

Teatr twarzy

AUTOR: JOLANTA KOWALSKA

Bliskie najazdy na twarz aktora, ciasno wykadrowana przestrzeń, rola detalu, precyzja formy i pobudzanie wyobraźni widza to cechy telewizyjnych spektakli Laco Adamika. Reżyser *Procesu*, *Króla Edypa* czy *Elżbiety, królowej Anglii* w sposób nowatorski i twórczy połączył teatralną umowność z filmowym konkretem.

Dramaturgia bliskich planów

Grupa mężczyzn niesie na ramionach ciało martwej dziewczyny. Idą szybko, przeciskając się przez tłum. Kamera prowadzi ich blisko, wymijając po drodze twarze milczących ludzi. Na ujęciu z góry widać już całe morze głów, wypełniających szczelnie wielki plac. To lud znękanego tajemniczą plagą miasta, który przybył prosić swego władcę o ratunek. Tak rozpoczyna się telewizyjny *Król Edyp* w reżyserii Laco Adamika (1992). Pierwsza sekwencja zwięźle definiuje estetykę całości spektaklu, zdradza kluczowe składniki konwencji, zarysowuje kontury teatralnej formy. Bo też akcja przedstawienia rozgrywać się będzie niemal wyłącznie na zbliżeniach. Zazwyczaj widać na nich nie jedną, ale cały las twarzy. Kamera pokazuje głównych protagonistów zawsze na tle innych fizjonomii, czasem wyławia ich spoza głów tłumu. Chór tebańczyków nie jest tu wyłącznie żywą scenografią, lecz także ważnym podmiotem akcji. *Król Edyp*, *Jokasta*, *Kreon* i inni bohaterowie tragedii nie działają w próżni – oplata ich zwarte ciało tłumu. Milczący lud jest ośrodkiem presji i zarazem świadkiem tego, co dzieje się na szczytach władzy. Dramat rodziny panującej rozgrywa się przy otwartej kurtynie – w ten sposób realizuje się polityczny wymiar tragedii.

Taki spektakl na deskach teatru byłby samobójstwem reżysera. Film zapewne wzgardziłby jego sztucznością. W telewizji ten wyśrubowany rygor formy nie raził, lecz poszerzał możliwości wyrazu. Statyczny tłum w optyce kamer tworzył gęstą, wieloplanową przestrzeń. Wielkie bloki ścian tebańskiego pałacu, rozcięte z jednej strony szczeliną, przez którą

wpadał snop światła, z drugiej – kondygnacją schodów biegnących donikąd, w każdej innej sytuacji ograniczałyby możliwości inscenizatora. Środki telewizyjne pozwoliły rozbić jednorodność tej przestrzeni i wykorzystać jej kreatywny potencjał.

„Teatr twarzy” stał się znakiem rozpoznawczym twórczości telewizyjnej Adamika już w pierwszych latach kariery. W zrealizowanym w 1977 roku *Peleasie i Melisandzie* Maeterlincka głównym elementem narracji były modelowane światłem zbliżenia aktorów. Nie mniej radykalną estetykę prezentował *Lorenzaccio* (1978), wyreżyserowany przez Adamika razem z Agnieszką Holland. Plany szersze niż półzblizenie można w tym spektaklu policzyć na palcach, zaś ujęć sytuacyjnych, opisujących topografię przestrzeni, nie ma w nim w ogóle. Dzięki tym „ciasnym” kadrom rzeczywistość dramatu osiąga niezwykle stężenie emocjonalne.

Konsekwencją takiego sposobu opowiadania jest redukcja przestrzeni. W takich spektaklach jak *Lorenzaccio* nie istnieje nic takiego jak realne miejsce akcji. Przestrzeń buduje się wyłącznie w kadrze, najczęściej za pomocą pojedynczych znaków. Jedno renesansowe okno wystarcza za cały pałac, jeździec na żywym koniu stwarza iluzję ludnego placu przed kościołem. Podobnie rzecz ma się z *Elżbietą, królową Anglii* Ferdinanda Brucknera (1984), w której rząd wielkich, rozświetlonych okien tworzy złudzenie przestronnej komnaty. Efekt ten był zresztą rezultatem pewnego triku, polegającego na „złożeniu” obrazu namalowanego fragmentu architektury z kadrem aktora.

Kondensacja przestrzeni w spektaklach Adamika nie sprawia jednak wrażenia klaustrofobii. Niezwykły urok tych przedstawień bierze się ze złudzenia, że istnieje także świat poza kadrem. Intensywność tego wrażenia potęgują dźwięki, stymulujące wyobraźnię widza. W *Lorenzacciu* jest to gwar miejskiego pleneru, w *Procesie* Kafki – odgłosy z podwórkowej studni. W latach siedemdziesiątych minionego wieku technika telewizyjna dysponowała dość ograniczonymi możliwościami obróbki dźwięku. Reżyser sięgał wówczas po technologię filmową, jak w *Pocście* Rabindranatha Tagorego (1975), w której całą ścieżkę dźwiękową zrealizowano osobno, z pominięciem materiału efektowego, zapisanego przez kamerę na planie.

Inscenizowanie przestrzeni pozakadrowej w spektaklach Adamika odbywa się także za pomocą znaków wizualnych. Wiele spektakli mogłoby posłużyć za materiał poglądowy do wykładu na temat sprawczej siły detalu. Przyjrzyjmy się dwóm drastycznym scenom w *Lorenzacciu* i *Królu Edypie*. W sztuce Musseta akt zabójstwa księcia Florencji Aleksandra, dokonany przez Lorenza de Medici, rozgrywa się na zbliżeniu narzędzia zbrodni. Na ujęciu widać tylko sztylet w dłoni zabójcy i ruch osuwającego się ciała. Podobnie dzieje się w *Królu Edypie*. Scena samoolepienia tytułowego bohatera koncentruje się na zbliżeniu zapinki Jokasty, która posłuży za instrument kaźni, i dłoni Edypa spływającej krwią. Równie oszczędny jest obraz samobójstwa Jokasty, którego głównym tematem jest piękna zielona szarfa, przeobrażająca się w narzędzie śmierci. To, co najważniejsze, pozostaje

tu przesunięte z pola widzialności w sferę wyobraźni widza.

Adamik należy do reżyserów, którzy wyżej niż dosłowność cenią środki stymulujące wyobraźnię odbiorcy. Lubi budować swoje spektakle od podstaw, w pustym studio, łącząc teatralną umowność z filmowym konkretem. Z tego skojarzenia powstaje specyficzna forma widowiska, rozpięta między możliwościami kreatywnymi sceny i kina, lecz niezośnana ani z teatrem, ani z filmem.

Laco Adamik: „Myślę, że pojęcie »teatr telewizji« jest mylące. Teatr i film to odrębne gatunki sztuki, podczas gdy telewizja jest środkiem komunikacji, przekazu. Istotą teatru jest spotkanie widzów z żywym aktorem na scenie, czego w telewizji nie ma. Siłą telewizji jest umożliwienie ludziom bycia gdzie indziej, ale to »bycie« nie ma nic wspólnego z percepcją sztuki teatralnej. Owszem, można sfilmować spektakl, ale to już nie będzie teatr. Być może więc bardziej trafne byłoby określenie: »teatr w telewizji«.

Kiedy zacząłem współpracować z telewizją, wiele przedstawień realizowano na sposób teatralny. W sali prób siedział sobie na krześle reżyser i robił spektakl, który nigdy nie ujrzał światła dziennego, bo potem przychodził realizator i ustawiał wszystko od początku pod kamery. Po epoce transmisji na żywo istniał jeszcze obyczaj, że na ostatniej próbie robiono przebieg całości. To oczywiście nie miało nic wspólnego z tym, co się potem ukazywało na ekranie, bo spektakl telewizyjny inscenizuje się do kamer, a nie do widza. W telewizji pracowało wówczas wielu wybitnych reżyserów teatralnych, którzy operowali wyobraźnią sceniczną. Ktoś potem tłumaczył ich pomysły na język filmowy. Robiono to zazwyczaj w sposób rutynowy, ustawiając kamery w szeregu – jedną w środku, pozostałe po bokach. Ja zawsze łączyłem funkcje reżysera i realizatora, dzięki czemu miałem pełną kontrolę nad kształtem powstającego spektaklu. Od początku pracy z aktorami myślałem o tym, gdzie postawię kamery. Ludzie nie byli wówczas przyzwyczajeni do takiego stylu pracy, musiałem więc przełamywać utrwalone już schematy i tłumaczyć, że sposób ustawienia kamer może całkowicie zmienić obraz filmowanej sceny”.

Realizm komponowany

W pierwszych dekadach Teatru Telewizji technikę telewizyjną traktowano na ogół usługowo, jako środek służący do transmisji i rejestracji przedstawień, przygotowywa-

nych w studio. Adamik, absolwent praskiej FAMU i wychowanek wybitnych twórców czechosłowackiej szkoły filmowej, dostrzegł w telewizji narzędzie o odrębnej specyfice i właściwościach. Nie było to wówczas odkrycie oczywiste. Ciężkie i „ciemne” kamery lampowe, podobnie jak reszta niezbyt mobilnej techniki studyjnej, oferowały znacznie skromniejszy wachlarz możliwości kreatywnych niż sprzęt filmowy. Adamik starał się nieustannie poszerzać ten zasób o nowe pola artystycznego wyrazu. Jego spektakle z pierwszych lat współpracy z telewizją, poczynawszy od debiutanckiej *Białej zarazy* Karela Čapka (1973), były pasmem eksperymentów. Te innowacje wyrobiły mu opinię twórcy, który wyniósł reżyserię telewizyjną do rangi profesji artystycznej.

Twórczość Adamika ułatwiła wybrnięcie z kwadratury koła, jaką były wielokrotnie ponawiane, lecz na ogół bezskuteczne próby zdefiniowania teatru telewizji jako gatunku. Reżyser zdołał dowieść, że telewizja może się dopracować własnej, oryginalnej formy widowiska fabularnego, choć równocześnie wskazywał, że o jej swoistości nie stanowi jakaś złota reguła. Forma u Adamika jest bowiem zawsze podporządkowana impulsom twórczym płynącym z literatury, te zaś bywały różnorodne. W dorobku reżysera znalazły się utwory reprezentujące rozmaite poetyki, konwencje i gatunki. Ważne miejsce zajmują w nim także realizacje telewizyjne wielkich spektakli Konrada Swinarskiego – *Wyzwolenia* (przygotowanego wspólnie z Agnieszką Holland w 1980 roku) oraz *Dziadów* (1983).

Naczelną zasadą, determinującą dobór środków reżyserskich, jest w twórczości Adamika wierność duchowi utworu. Zrealizowany nowoczesnymi środkami *Król Edyp* nie odwołuje się wprost do konwencji teatru greckiego, ale w sposobie inscenizacji i jej zgeometryzowanej, monumentalnej formie plastycznej można było odnaleźć piękno liczby i miary, właściwe kulturze antyku.

W adaptacji *Procesu* Kafki (1980), zrealizowanej przez Adamika wspólnie z Agnieszką Holland, pojawiła się nieco inna strategia wobec tekstu. Wbrew surrealistycznej aurze powieści, reżyserska para zdecydowała się osadzić akcję w naturalnych wnętrzach. Spektakl operował środkami typowymi dla filmu telewizyjnego, tworząc całkowicie realistyczny obraz świata. Odtwórca roli Józefa K., Roman Wilhelmi, zbudował postać pedantycznego urzędnika bankowego, podejmującego heroiczne wysiłki, by zrozumieć logikę działania ta-

jemniczych sił, które postawiły go w stan oskarżenia. Absurdalny mechanizm przemocy zerował jednak właśnie na racjonalnych fundamentach przedstawionego świata. Był organiczną częścią jego hierarchicznego porządku, wyalienowanych, żyjących własnym życiem procedur, formalistycznej pedanterii. Wędrownika Józefa K. przez kolejne kręgi sądowego piekła odsłaniała przerażającą prawdę o rzeczywistej naturze tego biurokratycznego systemu, sprawującego pełną kontrolę nad jednostką. W miarę rozwoju akcji świat bohatera tracił realne, zdroworozsądkowe kontury i osuwał się w senny koszmar. Komedia nieporozumień, w których sidła wpadł niepozorny, szary człowiek, niepostrzeżenie zamieniała się w opowieść o strachu.

Podobny efekt transformacji realistycznej tkanki spektaklu w rzeczywistość zgoła fantastyczną miał miejsce w *Przemianie 1999* Lidii Amejko (2001). Bohater tej sztuki – zamożny menedżer bankowy, którego uporządkowane życie za sprawą nieznanymi sił nagle legło w gruzach – mógł uchodzić za późnego wnuka Józefa K. Gdy pewnego dnia okazało się, że okraszające radiowe serwisy wiadomości o setkach ludzkich istnień ginących w wyniku katastrof i wojen pozostawiają bolesne ślady na jego własnym ciele, modelowy yuppie przeobraził się w stygmatyka. To wymuszone męczeństwo miało jednak posmak pewnej dydaktyki. Wyglądało na to, że los chce w ten sposób uwrażliwić nieczulego egoistę na ludzką krzywdę, a tym samym – przywrócić mu pełnię człowieczeństwa. Także w tym spektaklu Adamik posłużył się plenerami i wnętrzami naturalnymi, by opowieść, przesyconą elementami cudowności, uczynić możliwie najbliższą codziennego doświadczenia widza. Realistyczna poetyka skutecznie uwiarygodniała jej przewrotną, podszytą ironią metafizykę.

W latach dziewięćdziesiątych w twórczości reżysera pojawiły się elementy nowych technologii. W *Don Carlosie* (1996) sięgnął po grafikę komputerową 3D. W *Lordzie Jimie* (2002) efekty komputerowe połączył z klasycznymi trikami filmowymi i wyczarował w studio plastyczną iluzję podróży morskiej, która stała się ramą dla dramatu wewnętrznego głównego bohatera. Epicki rozmach towarzyszył również adaptacji *Przybysza z Narbony* (1997) Juliana Strykowski, opowiadającej o prześladowaniach Żydów przez inkwizycję w piętnastowiecznej Hiszpanii. Dzięki syntetycznej, lecz wystylizowanej ze smakiem



fot. Jan Bogacz / TVP / PAP

Na planie *Króla Edypa*, reż. Laco Adamik, Teatr Telewizji [1992]

scenografii Barbary Kędzierskiej i pięknym, malarskim zdjęciom Jacka Petryckiego, udało się w przestrzeni studia wykreować sugestywną wizję świata stojącego na krawędzi zagłady. Efektowne sceny zbiorowe z udziałem statystów, obrazy kaźni, malowane światłem na horyzoncie pejzaże ciężkiego, zasnutego chmurami nieba tworzyły plastyczne tło dla dramatu postaw ludzkich wobec zagrożenia.

Realizm w spektaklach telewizyjnych Adamika niemal zawsze ma charakter komponowany, wrażenie iluzji jest w nich efektem wyrafinowanej estetycznej kreacji, a nie mechanicznej reprodukcji rzeczywistości. Ta „nieprzezroczyście” formy, niechętniej dosłowności, operującej skrótem, znakiem i plastyką obrazu, stanowi jego reżyserski „charakter pisma”.

Laco Adamik: „Telewizja zawsze mnie pociągała. Już podczas studiów jeden z moich profesorów Elmar Klos zauważył, że mam skłonność do myślenia telewizyjnego. Lubię wszystko tworzyć od zera do ostatniej kropki. W filmie zawsze trochę mi przeszkadzało, że nie mogę mieć pełnej kontroli nad obrazem – rzeczywistość, wdzierająca się agresywnie przed obiektyw, ma siłę, którą trudno opanować. Dlatego chętnie pracuję w studio. W pustej hali zdjęciowej mam nieograniczone możliwości kreacji. Mogę w niej operować dowolną

skalą, bo dla kamery rzeczywisty rozmiar obiektu nie ma większego znaczenia. Podczas studiów nasz profesor Otakar Vávra mówił do nas: popatrzcie, to jest mała rzecz, ale ma monumentalną formę. To znaczy, że ona jest wielka w mojej głowie, a nie w rzeczywistości.

Zawsze starałem się poszerzać materię telewizyjną o nowe możliwości. Zdarzało mi się stosować triki filmowe, które stanowią już klasyczne narzędzia kina. Używałem też grafiki komputerowej 3D, lecz nigdy nie traktowałem jej jako cel sam w sobie. Podział na formę i treść jest prostacki, socrealistyczny. Forma jest treścią – tych dwóch rzeczy nie da się w sztuce oddzielić. Trzeba więc szukać takich środków wyrazu, by te dwa elementy były jednością”.

Aktor w kadrze

Teatr Laco Adamika jest teatrem aktora. To on stanowi główny punkt ciężkości jego przedstawień, to jego ekspresji podporządkowany jest sposób filmowej narracji. Obiektyw kamery bywa w nich czułym akuszerem rodzących się w postaciach emocji. Potrafi je rezonować bądź schładzać, jest narzędziem filtrującym przekaz i zarazem aktywnym partnerem aktora. W *Królu Edypie* zbliżenia odzierały bohaterów z intymności z ostrością skalpela. Ich myśli i uczucia, wystawione na

widok publiczny, stawały się lupem zbranego przed pałacem tłumu. Role Edypa Jana Frycza, Kreona Jerzego Treli czy Tyrezjasza Jana Peszka, powściągliwe w emocjach, lecz świetnie wycieniowane i pełne przejmującej ludzkiej prawdy, filtrowały antyczny patos przez współczesną wrażliwość. Niecodzienną kreację w tym spektaklu stworzył Tadeusz Huk grający Przewodnika Chóru. Była to rola odświeżająca piękno retorycznego kunsztu, wyrzeźbiona w materii języka i przesycona niezwykłą, profetyczną aurą, będącą emanacją niepokojów tłumu i swoistej zbiorowej mądrości.

Twarzą wielu realizacji dramatu klasycznego Adamika była Teresa Budzisz-Krzyżanowska. Artystka stworzyła w nich bogatą galerię heroin, bohaterek tragicznych, kobiet o silnej osobowości, samotnie zmagających się z losem. Należały do nich Anna w *Iwanowie* Czechowa, królowa Elżbieta w sztuce Brucknera, Fedra w tragedii Racine’a, Jokasta w *Królu Edypie*. Środki filmowe wykorzystane w tych spektaklach ujawniały te właściwości jej aktorstwa, które nie mieściły się w skali ekspresji scenicznej. W *Elżbiecie, królowej Anglii* artystka stworzyła złożony portret władczyni rozdartej pomiędzy głosem uczucia i racją stanu. Sposób kadrowania i plastyka światła uwydatniały rozmaite odcienie walki wewnętrznej,



Elżbieta, królowa Anglii, reż. Laco Adamik, Teatr Telewizji (1984)

ujawniając zarazem tę sferę osobowości królowej, która musiała pozostać ukryta dla świata. „Chirurgiczna precyzja” zbliżeń miała w tym spektaklu barwę empatii.

W Racine'owskiej *Fedrze* (1985) to samo narzędzie wzmocniło podkład intelektualny roli. Budzisz-Krzyżanowska stworzyła postać kobiety dumnej, pewnej siebie, odważnie obrachowującej się z własnym sumieniem. W intymnej przestrzeni kadru zmagania Fedry z ciężarem nieakceptowanej przez nią namiętności wobec młodego kochanka i poczuciem winy nabierały przejmującego wyrazu.

W niektórych spektaklach filmowe medium traci status wstrzemięzliwego obserwatora i zabarwia się emocjami postaci. Tak działo się w *Procesie*, w którym niewinny epizod, sprawiający wrażenie sądowego nieporozumienia, rozrastał się w podszyty obsesjami i strachem koszmar bohatera. Styl narracji filmowej świetnie współgrał z temperamentem aktorskim Romana Wilhelmiego. Aktor grał zamasyście, całym ciałem, tak, jakby odurzenie gęstniejącym absurdem było dla Józefa K. doświadczeniem nieomal fizycznym. Sposób fotografowania tej postaci, organicznie zespolony z sylwetką i ruchem aktora, znakomicie pokazywał ewolucję roli właśnie w jej cielesnym wymiarze.

Nieco innym przykładem kreacji świata współbrzmiącej z osobowością i psychiką bohatera była adaptacja powieści *Żegnaj, laleczko* Raymonda Chandlera (1989) z Piotrem Fron-

czewskim w roli głównej. Oszczędna, lecz celna w środkach stylizacja obrazu, nawiązująca do poetyki kina *noir*, podkreślała wyobcowanie postaci detektywa Philipa Marlowa – introwertycznego idealisty, samotnie walczącego ze złem. Teatralność tej adaptacji, zrealizowanej w całości w studio, okazała się walorem, sprzyjającym znacznie głębszej – niż w ekranizacjach filmowych twórczości Chandlera – eksploracji psychiki głównego bohatera.

Laco Adamik: „Siłą teatru telewizji jest aktorstwo. Od aktorstwa filmowego różni je proces twórczy, a od teatralnego – inny rodzaj wyobraźni. W telewizji, w przeciwieństwie do kina, rola aktorska powstaje w długim cyklu i jest przygotowywana w całości, a nie fragmentarycznie. Jej budulcem jest najczęściej wysokiej jakości materiał literacki, stworzenie postaci wymaga więc dogłębnej analizy. Aktor w telewizji musi się dopasować do praw optyki. Powinien być też powtarzalny. Na przykład Piotr Fronczewski, nawet jak robi dwadzieścia dubli, to za każdym razem potrafi powtórzyć dokładnie ten sam ruch. Granie przed kamerą wymaga o wiele większej precyzji i dyscypliny ciała niż na scenie. W teatrze aktor ma większy margines dowolności, może nawet improwizować, a w filmie i w telewizji nie – tam się wszystko przekłada na obraz dwuwymiarowy, ściśle »zacomponowany«. Inna jest też intensywność wyrazu. Paradoks aktorski, który opisał Diderot, przed kamerą

nie działa. W obrazie filmowym prawda wyrazu jest tak silna, że nie można się zasłaniać formą i dystansem. Każdy fałsz natychmiast staje się widoczny. To wymaga od aktora ogromnej koncentracji, zwłaszcza na bliskich planach, które w moich spektaklach zawsze odgrywały dużą rolę. Operowanie zbliżeniami należy do specyfiki teatru telewizji – dzięki nim widz ma głęboki wgląd w psychologię postaci. Można powiedzieć, że jest to teatr ludzkiej twarzy”.

Przez spektakle Adamika przewinęła się plejada najwybitniejszych polskich aktorów kilku generacji. Efektownym domknięciem tego gwiazdozbioru była *Pastorałka* Leona Schillera (2007), w której zagrała czołówka aktorska polskiego teatru i filmu: Danuta Stenka, Magdalena Cielecka, Agnieszka Grochowska, Edyta Olszówka, Borys Szyc, Zbigniew Zamachowski, Jan Peszek, Mariusz Bonaszewski, Michał Żebrowski, a także mała jeszcze wówczas znana Joanna Kulig. Przedstawienie to okazało się ostatnim – jak dotąd – akordem telewizyjnej twórczości Adamika, który od tamtej pory poświęcił się reżyserii operowej. Nie był to zwrot zaskakujący – opera w życiu reżysera pojawiła się już wcześniej. Być może na scenę muzyczną zaprowadziła go ta sama pasja totalnej kreacji świata, którą kiedyś realizował w studio. Jego teatr wciąż obraca się wokół wybitnego solisty, poruszany mocą fantazji imaszynierią perfekcyjnie skomponowanej formy. ■