

Kuchnia czyli dylemat

Teatr Ateneum w Warszawie: KUCHNIA Arnolda Weskera w przekładzie Kazimierza Piotrowskiego. Adaptacja tekstu i reżyseria: Janusz Warwiński, scenografia: Wojciech Siedziński, układy taneczne: Wanda Szczuka. Premiera 15 kwietnia 1972 (fot. Edward Hartwig)

Kuchnia Weskera daje do myślenia, choć sama nie jest przesycona tzw. myślą, będąc raczej obrazkiem z piekła w jednym akcie aniżeli dwuaktowym dramatem filozoficznym, za jaki teatr tekst ten zdaje się uważać. Kiedy odwiedziłem autora w Londynie, a było to niedługo po swoistej aferze łózkowej, w którą się wpakował za sprawą pewnego zazdrosnego męża, a więc kiedy Wesker sam był bohaterem dramatu w kilku aktach — prasa rozpisywała się szczególnie na temat zeznań sąsiadek, które wi-

działy stan łóżka oraz kolor bielizny Weskera i tej pani — zachował stoicki spokój, poczucie humoru i przeświadczenie, że nawet tego rodzaju sensacje prawdziwemu pisarzowi zaszkodzić nie są w stanie, a może nawet dodają koniecznego „pieprzyka”. Wesker, postać kontrowersyjna w dramaturgii brytyjskiej, skłonny jest bardziej wierzyć tym paru krytykom, którzy uznali w nim objawienie, niż owej większości, która umieszcza go raczej w dolnych partiach drabiny. Owego dnia oświadczył mi, że w Japonii powstał „Komitet Arnold Wesker” przygotowujący huuczne powitanie autora **Kuchni**, który się tam właśnie wybierał, żeby o sobiście reżyserować swoją trylogię sceniczną... Dał mi do zrozumienia, że jest największym drama-

topisarzem brytyjskim, co potwierdziła z przekonaniem jego żona, przezwaną przez męża „Wikingiem”. „Mój Wiking jest tego samego zdania” — powiedział Wesker. „Wiking” zaś stwierdziła kategorycznie, że jakkolwiek wszystkie sztuki Weskera są znakomite, to chyba **Kuchnia** jest najznakomitsza, tyle w niej wiedzy o życiu, głębi etc. Nie śmiałem oponować, jakkolwiek wrażenie wyniesione zarówno z lektury tej sztuki jak i jej scenicznego a potem telewizyjnego wcielenia było w moim przypadku nieco stonowane. Uważałem tę sztukę za techniczny majstersztyk, zepsuty właśnie ową „filozofią” wkładaną na siłę w usta tych nieszczęsnych postaci, które muszą rezonować o marzeniach i innych wzniosłych spr-

wach mniej więcej na poziomie pani Courts Mahlerowej. Ponieważ zaś modne jest upatrywanie filozoficznych podtekstów w każdej bliźostce, usiłowałem sam sobie jakieś głębsze sensy podstawić, dzieląc się uwagami z Weskerem. Wesker kategorycznie oświadczył: „Nic takiego w mojej sztuce nie ma”. Jest to rzecz o kuchni i tyle. Zdumiała mnie ta deklaracja i ujęła głęboko, jest to bowiem coś niebywale rzadkiego. Tak więc i owe „filozoficzne” kawałki w **Kuchni** mają być jedynie „prawdą życia” i niczym więcej...

John Russel Taylor w książce *Anger and after* pisze trafnie, że „bardziej niż u któregośkolwiek autora dramatycznego tego pokolenia, bardziej nawet niż w przypadku Johna Osborne’a — jest zupełnie niemożliwe rozpatrywanie tych sztuk w oderwaniu od ich autora; oddzielenie sądu o tych sztukach jako o dziełach sztuki od sądu o opiniach politycznych, którym nadaje on w nich niekiedy efektowną ekspresję dramatyczną, (...) jasne rozróżnienie jego wysiłków jako organizatora kultury robotniczej, przez co stał się siłą przewodnią Centre 42, od jego demonstracji scenicznych...” Siła Weskera polega na tym, że sięgnął po temat robotniczy i potrafił narzucić go scenom West Endu, nawykłym przecież do bohaterów wyłącznie mieszczańsko-burżuazyjnych czy arystokratycznych. Wesker rzeczywiście połączył w sobie w jedną całość zalety działacza kultury robotniczej z zaletami dramaturga, który „sprzedaje” swoje obsesje publiczności z upper classes. Sam zachował nawet w stroju „sznyt robotniczy”, nosi sztruksowe parki, czapkę ze sznurkiem, jak jego żydowski wujkowie z East Endu, którzy odwiedzają go niekiedy i podziwiają milczkiem, zajądając się znakomitymi śledziami w sosie winegretowym, które i ja ze smakiem ogromnym palaszowałem. Taylor powiada, że „Wesker jest doskonałym przykładem dramaturga nowej klasy robotniczej. Urodził się na East Endzie w roku 1932 jako syn żydowsko-węgierskiego ojca i rosyjskiej matki i było wysoce nieprawdopodobne, że zostanie kandydatem do laurów literackich: jego ojciec był krawcem a on sam po opuszczeniu szkoły podjął pracę jako pomocnik hydrauliczka i odzwierny w kuchni.” Ładny życiorys dla dramaturga „robotniczego” został zaczęty stosownie do późniejszych przeznaczeń.

Ale wróćmy do **Kuchni**. Powiada Wesker: „Dla Szekspira cały świat był sceną, dla mnie jest on

kuchnią”. I tu chyba zamyka się cała filozofia tej postawy. Ludzie w kuchni są zapracowani, swarliwi, nienawidzą kelnerów, kelnerzy nienawidzą kapryśnych gości, wobec których muszą zawsze zachować spokój i być uprzejmymi, a nad tym wszystkim panuje właściciel — szef — Bóg. Dobrze im płaci, pozwala się obżerać, ale wymaga pracy na wysokich obrotach i nie interesują go ich stany, frustracje, opinie o urządzeniach tego świata. Kuchnia przy baczej obserwacji może się stać — jak widać na przykładzie tekstu Weskera — bardzo dramatycznym punktem obserwacji, dającym wgląd w całą „kondycję” człowieka z dna drabiny społecznej. Naturalnie, jeżeli przyjąć, że takie dno istnieje. Wesker na siłę tworzy postać, która się „buntuje” buntem kompletnie jałowym: Petera (w Ateneum gra go Roman Wilhelm). Jego bunt jest dekoracyjny i symbolizujący w ogóle bunt człowieka podległego jakiejś dyscyplinie i zobowiązanego do wysiłku. Buntowałby się tak samo w każdym innym przedsiębiorstwie, gdzie panuje rygor, jego marzeniem jest wielka forsa, a więc, zaspolicie rzecz ujmując, zajęcie miejsca Szeza w hierarchii tego mikroświata. Można więc przyjąć tezę, że jest to w zasadzie „bunt klasowy” wsparty „na marzeniach”, które czynią nas „większymi i lepszymi”... Peter marzy, ale nie staje się przez to ani większy ani lepszy, staje się tylko destrukтором, rozwała kuchnię, sam się rani i ucieka „od tego wszystkiego” obniżając wartość sztuki, której zalety leżą zupełnie w czym innym.

Rezonerstwo postaci Weskera jest miejscami zenująco płaskie: „A wiesz, kiedy człowiek przestaje być człowiekiem? Kiedy się zacznie wstydzć tego, że jest dzieckiem.” Maluczko a sięgnijmy po *Ferdynandę*... A byłoby pięknie, gdybyśmy na scenie obejrzeli sobie tzw. kawał ludzkiego losu, oglądając ludzi schodzących się leniwie i spokojnie do restauracyjnej kuchni, wybierających się w białe kitle kucharzy i sukienki kelnererek; rozstawiane garnków, przygotowywanie surowca, wydanie pierwszej zamówionej porcji, potem drugiej, setnej, aż się to wszystko zamienia w straszny młyn w porze lunchu, kiedy ten świat, ta scena czy też ta kuchnia, bo to się nagle jednoczy w porażający czy widzą kierał, zaczyna się obracać w takim rytmie jak jakaś opuszczona przez operatora karuzela. Tam, do restauracji przychodzą tłumy głodnych, spracowanych ludzi, którzy nie



Na pierwszym planie Iga Cembrzyńska (Monika) i Roman Wilhelm (Peter)

Teatr Nr. 11

1-15. VI. 1972

mają czasu i chcą szybko zjeść i nie zajmuje ich sposób przyrządzenia potraw ani stosunki między kucharzami a kelnerkami; tu żar i odory i wściekłe tempo zamówień. Kiedy się to pod koniec pierwszego aktu zaczyna rozkręcać, zarówno ta scena-kuchnia (świat!) jak i widownia zdaje się dostawać szału, tempo na scenie udziela się widzom, krew zaczyna pulsować szybciej, ma się ochotę krzyczeć: dość, zatrzymajcie ten cholerny kierat! Ale kierat się kręci dalej, tylko światła gasną, żeby można było wyjść na papierosa... Potem jest akt drugi, niepotrzebny, przenużony owymi złotymi myślami i podejrzaną filozofią „Ucieczki”, doprawiony romansikami, bo wiadomo, gdzie młode kelnerki i młodzi kucharze... Jedna zaszła w ciążę i zemdląła w czasie tej lataniny; pigułki zet okazały się nieskuteczne. Znowu się schodzą, znowu gadają, znowu zaczynają pracować, ujawniać swoje fobie i marzenia i młyn gra do chwili, kiedy Peter to wszystko rozwala.

Telewizja brytyjska zrobiła z tego około godzinny film; dokonano skrótów w drugim akcie, połączono oba w jedną całość, ale wszystko razem wypadło niebywale histerycznie, tak histerycznie, że patrzyło się na tych ludzi kuchni z niesmakiem. No bo co by się stało, gdyby nagle zaczęły się buntować urzędniczki pocztowe, pielęgniarki skazane na wynoszenie basenów, tramwajarze jeżdżący ciągle po tych samych torach? Życie przecie składa się z dwu połówek: tej własnej i tej wspólnej. Trzeba się podporządkować innym, żeby zarobić na swoją osobność, bunt przeciw takiemu układowi stosunków jest czymś w rodzaju buntu luddystów, jest więc odruchem prymitywnym, skierowanym w niewłaściwym kierunku. Być może świat jest kuchnią, a na pewno świat składa się z kuchni, jadalni, sypialni i bawialni a także gabinetów konferencyjnych i separarek dla specjalnych gości, ale gdzież jest powiedziane, że osoby przebywające przeważnie w gabinetach mają mniej powodów do frustracji i ucieczek?...

Znam pewnego kucharza z hotelu Dorchester w Londynie. Jest to arystokrata, człowiek, któremu zazdroszą tysiące Włochów, jego krajan, nazywając go człowiekiem szczęścia. A więc?

Łatwo można się zniecać nad tą sztuką, ale to wspaniałe tworzywo dla sceny. Janusz Warmiński zrobił rzecz przez cały pierwszy akt porywającą, zespół aktorski w komplecie wykazał nadzwyczajną sprawność, zgranie

absolutne, sceny rozgrywane symultanicznie — rozrywające uwagę widza, dokonywały reszty: oszalały, przesycały widownię rozterką, podenerwowaniem, czyniły z nas niemal pracowników tej piekielnej kuchni. Jest to rzeczywiście kawał teatru realistycznego, który się sprawdza. Wojciech Sיעiński zbudował na

scenie prawdziwą kuchnię, z której buchają kłęby prawdziwej pary, a „konsultanci specjalistyczni”, pp. Kazimierz Tuzin i Michał Olszewski zadbal zapewne o realizm profesjonalny kelnera i kucharza. Wszystko wyszło „jak w życiu”. O aktorach: trzeba po prostu przepisać całą listę obsady. W czasie tych dwu godzin na scenie Ate-

neum nie są aktorami, są ciężko pracującymi ludźmi kuchni i jadalni, którzy sami siebie i nas na widowni doprowadzają do stanu, w którym ma się ochotę zacząć tę kuchnię demolować, jak ów nieszczęsny Peter... No właśnie. Może więc ten Wesker nie jest taki prymitywny?

BOHDAN DROZDOWSKI