

Władysław Zawistowski

Skandal, który jest rewolucją

(Próba opisu i zrozumienia przedstawienia Balu w Operze Juliana Tuwima w reżyserii Ryszarda Majora)

Próba dokonania zapisu teatralnego zdarzenia jest równoznaczna z próbą odszukania i ujawnienia tych treści, które w indywidualnym odbiorze mogły się nie pojawić, które zginęły w natłoku innych sygnałów, bądź dotrzeć do widza nie mogły, bo były „funkcjonalnie utajone”. Poszukiwanie kompletu treści widowiska opiera się oczywiście na wierze poszukującego w to, iż widowisko jest takich treści nośnikiem i tylko ułomność jednostkowego odbioru i związane z nim emocje nie pozwoliły widzowi ogarnąć dzieła w całości. Wiara ta — sędzę — bardzo często może być błędną. Po prostu nie wszystkie elementy dzieła, które muszą zostać ujawnione w każdym zapisie, są autentycznymi nośnikami treści intelektualnych (te bowiem dają się zwerbalizować) a treści emocjonalne, jakie nieś z sobą mogą zespoły symboli czy znaków, są jednak zawsze — w odbiorze — zindywidualizowane i mogą się nie poddać obiektywizującemu zapisowi. A wreszcie — i to jest wątpliwość zasadnicza — czyż dzieło teatralne w ogóle da się ogarnąć (zobaczyć) w całości? Zgłaszam te, nienowoczesne przecież wątpliwości nie po to, by podważać ideę zapisywania kształtu dzieła teatralnego. Każdy odbiór każdego widowiska jest równoznaczny z pojawieniem się jakiejś, przynajmniej cząstkowej, jego interpretacji. Idea zapisu jest próbą skrajnej obiektywizacji tej interpretacji. Istnieje tymczasem możliwość druga: dokonywanie *ex post* opisu przedstawienia w celu pogłębienia, ale i subiektywizacji pierwszego odbioru. Rozróżnienie to, niezbyt może na pozór oczywiste, stanie się jaśniejsze, gdy zdamy sobie sprawę, iż zapis dąży do zanotowania tego, co rzeczywicie działo się na scenie (jeśli jest to w ogóle możliwe), podczas gdy opis stara się utrwalić i zweryfikować to, co zostało przez opisującego na scenie z o b a c z o n e.

Powyższe uwagi są swego rodzaju usprawiedliwieniem autora, który zdał sobie sprawę, iż dokonanie pełnego zapisu interesującego go przedstawienia jest niemożliwe, a nawet sprzeczne z intencją samego dzieła, które zapisowi poddawać się nie chce i nie może. Tym przedstawieniem jest *Bal w Operze* Juliana Tuwima, wyreżyserowany przez Ryszarda Majora i wystawiony w gdańskim Teatrze „Wybrzeże” (a właściwie na jego scenie kameralnej w Sopocie) 15 października 1977 roku. Nie było to przedstawienie szczególnie głośne i zeszło z afisza po kilkudziesięciu pokazach. Nie stało się ono źródłem kontrowersji i polemik, nie było również radykalnym eksperymentem. Skąd więc moje nim zainteresowanie? Czytelnikowi należy się w tym względzie szczegółowsze objaśnienie — i wkrótce ono nastąpi.

Zacznijmy jednak od punktu wyjścia: scenariusza, aktorów, koncepcji reżysera, warsztatu pracy. Realizatorzy postanowili zainscenizować — jak to się coraz częściej zdarza — tekst niedramatyczny, poemat, które-

go budowa i forma literacka wydaje się być wręcz adramatyczna. Jest to równocześnie tekst nie w pełni obecny w świadomości odbiorcy współczesnego, właściwie nieznany, pozbawiony tradycji odbioru i nie do końca zinterpretowany w systemie współczesnej literatury polskiej. Napisany w 1936 roku poemat, niedopuszczony wówczas przez cenzurę do druku, czytany był przez swych nielicznych odbiorców (krążył w odpisach) przede wszystkim jako dziełko skandalizujące — wielki pamflet na ówczesną plutokrację i jej obyczaje. Był to bez wątpienia odbiór zubożający, cząstkowy. Inaczej czytano *Bal w Operze* w roku 1946, gdy w pełnej wersji ukazał się po raz pierwszy w „Szpilkach”. Inaczej, ale również częściowo, doraźnie — jako satyrę na minione, utwór angażujący się po stronie nowej rzeczywistości społecznej. Te perypetie poematu opisuje szczegółowo w interesującym szkicu *Skandalista jak aktor potrzebuje widza* Stanisław Rosiek (tekst opublikowany w programie przedstawienia). Dzisiejszy odbiór może (choć nie musi) być od dawnych emocji wolny — to jednak grozi wyabstrahowaniem problematyki *Balu*, uproszczeniem go bądź to do igraszki językowo-formalnej, bądź do swoistej satyrycznej moralistyki.

Wydaje się, że Ryszard Major — decydując się na wystawienie tego właśnie tekstu — miał świadomość wszelkich niebezpieczeństw czyhających na zbyt biernego widza, śmiało wkraczającego w świat tego powiklanego balu. Kłopoty z *Balem* zaczynają się bowiem już na poziomie podstawowym — warstwy słownej. Czy wypreparować z poematu rodzaj fabuły? Odrzucić elementy fantastyczne? Wykreować postaci? No i problem główny — jak wypowiedzieć karkołomny, pogmatwany, będący sam w sobie skandalem Tuwimowski wiersz tak, by nie stracić jego urody — zyskać na komunikatywności? Wszystkie te wątpliwości rozstrzyga Major na sposób radykalny. Przede wszystkim rezygnuje z jakichkolwiek adaptacji, nie dokonuje żadnych skrótów, nie kreuje postaci, nie rozdziela ról. Poszukuje — między tekstem a scenicznym obrazem trzeciej, pośredniej i pośredniczącej warstwy. Znajduje ją w muzyce. Decyzja jest radykalna, ale być może jedynie możliwa — cały *Bal* należy zaśpiewać, dosłownie cały, dla każdego wiersza i każdego wersu znajdując ekwiwalent melodyczny. Tak wyobrażona wersja poematu rozegrać się może tylko w szczególnej przestrzeni. Poemat „dzieje się” w dziesiątkach miejsc: w makro- i w mikrokosmosie społecznym. Pokazanie tych wszystkich miejsc na scenie jest nie tylko niemożliwe, jest bezsensowne. Teatralny bal rozgrywa się więc na ulicznym bruku, którym wyłożona jest cała scena, tonąca w szarościach i czerniach, rozciętych tylko po obu bokach pionowymi liniami sznurów przewleczonych (jak przez obwarzanki) przez perkusyjne talerze. Z góry, widoczna tylko w części, zawieszona jest nad sceną śmieciarska taczka, obrócona do góry dnem.

Zasada pracy jaką przyjął reżyser opierała się na równoczesnym komponowaniu wszystkich elementów przedstawienia (poza, oczywiście, tekstem). Muzyka powstawała więc równocześnie z obrazem scenicznym i na jego użytek, sytuacje budowane bywały pod kolejne takty melodii, propozycja kostiumu i rekwizytu wynikała logicznie z układu scenicznych zdarzeń.

Wychodząc z zarysowanych wyżej założeń, przyjmując pewną zasadę pracy, reżyser musiał znaleźć odpowiedź na pytanie zasadnicze: o czym mówi *Bal w Operze*? o czym może mówić przedstawienie *Balu w Operze*? Repertuar odpowiedzi jest — jak wiemy — niewielki. Czy *Bal* to pamflet na określoną grupę społeczną? Czy satyra obyczajowa? Czy tekst propagandowy, czy moralizatorski? Reżyser udzielił, sam so-

Twórczych

gdańskich środowisk

"Punkt" styczni - marzec 1981.

Zwawstetark
Nr. 13

bie, odpowiedzi pośredniej: jeśli nie wyodrębnić, nie akcentować szczególnie, tych elementów tekstu, które osadzają go w konkretnym kontekście społecznym — *Bal w Operze* okaże się być modelowym dziełem o społeczeństwie czasu schyłkowego, społeczeństwie u progu katastrofy, którym może być każda ze zbiorowych klęsk: wojna, samounicestwienie, rewolucja. Być może przede wszystkim rewolucja. A więc nie pamflet, nie satyra, a katastroficzna wizja? Tak, a ponieważ ta wizja ogarnia i dotyczy całego społeczeństwa, więc też całe społeczeństwo, nie zaś jego część czy elita, jest tego poematu zbiorowym bohaterem. Zbiorowość musi więc być również bohaterem przedstawienia; bohaterem anonimowym, gdyż personalizacja poszczególnych „osób” sprowadzałaby metaforę do poziomu obyczajowego obrazka. *Bal w Operze* — i jako tekst, i jako scenariusz teatralny — jest bez wątplenia dziełem otwartym. Wpisanie w nie zamkniętej grupy aktorów, określonej fizycznie, ewokować musi kolejną zasadę organizacyjną przedstawienia: zasadę wymienności ról. Ale o jej ważności decydują nie tylko względy formalne. Poematowi Tuwima postawić można jeszcze jedno pytanie. Obok „o czym jest” — „czym” jest *Bal w Operze*? Takie myślenie o tym tekście ujawnia jego niespodziewaną teatralność: w lekturze Majora poemat staje się scenariuszem zbiorowej psychodramy (nienajlepsze to słowo, ale trudno o inne), której uczestnicy mają jeszcze jedno ważne zadanie: zatrzeć granice między sobą, swoim aktorstwem a rolą. Nie grają więc, nie przedstawiają *Balu w Operze*; muszą powtórzyć ten bal od nowa.

Spróbujmy się przyjrzeć temu przedstawieniu. Dokładny zapis scenicznych zdarzeń jest niemożliwy, nie tylko ze względu na wielość działań, rolę muzyki, niejednoznaczność symboliki, mnogość rekwizytów, liczne zmiany kostiumów. Szczegóły zewnętrzne dają się zapewne sklasyfikować i opisać. Nie sposób jednak oddać wszystkich relacji międzyosobowych nie nazywając ich uczestników (nie obiektywizując ich jako postaci). Zaryzykujemy więc raczej częściowy opis scenicznych zdarzeń, wybierając spośród nich tylko to, co ważne dla ogólnej konstrukcji przedstawienia i jego interpretacji. Pamiętając, iż ludzie, którzy sceniczny obraz sobą zabudują to — kolejno i równocześnie — aktorzy, role, fantomy zbiorowości. Nie można ich stypizować, można na użytek konkretnej sceny czy epizodu nazwać. Tak też uczynimy, pamiętając o tym że żadna z ról i nazw nie może być stała i w każdej chwili może zostać odstąpiona komuś innemu.

I część poematu

Dzisiaj wielki bal w Operze!
Sam Potężny Archikrator
Dał najwyższy protektorat,
Wszelka dziwka majtki pierze
I na kredyt kiecki bierze. (1—5)

Ekspozycja poematu zmienia się w uliczną plotkę. To uzasadnione skoro „Na ulicach ścisk i zator”. Szary uliczny tłum (zebrak, wiarus, wiejska dziewczyna, stara ulicznica) komentuje sensacyjną nowinę i nadciągające wydarzenia. Ten tłum opanowuje powoli histeria, przypominająca podniecenie tłumów otaczających wejścia galowych kin w oczekiwaniu premierowych gości. Nim ci przybędą, rozgorączkowana masa odegra własny, metaforyczny bal: na chwilę skłębi się w wulgarnej orgii, która jest jakby emanacją wyobrażeń plebsu o przyszłych wydarzeniach. Za

chwile przybędą pierwsi balowi goście — na scenie pojawia się więc nowa osoba — sprawozdawca radiowy, krzykliwy, natrętny, odpędzany przez policjantów i żołnierzy. I wreszcie, w takt szeroko rozlanej, tandetnej muzyki przybywają pierwsi goście. Sprawozdawca zostaje nagrodzony za swą usłużność monetą, bal się zaczyna. Jeszcze trwają ostatnie, gorączkowe przygotowania z nostalgiczną zazdrością obserwowane przez proste kobiety, gdy ostrym akordem rozpoczyna wieczór orkiestra, obiecująca ruch, niepokój, użycie. Wraz z jej taktami na scenę wkraczają męczyci (którzy są orkiestrą). W obietnicy ostrych rytmów poszukują natychmiastowego spełnienia. Roztrącają grupkę kobiet i taktami melodii, gestami, słowami „gwałcą” nostalgiczną wiejską dziewczynę.

II część poematu

Ekspozycję mamy już za sobą, wracamy do spokojniejszego zakątka miasta. Obszarpany wiarus i uliczny elegant komentują równoczesne fantastyczne wydarzenia w „gwieźdny mrowiu”, gdzie zodiakalne małpy zdają się małpować zdarzenia z balowej sali.

III część poematu

Tymczasem w Operze bal rozkręcił się na dobre. Trwają „artystyczne” występy. Tłum męczyci otacza kabaretową tancerkę — Satanelle, rozbiiera ją wzrokiem, otacza kręgiem orgiastycznych gestów. Wśród gości balu pojawia się również wiejska dziewczyna, teraz zmieniona w kelnerkę, obiekt seksualnych zaczepek, i wiarus (w swym obszarpanym stroju) „dyrygujący” brzytwą „wywyższeniu” Sataneli. Tempo zabawy narasta. Absurdalnym obrazom Tuwima:

Rozigraną wbiega sforą
Tłum różowych świń z maciorą (146—147)
Brzuchem do czarnego gacha
Babilońska trzęsie swacha (167—168)

odpowiada atomizacja scenicznych sytuacji. Mężczyzna w mundurze oficerskim tańczy z kelnerką, tuląc się do niej od tyłu i „grając” niczym na kontrabasie na jej łonie, wyfraczony dygnitarz prowadzi na smyczy usłużnego sprawozdawcę, stara, zużyta prostytutka w barchanowym szlafroku udziela kolejnych seansów.

Brawo! brawo! brawo! brawo!
Jazz — zamiecią, dym — kurzawą,
Sześć tysięcy w jedno ciało
zrosło się i oszalało!

Hucznie, tłusto, płciowo, krwawo, (176—180)

Pijany szalony korowód, przetacza się wielokrotnie przez scenę, płacze, ogarnia komentującą ich wyczyny grupę „inteligentów” (?), ginie w kulisie.

Chwila odpoczynku, uspokojenia. Boczna sala przylegająca do bufetu, z którego kolejno wychodzą goście. Pijani, przejeźdzeni, bliscy torsji. Po kolei opowiadają dżentelmenowi (w którego zmienił się wiarus) — z dumą, przechwałką, śmiechem, znudzeniem o tym co dzieje się obok:

Przy bufecie — żłopanina,
Parskanina, mlaskanina, (196—197)

W wolnym, sennym rytmie melodii, krążą wokół dżentelmena, w którego dłoni pojawia się bic. Jego uderzenia wybijają takt ich tańca i me-

*swobodnych twórcy d
głównie w „Punkcie” gdańskim
Styczeń - marzec 1981
Nr. 13*

lodii. Dżentelmen niezauważalnie omotuje wszystkich sznurkami, formuje z nich zaprzęg i popędzając biczem „zjeżdża” ze sceny. I nowy epizod balu, opowiadany przez królującą na nim, długonogą pięknooką „białą” dziwkę.

W okolicznych hotelikach

Całą noc robota dzika,

Seksualny kontredansik:

Na momencik, na kwadransik (230—233)

To moment nostalgiczny, dziwka nie tylko relacjonuje wydarzenia, mówi o tym, co jest również jej, głęboko przeżytym, doświadczeniem egzystencjalnym. I znów wszystkich „diabli biorą”. Ten pełen tupetu i zadufania wykrzyknik jest powracającym motywem balu. Co innego znaczy to jednak w ustach dziewczyny, co innego w krzykliwym śpiewie rozpustnych par. I znów podrywa się serpentyna tańca, jest już druga w nocy.

V część poematu

Tak, to już środek nocy. Scena zmienia się raptownie w to, czym jest w istocie — w ulicę. Zamiatająca ją prosta kobieta, opowiada o drugiej, nieznannej stronie balu:

Na ratuszu bije druga,

Na tajniaka tajniak mruga,

Na widowni i w sznurowni

I pod dachem i w kotłowni

[...]

I w dyżurce u strażaka

Mruga tajniak na tajniaka... (267—276)

Przez scenę przeciąga smutny korowód „szarych” ludzi — być może pogrzebowy kondukt. Jednak tajniacy nie tylko „mrugają”, a również „przechadzają się”. Ich wtargnięcie na scenę brutalnie zatrzymuje orszak, przechodnie znikają. Popchnięta sprzątaczką upada, staje się przedmiotem, „podnóżkiem”, na którym tajniacy opierają stopy, czyszczą i demonstrowują buty:

Przechadzają się, pogwizdują,

pogwizdują, przechadzają się,

Swym kamaszkom przyglądają się (280—282)

Tajniacy nie wyróżniają się jakimś szczególnym strojem, znajdujemy wśród nich „byłego” sprawozdawcę, aktora, którego pamiętamy jako ulicznego grajka rozpoczynającego przedstawienie, oficera w galowym mundurze. Ich rozmowy o butach nie przerywa nawet pojawienie się wyfraczonego dygnitarza, który trzymając w lewej ręce, na wysokości twarzy, ramę obrazu, prawą podaje — przez ową ramę — do pocałowania. Tajniacy kolejno całują wyciągniętą dłoń, relacjonując dygnitarzowi swą rozmowę. Nie jest to zapewne rozmowa wywrotowa, tak jak nie należy do wywrotowych fraza refrenu „Udibidibindia, udibindia”, który podejmuje chóralnie grupa wchodzących „balowiczów”. Tajniacy prężą się w pozycji „na baczność”.

VI część poematu

Mija kolejna godzina balu. Akcja poematu przenosi się daleko od miasta, na senną, spokojną wiejską drogę, którą „do stolicy jadą wozy

z zielenizną". Opowiada nam o niej bezstronny świadek tej nocy — sprzątaczką. Ze słów kelnerki, która ze wzruszeniem obserwuje budzący się dzień przebija nostalgia. Jednak tę zabawę w wywoływanie obrazów podejmuje grupka znudzonych, może odczuwających już skutki kaca balowiczów. Obrazy, które w oczach prostych kobiet, mają wartość emocjonalną, dla ironicznych komentatorów — gości balu (którzy zachowują się tak jakby zwiedzali skansen czy egzotyczne muzeum) stają się okazją do kpiny, prześmiewki, szyderstwa. Pieśni kobiet towarzyszy smutek, melodii ironistów głośny śmiech. Od czasu do czasu ktoś próbuje jeszcze podjąć przewodni motyw balu, porwać za sobą resztę („brawo, brawo...”), ale bezskutecznie. Powrót na balową salę nie jest więc może nawet skutkiem wyboru, co — braku wyboru.

VII część poematu

Uśpione miasto budzi się tymczasem do życia. Jako pierwsze wyruszają za miasto wozy asenizacyjne. Pojawiają się samochody, przejeżdża na rowerze policjant z karabinem. Ktoś ziewając wychodzi na balkon nowozbudowanego domu. W tekście poematu wszystkie te wydarzenia oglądamy jakby oczami „tłustej panny”, która paląc papierosa wygląda „z facjatki budy drewnianej”. W przedstawieniu jej miejsce zajmuje tajniak — były „sprawozdawca”, teraz „przebrany” w długi płaszcz i przyczepiony do pleców stojący wieszak. Ten tajniak udaje płaszcz wiszący na wieszaku. Co kilka kroków przystaje, rozkrzyżowuje ręce, niknie w tle. Równocześnie bacznie obserwuje uliczne wydarzenia i „transmitującą” je tłustą panną (nieobecną na scenie). Jego opowieść ma formę meldunku składanego przełożonym. Wkrótce pojawiają się inni tajniacy — kontrolują bacznie spojrzeniem przechodniów, a wśród nich i niedawnych balowiczów, niektórych z nich rewidują. Jeden z tajniaków dowodzi całą akcją z wysokiej drabiny. Pojawia się dygnitarz, któremu tajniacy składają skwapliwie meldunki.

VIII część poematu

Oddalamy się coraz bardziej od balowej sali. W regiony życia i ruchu nieznanego i nieoczywistego, wyobrażonego we wstrząsającej wizji, która dla jednych może być porównana z ożywczym ruchem krwiobiegu, dla innych z krążeniem zabójczego zarazka. To obraz nieskończonego, ślepego obiegu pieniądza. Dla balowiczów ta wizja staje się inspiracją do bałwochwalczej inscenizacji — być może przedłużenia wcześniejszych „artystycznych” występów, w nowej, nieco perwersyjnej, nieco nonszalanckiej formie. Na scenie pojawia się birbant (?), tajniak (?), dźwigający na karku ogromne liczydło. Obok dziewczynka w kolorowej sukieneczce i nałożonym na nią burdelowym gorscie. Dziewczynka bawi się skanką wygłaszając (jak dobrze wyuczoną lekcję) zrytmizowane, deklamacyjne „przemówienie”:

Z portmonetek, szuflad, kieszeni
Do kieszeni, szuflad, portmonetek,
Za chleb, za tramwaj, za gazetę,
Za lekarstwa, za szpinak, za siennik, (435—438)

Jest to hołd złożony pieniądzom, apoteoza ich siły i ruchu. I znów pojawia się na scenie diaboliczny dżentelmen, tym razem w białym fraku, który z ironicznym uśmiechem dyryguje tym swoistym obrzędem prze-

*Stawektałndk "Punk" gdańskich 5-mielowik Awórnykz
Styczeń - marzec 1981
N. 13*

rzucając rytmicznie pejczem oczka liczydła. Do misterium na cześć pieniądza włącza się reszta uczestników balu. Ostro, jak salwa wyrzucane frazy tego zbiorowego śpiewu („Za bilet, za nóż, za wodę, za gaz” — itd.) pobrzmiwają dumą, pewnością siebie, butą. Korowód dumnych spotyka jednak procesję ubogich (to jakby powtórzenie „grupy inteligentkiej” z części III). Hołd składany pieniądзом kontrastuje z ciskanymi w nie przekleństwami. Apoteoza pieniądza przeradza się nagle w butną manifestację siły i władzy. Marszowy rytm podejmują prawie wszyscy. Pozostali — gną się w ukłonach. Rytmicznie i mechanicznie, jak marionetki kierowane niewidzialną ręką wyrzucają z siebie tekst, którego wewnętrzne sprzeczności i kontrasty mogą być równie dobrze szyderstwem, jak i wyrazem nieświadomości, „małpiarstwa”:

Adiutanci poczynań i działań, i dziejów,
Atakują Verdun, atakują Pocięjów,
Płyną na Celebes transatlantykiem
I płyną rynsztokiem ulicy Dzikiej (472—475).

I znów powraca motyw pieniędzy w apokaliptycznym obrazie „złotego Lewiatana”.

IX część poematu

Rozbawieni goście komentują poranek szyderczym wierszem Tuwima o wozie aprowizacyjnym i asenizacyjnym, które spotkały się na rogatce „jak karetka ślubna z karawanem”.

I zaczęła nowy dzień ojczyzna,
Żeby pełnić posłannictwo dziejowe
I odegrać historyczną
Rolę (512—515)

To już nawet nie szyderstwo, to chyba po prostu otumanienie językiem i myśleniem „ideolo”. Obrazem dla tego fragmentu jest śmietnik na kółkach, na którym wjeżdża na scenę młoda kobieta z obnażonymi udami. Dżentelmen w białym fraku przypala ją ogniem zapalki. Kobieta zaśmiewa się wymachując długimi nogami.

X i XI część poematu

Bal jeszcze się nie skończył, jeszcze trwa;
A już ludzie pracy wstali:
W rzeźniach bydło zabijali,
Karabiny nabijali,
Interesy ubijali (523—527)

Ludźmi pracy są również dziennikarze, którzy w porannej prasie zdążyli już zdać sprawozdanie z wielkiego balu. Dla dziennikarzy jest on wydarzeniem wielkiego formatu, wydarzeniem „ideologicznym”, stanowi bowiem wyraz siły i jedności społeczeństwa, manifestację jego bogactwa i wspaniałości. Mieszają się plany zdarzeń. Scena to nadal balowa sala, królują w niej jednak na równych prawach birbanci i tajniacy, prawdziwi dygnitarze i prawdziwe kurwy. Całą tę „poranną historię” opowiada wielka biała dziwka. Przez tę noc przeszła ona zasadniczą ewolucję, zachowuje cyniczną świadomość zdarzeń, której już dawno brak innym. Jest zawsze w opozycji do tłumu gotowego oblegać dygnitarza lub kłaniać się tajniakom. Chodzi swoimi osobnymi drogami. Balowi goście są już rzeczywiście tylko tłumem kierującym się zbiorowymi emocjami, im-

pulsami, zachciankami. Odcinają się od nich tajniacy, którzy dopiero może teraz nabierają pełnej realności. Nadal donoszą, ale adresat ich meldunków się zmienił, jest nim teraz dżentelmen w bieli, który zaczyna coraz bardziej urastać nad tłum. Plątanina wypowiedzianych tekstów, zachowań, sytuacji ma jednak pewien porządek. Bal trwa, ale równocześnie jego uczestnicy zaczynają poszukiwać uzasadnień dla swej, tak wszechstronnie manifestowanej wspaniałości. Argumenty „ideolo” przepłatają się z przemówieniami dygnitarzy, donosami tajniaków, pokłonami bitymi przed nimi przez tłum, wreszcie — salwami karabinowymi, które padają gdzieś „na zewnątrz”. I one jednak mają swe uzasadnienie w świecie tego balu — są być może „walką z nędzą”, są na pewno — formą poniżenia, bez którego nie mogłoby być możliwe wywyższenie decydujące przecież o wspaniałości wybranych. To doprowadzenie do skrajności frazesu „ideolo” — do momentu, w którym frazes, by mógł istnieć, musi zabijać (choćby salwami) sprzeczną z nim rzeczywistość. Tak również, bez świadomości, ale z okrucieństwem, wypowiadają go balowicze, którzy równocześnie „pod schodami się certolą”. Bal dociera do swego kresu. Ta forma uwewnętrznienia potęgi władzy osiąga apogeum wynaturzenia: rzeczywistość balowej sali zrównuje się z rzeczywistością władzy, siły, przemocy, ideologii. Są sobą nawzajem: frazes i gwałt, rozpusta i parada, policyjna pałka i tyłek dziwki. Namiętność i spleen. W mikroświecie operowej reduty odbijają się raptem sprzeczności i emocje całej zbiorowości. Czy jednak rzeczywistość wdziera się do tanecznych sal, czy może całe państwo zmienia się w rozpustną redutę? Tanecznym korowodem, rozśmianym, nieprzytomnym, uzbrojonym w noże i widelce, żarłocznym, podskakującym pod wędką szczęścia, na której wiszą banknoty, przeciąga przed nami cała galeria wcześniej rozpoznanych typów: dygnitarz i tajniak, oficer i dama, kelnerka i profesor, grajek, ulicznica, tancerka. Mieszają się kostiumy i zapachy, błyskają binokle i ordery. Cały świat zdaje się przybierać szatę wspaniałości. Nie ma już wolnych od tej jedynej, wspólnej roli. Jeśli jej rekwizytem i symbolem ma być strój — przywdzieją go wszyscy prześcigając się w wymyślności i ekstrawagancji, mieszając ze sobą pióra i brokaty, atłasy i futra, kabaretowe półnagości i ekstrawaganckie błazeństwa. Dopóki wszyscy nie zostaną zakażeni, ubrani we frazes i kostium, zmuszeni do podskakiwania w rytm perkusji — dopóty może i musi trwać ten okrutny bal. Jego apogeum, to zbiorowe poniżenie sprzątaczk, z której zdziera się siermiężną suknię i obleka w wyuzdaną szatę — pancierz z metalowych łusek. Ten zbiorowy gwałt toczy się pod dyktando diabolicznego dżentelmena (który dyryguje balem kołysząc się na wysokiej huśtawce) i pod pistoletem białej dziwki, teraz już najwyraźniej sprzymierzonej z dyrygentem tego finału. Tylko oni zachowują spokój, tylko oni zdają się mieć świadomość końca wydarzeń. Inni przedłużają egzekucję kobiety, aż jej ciało nie zatrzęsie się w rytm melodii, a usta nie wykrzywią w wulgarnej piosence. Aż nie pokaże — i ona wreszcie — zeszcpeconej podnieceniem twarzy. Na tym zakończy się akt poniżenia, po którym zostaną już tylko kopniaki wyfraczonych panów i nieruchome, stygnące ciało na bruku sceny. Bal osiągnął swój ekstatyczny finał.

To już może nawet nie teatralny finał. To parada, marsz, karnawałowa manifestacja. Szyderczy, pełen kontrastów i frazeologicznych zbitek tekst Tuwima jest wykrzykiwany w triumfalnym rytmie orkiestry. Wszystko, co zdarzyło się tu wcześniej, wszystko co mogło się tu zdarzyć, powtarza się w jednym momencie, jednym obrzędzie, koniecznym i nieuniknionym:

Gąsienicą hipopotamową,
Glistą na miarę przedpotopową,

*Stwarfalska „Punkt” gdańskich śródlowich
Styczeń - marzec 1981
Nr. 13
Autorcy*

Na salę wpełza tłusty Jaszczur,
Czołg złotociekły, forsiasty praszczur

[...]

Pełnie smoczysko — a na nim okrakiem
Goła, w pończochach, w cylinderek na bakier,

[...]

Skrzeczając szlagier:

komu dziś dać? (...)

Wierzga na gęstym pieniężnym potoku

Promieniejąca K... Mać! (639—660)

Wielka biała dziwka zrzuca z ramion zwiewne futerko. Ukazuje swe wspaniałe ciało obleczone w trykot o wzorze z banknotów, swe ciało-banknot, ku któremu wznoszą się ekstatyczne, namiętne modły tłumu i wyciągają uzbrojone w sztucce dłonie. Dzwonki urasta w górę, rozpięta się na ramionach mężczyzn. Wraz z nią, obok niej, wywyższony zostaje biały dzentelmen, w którym dopiero teraz rozpoznajemy tak często, tak bezmyślnie i nie na próżno przywoływanego Lucyfera — reżysera i dyrygenta tego balu. Wywyższenie tej dwójki, bezmyślnie oddany im hołd, skończyć się może tylko potępieniem zuchwałych wynawców. Po kolei, podcięci niewidzialnym uderzeniem balowicze upadają na wspólny stos, zbiorową mogiłę, w której przedtem pochowali sprzątaczkę. Leżą nieruchomo. Gaśnie światło, zacicha muzyka. Ostatnie frazy zanikającej melodii należą do białej dziwki, która stojąc na stosie spiętrzonych ciał, z pistoletem przyłożonym do skroni z rozpaczą w załamującym się głosie wyśpiewuje ostatnie słowa tekstu — epitafium dla przeklętych. Gdy kończy — pada strzał. I jej ciało dołącza do samopalnego stosu. Niknie muzyka. W kulisie słychać ostry, przenikliwy śmiech Lucyfera, autora, reżysera. Zaprawdę:

Wszystkich wszyscy diabli wzięli (696)

Tak kończy się przedstawienie *Balu w Operze* — najdosłowniejszą konkretyzacją literackiego finału. Apokaliptyczna wizja katastrofy, unosząca się nad całym obrzędem balu, spełnia się w potępieniu jego uczestników. To zstąpienie do piekieł obejmuje wszystkich, którzy pojawili się w kręgu sceny. Nie tylko więc sprzedajnych, fałszywych, zhańbionych, okrutnych, bezmyślnych, ale i niemych, bezsilnych, pozbawionych woli. Skoro w tej zbiorowości nie ma ról, nie ma wyraźnych podziałów i przydziałów, wszyscy, bez względu na to kim są w istocie (jeśli są kimkolwiek) muszą zostać przeklęci. Taka wizja finału to być może reżyserskie odstępstwo od litery Tuwimowskiego tekstu. Ale też świat poematu nie jest zbudowany na jakimś zasadniczym przeciwstawieniu sobie różnych grup społecznych. Ci, którzy pojawiają się „na zewnątrz” balu są tylko jego tłem, marginesem i w każdej chwili mogą zostać wchłonięci, pożarci i przetrawieni przez „złotociekłego Jaszczura”. Z takiego rysunku zbiorowości wyciąga Major najdalej idące konsekwencje. Skoro wiejska dziewczyna może zostać dziwką, sprzątaczką damą, a dziennikarz tajemniczką, możliwa jest również przemiana odwrotna i — nikt naprawdę nie jest nikim. Nieprzypadkowo znaczne partie balu „ogłędamy” oczami prostych ludzi. Nawet gdy w ich słowach pojawi się nostalgia — nie wystarczy to, by zostali ocaleni. W istocie bowiem cały ten bal nie jest niczym innym jak emanacją najprostszej, najbardziej prymitywnej i wulgarnej wizji „lepszego życia” zbudowanego przez władzę, użycie, pozory wspaniałości. To wspaniałość może już nawet perwersyjna, ale jednak — wulgarna, banalna i schlebająca gustom i oczekiwaniom najniższym. Czas balu to jakby moment spełnienia wizji społeczeństwa do końca

38 egalitarnego, to obrzęd katastroficznego — przeciwieństwa „święta rewolucji”

lucji". To dlatego nie mogła się ona pojawić na ostatnich kartach tekstu. To dlatego nie „wyszło stu robotników”. Jednak zbiorowością chaosu i katastrofy rządzą te same prawa, które niezmiennie powracają w czasie rewolucyjnym. Katastrofa coś kończy, rewolucja — pragnie zaczynać: obie te społeczne burze zaczynają od zamiany ludzi w tłum, od odebrania imion osobom, wartości ideom, szacunku przedmiotom kultu. Wszyscy zrównują się w braku praw, podlegają i ulegają temu samemu, negatywistycznemu myśleniu. Ale utrata dotychczasowego statusu jest równoznaczna z podjęciem gry o nowe imię, nową rolę: o władzę. Rewolucję wygrywają ci, którzy pierwsi zostają nazwani. Katastrofę mają szansę przetrwać ci, którzy swego imienia nie zatracą. Zarówno rewolucje, jak i katastrofy mogą się jednak okazać czym innym niż spontaniczny, nieokiełznany społeczny ruch, który leży u ich podstaw. I rewolucja, i katastrofa mogą być inscenizacjami dokonywanymi przez reżysera-socjotechnika na ciele zbiorowości. Jej członkowie padną wtedy ofiarą okrutnej mistyfikacji nie ocalając nawet wiary w autentyzm swego wnętrza. Lub przeciwnie: zatracając świadomość samosterowności i poddając się bezwolnie narzuconemu im scenariuszowi postępowania. Los niektórych społeczeństw dowodzi, iż nie jest to wizja niemożliwa, a społeczne burze można importować i eksportować (również wewnętrznie). To ten właśnie los spotkał gości balu w Operze, tak ufnie poddających się szarmowi i czarowi dżentelmena w białym fraku (biel jest kolorem niewinności), który ukrywa koźle nogi i włochaty ogon. Lucyfer jest tu nie tylko postacią symboliczną — prawda, że wywiedziona z tradycji najstarszej i najwyższej; jest równocześnie tym, który nie stracił imienia. Jest też wizerunkiem, więc: poetą, reżyserem. Nieprzypadkowo ten ostatni właśnie w usta Lucyfera wkłada kwestię: „papier, na którym te wiersze piszę”. W tym ujęciu potępienie zbiorowości to najdosłowniej akt pisarskiej kreacji. I tak właśnie należy czytać *Bal w Operze*. Nie jako poemat o rewolucji i nie jako poemat skandalizujący. Najbardziej prawomocny jest tu znak równości. Więc: *Bal w Operze* po prostu jest rewolucją. No i — skandalem, jakim jest każda rewolucja. Pamiętajmy jednak o tym, że Lucyfer jest postacią teatralną, pojawiającą się niejako ponad tekstem. Bo też reżyser swoimi środkami i na swój użytek powtarza doświadczenie pisarza. Realizuje eksperyment, który się nie spełnił, bo nie spełnił się naprawdę akt lektury, a konkret historii — rewolucja narzucona — wypaczył sens tej rewolucji faktycznej jaką był (jest) poemat Tuwima.

Poza wszystkim, to przedstawienie było jednak robotą sceniczną wysokiej próby. Nie sposób więc pominąć tych, którzy je stworzyli. Udział w balu wzięli: Joanna Bogacka, Teresa Iżewska, Elżbieta Kochanowska, Halina Kosznik-Makuszewska, Alina Lipnicka, Barbara Patorska, Ewa Szczecińska, Zofia Walkiewicz, Andrzej Blumenfeld, Jerzy Dąbkowski, Jerzy Gorzko, Edward Ożana, Henryk Sakowicz, Florian Staniewski, Andrzej Szaciłło, Adam Kazimierz Trela. Poza tym, oczywiście, wszyscy bierzemy udział w jakimś balu.

styczeń 1981

P.S.

Tylko żelazne rygory formalne zmuszające mnie do znacznego skrócenia przygotowywanego do druku tekstu sprawiły, że pominąłem w nim całkowicie bardzo ważną rolę muzyki skomponowanej przez Andrzeja Głowińskiego. Wiem, że taka uwaga tematu nie wyczerpuje, ale też domaga się on osobnego i szerokiego potraktowania.

główny tekst "Duniat" gdańskich środowisk twórczych
No 13 styczeń - marzec 1981.