

KULTURA

Warszawa, ul. Wiejska 12

Wydanie 7 16-02-1975

218

Teatr

Białe małżeństwo

Grzegorz Sinko

To, że „Białe małżeństwo” Tadeusza Różewicza wyrasta z gruntu modernizmu nie jest przypadkiem, ani tylko zabiegiem komicznym autora. Jak rzadko kiedy przedtem doszedł w tej epoce do głosu konflikt między biologicznymi warunkowaniami człowieka, a kulturą i społeczeństwem, i równocześnie jak rzadko kiedy ów konflikt był w pełni tragicznie odczuwany przez współczesnych. Dla podejmującego podobną problematykę pisarza dzisiejszego „moderna” stanowi więc doskonały punkt odniesienia. Obok nawiązania do Narcyzy Żmichowskiej — pierwszej ofiary konfliktu płci i obyczajów w poczcie naszych pisarek — w sztuce aż się roi od aluzji do poetów Młodej Polski (np. „Ahury” wzbudzającej taką radość Kucharci są z Tadeusza Micińskiego). Równie ważne są nawiązania do secesyjnej sztuki, przede wszystkim, jak to już słusznie wskazała krytyka, do Witolda Wojtkiewicza. Rzecz wiąże się nie tylko z wykazywaniem przez tego artystę sprzeczności między życiem a estetyzującym i patetycznym ka-

nonem epoki, ale przede wszystkim z jego światopoglądem. Gdzie inny ówczesny demaskator, Frank Wedekind, dostrzegł tylko potrzebę reform wychowawczych i higienicznych („Przebudzenie się wiosny”), dojrzał Wojtkiewicz szpetną, ale prawdziwą, bo nieusuwalną i nierozwiązalną tragedię. Obok wskazanej przez Martę Piwińską „Cukierni ciast trujących” chciałoby się wymienić jako obrazy-klucze do „Białego małżeństwa” takie rysunki, jak „Zakochani”, „Emeryci” i „Bolesne oględziny”.

Z Wojtkiewiczowskiego patronatu nad sztuką Różewicza wypływa podstawowa wskazówka dla teatru: udział plastyka jest organicznie wpisany w tekst autora stanowiąc istotny czynnik umożliwiający właściwe zrozumienie tego tekstu. Tymczasem w obecnej inscenizacji z plastyki właściwie zrezygnowano, dając tylko naturalistyczne stroje z epoki i markując secesyjne kilkomatki rekwizytami. Tego rodzaju proste, „kostiumowe” prześmiewanie epoki wystarczy w „Domu otwartym” czy „Gru-

bych rybach” Bałuckiego, natomiast bardzo sypka Różewicza zakłócając istniejącą w jego sztuce równorzędną komizmu (przefiltrowanego już zresztą przez pamięć o „Małym dworku” S. I. Witkiewicza, „Stubie” Gombrowicza i „Tangu” Mrożka), oraz groźnego tragizmu moderny odczuwanego dziś, mimo komicznej dla nas szaty, jako prawdziwy.

Sprawozdawca nie upiera się wcale przy konieczności zachowania wszystkich drastycznych efektów zapisanych w tekście i didaskaliach. Zastąpienie narzędzi nieczystości przez skromne tamborki z robotką ręczną, czy w wypadku Ojca przez złoty medal za osiągnięcia na niwie rodzinnej i pozarodzinnej, uważa za pomyślnie szczęśliwe, ale cały kłopot jest z tym, że erotyka w sztuce Różewicza jest groźna nie tylko w perspektywie egzaltowanego podlotka. Mam tu przecież próbę diagnozy naszej własnej kultury i panujących w niej stosunków między ludźmi, upostaciowaną na przykładzie życia zmysłowego; tytułowe fałszywe braterstwo białego małżeństwa mające zastąpić

ludziom prawdziwe zbliżenie, jest symbolem bardzo szerokim w swej wymowie. Wobec tego Ojciec-Byk ginący w corridzie nie może być śmieszny i występować w masce szopkowego diablaka, Myśliwy w Czarnym Lesie nie powinien się prezentować jak zwykły, mały ekshibicjonista z któregoś warszawskiego parku — a błędne koło „psiego wesela” bohaterów jest chyba w zamiarze

kwesłi „Jestem takim człowiekiem jak wszyscy, a nie Goplana z galarety i tęczy”. Przy pozostałych postaciach można natomiast odnotować już tylko wytrawne aktorstwo. Ich znaczenie dla wydobywania sensu sztuki pozostawił Różewicz w rękach inscenizatora, który ma decydującą rolę do odegrania we wszystkich scenach rozgrywających się w prywatnej rzeczywistości Bianki. Aktorom pozostaje natomiast w całej reszcie scen „Białego małżeństwa” komedia obyczajowa z farsowym zacięciem, którą ich doskonałe wykonanie jeszcze wzmocniło — z zyskiem dla indywidualnych kreacji i ze stratą dla zrozumienia intencji autora, wynikłą z powstrzymania się scenografa i reżysera od przypadających im dopowiedzeń. Tak tedy, komedię istniejącą zresztą jako jeden z elementów sztuki Różewicza odegrali znakomicie Edward Rauch (Ojciec), Bohdana Majda (Matka), Małgorzata Lorentowicz (Ciotka) i Seweryn Butrym (Dziadek). Może tylko Krzysztof Wakuliński jako Beniamin zeszedł zbyt blisko farsy. Wszystkie te jednak zaśluby pozostają i pozostać muszą w kręgu Michała Bałuckiego, któremu co najwyżej jakiś psotny Józio wsadził do ręki kompromitujący grzybek. A właśnie przecież teatr i głównie teatr może nam powiedzieć, że Różewiczowi nie chodzi o Józiowe psoty. Jedyny właściwie sygnał, że tak nie jest, stanowi (poza aktorstwem Anny Chodakowskiej) inscenizacja finału: kiedy Bianka ściągając włosy staje naga przed Beniaminem oświadczając mu, że jest jego bratem, opaski na jej ciele i cała poza przypominają jedną z postaci Felicjana Ropsa z rysunku „Oblubienica Chrystusa”. Nie starcza jednak tego jednego znaku na całe przedstawienie i małżeństwo Różewicza z publicznością pozostało, jak się zdaje, w znacznej mierze — białe.

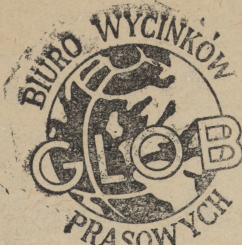
Sprawozdawca nie chce poświęcać uwagi sprawie mniej czy bardziej jawnego demonstrowania erotyki i nagości na scenie. Przy zmieniających się cyklicznie od wieków wzorach kultury w tej dziedzinie dyskusja musiałaby być dłuższa, a przy tym nie przekonałaby żadnej ze zwalczających się w tej chwili stron. Można tylko stwierdzić, że „Białe małżeństwo” nie ma nic wspólnego z naiwną i mętną ewangelią seksu głoszoną przez młodych (lub starających się uchodzić za takich) na Zachodzie i nadwiślańskim Wschodzie. Różewicz patrzy na swój problem poprzez głęboko przemyślane dziełnictwo naszej kultury, erotyzm w jego sztuce (choć niekoniecznie w omawianym przedstawieniu) nie jest celem samym w sobie, lecz podporządkowany został tezie szerszej i doniosłej. „Białe małżeństwo” jest rzeczywistością sztuką tylko dla dorosłych, może jeszcze z tej dodatkowej przyczyny, że dorosły widz musi uznać za jej głównych bohaterów tragicznych — Tatusia i Dziadzia. Poniżej lat pięćdziesięciu wstęp na sztukę jest nie tyle niedozwolony, co niepożyteczny.

„Białe małżeństwo” Tadeusza Różewicza w Teatrze Małym w Warszawie. Reżyseria: Tadeusz Minc, scenografia: Andrzej Sadowski, muzyka: Jacek Sobieski. Premiera 24 stycznia 1975.



„Białe małżeństwo” T. Różewicza w Teatrze Małym

Fot. R. DUDLEY



Prasowe
Wydawnictwo
Dokumentacyjne
RSW „P-K-R”

Warszawa
Pl. Starwkiwicz 7
Tel. 28-59-53

KULTURA

Warszawa, ul. Wiejska 12

7 wydanie 16-02-1975

268

Teatr

Białe małżeństwo

Grzegorz Sinko

To, że „Białe małżeństwo” Tadeusza Różewicza wyrasta z gruntu modernizmu nie jest przypadkiem, ani tylko zabiegiem komicznym autora. Jak rzadko kiedy przedtem doszedł w tej epoce do głosu konflikt między biologicznymi warunkowaniami człowieka, a kulturą i społeczeństwem, i równocześnie jak rzadko kiedy ów konflikt był w pełni tragicznie odczuwany przez współczesnych. Dla podejmującego podobną problematykę pisarza dzisiejszego „moderna” stanowi więc doskonały punkt odniesienia. Obok nawiązania do Narcyzy Żmichowskiej — pierwszej ofiary konfliktu pięci i obyczaju w poczcie naszych pisarek — w sztuce aż się roi od aluzji do poetów Młodej Polski (np. „Ahury” wzbudzającej taką radość Kucharci są z Tadeusza Micińskiego). Równie ważne są nawiązania do secesyjnej sztuki, przede wszystkim, jak to już słusznie wskazała krytyka, do Witolda Wojtkiewicza. Rzecz wiąże się nie tylko z wykazywaniem przez tego artystę sprzeczności między życiem a estetyzującym i patetycznym ka-

nonem epoki, ale przede wszystkim z jego światopoglądem. Gdzie inny ówczesny demaskator, Frank Wedekind, dostrzegł tylko potrzebę reform wychowawczych i higienicznych („Przebudzenie się wiosny”), dojrzał Wojtkiewicz szepną, ale prawdziwą, bo nieusuwalną i nierozwiązalną tragedię. Obok wskazanej przez Martę Piwińską „Cukierni ciast trujących” chciałoby się wymienić jako obrazy-klucze do „Białego małżeństwa” takie rysunki, jak „Zakochani”, „Emeryci” i „Bolesne oględziny”.

Z Wojtkiewiczowskiego patronatu nad sztuką Różewicza wypływa podstawowa wskazówka dla teatru: udział plastyka jest organicznie wpisany w tekst autora stanowiąc istotny czynnik umożliwiający właściwe zrozumienie tego tekstu. Tymczasem w obecnej inscenizacji z plastyki właściwie zrezygnowano, dając tylko naturalistyczne stroje z epoki i markując secesję kilkoma rekwizytami. Tego rodzaju proste, „kostiumowe” prześmiewanie epoki wystarcza w „Domu otwartym” czy „Gru-

bych rybach” Bałuckiego, natomiast bardzo sypca Różewicza zakłócając istniejącą w jego sztuce równorzędną komizmu (przefiltrowanego już zresztą przez pamięć o „Małym dworku” S. I. Witkiewicza, „Słubie” Gombrowicza i „Tangu” Mrożka), oraz groźnego tragizmu moderny odczuwanego dziś, mimo komicznej dla nas szaty, jako prawdziwy.

Sprawozdawca nie upiera się wcale przy konieczności zachowania wszystkich drastycznych efektów zapisanych w tekście i didaskaliach. Zastąpienie narzędzi nieczystości przez skromne tamborki z robotką ręczną, czy w wypadku Ojca przez złoty medal za osiągnięcia na niwie rodzinnej i pozarodzinnej, uważa za pomysły szczęśliwe, ale cały kłopot jest z tym, że erotyka w sztuce Różewicza jest groźna nie tylko w perspektywie egzaltowanego podlotka. Mamy tu przecież próbę diagnozy naszej własnej kultury i panujących w niej stosunków między ludźmi, upostaciowaną na przykładzie życia zmysłowego; tytułowe fałszywe braterstwo białego małżeństwa mające zastąpić

autora bliższe korowodowi Schnitzlera niż znanej karykaturze z Plant Mierzejewskiego w jednym z roczników „Abdery”. Wyobraźnia plastyka mogłaby tu skorzystać z nasuwającej się poprzez stylizację możliwości poważnego potraktowania sprawy. Wobec jednak ogólnej powściągliwości interpretacyjnej scenografa i reżysera na placu pozostali tylko aktorzy.

Linie interpretacyjną przedstawienia prowadzi przede wszystkim Anna Chodakowska (Blanka; dubluje ją Teresa Sawicka). Jest to rola bardzo pięknie przemyślana w najdrobniejszych szczegółach — komiczna, ale z momentami, które wskazują na zgoła nie-komiczny sens całego utworu. Taka sztuka udać się może tylko dojrzałej artystce sceny i właśnie jako świadectwo dojrzałości uzyskane w chwalebnie skróconym terminie można potraktować wkład Chodakowskiej w realizację sensu i zamiaru autora. Kontrapunkt, również zgodny z tym zamiarem, stanowi rola Pauliny (Barbara Sułkowska), pełna temperamentu, wdzięku, żywiołowego komizmu i szczerego buntu w

prawdziwe zbliżenie, jest bardzo szerokim w swej Wobec tego Ojciec-Byk w korridzie nie może być występować w masce o diablaka, Myśliwy w esie nie powinien się przeszkadzać zwykły, mały ekshibicjoniści, któregoś warszawskiego błędne koło „psiego wese-łwa” jest chyba w zamiarze kwestii „Jestem takim człowiekiem jak wszyscy, a nie Gopłanę z galarety i tęczą”. Przy pozostałych postaciach można natomiast odnotować już tylko wytrawne aktorstwo. Ich znaczenie dla wydobywania sensu sztuki pozostawił Różewicz w rękach inscenizatora, który ma decydującą rolę do odegrania we wszystkich scenach rozgrywających się w prywatnej rzeczywistości Blanki. Aktorom pozostaje natomiast w całej reszcie scen „Białego małżeństwa” komedia obyczajowa z farsowym zacięciem, którą ich doskonałe wykonanie jeszcze wzmocniło — zyskiem dla indywidualnych kreacji i ze stratą dla zrozumienia intencji autora, wynikłą z powstrzymania się scenografa i reżysera od przypadających im dopowiedzeń. Tak tedy, komedię istniejącą zresztą jako jeden z elementów sztuki Różewicza odegrali znakomicie Edward Rauch (Ojciec), Bohdana Majda (Matka), Małgorzata Lorentowicz (Ciotka) i Seweryn Butrym (Dziadek). Może tylko Krzysztof Wakuliński jako Benjamin zeszedł zbyt blisko farsy. Wszystkie te jednak zalety pozostają i pozostać muszą w kręgu Michała Bałuckiego, któremu co najwyżej jakiś psotny Józio wsadził do ręki kompromitujący grzybek. A właśnie przecież teatr i głównie teatr może nam powiedzieć, że Różewiczowi nie chodzi o Józiowe psoty. Jedyne właściwie sygnały, że tak nie jest, stanowi (poza aktorstwem Anny Chodakowskiej) inscenizacja finału: kiedy Blanka ściągając włosy staje naga przed Beniaminem oświadczając mu, że jest jego bratem, opaski na jej ciele i cała poza przypominają jedną z postaci Felicjana Ropsa z rysunku „Oblubienica Chrystusa”. Nie starcza jednak tego jednego znaku na całe przedstawienie i małżeństwo Różewicza z publicznością pozostało, jak się zdaje, w znacznej mierze — białe.

Sprawozdawca nie chce poświęcać uwagi sprawie mniej czy bardziej jawnego demonstrowania erotyki i nagości na scenie. Przy zmieniających się cyklicznie od wieków wzorach kultury w tej dziedzinie dyskusja musiałaby być dłuższa, a przy tym nie przekonałaby żadnej ze zwalczających się w tej chwili stron. Można tylko stwierdzić, że „Białe małżeństwo” nie ma nic wspólnego z naiwną i mętną ewangelią seksu głoszoną przez młodych (lub starających się uchodzić za takich) na Zachodzie i nadwiślańskim Wschodzie. Różewicz patrzy na swój problem poprzez głęboko przemyślane dziedzictwo naszej kultury, erotyzm w jego sztuce (choć niekoniecznie w omawianym przedstawieniu) nie jest celem samym w sobie, lecz podporządkowany został też szerszej i doniosłej. „Białe małżeństwo” jest rzeczywistością sztuką tylko dla dorosłych, może jeszcze z tej dodatkowej przyczyny, że dorosły widz musi uznać za jej głównych bohaterów tragicznych — Tatusia i Dziadzia. Poniżej lat pięćdziesięciu wstęp na sztukę jest nie tyle niedozwolony, co niepożyteczny.

„Białe małżeństwo” Tadeusza Różewicza w Teatrze Małym w Warszawie. Reżyseria: Tadeusz Minc, scenografia: Andrzej Sadowski, muzyka: Jacek Sobieski. Premiera 24 stycznia 1975.



„Białe małżeństwo” T. Różewicza w Teatrze Małym

Fot. R. DUDLEY