

seks i strach

2

Apamiętanie Fryz-Łwięcel

Seks – najwyższa forma wyrażenia miłości i najskuteczniejszy sposób zniewolenia i podporządkowania człowieka. Telewizor – współczesny ołtarz, królujący w zaciszu domowego ogniska. Mówiąc o najintymniejszych ludzkich sprawach za pomocą medium zapewniającego tak kameralną sytuację odbioru, można pozwolić sobie na szczerość i otwartość w dużym stopniu niemożliwą w teatrze czy w kinie. I nie chodzi tu o niedostatki seksualnej edukacji czy też łamanie tabu na temat płci: mówienie o seksie do kilkusetosobowej widowni często ma w sobie coś niezdrowo ekscytującego. Za pomocą telewizji reżyser i autor historii mają szansę półgłosem, bez aury sensacji powiedzieć coś prawdziwego. Tę szansę wykorzystali Anna Augustynowicz i Łukasz Barczyk.

Agnes

Już pierwsza scena spektaklu Anny Augustynowicz dowodzi, że reżyserka znalazła sposób mówienia o sprawach, których nie tylko nie sposób zrozumieć, ale w które trudno uwierzyć. Wchodzimy w świat pełen niedomówień, przemilczeń i dwuznaczności. Świat, w którym takie słowa jak dom, azyl, miłość i czułość stały się swoimi przeciwieństwami. Zgromadzona wokół tortu rodzina chóralnie namawia milczącą Agnes do zgaszenia świeczek: „Dmuchaj, dmuchaj”. Sztuczne uśmiechy, nienaturalny ton wypowiedzianych z naciskiem słów i opór dziewczynki sugerują, że coś jest nie w porządku. Aurę zagrożenia dopełnia muzyka Jacka Ostaszewskiego: niepokojące, pulsujące dźwięki towarzyszą wydarzeniom od początku do końca i zmuszają do skupienia uwagi. Nie znam drugiego kompozytora, który potrafiłby osiągnąć taki efekt nie wywołując uczucia irytacji.

Postać głównej bohaterki została zdublowana. Nastoletnia Agnes nie wypowiada ani słowa, pojawia się jak wyrzut sumienia rodziny i postronnych osób, które mimo podejrzeń nie zareagowały na jej tragedię (pracownicy pralni, którzy znaleźli w garderobie wyuzdane zdjęcia dziewczynki, lekarz, który robił skrobankę). Agnes-dziewczynka, w kusej koszuli nocnej, w białych dżinsach lub w bieliźnie, ze zgarbionymi plecami i spuszczoną głową, rozpaczliwie cofa się, by uniknąć awansów ojca lub apatycznie wysłuchuje uwag matki. W jej imieniu wypowiada się druga, dorosła Agnes (Beata Zygarelicka) obecna nieustannie jako komentatorka i obserwatorka wydarzeń. To jej głosem odpowiada ojcu rozpaczliwie skulona Agnes-nastolatka. To jej głosem żali się matce, że nie chce chodzić z ojcem do sklepu w soboty lub prosi ciotkę, aby pozwoliła jej zostać u siebie. W jednej z początkowych scen dorosła Agnes, prawniczka, poproszona zostaje o obronę klienta, ojca, który zgwałcił córkę. Na zastrzeżenia, że gwałt nie został udowodniony, słyszymy jej odpowiedź: „Czy myśli pan, że kazirodczy związek z nastolatką może przebiegać jak romans?”. Słowa Agnes-Zygarelickiej wypowiedziane zostają pozornie bez przejęcia, pogodnym głosem, w którym doszukać się można delikatnej ironii. Czujemy, że bohaterka zdołała się z nimi oswoić, wypracować konieczny dystans (żeby nie zwariować). Zygarelicka relacjonuje wydarzenia z przeszłości bohaterki z pogodnym, maskującym rany uśmiechem. Nie może jednak patrzeć spokojnie, gdy ojciec zaczyna czule gładzić nogę młodszej siostry.

Spektakl nie epatuje nagością (nawet leżąca na stole rozebrana Agnes ma zasłonięty biust i lono); nic dziwnego: nagość nie jest wolna i radosna, kojarzy się z przemocą, to coś, co trzeba wstydliwie ukrywać, co niesie ból i poniżenie. Nie ma drastycznych scen. Piotr Bajor (Ojciec), budzi grozę za sprawą wypowiedzianych z naciskiem tkliwych słów, pod którymi musimy doszukiwać się nieczystych intencji. Wstręt i współczucie budzi scena, w której ojciec wmawia nastoletniej Agnes, że spała ze swoim kolegą, po czym każe jej się położyć na stole, aby mógł ją zbadać, jak „pan doktor”. Do samego „badania” nie dochodzi, ale to, czego możemy się domyślać, wystarczy. Czują ton budzi przerażenie, gdyż maskuje występki ojcowską miłością. Tylko ukrátkowe, badawcze spojrzenia Ojca i nerwowy tik ręki widocznej pod stołem pozwalają się domyślić prawdy. „Nie ma przecież żadnych dowodów – argumentuje zdenerwowany ojciec – zawsze cię kochałem, Agnes. I Kocham cię nadal.”

Poczucie osaczenia podkreśla sceneria: pozbawione okien, oświetlone punktowo szarobrazowe mury, niebieskawe, zimne kafelki podłogi, załomy ściany, za którymi czai się niebezpieczeństwo, przypominające katakumby, więzienie, a momentami – prosektorium (jedynymi meblami są laboratoryjny stół i taboret na kółkach). Atmosferę zagrożenia potęgują też obłąkane nawoływania babki (Irena Jun), aby zamknąć drzwi i okna, nie zapomnieć o łudzikach: przestrogi na nic się nie zdadzą, gdyż wróg jest w środku. Najbardziej zagadkową postacią spektaklu jest matka. Zahukana i ślepa na rozgrywkę się pod jej bokiem tragedię czy też tak słaba, że zgadza się na wszystko i tuszuje postępkę męża dla pozornego spokoju? Dorota Kolak rysuje postać dość enigmatycznie. Zastraszona matka z pustymi oczyma jak wyuczona lekcję powtarza na skargi Agnes: „Nic na to nie poradzę. Musisz słuchać ojca” czy stwierdza zdziwiona: „Masz płamę na koszuli”.

W finale krótkie wypowiedzi bohaterów na temat procesu oddziela od siebie obraz nagich pleców dziewczynki, któremu towarzyszy przejmujący dźwięk. Przedstawienie zbudowane jest z okruczeń scen-wspomnień komentowanych przez dorosłą Agnes. Wysznuwając z pamięci traumatyczne doświadczenia, steruje ona opowieścią, która jawi nam się w kolejnych rozbitkach scen.

Zestawiając *Kostkę smalcu z bakaliemi* oraz *Beztlencowców* Ingmara Villqista, Łukasz Barczyk zastosował dość wyszukany zabieg formalny. Wydaje się, że reżyser zabawiał się stereotypami na temat płci i związanymi z nią upodobaniami estetycznym. Historia dwóch lesbijek ma nieco staroświecki smak, rozgrywa się w czarno-białych, starannie zakomponowanych kadrach. Opowieść o parze homoseksualistów wychowujących dziecko przypomina telewizyjny reportaż albo efekt studiowania założeń Dogmy. Mimo tych stylistycznych kontrastów w obu przypadkach uwaga koncentruje się na bohaterach, skłaniając do wyartykułowania wniosku, iż niezależnie od płci mechanizmy uczuciowych relacji i ich dynamika pozostają takie same.

Kostka smalcu z bakaliemi

Czarno-biały obraz: zbliżenie na twarz, a właściwie tylko kobiece usta, z których wydobywa się jęk rozkoszy. Następna

Profilm Agencja Filmowa, Agencja Filmowa-Teatr Telewizji dla programu II TVP SA
Catherine Anne

agnes

przekład: Barbara Grzegorzewska, adaptacja i reżyseria: Anna Augustynowicz,
scenografia: Marek Braun, kostiumy i charakteryzacja: Wigganna Papina,
zdjęcia: Tomasz Wert, muzyka: Jacek Ostaszewski, redaktor: Zbigniew Dziegiel,
emisja 21 stycznia 2001

Agencja Filmowa-Teatr Telewizji dla programu II TVP SA
Ingmar Villqist

beztlenowce

reżyseria: Łukasz Barczyk, scenografia: Joanna Kaczyńska, kostiumy: Magdalena Komar,
zdjęcia: Karolina Kleszczewska, muzyka: Tymon Tymański, redaktor: Elżbieta Tarnowska,
emisja: 18 lutego 2001

teatr telewizji
"DIDASZALIA" N. 41
LNTX 2001

scena: nieruchoma kobieca ręka z obrączką, druga kobieca dłoń delikatnie ją pieści, po czym pochyla się nad nią twarz blondynki, która całuje, ssie palec. Pada zniecierpliwione: „Zostaw już” Pierwszej (Maja Ostaszewska). „Przed chwilą mówiłaś zupełnie coś innego. Jaka ty jesteś zakłamaną” – ton Drugiej (Małgorzata Hajewska-Krzysztofik) jest rzeczowy, wyrzuty wypowiedane bez wiary w ich skuteczność. Pewnie już nieraz padały. W kilku obrazach i zdaniach zarysowane zostały relacje między partnerkami. Czysto, oszczędnie. Chociaż padnie jeszcze wiele słów i poznamy wiele szczegółów, to co najważniejsze zostało zasygnalizowane. Determinacja, namietność i ból Drugiej oraz zagubienie i wynikające ze słabości okrucieństwo Pierwszej.

Tonący w półmroku pokój wypełniają bibeloty, książki, drobniaki. Łóżko z satynową pościelą, nad nim lustro w rzeźbionych ramach. Dwie kobiety: półnagie, piękne. Maja Ostaszewska – czarne miękkie loki okalają czystą twarz zamyślnego amorka. Kolejny raz uległa pokusie, jej życie (mimo męża i dwójki dzieci) jest jałowe i pozbawione blasku. Ale teraz musi już iść i chciałaby to zrobić tak, aby nie zranić kochanki. Małgorzata Hajewska-Krzysztofik, w krótkiej blond fryzurze, jest bardzo rasowa, efektowna i nieco androgyniczna. Inteligentna i dowcipna, stawia na szali cały wdzięk. Boi się zostać sama i ten strach zmusza ją do wylania pretensji. Jej wybuch prowokuje Pierwszą do zwierzeń. Leżąc w łóżku opowiada historię uwiedzenia przez przyjaciółkę. Właściwie nie niepokoi jej bierność (nie opuszcza łóżka, gdy jej towarzyska ciągle krąży po mieszkaniu), jeszcze nie wiemy, że jest sparaliżowana i porusza się na wózku.

Metaforyczne obrazy (twarz Drugiej nagle przechodzi w identycznie upozowaną twarz Pierwszej, która uśmiecha się enigmatycznie; ta sama twarz o smutnych, badawczo wpatrzonych w obiektyw oczach wylania się z zacieków na murze), znaczące rozłożenie akcentów muzycznych, zabawa kadrkami nasuwającymi dalekie skojarzenia z *Personą* Bergmana – te zabiegi podnoszą estetyczną wartość spektaklu. Jego największą siłą jest jednak aktorstwo: wyciszone, subtelne, operujące półtonami, bez cienia fałsu i tanich efektów. Porusza scena, w której Druga po odejściu kochanki płacze pod prysznicem, zmywając z siebie upokorzenie i ból. Jeszcze bardziej – finał, w którym zduszonym głosem rozmawia z mężem ukochną, starając się pod byle jakim pretekstem wyżebrać zgodę na częstsze spotkania. Bezskutecznie.

Przedstawienie zachwyca klarownością w budowaniu nastroju, konsekwencją w kreowaniu postaci i efektywnością strony plastycznej (subtelnie, zwłaszcza w wizerunkach bohaterek wystylizowanej na retro). Choć spektakl w dużej mierze opiera się na monologach, czujemy, że to co najistotniejsze, co tworzy zapadającą w pamięć aurę, rozgrywa się poza i pomiędzy słowami.

Beztlencowce

Zderzenie stylistyk, w jakich zrealizowane zostały następujące po sobie opowieści, to przejrzysty zabieg formalny. Reżyser starał się uwypuklić zasadę negatywu i pozytywu, wzajemnego przegładania się dwóch historii. Jednak zderzenie wysmakowanej poetyki oraz techniki „obrazka z życia” odbiło się niekorzystnie na *Beztlencowcach*. Sytuację pogarsza przegadany, z lekka pretensjonalny tekst i często słabe aktorstwo, które sprawia, że spektakl momentami po prostu nuży nasuwając niezbyt pochlebne skojarzenia z dokumentalną telenowelą.

Przyglądając się rozpaczliwej szamotaninie Maga (Redbad Klynstra), który usiłuje zatrzymać znużonego kochankę opowieściami o butelkach, pieluchach i kłopotach ze snem niemowlaka, trudno zaprzeczyć, że wiele w nich tak zwanej prawdy życiowych zachowań. Bohater wzrusza miłością do dziecka i utopijną, jak się okazuje, wizją szczęśliwej homoseksualnej rodziny. Szacunek budzą jego dobroć i poświęcenie. Gdy wkłada perukę i próbuje tańcem uwieść Larsa (Artur Urbański) widzimy, że jest żaloszny, ale wiemy też, że gra o najwyższą stawkę i doceniamy jego rozpaczliwe wysiłki. Nieważna staje się pleć: oglądamy człowieka, który zrobi wszystko, by uratować miłość.

Czujemy jego strach i widzimy, jak nieskuteczne są jego starania. Jednak, chociaż mu współczujemy, tak naprawdę niewiele obchodzi nas jego los.

Akcja spektaklu, rozgrywająca się w funkcjonalnie urządzonej, lecz pustawym nowoczesnym wnętrzu, filmowana jest z pozorną niedbałością o kompozycję kadru; światło i ruch kamery przypominają momentami amatorskie filmowanie (scena rozmowy Maga z córką Larsa zrealizowana została nieostro, w półmroku). Całość została jednak starannie zmontowana, w tle widoczne są symboliczne obiekty (fotografia talerza, na którym spoczywa serce w wbitym weń widelcem), od czasu do czasu pojawiają się błyskawiczne najazdy kamery na detal (na przykład ucho Larsa, doprowadzonego do furii płaczem niemowlaka i gadaniną Maga). Nie brak przemyślanych wizualnie chwytów: gdy po szamotaninie partnerzy zastygają w uścisku, zapłakane, przerażone oczy Maga efektownie błyskają w półmroku. Trudno się jednak oprzeć wrażeniu, że tak zwana prawda życia codziennego, choćby i pokazana na ekranie z jak największą naturalnością (do czego można mieć w tym przypadku pewne zastrzeżenia) to za mało, by opowiedzieć coś istotnego o człowieku, nie mówiąc już o pretendowaniu do miana dzieła sztuki.

Teatr telewizji wypracowuje własny styl. Najbardziej interesujące spektakle powstają wówczas, gdy ich realizacji towarzyszy świadomość możliwości, ale i ograniczeń, jakie niesie gatunek. Na przykład: na telewizyjnym ekranie nigdy dobrze nie wypadną sceny zbiorowe, stąd jedną z cech winna być kameralność, operowanie szczegółem, zbliżeniami. Teatr telewizji nie wygra z realizowanym na taśmie światłoczułym filmem, jeżeli chodzi o efekty malarskie zdjęć, dlatego nie najlepiej sprawdzają się spektakle realizowane (w studiu czy naturalnych wnętrzach) w konwencji realistycznego obrazka – za bardzo (od strony wizualnej) przypominają wówczas telewizyjne filmy czy nawet – produkcje typu soap opera.

Świadomi tego twórcy teatru telewizji kreują oryginalne, własne przestrzenie, czemu służy elektroniczne przetwarzanie obrazu, operowanie światłem, triki montażowe, specyficzne kadrowanie. Sceneria spektaklu *Agnes* nie jest ani naturalnym wnętrzem, ani przeniesioną z teatru dekoracją. Kamera pokazuje bohaterów i ich otoczenie z wielu perspektyw, reżyserka stosuje często chwyt filmowania od góry (pod koniec przedstawienia tak filmowany jest Ojciec, któremu przyglądamy się jakby dystansu), niezwykle jest ujęcie kręcone od dołu, poprzez szklany blat stołu – leżąca na nim sukienka, o której mowa, przyjmuje zagadkowe kształty, a uwaga widza kierowana jest na detal, rękę Ojca, który nerwowo pociera palcami.

Barczyk w *Kostce smalcu z bakaliarni* poprzez czarno-białe zdjęcia i operowanie zbliżeniami w półmroku osiągnął efekt dusznej klaustrofobii. Ciekawe rezultaty dały chwyt montażowe i świetlne: dzięki nim nakładające się twarze kobiet w jednym z ujęć upodabniają się do siebie. Oprócz rzeźbienia światłem (wspaniale wydobyta i ograna została twarz Małgorzaty Hajewskiej-Krzysztofik) i starannego kadrowania, wykorzystywane zostały także proste efekty optyczne – nie wiemy na przykład, która postać Pierwszej jest „prawdziwa”, a która jest odbiciem w lustrze. Podobne chwyt – stosowane świadomie i bez maniery – pozwalają osiągnąć efekt odrealnienia, wykreować własne światy, zbudować metaforę. W tak pomyślanym przedstawieniu zwracamy uwagę na znaczące uwypuklenia detalu (kwestii, grymasu, gestu), czytamy ich głębsze znaczenie, drugie dno.

Te zabiegi nie są niczym nowym, stosuje je od lat kino artystyczne, awangardowe, eksperymentujące z obrazem. Istotne jest świadome ich użycie dla osiągnięcia odpowiedniego efektu. Dzięki nim historia dwóch lesbijek staje się czymś więcej niż obrazkiem obyczajowym, a opowieść o Agnes to nie tylko wymek z kronik kryminalnych. Natomiast zabiegi markujące podpatrywania „na żywo” tak zwanej rzeczywistości i chropawość techniczną niezbyt służą teatrowi telewizji. Choćby dlatego, że kojarzą się z domowymi projekcjami wakacyjnych taśm wideo.