

Sam w oku kamery

AUTOR: KATARZYNA FLADER-RZESZOWSKA

Wraz z powstaniem sceny monodramu w TVP Kultura rodzi się pytanie, czy przeniesienie jednoosobowego spektaklu z desek scenicznych na telewizyjny ekran może także zachować siłę tej formy.

■ Dwudziestowieczny ruch teatru jednego aktora, który w Polsce narodził się za sprawą artystycznych poszukiwań Danuty Michałowskiej i Wojciecha Siemiona, łamał skostniałe teatralne konwencje, odkrywał dla sceny nieznane utwory literackie i teksty niedramatyczne, wypracowywał nowe środki ekspresji. Od początku dowodził, że forma ta jest wymagająca. Trudna dla wykonawcy, który zdany jest całkowicie na siebie: sam dźwiga ciężar tworzenia postaci i rzeczywistości scenicznej, sam za pomocą ciała i głosu buduje relacje z publicznością; a także trudna dla widza, który musi wejść w odpowiedni rodzaj skupienia i uruchomić wyobraźnię. Jan Ciechowicz – jeden z nielicznych badaczy zajmujących się teatrem jednego aktora – przekonywał niegdyś, że „teatr jednoosobowy to teatr ubogi, jakby zredukowany do postaci krańcowej, pierwotnej. Jego sygnatariuszem jest jeden aktor jako element pierwszy i wystarczający”¹. Ze słowem „ubogi” polemizowali niektórzy obserwatorzy i krytycy tej formy, uznając, że zbyt mocno zespolone jest ono z teatrem Grotowskiego i znaczy coś innego niż „ubogość” teatru jednego aktora. Częściej wybierano określenie „ascetyczny” czy „intymny”. Lech Śliwonik, wiele lat obserwując ruch teatru jednego aktora, powołując się na sugestie Lidii Zamkow, pisał: „Teatr jednego aktora to nie tylko nazwa gatunku, to obszar wyboru. Możesz – i powinienes – wybrać z tej nazwy jedno słowo i ten wybór zdecydować o wszystkim. Jeśli wybierzesz teatr – pójdziesz w stronę inscenizacji, światła, kostiumów i rekwizytów; jeśli to będzie aktor – zaczniesz szukać intrygujących zadań, możliwości popisu. Masz przecież jeszcze słowo jeden – wybór tego słowa, to wybór osoby, człowieka”². Wyjątkową siłą teatru jednego aktora było zawsze bezpośrednie spotkanie

człowieka z człowiekiem. Aktor nie ma bowiem scenicznego partnera, dialog może prowadzić tylko z widzem.

Czy przeniesienie jednoosobowego spektaklu z desek scenicznych na telewizyjny ekran może także zachować siłę tej formy? Czy szukanie partnera po drugiej stronie ekranu nie jest z góry skazane na porażkę? Jaką wartość doda, a co odbierze spektaklowi kamera – drugi twórca? To pytania, które rodzą się wraz z powstaniem sceny monodramu TVP Kultura. W każdy pierwszy wtorek miesiąca w ramach cyklu prezentowany jest jednoosobowy spektakl. Do tej pory wszystkie emitowane monodramy, które miały swoją wcześniejszą premierę na deskach teatralnych, stawiały nie na machinę teatralną czy aktorską formę, lecz na człowieka – jego historię, jego pytania, wątpliwości i marzenia. Chociaż zobaczyliśmy dopiero trzy propozycje, to udało się już pokazać różnorodność formy. Każdy z aktorów wyszedł z innej perspektywy i użył innych środków wyrazu. Redbad Klynstra-Komarnicki opowiada o sobie, przywołuje poszczególne epizody z własnego życia, analizuje je, układa w całość. Ewa Błaszczyk wybrała elementy biografii znanej dziennikarki i poprzez zdarzenia z życia Oriany Fallaci mówi o silnej, a zarazem wrażliwej kobiecie, która kocha, walczy, traci. Przemysław Stippa, biorąc tekst rosyjskiego pisarza i aktora Jewgienija Griszkowca, staje się współczesnym everymanem, który szuka sensu i bezsensu w codziennych czynnościach. Te trzy monodramy pokazują też odmienne drogi poszukiwania scenariusza dla jednoosobowej wypowiedzi. Tekst można napisać samemu (Klynstra), może on być kompozycją fragmentów z niedramatycznej twórczości danego autora (Błaszczyk odwołuje się do wywiadów i pamiętników Fallaci), albo też sięga się po

gotową formę przeznaczoną dla jednego aktora (Stippa).

Scenę monodramu zainaugurował spektakl *Oriana Fallaci. Chwila, w której umarłam* wyreżyserowany przez samą aktorkę. Jego premiera miała miejsce w Teatrze Studio (24.11.2017). Nie jest to biografia słynnej włoskiej dziennikarki ani chronologiczna narracja o jej karierze. To wypowiedź o kobiecie, która choć w życiu zawodowym jawiła się jako silna, profesjonalna i bardzo konkretna, to w życiu osobistym była nadwrażliwa, poraniona, pełna strat i porażek. Monodram Ewy Błaszczyk to w głównej mierze spektakl o miłości: trudnej, raniącej, ale dającej siłę, oraz o śmierci. Znaczną jego część wypełnia wspomnienie o Aleksandrosie Panagulisie – greckim działaczu politycznym i poecie, z którym Fallaci była związana przez kilka lat. Poznali się podczas wywiadu. Choć związek ten wymagał od dziennikarki wielu poświęceń, to we wspomnieniach Oriany Grek pozostał przede wszystkim zaangażowanym działaczem o twarzy ukrzyżowanego Chrystusa, poddawany okrutnym torturom i zabitym przez politycznych przeciwników. Oriana słyszy jego głos, widzi obrazy z jego życia. Klisze wspomnień nie pozwalają uwolnić się od przeszłości. Pamięć o Alekosie determinuje całe życie Fallaci.

Bezwzględności śmierci Oriana doświadczała cały czas, zarówno w życiu zawodowym, opisując wojny i konflikty, jak i osobistym. Po wypadku Alekosa towarzyszyła w umieraniu ukochanej matki – prostej włoskiej kobiety, której rysy zobaczyła potem w izraelskiej premier Goldzie Meir. Scena, w której Błaszczyk opisuje odchodzenie matki oraz własne przemyślenia związane ze śmiercią i stratą należą do najbardziej wzruszających. „Śmierci matki nie da się porównać do śmierci ukochanego



Oriana Fallaci. *Chwila, w której umarłam*, reż. Ewa Błaszczyk, Teatr Telewizji (2019)

mężczyzny. Śmierć matki jest zapowiedzią twojej śmierci. Twoje ciało jest jej ciałem, twoja krew jest jej krwią. [...] Ścisnęła moją dłoń. Odeszła niczym ptaszek zesztywniały z zimna". Zacieśnienie kadru i mocne zbliżenie kamery pozwalają wejść w intymny świat aktorki, dotrzeć na skraj intymności z obawą, czy aby nie przekracza się już granicy przyzwoitości. Gra twarzy, ważna we wszystkich telewizyjnych spektaklach, w monodramie Błaszczyk jest szczególnie znacząca. Dzięki niej rekonstruujemy psychiczne stany bohaterki, dostrzegamy, jak w krótkiej chwili jedna emocja rodzi następną, jak radość potrafi wywołać wspomnienie rozpacz.

Śmierć i miłość otaczają też nienarodzone dziecko Fallaci. To właśnie do niego, patrząc prosto w oko kamery, często zwraca się aktorka, jemu opowiada fragmenty własnego życia. Przysłane w paczce od rodziców Oriany ma-

leńkie buciki nigdy jednak nie doczekały się założenia na dziecięce stopy. Fallaci nie została matką. Traciła kolejne cięższe i po traumatycznych przeżyciach rzucała się znowu w wir politycznych i społecznych wydarzeń. Oriana Błaszczyk przypomina zdarzenia z Meksyku, kiedy w październiku 1968 roku w zamieszkach na placu Trzech Kultur została ranna i ledwo przeżyła. Wraca też do nietypowego spotkania z generałem Loanem, który dzięki zdjęciu Eddiego Adama trafił do powszechnej świadomości jako okrutny egzekutor z czasów wojny w Wietnamie. Na znanej fotografii uwidoczniono moment, kiedy Loan strzela z bardzo bliskiej odległości w skroń młodego mężczyzny, jednak wbrew obiegowej opinii nie była to ofiara wojny, lecz oprawca. Po zakończeniu wojny, generał trafił do Stanów Zjednoczonych, gdzie był kucharzem w wietnamskiej restauracji. Szef policji południowego Wietnamu

podawał langustynki z imbirem i pielęgnował róże.

Bohaterka monodramu z pasją i wrażliwością opisuje mechanizmy historii, zmieniające niczym w kalejdoskopie wydarzenia, a wraz z nimi układy polityczne i społeczne. Jej reporterska przygoda zaczęła się we wczesnym dzieciństwie, kiedy oglądając z okna drzewo magnolii, zauważyła na tarasie kochanków, a wkrótce potem była świadkiem, jak kobieta została wyrzucona z balkonu przez mężczyznę, który najpewniej nakrył parę na zdradzie. Spadając, kochanka zerwała kwiat. Poetycki obraz magnolii kończy też spektakl. Żeby zerwać kwiat, kobieta musi umrzeć.

Błaszczyk buduje swą wypowiedź bardzo prostymi, ale wyraźnymi środkami. W jednej chwili przechodzi od wzruszenia do wściekłości, od zachwyty po rozpacz. Jej Fallaci jest zbudowana z całej mozaiki emocji. Aktorka

stara się oddać psychiczne stany dziennikarki. Nie dąży, by upodobnić się do Fallaci, nie wykorzystuje możliwości charakteryzacji, nie przemienia się z blondynki w śniadą długowłosą Włoszkę. Oddaje jednak z powodzeniem rodzaj energii charakterystyczny dla bohaterki. Pomaga jej w tym czerwony garnitur świadczący o zdecydowaniu i determinacji.

Przestrzeń gry zredukowana została do minimum. Wypełniają ją tylko dwa ekrany, na których wyświetlane są obrazy z pamięci (Alekos, Meir, zdjęcie Adamsa, masakra w Meksyku) oraz kawiarniany stolik, na którym znajduje się kilka niezbędnych rekwizytów: filiżanka espresso, paczka papierosów i magnetofon, na który aktorka nagrywa swe wspomnienia. To wywiad z samą sobą, a zarazem zapis dla nienarodzonego dziecka i przesłanie dla wszystkich. Historia kończy się niekłamanymi obawami Fallaci co do przyszłości Europy. Każdy fundamentalizm – islamu i Watykanu – napawa ją strachem i obrzydzeniem. Dziennikarka, obserwując współczesne procesy, będąc świadkiem ataku terrorystycznego na World Trade Center, boi się przede wszystkim o przyszłość chrześcijaństwa, a tym samym

nego monologu-spowiedzi. Punktem wyjścia jest znowu śmierć. Monodram zaczyna się bowiem po pogrzebie holenderskiego ojca Klynstry, który mieszkał w Amsterdamie. Biorąc pod uwagę własną poplątaną biografię, aktor postanawia wykorzystać czas powrotu z uroczystości i nagrywa na dyktafon wspomnienia najważniejszych epizodów swego życia. Robi to dla nowonarodzonego syna, któremu chce w przyszłości przekazać zapis, by ten nie musiał dochodzić do prawdy o własnym ojcu, lecz mógł poznać ją z bezpośredniego źródła. Chce, by rozumiał, może czasem dziwne i trudne, zachowania ojca.

Aktor z reżyserem Grzegorzem Jankowskim sięgają po stary topos życia podróży i rozgrywają opowieść w drodze z Amsterdamu do Warszawy, która staje się też symbolicznym powrotem do samego siebie. W tym czasie bohater odśladania toksyczne relacje z rodzicami, rozlicza się z przeszłością i samym sobą. Kreśli obraz dziecka, które nie doświadczyło ciepła miłości od matki artystki. Jola była w stanie zostawić kilkumiesięczne dziecko samo w łóżeczku, by realizować swoje pasje. Bohater nie odczuwał bliskości ojca – zawsze zdystan-

tem jest zdolny wybaczyć innym. Śmierć ojca zamyka nieodwołalnie pewien etap życia. Droga z pogrzebu rozpoczęła się nocą 31 grudnia, a zakończyła o świcie 1 stycznia. Światło poranka i pierwszy dzień Nowego Roku przynoszą nadzieję. Podróż bohatera kończy się akceptacją samego siebie i szczęśliwym powrotem do domu, gdzie czeka żona i małe dziecko.

Cała historia opowiadana jest w samochodzie. Dzięki pracy kamery jesteśmy razem we wnętrzu pojazdu. Co jakiś czas aktor przerywa podróż, by odpocząć, wypić kawę, założyć na rękę zegarek – najpewniej pamiątkę po ojcu – przebrać się, zmienić koło. Kamera pozostaje wtedy w środku, nie pozwala nam emocjonalnie odpocząć, zaczerpnąć powietrza. Musimy czekać, co wydarzy się dalej. Zdjęcia robione są w żywym planie na trasie szybkiego ruchu. Myślę jednak, że nie do końca szczęśliwym rozwiązaniem było postawienie samochodu na lawecie i pozorowanie jego ruchu (nie zawsze umiejętnie). Rozumiem, że Teatru Telewizji nie stać na prawdziwe zdjęcia filmowe, ale przecież twórcy spektaklu mogli potraktowali podróż bohatera w sposób bardziej umowny.

Oglądałam monodram Redbada Klynstry w Instytucie Teatralnym podczas Festiwalu Nowe Epifanie. Grany na żywo, dzięki szczerości przekazu i niezwyklej odwadze wykonawcy przykuwał, robił wstrząsające wrażenie. Wówczas spektakl nosił tytuł *Matko jedyna!* i koncentrował się na postaci Joli Zalewskiej. Był rodzajem wstrząsu i terapii nie tylko dla wykonawcy, który mierzył się publicznie z prawdą o sobie, ale także dla widzów, którzy otaczając aktora z trzech stron, stawiali się częścią jego świata i dzięki mechanizmowi projekcji zdarzeń na własne życie, doświadczali oczyszczenia. Było to dla mnie jedno z mocniejszych przeżyć, jakich doznałam w teatrze. Dobrze, że za sprawą telewizyjnego medium spektakl Klynstry, choć w zmienionej formie, o przekomponowanym i rozbudowanym scenariuszu, mógł dotrzeć do szerokiego odbiorcy. Sądzę jednak, że kamera stępiła nieco jego wyjątkowo intymny charakter. W tym konkretnym przypadku głębokie emocje rodzą się dzięki bezpośredniemu przepływowi energii między aktorem i widzem, czemu telewizja nie sprzyja.

Inaczej w przypadku *Jednocześnie Przemysław Stippy*. Telewizyjny język pozwolił rozpocząć trzeci monodram z serii na dworcu kolejowym w Lublinie. Kamera podąża za biegającym mężczyzną, któremu nie udaje

Do tej pory wszystkie emitowane monodramy, które miały swoją wcześniejszą premierę na deskach teatralnych, stawiały nie na maszynę teatralną czy aktorską formę, lecz na człowieka – jego historię, jego pytania, wątpliwości i marzenia.

zachowanie tożsamości Europy. Choć deklaruje się jako ateistka, to uważa, że tylko podtrzymywanie judeochrześcijańskich korzeni może zachować stabilność kontynentu i zapewnić żywotność wartościom cywilizacji Zachodu. Jest w tym radykalna i niepoprawna politycznie. Nie przystaje ani do prawicowych, ani lewicowych nurtów.

Zupełnie inaczej skonstruował swą wypowiedź Redbad Klynstra-Komarnicki, którego spektakl *Ziemia uderzyła o piłkę* był drugą premierą sceny monodramu. To wypowiedź intymna, teatr mówiony, zagrany na ograniczonej skali emocji. Emocje mają zrodzić się w widzu. Historia jest tak wstrząsająca, że trzeba opowiedzieć ją po prostu, zwyczajnie. Klynstra nie gra postaci, mówi o sobie, swoim życiu, rodzinnych dramatach, dochodzeniu do prawdy, poszukiwaniu sensu. Aktor posłużył się własną biografią i ułożył ją w formę intym-

sowanego, przejawiającego nawet jakiś rodzaj oschłości. Jak się okazało wiele lat później, nie był on biologicznym ojcem Klynstry. Dopiero genetyczne potwierdzenie tych przypuszczeń pozwoliło na zbudowanie przyjacielskiej relacji między mężczyznami. Zgmatwany życiorys i trudne relacje rodzinne powodowały, że aktor popadał w uzależnienia i nie potrafił budować trwałych związków. Uczestnicząc w różnych terapiach, wciąż szukał prawdy o sobie i rodzicach. Ziemia uderzyła jednak o piłkę – świat wywrócił się kolejny raz do góry nogami. Matka zginęła w niewyjaśnionych okolicznościach. Próba zrozumienia jej zachowań (ciągłe ucieczki, niepatrzenie w oczy synowi), prowadzi do odkrycia, że nie był dzieckiem miłości, może nawet poczał się wbrew woli matki. Jola – matka nieobecna – urasta do roli matki heroicznej. To chyba od tego momentu bohater wybacz sobie, a po-

się dogonić odjeżdżającego pociągu. Następnie płynnie przenosi nas z żywego planu do wnętrza sali, przez której środek biegnie kolejowy tor. Opowieść o odjeżdżających pociągach prowokuje do filozoficznej opowieści o człowieku, jego naturze, tworzących go paradoksach i bezsensach. Nieokreślony przez imię, wiek, zawód bohater Griszkowca staje się Każdym – człowiekiem w swoim człowieczeństwie. Nie mówi o rzeczach bardzo ważnych czy zatrważających, ale jak sam przyznaje – zwyczajnych. Jak to możliwe, że składamy się z poszczególnych organów, które pozwalają nam funkcjonować, a jednocześnie jesteśmy spójnym organizmem. Ale czy kiszki, żołądek, ręce to ja – pyta bohater i szybko odpowiada – nie! Jaki jest powód, że kiedy obserwujemy się na nagraniach, szokują nas nasze gesty, nasz głos, sposób bycia, a inni widzą po prostu nas. Dlaczego jednocześnie postrzegamy siebie wewnątrz i zewnątrz? Można to tylko spróbować poczuć. I właśnie o czucie walczy bohater Stippy. Ale paradoksalnie, kiedy wydaje się, że coś mocno poczuje, nie czuje nic, jak wtedy, gdy jedzie wiele kilometrów, by w muzeum zobaczyć ulubiony obraz znany mu tylko z reprodukcji. Żyje wciąż pod presją społecznych zachowań, które mówią, jak trzeba spędzać wolny czas, jak świętować Nowy Rok. Im więcej wie, im lepiej rozumie naturę świata, tym bardziej boleśniej go ona dotyka.

Skomponowany przez Artura Tyszkiewicza obraz jest bardzo prosty, ale precyzyjny. Bohater nie potrzebuje rozbudowanej dekoracji, rekwizytów, charakterystyki. Najsilniejszym elementem ikonograficznym jest kostium – koszulka z namalowanymi organami ciała. Człowiek – inteligentny twór – wewnątrz jest tylko masą mięśni, jelit, krwi.

Na końcu bohater Griszkowca wraca do dziecięcych marzeń, pyta, co z nich zostało. Przecież człowiek chciałby, żeby było dobrze – mówi załamującym się głosem. Ale czy jest dobrze? Bohater, który marzył, by jak Elvis wystąpić na scenie, wpuszcza nas do świata swoich pragnień. Pozwala nam przysłuchać się muzyce śpiewanej w jego mózgu (aktor wczuwa się w puszczane z offu nagranie). To *The Cold Song* z opery *Król Artur* wykonywana brawurowo przez Klausa Nomiego. Nie bez znaczenia jest fakt, że Stippa wybrał akurat nagranie tego artysty. Nomi nie mieścił się w społecznych normach, był oryginalny, wystylizowany, androginiczny. Łączył operę z popem, wysoki styl z kiczem. Utwór *The Cold Song* śpiewał w barokowym kostiumie tuż przed swoją

śmiercią spowodowaną AIDS. „Pozwól mi jeszcze raz zamarznąć w śmierci” – śpiewa w refrenie. Bohater wątpi, czy słowa, które wywołują w nim wielkie emocje, wywrą takie same wrażenie na widzach. Czy zrozumieją jego rozdarcia? Kompozycja Purcella prowadzi everymana Stippy prosto w światła nadjeżdżającego pociągu. Z kartonowym mieczykiem z dzieciństwa idzie niczym błędny rycerz na spotkanie ze śmiercią.

„Teatr jednoosobowy nie stanowi szczególnie ważnego rozdziału w historii teatru polskiego. Nie można również powiedzieć, że jest pełnym marginesem. Nurt ten sączy się wąskim strumieniem od ponad dwustu lat w polskim teatrze zawodowym, współtworząc jego dzieje, przeżywając okresy tłuste i chude³”. Tak zaczynał ponad trzydzieści lat

Telewizyjne monodramy nie pozwalają na przepływ energii między sceną a publicznością, a jednak dzięki kamerze i odpowiedniemu montażowi wprowadzają nas w środek scenicznego świata.

temu swoją książkę o historii teatru jednego aktora wspominał we wstępie Jan Ciechowicz. Nic się od tego czasu nie zmieniło, a raczej monodram zupełnie wychodzi z orbity zainteresowań badaczy. Krytyka nie zajmuje się nazbyt teatrem jednego aktora, a historycy nie poddają go naukowemu namysłowi. A przecież teatr ten, nawet jeśli w porównaniu z tłustymi latami sześćdziesiątymi czy siedemdziesiątymi XX wieku zajmuje dziś nieco umniejszoną pozycję, to nadal ma coś ważnego do zaproponowania widzom. Samotny aktor pojawia się na scenie zwykle wtedy, kiedy chce skomunikować się z odbiorcą w sprawie palącej i nagłej. W tym gatunku trudno schować się za formą, nie można liczyć na scenicznego partnera. To jedna z najbardziej intymnych wypowiedzi teatralnych, która wymaga prawdy i dialogu z widzem.

Telewizyjne monodramy nie dają bezpośredniego kontaktu, nie pozwalają na przepływ energii między sceną a publicznością, a jednak dzięki kamerze i odpowiedniemu montażowi wprowadzają nas w środek scenicznego świata i bezwzględnie odsłaniają aktorską prawdę.

Jednoosobowe spektakle przełożone na język telewizji zyskują nowe życie. I nie chodzi tylko o ich upowszechnienie, choć to zapewne stanowi ważny czynnik, ale przede wszystkim o nadanie im nowej jakości i artystycznego wyrazu. Język medium pozwala na bardzo duże zbliżenia, pozostawia w zaciśnionym kadrze na przykład tylko oczy, usta czy dłonie wykonawcy. Skupia się na detalu, przez co pozwala dostrzec niewidoczne dla widza w teatrze szczegóły. Daje szansę aktorowi na nawiązanie kontaktu z potencjalnym widzem dzięki patrzeniu prosto w oko kamery. Z tego rozwiązania korzystali wszyscy twórcy, choć najbardziej konsekwentnie Przemysław Stippa. Dzięki detalom i grze twarzy widz może dostrzegać procesy psychiczne postaci. Rację ma Jerzy Limon, pisząc, że w teatrze telewizji „zbliżenie w wielkim planie twarzy mówiącego – gdy równocześnie zredukowana jest rola ciała,

materialności tła czy przestrzeni – zwiększa intymność wypowiedzi, a może raczej jej prywatność⁴.”

Dzięki montażowi może dochodzić do płynnej zmiany planów, wychodzenia z pomieszczeń zamkniętych w plenery. Bardzo ciekawie stosowano różne perspektywy i ujęcia. W monodramie Ewy Błaszczuk, kiedy Oriana opowiadała o odchodzeniu matki, kamera ustawiona była niżej niż twarz aktorki, jakby przejmowała rolę leżącej na łożu śmierci kobiety. Aktorka, żegnając się z matką, patrzyła w dół, uruchamiając w widzu obraz trumny i grobu. Klynstra filmowany był *en face*, z perspektywy ukośnej, czasem reżyser wielokrotnie jego twarz i pokazywał ją zarazem w kamerze telefonu. Efekt ten podkreślał rozbić osobowości bohatera. We wszystkich spektaklach zdecydowanie ważniejsze było słowo, a nie akcja. Kamera wprowadzała jednak pewną dynamikę, na przykład poprzez podążanie za aktorem czy kręcenie się wokół jego osi. Na jazdy i odjazdy, oprócz dynamizowania obrazu, pozwalały dostrzec, że intymna wypowiedź może być też uniwersalną opowieścią o człowieku i świecie. ■