

Wodewil o końcu świata

AUTOR: JOLANTA KOWALSKA

Akcja wrocławskiego spektaklu została jakby zawieszona ponad historią i geografią, przybierając kształt okrutnej baśni, inscenizowanej przez zabawki – dla zabawek.

■ Pomysł, by przełożyć *Blaszany bębenek* na język widowiska muzycznego, okazał się celny. W opowieści o chłopcu, który rozśpiewuje szyby i za pomocą werbli dziecinnej zabawki tworzy tajemny język porozumienia ze światem, muzyka stanowi nie mniej ważne medium niż słowo. Proza Grassa krąży wokół jej ciemnych, rytualnych źródeł, co więcej – sama jest łożyskiem, przez które płynie potężny strumień melodii, dźwięków i ekstatycznych rytmów. Wojciech Kościelniak znakomicie wykorzystał ten potencjał.

Forma scenicznej adaptacji powieści nawiązuje do konwencji wodewilu, lecz spektakl przekracza gatunkowe ramy. Owszem, sporo w nim wpadających w ucho piosenek, tańca, elementów rewii i burleski, ale to lekkość pozorną, mąconą przez potężne dysonanse, maskująca beztróską i frenetycznym zatraceniem w zabawie postępujący rozpad świata. W muzyce, skomponowanej przez Mariusza Obijałskiego, pulsują rytmy epoki – charlestony, foks-troty – oraz brzmienia współczesne, inspirowane stylistyką zespołów Squirrel Nut Zippers, Tiger Lillies i Gogol Bordello, ale ich wspólnym korzeniem jest jazz i jego nowoorleańskie źródła. Piosenki przejmują sporą część narracji jako monologi postaci i komentarze do akcji. Najciekawsze są jednak te momenty, w których pieśń nabiera epickiego oddechu i uwalnia strumień opowieści, godny homeryckiego rapso-du. Taką właśnie formę przybiera song o mitycznych początkach rodu Oskara Matzeratha, ilustrowany dynamiczną sekwencją obrazów prezentujących familijną *genesis* pod spódnicami babki Anny, amerykańską karierę dziadka,

początki mieszczańskiej egzystencji rodziny i pojawienie się na świecie matki, Agnieszki.

Narratorem spektaklu jest Oskar – chłopiec, który świadomie odrzucił dorosłość i przestał rosnąć. Kościelniak zachował retrospektywny tryb opowieści, ale nadał jej ramę inną niż w literackim pierwowzorze. Bohater Grassa opowiada swoją historię wiele lat po wojnie, będąc pensjonariuszem zakładu dla umysłowo chorych. Akcja wrocławskiego spektaklu została zawieszona jakby ponad historią i geografią (Gdańsk w przedstawieniu jest właściwie nieobecny), przybierając kształt okrutnej baśni, inscenizowanej przez zabawki – dla zabawek. Rzecz dzieje się bowiem w sklepie pełnym lalek, pajacyków i pluszowych zwierząt. Ten nie-ludzki status postaci daje o sobie znać w zmechanizowanych ruchach tancerzy, zwierzęcych głowach i fantazyjnie wystylizowanych figurach bohaterów. Babka Anna Brońska, wsparta na wysokim rusztowaniu z krynolin i spódnic, przypomina monumentalną ludową matrioszkę, której wewnątrz kryje rozmaite sekrety. Alfred Matzerath, jak na mieszczaucha przystało, paraduje z wielkim brzuchem, wyczarowanym przez specjalną, rozdymającą korpus konstrukcję. Właściciel sklepu, żydowski kupiec Markus, prezentuje się jako chybotliwa, niepewna gruntu wańka-wstańka. Hybrydą człowieka i lalki jest też Oskar. Agata Kucińska w tej roli posłużyła się tintamareską, techniką łączącą ciało lalki z ludzką głową, dzięki czemu postać bohatera – zgodnie z zamierzeniem autora – ma nie więcej niż metr wzrostu. To istota o nieokreślonej płci, jakby uwięziona w nie swoim ciele. Mimo to dziecięcość Oskara nie

sprawia wrażenia sztuczności. Kucińska, jako doświadczona animatorka, potrafi uwiarygodnić tę formę w jej dziwności i nienaturalnych proporcjach, tak że wydaje się bytem organicznym. To zasługa sprawności bajecznej techniki artystki, która – by dostosować się do rozmiarów lalki – animuje ją na kolanach, ubrana w czarny, zlewający się z tłem trykot.

Powieściowy Oskar intryguje niejednoznacznością. Odmieniec, obdarzony nadświadomością, widzący i wiedzący więcej niż inni, szuka formy życia alternatywnej wobec totalitarnej opresji. Odmowa dorosłości, niechęć do bycia urabianym przez system edukacji, wreszcie odrzucenie społecznych reguł i norm może być gestem buntu, anarchizującego porządek świata. Można postrzegać Oskara jako świętego szaleńca, żyjącego w tajemnym porządku z gwiazdami i materią, bądź artystę, który za sprawą swej nadzwyczajnej mocy przestrzega ludzkość przed nadciągającym nieszczęściem. Ale można też widzieć w jego wycofaniu ucieczkę w infantylizm, bezgrzeszność dzieciństwa. Byłaby to rejterada nie tylko przed niebezpieczeństwem, ale i odpowiedzialnością.

Ten drugi trop ma w spektaklu Kościelniaka solidne podstawy, przede wszystkim przez wzgląd na ramę narracyjną, którą tworzy sklep z zabawkami. To rozwiązanie niepozabawione wad, bo unieważnia ono różnicę pomiędzy Oskarem a resztą bohaterów. Nadanie postaciom statusu lalki-zabawki sprowadza inność chłopca do kwestii różnicy skali. Spłaszczeniu ulega też antagonizm pomiędzy nim i rzeczywistością. Z drugiej strony metafora senty-

mentalnego azylu dzieciństwa wyostrza osąd moralny postaci-zabawek jako istot odpodmiotowionych, biernych, niesionych falą historii. Na koncepcie tym zyskuje też estetyczna i narracyjna spójność widowiska.

Reżyser nie szczędzi wysiłku, by saga rodu Matzerathów, która wypełnia pierwszą część spektaklu, otrzymała efektowną oprawę. Miksuje style i konwencje, zderza tonacje, rozbraja tragizm żartem, jak w przypadku historii choroby i śmierci Agnieszki, rozegranej jako drama buffo. Funkcjonalna, skromna scenografia Anny Chadaj zamyka horyzont wielką ścianą, która – zależnie od potrzeb – bywa rozgwieżdżonym niebem, szkolną tablicą, szybą, wprawianą przez Oskara w niebezpieczne vibracje, bądź kartą z rodzinnego albumu ze zdjęciami. Otwarta, niemal pusta przestrzeń sprzyja błyskawicznej zmianie obrazów, kreowanych za pomocą tańca, światła i dźwięków. W pulsujących ruchem i swingowymi rytмами sekwencjach scen rozwija się szeroka panorama wielokulturowego miasta: migawki z życia ulicy, sklepów, kawiarni, podwórkowych zabaw, i wkomponowana w nią tragikomiczna historia rodzinnego trójkąta, w którym trwa stateczne pożycie matki Oskara z jego dwoma domniemanymi ojcami – Niemcem i Polakiem.

Kościelniak unika naturalistycznych efektów, toteż magiczne zdolności małego bębniasty do „rozśpiewywania szkła” są zinterpretowane muzycznie. Reżyser nie docieka źródeł niszcycielskiej siły Oskara, lecz ujmuje ją w estetyczny nawias. Tonowanie mrocznych cech tej po-

staci pozwala przejść do porządku nad jej buntem przeciwko Chrystusowi, którego bohater Grassa oskarża o dobrowolne poddanie się złu w akcie świętej ofiary i nieskuteczność zbawienia przez cierpienie. Wątek religijnej kontestacji i pokusy znalezienia mesjańskiej alternatywy dla ludzkości, która przyniosłaby ocalenie żywym, a nie umarłym, nie wybrzmiewa w spektaklu zbyt mocno, choć ma jedną świetną odsłonę komediową. To scena w kościele, w której Oskar pragnie zająć miejsce Jezusa na kolanach Maryi i prowokuje go do próby sił, usiłując „rozśpiewać” szybę w oknie świątyni. Ów „zamach” w spektaklu jest bardziej łobuzerską zaczepką niż gestem obrazoburstwa, gdyż Oskar podejrzewa w Dzieciątku, przesiadującym na kolanach matki, podobnego sobie dezertera od doli człowieczej, sprytnie ukrytego w wiecznym niemowlęctwie.

Fortel małego Matzeratha pozwoli mu wyjść cało z wojennej zawieruchy, lecz nie uchroni go przed doświadczeniem śmierci. Jej cień będzie towarzyszył mu nieustępliwie pod postacią Czarnej Kucharki, a potem weźmie pod swoje skrzydła rodzinny dom i zmierzające ku zagładzie miasto. Z życia bębniasty znikają bowiem kolejne bliskie osoby, a wraz z nimi rozpada się świat. Kończący pierwszą część spektaklu monolog Oskara, w którym znajdowała ujście rozpacz chłopca po śmierci matki i żydowskiego kupca zabawek, ma w sobie coś z żałobnego trenu na pożegnanie miasta i rodzinnego gniazda. W drugiej części spektaklu zanurzenie w śmierci stanie się jeszcze inten-

sywniejsze – odejdzie ukochana Roswita z frontowej trupy karłów, w której schroni się Oskar podczas wojny, oraz jego dwóch ojców. To przejście przez czas rozpadu pogodzi go z dorosłością, pozwoli zrozumieć, że krzyk destrukcji i ucieczka od człowieczeństwa w świat ciemnej, nie-ludzkiej wolności nie mogą być odpowiedzią na zło. Oskar dojrzewa też do poczucia winy za los bliskich, którego czuje się współsprawcą. Sam zresztą zostanie własnym sędzią i zdecyduje się urosnąć, porzucając kokon dzieciństwa.

Można czytać tę musicalową opowieść o upadku polsko-kaszubsko-niemieckiego Macondo jako przestrożę przed eskapizmem i złudnym poczuciem bezpieczeństwa. Finałowy, inspirowany folklorem kaszubskim song, mówiący o życiu w dziejowym przeciągu, otwarcie przerywa most pomiędzy historią i współczesnością. Kościelniak zwraca uwagę na moralne konsekwencje obojętności wobec zła, dając do zrozumienia, że historia może się powtórzyć. Ta analogia poprzestaje jednak na uproszczonej aluzyjności. Zło w spektaklu właściwie nie zostaje zdefiniowane, próżno w nim szukać głębszej refleksji na temat mechanizmu, który doprowadził do narodzin nazizmu. Reżyser wprawdzie nie odwołuje się do historii wprost, lecz nakłada na nią estetyczny filtr, jak w przypadku swastyk, zaszyfrowanych w spektaklu pod postacią dziecięcych wiatraczków. Nie jest jednak jasne, co wpływa na zmianę ludzkich postaw: dlaczego Alfred Matzerath pewnego dnia wkłada nazistowski mundur, sąsiedzi za-

Scena zbiorowa



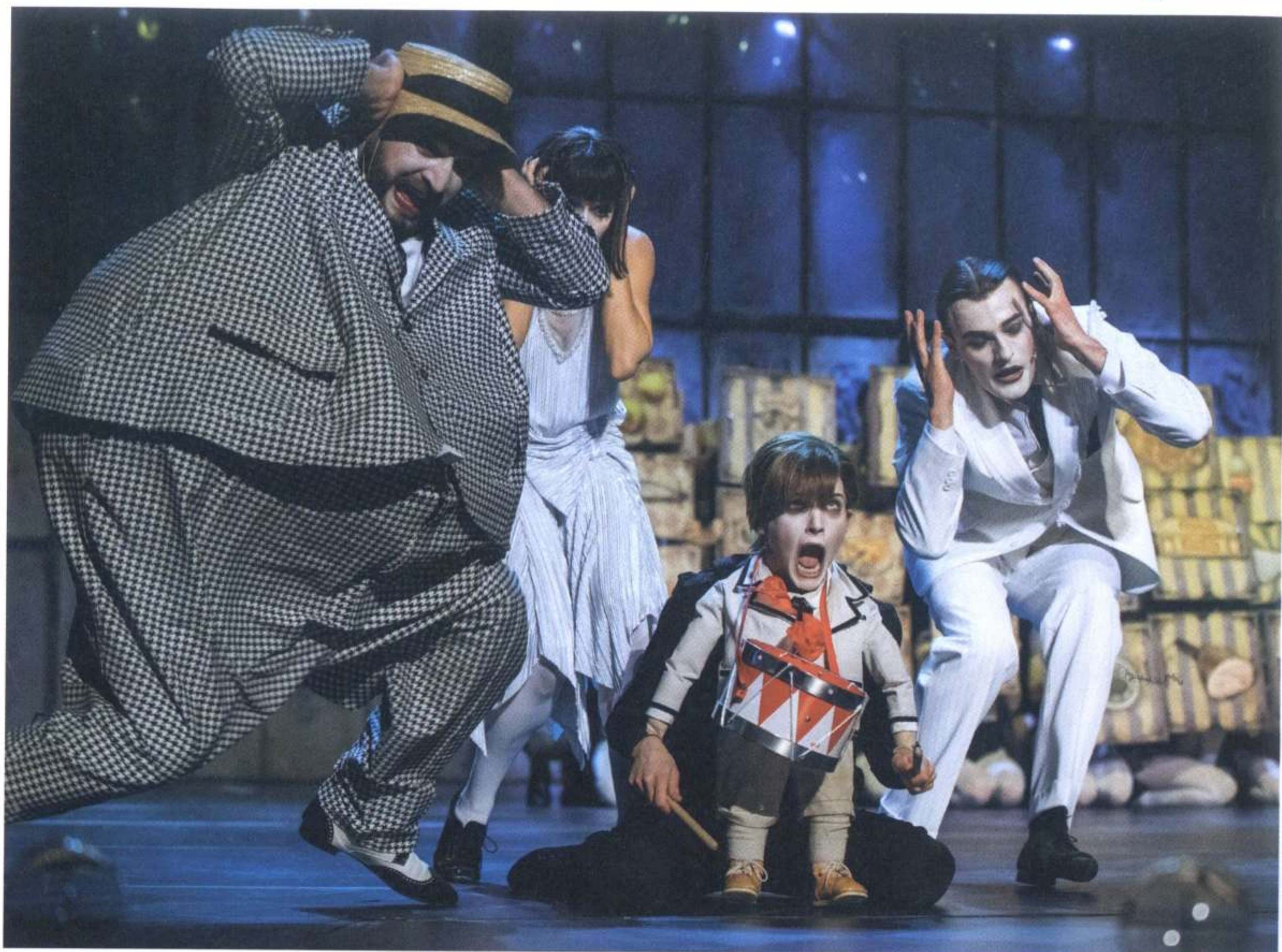
TEATR CAPITOL
WE WROCŁAWIU

Blaszany bębenek
Günthera Grassa

scenariusz, teksty
piosenek, reżyseria
Wojciech Kościelniak
muzyka
Mariusz Obijalski
kierownictwo
muzyczne
Mariusz Obijalski,
Adam Skrzypek
scenografia i kostiumy
Anna Chadaj
choreografia
Ewelina
Adamska-Porczyk
światło
Tadeusz Trylski
video
Jakub Lech

premiera
6 października 2018

Scena zbiorowa



fot. Łukasz Giza

czynają gorliwie uczestniczyć w hitlerowskich masówkach, a żydowski kupiec rozmyśla o emigracji? Opis destrukcji świata jest efektowny, lecz naskórkowy. Wydaje się też, że forma musicalowa nie zdołała unieść ciężaru drugiej części powieści, traktującej o czasach wojny.

jące, bluźniercze, nie przebiło się w spektaklu, choć forma, po jaką sięgnął reżyser, miała wielki potencjał krytyczny.

Bezsprzeczną wartością przedstawienia jest robota aktorska. Na scenie błyszczy cały zespół Capitolu oraz liczni w tej produkcji

ka Anna Brońska – posągowa kobieta-pramatka, mityczna protoplastka rodu i zarazem czerstwa, kaszubska wieśniaczka, za którą snuje się zapach ziemi i jesiennych polnych ognisk. W tej roli ma swój benefis Justyna Szafran – artystka o zawrotnej skali talentu. Tych widzów, którzy mieli w pamięci kreacje wcześniejszych jej bohaterek – pełne kruchego wdzięku, pastelowe, przypominające rysunek piórką na jedwabiu, mogła zaskoczyć transformacyjną woltą. Jej postać ma w sobie naiwną prostotę wiejskich świątków, dyskretny liryzm i ludową dosadność. Rozłożyste spódnice babki Brońskiej, przyozdobione ziemniaczanym deseniem, przypominają kopiec pełen ziemio-płodów. Jest w spektaklu scena, w której Szafran brawurowo rozbija „czwartą ścianę” i rozchylając poły swoich szat, zadrukowanych rozmaitymi gatunkami warzyw, zmienia się w natarczywą straganiarkę. Sposób, w jaki uwodzi publiczność i droczy się z nią, zachwalając swój „towa”, przybiera kształt kilkuminutowego, wirtuozowskiego popisu. W jej zdroworozsądkowej praktyczności jest coś krzepiącego. Gdyby szukać w spektaklu Kościelniaka jakiegoś płomyka nadziei, to tli się on właśnie w postaci Anny Brońskiej, niezniszczalnej, wrośniętej korzeniami w kaszubskie kartoflisko. To żywy pomnik ciągłości życia i siły biologicznego trwania, na przekór szaleństwu ludzkiej historii. ■

Hybrydą człowieka i lalki jest też Oskar. Agata Kucińska w tej roli posłużyła się tintamareską, techniką łączącą ciało lalki z ludzką głową, dzięki czemu postać bohatera – zgodnie z zamierzeniem autora – ma nie więcej niż metr wzrostu.

Machina inscenizacyjna, która działała bez zarzutu w opowieści rodzinnej, później okazała się mniej efektywna. Niektóre zdarzenia, jak śmierć Jana Brońskiego podczas obrony Poczty Polskiej, przemknęły niemal niepostrzeżenie, innym zabrakło dramatyzmu. Pozostaje w pamięci sporo poruszających, świetnie zakomponowanych scen, takich jak obraz rozstrzelania zakonnic na plaży tuż po sekwencji pięknych, gospelowych popisów wokalnych siostr czy finał, w którym na horyzoncie wyrasta rząd krzyży, lecz można się zastanawiać, czy w tej części – zamiast wyestetyzowanych figur – nie wybrzmiałaby celniej chropawa, kłująca ironią stylistyka Brechta. To, co w powieści Grassa wyzywa-

artyści gościnni, wspierani przez kilkunastoposobową orkiestrę pod batutą Adama Skrzypka. W tym ansamblu nie ma słabych punktów, ale kilka postaci wyróżnia się w sposób szczególny. Oprócz wyczynowej roli Agaty Kucińskiej pozostaje w pamięci wyrazista, elektryzująca seksapilem matka Oskara w wykonaniu Agnieszki Oryńskiej-Lesickiej i jowialny, w finale przełamujący karykaturalność tragizmem Alfred Matzerath Macieja Maciejewskiego. Porusza melancholijny, przeniknięty proroctwem bólem kupiec Markus (Mikołaj Woubishet) i karlica Roswita w ciele lalki-tintamareski (Katarzyna Pietruska).

Największe wrażenie robi jednak ulokowana na wysokim stelażu z czterech spódnic bab-