

TEATR SŁOWA POETYCKIEGO

Satyre Tuwima lubię tak bardzo, iż nie potrafię jej analizować w sposób należyty: muszę poprzestać na podziwie. Tyczy się on także tekstu poetyckiego wieczoru Tuwima w Teatrze Młodej Warszawy w reżyserii Wojciecha Siemiona. Podziw czy umiłowanie tekstu utrudnia analizę spektaklu, każę nań patrzeć pod szczególnym kątem widzenia: jakimi sposobami, jakimi metodami teatralnymi widowisko przekazało poezję Tuwima? Aparatura zastosowanych środków jest poważna: scenografia, taniec, muzyka... Jest na pewno nad czym pomyśleć, jest i o co się pokłócić.

W programie *Balu w operze* znalazłem takie stwierdzenie: „Najważniejszą sprawą naszego przedstawienia jest tekst poetycki. Tylko dla najpełniejszego, najsugestywniejszego przekazania słowa poszukujemy (zarówno dla Was jak i dla nas) oparcia o barwę, kształt, muzykę i taniec.” Pisali to bez wątpienia ludzie kochający poezję Tuwima, takie zaś sformułowanie założeń spektaklu ułatwia zadanie, choć z konieczności nadaje wszelkim rozważaniom charakter subiektywny. A więc: czy to, co zobaczyłem na scenie, zgodne jest z postulatami twórców spektaklu, czy niezgodne? Co pomaga poezji, co przeszkadza? Dlaczego?

Inscenizacja poezji (nie dzieła dramatycznego pisanego wierszem, lecz właśnie poezji; i nie jej recytacja, lecz właśnie inscenizacja) jest na pewno trudna. Trudności wzrastają znacznie przy utworze satyrycznym o strukturze i poetyce *Balu w operze*.

Cóż tu bowiem inscenizować? Dramaturgię samego słowa poetyckiego, czy też dramaturgię relacjonowanych — i to tak wielu — wydarzeń? Czy ilustrować tok poematu działaniami aktorów i koncepcją scenografa, czy traktować słowa poety jako kanwę do stwarzania dramaturgii w innym wymiarze niż samo słowo — w wymiarze kontaktu między wszystkim, co jest na scenie, a widownią?

Mówiąc krócej — co ma się dziać na scenie? metafora poetycka, czy metafora sceniczna? Jeśli ta ostatnia, jak ma się ona dziać?

Na tak postawione pytanie inscenizacja Siemiona udziela odpowiedzi niewątpliwej i jednoznacznej: na scenie jako założenie spektaklu ma sens istnienia tylko metafora sceniczna, która w wypadku inscenizacji tekstu poetyckiego wynikać musi nie z tego tekstu bezpośrednio, lecz pośrednio, poprzez zestawienie interpretacji tekstu z kształtem scenograficznym, muzycznym i wszelkim innym (np. choreograficznym) sceny jako całości odbieranej przez widzów.

To uogólnienie daje się łatwo rozszyfrować na przykładach. Wszędzie tam, gdzie Siemion poszedł tą drogą, wyniki są ciekawe i dobre; wszędzie gdzie indziej niedobre lub wręcz sprzeczne z tekstem Tuwima, przeszkadzające tekstowi, wypaczające go.

Niejednolitość inscenizacji (i w wykonaniu i w koncepcji) wypaczyła niektóre najbardziej może teatralne walory *Balu w operze* — nie ujawniła się w pełni ani swoista „mechaniczna” dramaturgia *Balu* (przygotowania, początek, intermezza żarcia i przesypania się, wreszcie znużenie), ani tak istotna w poemacie dwuwątkowość, kontrast między „ideologiczną zabawą” a zwyczajnym życiem. Zamierzone jednorodne widowisko stało się zbiorem fragmentów o pięknej i potężnej nieraz wymowie, ale fragmentów; myśląc przede wszystkim o sposobach inscenizacji poezji o tych fragmentach trzeba mówić.

I trzeba zacząć od Siemiona, już nie reżysera, a wykonawcy niewątpliwie z wszystkich najbardziej dojrzałego. Rozmowa taj-



TEATR MŁODEJ WARSZAWY — ESTRADA POETYCKA W WARSZAWIE: BAL W OPERZE Juliana Tuwima. Wojciech Siemion. Inscenizacja i reżyseria: Wojciech Siemion, scenografia: M. T. Stryjecki, choreografia: Sabina Szatkowska

niaków w szatni, apostrofa do pieniędzy i zakończenie poematu to z pewnością i pełnokrwista, tuwimowska satyra polityczna i ważne elementy widowiska jednocześnie. Gdy trzeba, Siemion podaje tekst prosto i rytmicznie; gdy można i trzeba, wciela się w Słowikowskiego, Maciukiewicza i całą plejadę tajniaków; wreszcie, gdy trzeba, staje jak gdyby przed sceną i obiektywnie, słowami poety ocenia „straszne ideolo”. Wiele piękności tekstu Tuwima, które w lekturze można zagubić, Siemion wydobywa troskliwie i bez widocznego wysiłku; satyra jest satyrą, lekkość — lekkością, a ciężki nieraz i konieczny każdorazowy „morał” rodzi się między sceną a widownią niedostrzegalnie, właśnie tak, jak trzeba.

Widać, że Siemion prowadził innych wykonawców: metoda jest w zasadzie ta sama, poziom wyrównany. Wanda Majerówna



TEATR MŁODEJ WARSZAWY — ESTRADA POETYCKA W WARSZAWIE: BAL W OPERZE Juliana Tuwima. Ewa Zastocka (Satanella)

dobrze daje sobie radę z rolą k...y (tak napisał Tuwim); dzięki zaś wykonaniu Ryszarda Pikulskiego jasno dochodzi do widzów ciekawa koncepcja roli „ideola” (odmieniać to słowo można chyba tak jak „gigolo”), silnego jednością nosiciela czuj-ducha.

Aktorzy, wykonanie aktorskie, nie przeszkadzają, lecz pomagają poezji Tuwima — podstawowe założenie zespołu zostało więc spełnione.

Dalej zaczynają się nieporozumienia, niekiedy poważne. Wymyślono (nie wiem, kto wymyślił, reżyser czy scenograf) niepotrzebne, niezrozumiałe groteskowe i jakby symboliczne maski uczestników balu. Zamiast współtworzyć metaforę stanowią one zagadkę same dla siebie; każde ich pojawienie się na scenie przygłusza tekst Tuwima, budząc niepokój: o co chodzi? co to znaczy? Symbol zostaje nierozszyfrowany, zagadka do końca nierozwiązana, a w tekście poety tworzą się zakamarki zdziwienia, które (jak podejrzewam) przede wszystkim rozbiły poemat na oddzielne fragmenty.

Doświadczałem ulgi, gdy owe okostwory i kołnierzoctwary nikły ze sceny; jeśli jest to odczucie nazbyt subiektywne, mogą pocieszać się świadomością, iż wielu widzów je podziela.

Stworzenie takich masek jest poważną pomyłką, szczęśliwie w całości scenografii jedyną w tym wymiarze. M. T. Stryjecki bez wątpienia dodał tekstowi Tuwima wiele od siebie — i to jak szczęśliwie, nieraz jak poetycko!

Np. w scenie bufetowego żarcia dominuje tło z epidiaskopu: fragment „rentgena” — szkieletu z zarysowanym gigantycznie żołądkiem. Tego rodzaju plastyczna metafora „fizjologiczna” pomaga tekstowi, a jest takich (i innych) metafor wiele: tańczące wdzięcznie złote krążki-pieniądze na szalach kobiet, które tekst dekonspiruje; przemyskające tylko przez chwilę (a szkoda!) zodiakalne małpy, też maski, ale tym razem nie budzące zdziwienia; mgławica, księżyc i... konkretne, bardzo szklane butelki jako tło tańca Satanelli; wreszcie końcowa pointa plastyczna: prosta twarz człowieka, któremu oczy zasłania opaska z napisem: „ideolo”.

Aktor (Siemion) zdziera tę opaskę, przez chwilę spogląda na niego i na nas człowiek, światła nagle gasną, koniec balu...*

Koncepcja scenograficzna jako całość w swojej barwie i kształcie pomaga tekstowi Tuwima — i to założenie zespołu zostało więc spełnione.

Z oprawą muzyczną Juliusza Bożyma czy też koncepcją muzyczną jest gorzej. Doprawdy trudno dociec, ile w tym winy samej muzyki, ile zaś winy koncepcji: po prostu niewiele było słychać. To co usłyszałem,

* W rozmowie z Siemionem dowiedziałem się o fakcie, który na jego odpowiedzialność podaje miłośnikom satyry Tuwima.

Otóż zakończenie *Balu w operze* nie zostało nigdy wydrukowane; przed wojną były i tak trudności cenzuralne, po wojnie sam poeta usunął je z tekstu. Zakończenie to cytuję z *Objawienia Św. Jana* (XXII, 20):

„Tak mówi ten, który świadectwo daje o tych rzeczach

Zaiste przyjdę rychło. Amen.

I owszem, przyjdź, Panie Jezu.”

Zamiar wykorzystania tego zakończenia w spektaklu spełził na niczym: ostatnie słowa znanego tekstu drukowanego przykryły już brawa widowni. (L. P.)

przyjąłem bez szczególnego zachwytu, ale i bez żadnego oporu — czasem z wdzięcznością dla twórcy oprawy muzycznej (np. taniec Satanelli). Jednakże o roli muzyki wobec tekstu trudno w tych warunkach mówić — trzeba natomiast rychło coś poprawić w magnetofonach.

Ze szczególnym wewnętrznym oporem oczekiwałem na taneczne elementy widowiska, przekonany, iż *Bal w operze* nie znieś wstawek tanecznych, nie nadaje się na libretto w żadnym sensie. Zawiodłem się przyjemnie: i koncepcja Sabiny Szatkowskiej i jej wykonanie okazały się proste, czytelne i nieraz bardzo dobre (taniec „pieniędzy” i raz jeszcze „Satanella”). Nie potrafię opisać kompetentnie poszczególnych elementów tańca, ani założeń całej koncepcji tanecznej, czego żałuję — przekonany jednak zostałem, że taniec może równoważyć słowo poetyckie i współdziałać w tworzeniu łańcucha metafor scenicznych.

Oszczędne potraktowanie tańca wyszło całości na dobre — i to założenie zespołu zostało więc spełnione.

Choć ze wszystkich elementów spektaklu, z interpretacji aktorów, scenografii, muzyki i tańca nie ujawniła się mocno i wyraźnie sceniczna metafora całości poematu — pozostaje po nim wrażenie żmudnych poszukiwań, prowadzonych we właściwym kierunku i już dających godne uwagi, bo służące wzruszeniu widzów, wyniki. Metafora poetycka Tuwima z trudem poddawała się transformacji w metaforę sceniczną, ale trud ten wielokroć się opłacił.

Nie tylko w *Balu w operze*, choć tylko o tym piszę. *Bal* jest pierwszą częścią spektaklu, na drugą składają się drobne wiersze liryczne i *Małgorzatka* (z ciekawą koncepcją „rozdwojenia” postaci tytułowej na dwie bohaterki — tańczącą (Marta Bokota) i interpretującą tekst (robi to z wdziękiem i umiarem Danuta Mancewicz), i z bardzo dobrym w roli Pijanego Andrzejem Żarneckim. Druga część spektaklu poszła w zasadzie przetartymi torami recytacji i choć wnosi do całości wiele wzruszeń, nie zmusza do szczegółowego omówienia, skoro istnieje już odpowiedź na podstawowe pytanie.

Dobłą, ciekawą drogą interpretacji poezji jest poszukiwanie metafory scenicznej. Trudne to zadanie może próbować wypełnić Teatr Słowa Poetyckiego — zaś tuwimowski wieczór w Teatrze Młodej Warszawy trzeba traktować jako pierwszą premierę takiego właśnie teatru.

Szanuję ludzi upartych, maniaków trudnych spraw. Należy do nich Siemion, recytujący Gałczyńskiego sam, tworzący zespół, montujący poetyckie spektakle — dziś Tuwima, wkrótce, jak słyszałem, Boya. Teatr Słowa Poetyckiego jest nierówny jeszcze, chropowaty, ale ma już trzy konieczne elementy każdego teatru: określony repertuar, aktorów, którzy żyją tym repertuarem, i widzów, którzy przychodzą i będą przychodzić na poetyckie spektakle.

1-13:04 1957
XVII
Ruh
N. 7
"TEATR"