

WIECZOR WYBRZEŻA

Gdańsk, ul. Targ Drzewny 30

wydanie

77

5-04-1976

Nr

z dn

„Białe małżeństwo”

(czyli zabawa w przekłuwanie baloników)



programie do spektaklu Tadeusza Różewicza pt. „Białe małżeństwo”, którego trzecia w kraju premiera odbyła się w tych dniach w Teatrze „Wybrzeże”, przeczytałam m. in. że autor długo nosił się z zamiarem napisania tej właśnie sztuki. Widać, że nosił się zbyt długo, bo jest to pód przenoszony. Jeszcze dziesięć lat temu, no może nawet pięć, „Białe małżeństwo” spowodowałoby lekki szok, a przynajmniej poruszenie widowni, podzielałoby odświeżającą jako swego rodzaju demistyfikacją pewnej konwencji teatralnej, konwencji w ogóle. Gorszenie mieszczucha było i jest zawsze zabawą wielce ucieleszną. Niestety — dziś trudno już o taką zabawę, jako, że najbardziej konwencjonalny mieszczuch zdążył się osłuchać w świn tuszeniu, a nawet zdążył uznać świn tuszenie jako nową usankcjonowaną już konwencję, która wcale nie burzy jego wewnętrznego spokoju, bo wiadomo, teatr sobie, życie sobie, a w życiu nikt nie śmie „puścić bączka” (cytat autora) w dobrym

towarzystwie. Ba, nie śmie „puścić bączka” nawet na widowni teatru, gdzie po dawnemu obowiązuje bariera rampy, oddzielająca świat sztuki od świata realnego. Jakże bezsilne wydają się zabiegi autora wobec np. publiczności premierowej, która po tej stronie kurtyny, gra w najlepsze i jak najbardziej serio swoją „komedię salonową” w nowym stylu...

Sam Różewicz, który zdążył zamieszkać na wyżynach Parnasu, został już tak omotany watą uczonych słów (vide np. program przedstawienia), że wszystko cokolwiek po-

te, jednakowoż, są respektowane z całą konsekwencją, na jaką stać infantylnych nieco bohaterów sztuki. Zderzenia warstw dialogowych, zderzenia sytuacyjne, pokazywanie życia od strony salonu i od strony kuchni, daje efekt komediowy, nie jest to jednak śmiech bez troski, ale chichot okrutnego dziecka, które rozbiiera na części piękną lalkę — zabawkę po to, aby sprawdzić co ona ma w brzuchu.

W wyniku tych oględzin dowiadujemy się, że egzaltowana mama (Halina Słojewska) to frygida, kobieta zimna, która z cierpięcizną

Oto pointa — nie taka znów odkrywca dla tych, którzy np. wcieli „Operetkę” Gombrowicza w reżyserii Kazimierza Dejmka. Gombrowicz wcześniej zdążył zastosować zabieg dramaturgiczny, polegający na wykorzystaniu starej konwencji operetki dla ukazania nowych treści. I on rozsądza ramy starego schematu, by wreszcie znaleźć wyjście — powrotu do naturalnej, pierwotnej cielesności. Nagość jako odkłamanie, jako pretekst przeciwko skamielinom społecznej świadomości, zaskorupiałej w sztywny gorset, staje się symbolem powrotu do początku, do prąródla nagięj prawdy.

Reżyser Ryszard Major wyraźnie chciał nadać sztuce Różewicza charakter ponadczasowy, traktując obraną konwencję metaforycznie, podobnie jak zrobił to Dejmek — w myśl zresztą autorskiej intencji.

Zamysł reżysera nie znalazł jednak dostatecznego poparcia w scenografii. Marian Kołodziej jest indywidualnością i jak każda indywidualność chce koniecznie zaznaczyć swoją obecność. Jego scenografia to nie tylko funkcjonalne tło akcji, ale również próba własnej interpretacji tego co się na scenie dzieje.

Marian Kołodziej, którego scenografia, jak zwykle bogata, pomysłowa, pięknościowa sama w sobie, zbyt wyraźnie umiejscawia akcję w określonym wycinku czasu, podkreślając epokę w każdym najdrobniejszym szczególe. Wyobraźnia widza ujęta w tak sztywne, sugestywne ramki, z trudem podąża za intencją reżysera, który szczególnie w scenie finałowej zrzuca więzy czasu; rezygnuje z dosłowności i przerzuca pomost metafory między dawnymi a naszymi czasami, robiąc aluzję do kontestacji jako formy współczesnego protestu. Jest to protest historyczny nieco i bezsilny, co również niełatwo dociepa do świadomości widza, który w toku akcji nie musiał szczególnie wysilać intelektu na temat: — co też autor miał na myśli? Wszystko bowiem było jasne i klarowne przez swą dosłowność od początku. Najbardziej odpowiednia, przylegająca do koncepcji reżysera była muzyka w opracowaniu Andrzeja Głowińskiego, który, stosownie do potrzeb akcji, sięgnął zarówno do starych nut babuni, jak i po rytmy współczesne.

GŁOS z WIDOWNI

wie ze sceny, zyskuje natychmiast rangę niemal że narodowej świętości i tylko profan śmiałyby, w swej prostaczkowatej naiwności, zakrzyknąć: — Król jest nagi! A mam wrażenie, że sam Różewicz wzięby takiego prostaczka w ramiona jak brata, bo uwierzyłby wreszcie, że udało mu się przekłuć balon jeszcze jednej mistyfikacji, choćby na swój własny temat.

Różewicz bowiem od dawna i w pocie czoła nakłuiwa balony dętych słów w nadziei, że przywróci im właściwe ich znaczenie. Okazuje się jednak, że to trud szczytowy, bo za ledwie jeden balon pęknie, drugi już się wykłębja.

Oglądając „Białe małżeństwo” odnoszę wrażenie, że autor znęca się dalej nad przekłutym balonem i dla tego nikogo nie bawi to, że Różewicz, niczym swawolny Dyzio, zabawa się w ten właśnie sposób. Jest to nawet trochę żalostne, jak wszystko co spóźnione, co chybia celu.

Bo co nam serwuje Różewicz? Bierze gotowy schemat wprost z teatralnego lamusa i odkurza szkielet sztuki salonowej z epoki fin de siècle'u, ze wszystkimi właściwymi tej konwencji dramatis personae. Mamy więc sielankowy dworek z salonem i pokojem panińskim, jest nobliwa mama i tata, senior rodu — cała zewnętrzna, naskórkowa warstwa wzięta żywcem z konwencji teatralnej tamtych czasów. Jest i druga warstwa podskórna, którą Różewicz obnaża drobniawo, z lubością niemal że zmysłową, odsłaniając prawdziwe motywy działania lokatorów dworku, ich obsesje erotyczne, które z trudem mieszczą się w wyznaczonych im przez konwencję i konwenanse ramach. Ramy

cierpliwością, nie gwoili swawoli, znosi karesy jurnego małżonka (Stanisław Michalski). Dowiadujemy się też, jakie to dialogi toczą w swym sielankowym pokoiku dwie panińki (Zofia Walkiewicz i Tomira Kowalik) po zmówieniu paciorka. Z dialogów tych wynika, że jedna z nich, świadoma swej kobiecości, potrafi już nawet robić niewinnie interesowny użytek ze swych wdzięków. Druga — piciowo nie zdefiniowana — przejawia skłonności lesbijskie. Dziadek zaś (Henryk Biśta), który, jako żywo, przypomina Dziadka Jacka z radiowej rodziny Poszepczyńskich — okazuje się być fetyzystą... i nie tylko.

Sprawy płci, temperamentu — (ogień i woda — bo tymi symbolami operuje autor) stanowią klucz do prawdziwej osobowości działających osób a wszystko jest powiedziane po to, aby ukazać jak obowiązujący konwenans zmusza ludzi do kamuflowania, tłumienia swej cielesnej tożsamości i jak żalostne okazują się zabiegi wobec oczywistości, że przecież ptaszki po nas nie wynoszą, — bo fizjologia jest drugą stroną medalu naszej osobowości i jej ukrywanie daje w sumie efekt komiczny, niczym strusiowe chowanie głowy w piasek. Tylina jego część ciała tym bardziej wówczas staje się widoczna.

I wreszcie finał. Jest on właśnie jak przekłucie balonu. Panińka spod znaku „wody” — Bianka (Tomira Kowalik) odmawia spełnienia swej małżeńskiej powinności w noc poślubną, zrzuca szaty, jak zrzuca się krepujący gorset konwenansu i obwieszcza swą wolność świadomego wyboru, zgodnego z własną naturą...

Teresa Zwierzchowska