

Ameryk

T. Polski - Wrocław

wydanie

Nr z dn.



BARBARA OSTERLOFF

Po raz pierwszy zrealizował Jerzy Grzegorzewski *Amerykę* siedem lat temu w warszawskim Teatrze Ateneum. Posłużył się wówczas własną adaptacją tekstu w przekładzie Juliusza Kydryńskiego i własną scenografią, co miało istotne następstwa dla kształtu inscenizacji. Ow kształt nie mieścił się w konwencjonalnym schemacie „pudełka”. Przestrzeń gry obejmowała naturalną scenarię szatni i korytarza na parterze Ateneum, zaś położona w bliskim sąsiedztwie Scena 61 przekształcała się w widowie.

Przedstawienie rozpoczynało się w chwili zakończenia spektaklu na dużej scenie, piętro wyżej. Widzowie zmierzający do szatni

Ponownie Kafka

stawali się, nie wiedząc o tym, przypadkowymi i anonimowymi aktorami. Występowali w roli podróźnych opuszczających statek, na którym Karl Rossman przybył do Nowego Jorku. Publiczność zgromadzona na Scenie 61, oddzielona od foyer szklaną szybą — oglądała ich niczym w filmowym kadrze.

Podobnych rozwiązań, nie tylko funkcjonalnych, lecz również nośnych interpretacyjnie, było w przedstawieniu więcej, tak że przypadkowa z pozoru i nieefektywna przestrzeń gry okazywała się ostatecznie organicznym elementem inscenizacji. Dzięki niej w dużej mierze udało się Grzegorzewskiemu spotęgować aż do dusznego, sennego koszmara atmosferę ludzkiej samotności w świecie dziwnym i brutalnym zarazem. Te właśnie motywy uwypuklił Grzegorzewski szczególnie,

ograniczając zarazem problematykę Kafkowskiego pierwowzoru, z którego dość drastycznie wypręparował tekst likwidując wszelkie realia, motywację psychologiczną postaci i fabularny tok akcji. Przejmującym znakiem i symbolem najistotniejszych dla przedstawienia motywów stał się w finale, zaznaczony kredą na podłodze, kontur ciała głównego bohatera — anonimowy ślad po człowieku.

W finale nowej wersji *Ameryki*, jaką przygotował Jerzy Grzegorzewski we wrocławskim Teatrze Polskim, nie ma tego wyrazistego znaku — symbolu. Nie ma także wielu innych rozwiązań, pamiętnych z poprzedniego przedstawienia, co trzeba wiązać między innymi z absolutnie odmienną architekturą przestrzeni gry. Cała akcja teatralna toczy się w odgraniczonym od widowni pudle sceny, najczęściej na kilku precyzyjnie zaznaczonych planach jednocześnie. Przy takim rozwiązaniu trudno o kameralność, tym bardziej że zespół wykonawców jest liczny.

A jednak pomiędzy obu *Amerykami* Grzegorzewskiego można się dopatrzeć związków. Istnieją one bez wątpienia już tylko w charakterystycznych detalach kostiumów (np. lis na szyi Delamarche'a) i w rekwiizytach uży-

wanych w zbliżonej funkcji (np. tramwajowy pantograf w scenie u Bruneldy). Inna rzecz, iż drobiazgowo śledzenie tych replik, czy po prostu zbieżności scenograficznych nie ma większego sensu. Po pierwsze dlatego, że najistotniejsze związki pomiędzy tymi przedstawieniami kryją się przede wszystkim w sferze kompozycji scenicznych obrazów i rozstrzygnięć interpretacyjnych. Po drugie — wspomniane detale i rekwiizyty a także cała sceneria, nie są wyłącznie własnością obu *Ameryk*. Znamy je dobrze z innych przedstawień tego reżysera, zwłaszcza z *Wesela*, *Wariacji*, *Nie-Boskiej komedii*.

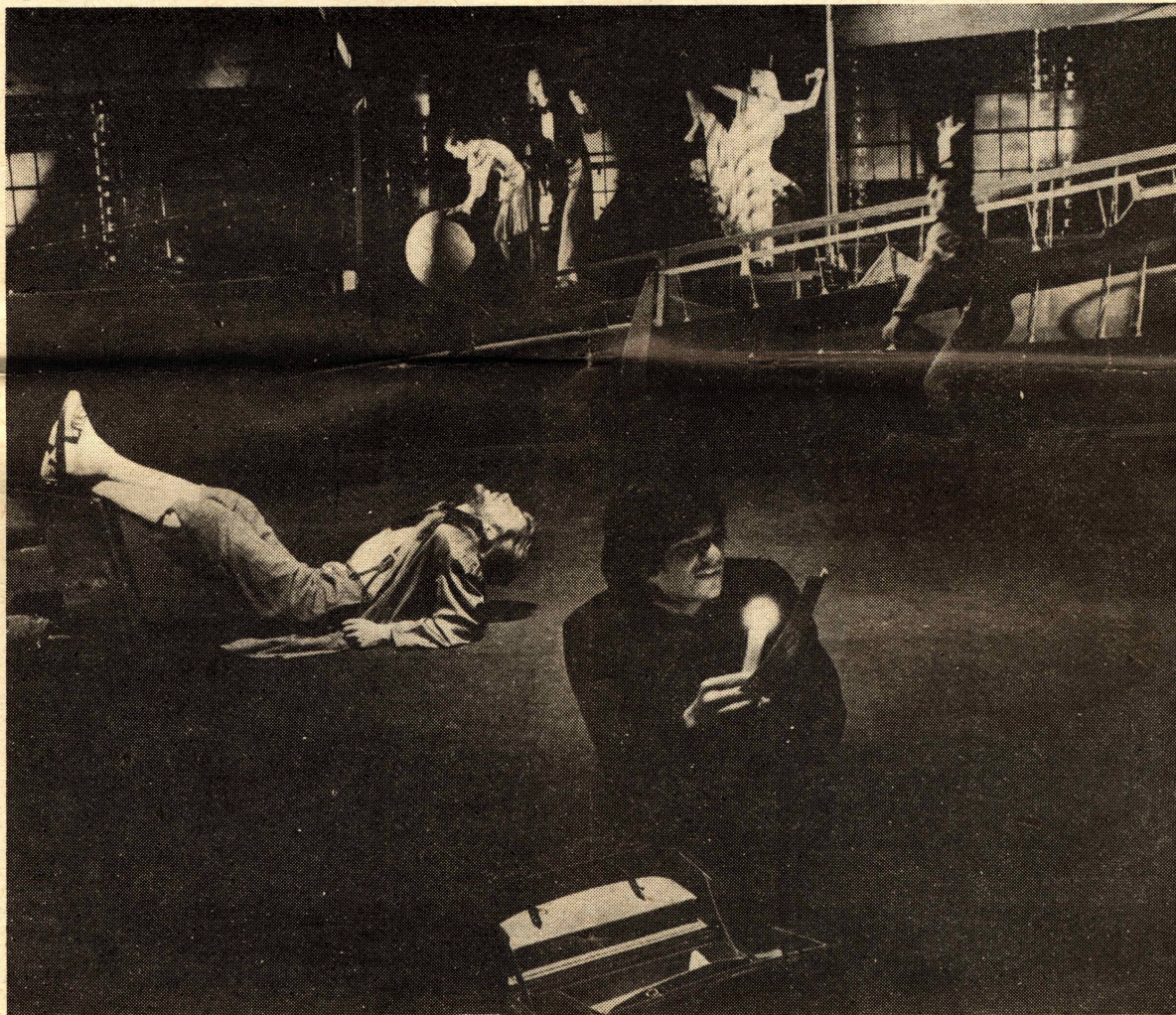
I tym razem bowiem oglądamy na wysłanej czerni od kulis po horyzont scenie — szkielety okien i skrzydeł samolotów, wypatroszone pudło fortepianu, pulpity nutowe oraz instrumenty muzyczne. Tylko część z nich — np. kontrabas — występuje zgodnie ze swą potoczną funkcją i należy do zespołu muzycznego, grającego podczas przedstawienia. Natomiast pozostałe instrumenty — ułożone w stos bębny, złote suwaki puzonów — pełnią rolę antynaturalistycznego znaku, któremu Grzegorzewski nadaje silnie steatralizowaną funkcję. Zanurzona w ciemnościach, a właściwie w półmroku przestrzeń gry, zróżnicowana w planach i

poziomach — kryje zaskakujący zestaw spreparowanych przedmiotów użytkowych, z których większość zastosowana jest niezgodnie z ich powszechnym przeznaczeniem. Przykładem jaskrawym — staromodne pudło kabrioletu wtaczane na scenę na rolkach. Ostatecznie, podobnie jak w *Dziesięciu portretach z czajką w tle*, gdzie nie było śladu rosyjskiego pejzażu i ziemiańskiego dworku z dramatu Czechowa, i tutaj nie ma kolorytu amerykańskich realiów, pejzażu miejskiego ze Statuą Wolności.

Ale jednocześnie Karl Rossman nosi mundurek, jaki można odnaleźć na dziewiętnastowiecznych fotografiach, Klara — spokojną w szarym kolorycie i „grzeczną” w kroju sukienkę panny z dobrego domu, zaś Teresa — alpakowy fartuszek z plisowanymi falbankami. Pojawiają się też czarne fraki i tużurki, cylindry, długie suknie, jednym słowem — kostiumy w pewien sposób staroświeckie, choć na pewno nie fotograficznie wierne określonej modzie pierwszych lat dwudziestego wieku, w których osadzona jest akcja powieści.

Ważną rolę w kształcie scenicznych obrazów o zdyscyplinowanej bardzo kompozycji pełni kolor. Grzegorzewski ogranicza go dość rygorystycznie do gamy czerni, szarości i bieli oraz zgaszonych, jakby spopielałych zieleń, różów, fioletów. Przeciwstawia jej często bardzo ostre, wręcz agresywne akcenty barwne, które stają się aż przytłaczającą dominantą plastyczną całości. Tak dzieje się, ilekroć pojawia się na scenie — niczym marzenie sennie — grupa aktorów Teatru z Oklahomy. Prowadzi ją dziewczyna w migotliwych bielach, która toczy przed sobą powoli, jakby z trudem, ogromną czerwoną kulę (piłkę?). W niezwykle pięknym, urzekającym urzędzie plastycznym finale przedstawienia owa „anielska” w kolorycie i czystości rysunku grupa, usytuowana na tle czarnego horyzontu, mocno kontrastuje ze wszystkimi pozostałymi postaciami. I poprzez jej obecność głównie ten finał nabiera charakteru wieloznacznej kody. Można ją między innymi interpretować jako niebiańska niemal, niedosięgalna a wyleskioną wizję Karla, która wynagradza mu wszystkie upokorzenia i okrucieństwa. Jakich doświadczył w zetknięciu ze światem, w którym nie mają żadnego znaczenia przewiezione przezeń zza oceanu pojęcia prawa i bezprawia. Bowiem w samotnym w gruncie rzeczy pojedynku z ludzką obojętnością, brutalnością, zachłannością dziecięco ufny Rossman ponosi klęskę.

Według relacji Maxa Broda dawał podobno Kafka do zrozumienia, że Karl odnajdzie w „owym teatrze nie mającym prawie granic — jakby dzięki rajskiemu cudowi — zawód, wolność, oparcie, ba nawet ojczyznę i rodziców”. Jednakże właśnie okoliczność, że trzeba było do tego „rajskiego cudu”, punktuje jeszcze mocniej to wszystko, co rozgrywa się w *Ameryce* do momentu pojawienia się Teatru z Oklahomy. Ostatni, nie dokończony rozdział powieści — na co zwraca uwagę Martin Walser w *Opisie formy — studium o Kafce* — całkowicie wychodzi z ram świata, konstruowanego w poprzednich rozdziałach. Zaś przesłuchanie Karla w Teatrze z



Jerzy Dominik (Delamarche) i Krzysztof Globisz (Karl Rossman)

Oklahomy, gdzie pytania są „bardzo proste, bardzo naturalne, a odpowiedzi nie badane za pomocą dodatkowych pytań”, stanowi dokładne przeciwieństwo przesłuchań, jakim poddawano go uprzednio i u wuja Jacoba, i w hotelu Occidental. Kafka stworzył tu niemal ironiczną replikę poprzednich wydarzeń.

Natomiast Grzegorzewski zrezygnował z owej ironii, nie włączył do przedstawienia sceny przesłuchania w teatrze i z powieściowego świata wyprowadził finał, który pozostawia widzowi swobodę wyboru interpretacji zależnie od jego wrażliwości, wyobraźni i — co nie jest bez znaczenia — wiedzy literackiej. Jak w wielu innych swoich przedstawieniach zdawał się liczyć na to, że obraz sceniczny odniesie widz do odpowiedniego obrazu literackiego tropiąc przy tym zasadę i niuanse jego scenicznych przekształceń. Lecz, rzecz ciekawa, tym razem jakby mu Grzegorzewski ten proces ułatwił. Warstwa słowna jest tutaj w porównaniu z inscenizacjąmi poprzednimi, o wiele bardziej rozbudowana a zarazem czytelna i — to nie złośliwość — słyszalna. Stopień preparacji tekstu wydaje się o wiele mniejszy niż np. w *Nie-Boskiej czy Dziesięciu portretach* i w tym sensie jest to przedstawienie bardziej „literackie”. Tym bardziej że zachowuje ono w zasadzie generalny układ sytuacji, składających się na fabułę pierwowzoru — wyładowanie w Nowym Jorku, pobyt u wuja Jacoba, wizyta u Pollunderów, praca w hotelu, niewola u Bruneldy oraz wspomniany już finał. Ale sytuacje te rozgrywane są symultanicznie, nie w logicznym następstwie typu przyczyna-skutek. I tak kiedy Karl

sprawdza zawartość swego kuferka, w głębi sceny słychać chór z refrenem „Retro...”, zaś w bliższym planie dziewczyna przetacza czerwoną kulę — wszystkiemu towarzyszy głos kontrabas.

Dialogi i monologi postaci rysują siatkę napięć i znaczeń, które można odbierać — jak rzadko w takim stopniu u Grzegorzewskiego — w kategoriach dość jasnej fabuły, pomimo braku poszczególnych ogniw i mimo specyficznego sposobu podawania tekstu. Kiedy np. palacz w interpretacji Andrzeja Wojaczka, wygłasza przed zaskoczonym Rossmanem monolog o swych niedocenionych zasługach i umiejętnościach, to wygłasza go tak, że nad treścią dominuje muzyczna linia słów i zdań, ale jej przecież nie zaciera całkowicie. Wojacek zaczyna od powolnego ściszenia, by stopniowo, mocno podkreślając rytm wypowiedzi — dojść do wybuchu emocji, złości i żalu w potężnym crescendo zakończonym krzykiem. Nocna rozmowa Karla z Teresą (Monika Rasiewicz) toczy się na zasadzie zupełnie niemal odrębnych dwóch monologów, a to wrażenie potęguje zwrócenie się aktorów twarzą do widowni i dzieląca ich odległość.

W wielu sekwencjach przedstawienia padają rozmaite realistyczne kwestie, lecz podane w takiej intonacji i rytmie oraz tak akcentowane, że brzmią ostatecznie arealistycznie. Jak specyficzny metajęzyk. Takie właśnie zabiegi sugerują rozmijanie się słów wypowiedzianych z postaciami, a zarazem ich wyobcowanie i brak wzajemnego kontaktu. Budują atmosferę sennego majaku, nostalgicznej pustki i osamotnienia a zarazem muzyczną linię przedstawienia, w którym niezwykle ważną rolę pełni nie tyl-

ko muzyka Stanisława Radwana, ale i „muzyka” słów, dźwięków oraz ciszy. Świat przedstawiony tej *Ameryki* — wytwór imaginacji Karla, jego sen? — to świat z gruntu wrogi i okrutny, choć niektóre z działających w nim postaci zdradzają odruchy przyjaznego zainteresowania drugim człowiekiem.

Na takim tle urasta Rossman — wydany często na pastwę brutalnych działań innych — do jedynego czystego, dobrego i sprawiedliwego w Sodomie. A ściślej mówiąc, nie tyle urasta, ile jest taki od pierwszej do ostatniej sceny, niczym gotowa postać — znak. Reaguje naiwnie i spontanicznie zbliżonymi bardzo do siebie reakcjami — strachem, zdziwieniem, skrzepowaniem. Trudno w wypadku grającego Rossmana Krzysztofa Globisza mówić o inwencji aktorskiej — dominują w roli dość monotonne zachowania postaci.

Cała właściwie dramaturgia przedstawienia — w ślad za dziełem Kafki — oparta jest na konfrontacji owego okrutnego świata i dzieciennego hohatera. Z kolejnych pomiedzy nimi starć — z reguły gwałtownych i dynamicznych — kształtuje się sceniczna wizja losu jednostki we wroziej zbiorowości. Nie ma tu miejsca na psychologizm, na cieniowanie niuansów wewnętrznych i zewnętrznych portretów ludzi. Inszenizator nie dał aktorom możliwości budowania postaci w pewnej ciągłości zachowań, poddanych realistycznej motywacji uczuć i namietności. Działają one po to, by odsłonić mechanizmy zbiorowych zachowań, a nie siebie. Aktorzy muszą to robić w taki sposób, by uczynić postać znakiem określonych postaw i uczuć w jednym nieraz

spojrzeniu, geście, ruchu, w chwili zaledwie. Są to chwile często bardzo interesujące, chwile gwałtownych odsłonieć zewnętrznej maski, notabene mocno zaakcentowanej wyrazistą charakterystyką (pobielone twarze, podczerwione oczy — postaci widma, nie-rzeczywiste i odrażające).

Niektórzy wykonawcy nadają tym działaniom aktorskim fascynującą intensywność i wyrazistość: Bolesław Nowak w epizodzie Greena, Izabella Sul-Poła-

bińska jako Brunelda, Ryszard Kotys w roli Starszego Portiera. A przede wszystkim — Danuta Kisiel oglądana w kilku wcieleniach, z których najbardziej zapada w pamięć agresywna „kotka” — Klara Pollunder w zalach do Karla graniczących z akrobatyką. Tej samej aktorce powierzył Grzegorzewski trwający mgnienie epizod, w którym naga przebiega scenę. Ta nagość, znana z innych przedstawień reżysera (np. *Parki w Weselu*), ura-

sta do synonimu śmierci. I w tym nawet symbolu pozostaje Jerzy Grzegorzewski w obecnej wersji *Ameryki* wierny swemu teatrowi, jego kreacyjności, jego obsesjom i powracającym tematami. Dla jednych będzie to zapewne powodem do pomawiania go o powtarzanie się i hermetyczność, dla innych natomiast może stać się kolejnym dowodem wyjątkowej wprost konsekwencji i wiary w teatr, który uniwersalność przesłania przekła-

da ponad wszelkie odniesienia do rzeczywistości „tu i teraz” w szerokim hasła tego rozumieniu.

BARBARA OSTERLOFF

Teatr Polski we Wrocławiu: *AMERYKA* Franza Kafki w przekładzie Juliusza Kydryńskiego. Adaptacja sceniczna, reżyseria i scenografia: Jerzy Grzegorzewski, muzyka Stanisław Radwan. Premiera 26 X 1980 (fot. Wojciech Plewiński)