

268 DOKOŁA „WARIATKI Z CHAILLOT“ ANDRZEJA PRONASZKI

Zainteresowany pracą Pronaszki zajrzałem na którąś z ostatnich prób *Wariatki z Chailot* w Teatrze Polskim. Podesty i jedna krzywa ścianka na scenie nie wzbudziły mojego zachwytu. Czyżby powrót do ekspresjonizmu? (A właściwie nie powrót, bo ekspresjonizm trudno spotkać w scenografii Pronaszki. Już raczej u Drabika.) I gdzież podziała się poezja Giraudoux? Przypomniały mi się wspaniałe i tak urocze w poetyckich i surrealistycznych nastrojach dekoracje Bérarda z teatru Jouveta: restauracja na Place de l'Alma jak żywa. Tylko nad nią, ponad markizą wznosiła się na tle nieba ażurowa konstrukcja domu z oknami, okiennicami, balustradkami... Na dole autentyzm, w górze poezja, dokoła niebo. Jakże słuszne rozwiązanie! W Paryżu nie można było zresztą „przekomponować“ Café de l'Alma, równie dobrze znanej jak Café Flore. Tam przychodził Giraudoux, tu Sartre. Miejsca święte w sztuce jak Kawiarnia Michalika w Krakowie.

Z drugą dekoracją Bérard miał — zdaje się — więcej kłopotu. Zaprojektował jakąś piwnicę z dziesięcioma wejściami do podziemi; ściany miały wyraźną fakturę kamienia. To nie zadawała ani Bérarda ani Jouveta. Zaczęli kasować wejścia; zostawili jedno tylko. „Odrealistycznili“ kamienie i zostawili tylko nastrój piwnicznej wilgoci. W tej wysokiej studni wznosiło się fantastyczno-rokokowe łożo z baldachimem Margueritte Moreno. To ona grała *Wariatkę*.

Pamiętam, że Jouvet zwrócił się z apelem do parzytan o podarowanie teatrowi starych boa, gipiur, dżetów, parasolek i tych wszystkich dawnych ozdób mody kobiecej. I znów opierając się na tych autentykach, Bérard tworzył swoje kostiumowe fantazje, może jeszcze bardziej fantastyczne od dekoracyjnych, wydobywając całą bajeczną poezję tych poźółkłych tiulów, podartych szalów kaszmirowych, wachlarzy ze strusich piór, kapeluszy z ogrodem zoologicznym i botanicznym... *Wariatka* była uroczą, ale i straszna, groźna; podkreślała to maską z czarnym oczodołami.

„straszających“ — jak Salvador Dali czy Leslie Hurry (znany z dekoracji do baletu *Hamlet*), ale niewątpliwie jego scenografię do *Wariatki* czy *Don Juana* można określić jako surrealistyczną; pierwszą przez zestawienie autentyku z fantastyczną przestrzenią, drugą — przez powtarzający się w nieskończoność rytm łuków architektury (jak u Chirica).

Pronaszko oczywiście wywodzi się z kubizmu (ściśle mówiąc: z polskiego formizmu); stąd w jego dekoracjach dążenie do form geometrycznych — kwadratów, prostokątów, trójkątów, kół i sześciątów, prostopadłościów, walców; stąd w jego dekoracjach przekroje, kłady, zmiana osi patrzenia... jak w kubizmie analitycznym; stąd chromatyczna gama kolorystyczna.

Kubizm w scenografii Pronaszki wyraża się płaszczyną (jak w dekoracjach do *Achilleis*, *Dziadów* lwowskich itp.), ale częściej bryłą (jak w *Róży*, *Potiomkinie*, *Dziadach* warszawskich, *Powrocie Odysa*, *Kleopatrze*,

że wymienię najbardziej znane dzieła Pronaszki).

Nie ulega wątpliwości, że w inscenizacji *Wariatki* w Teatrze Polskim Pronaszko powrócił do płaszczyn. Widocznie brylowata dekoracja wydawała mu się zbyt ciężka, zbyt monumentalna dla lekkiej ironii Giraudoux.

Kiedys miał zadanie do pewnego stopnia podobne w *Cezarze* i *Kleopatrze* Shawa — sztuce również przesyconej ironią i żartem. I wówczas Pronaszko nie budował kolosalnych brył architektury egipskiej (jak w *Kleopatrze* Norwida), lecz płaszczyny; nawet zażartował sobie i niektóre kapitele skrzywił, lub też karykaturalnie powiększył czy pomniejszył. Oczywiście żarty Pronaszki zawsze mają swoją wagę i daleko im do złośliwości Daszewskiego, któremu znów monumentalność wypada nudnawo.

Duffy zawsze będzie lżejszy od Légera.

Są więc dwa elementy: płaskość i skrzywienie, jako wyraz plastyczny sztuki komediowej, żartobliwej, ironicznej. Oba środki, jak już wspominałem, wywodzą się z kubizmu.

Geometryzacja formy była reakcją na zagubienie formy w malarstwie impresjonistów i postimpresjonistów, reakcją na impresjonistyczne mgły i postimpresjonistyczny pointyizm, dążnością do zbudowania formy syntetycznej, prawidłowej a nie naturalistycznej i przypadkowej. Stąd geometryzacja.

Jak wiemy, kubizm wprowadza po raz pierwszy różne widzenia przedmiotu. Artysta, zamiast malować przedmiot z jednego miejsca, obserwuje go (analizuje) z różnych miejsc: z boku, z góry, z przodu, z dołu... To jest odkrycie artystyczne równie cenne jak odkrycie perspektywy we wczesnym renesansie. Odkrycia zawsze nas przerażają, bo ich nie rozumiemy, ale z czasem każdy je sobie przyswaja (Buszmeni jednak jeszcze nie nauczyli się widzenia perspektywicznego!). I stąd wywodzi się stosowana przez Pronaszkę zmiana osi widzenia, a więc „skrzywienia“, a więc kłady, sufitów a nie przedstawienie perspektywiczne (jak np. w *Zbyt prawdziwe, by było dobre* Shawa).

To są nowości nie bardziej skomplikowane niż cofanie akcji w literaturze, dramacie czy filmie; zamiast „opowiadać“ po kolei, artysta przeskakuje — zależnie od skojarzeń — w „czasie i przestrzeni“; świetnym przykładem są m.in. *Noce gniewu* — Salacrou.

I jeszcze jedna cecha kubizmu: w obrazie kubistycznym, przedstawiającym np. martwą naturę, wszystkie przedmioty są ustawione na stole i żaden nie wychodzi poza ramę, poza świat obrazu: jest to jakby rzeźba, stojąca na cokole. W obrazach impresjonistów i ich bezpośrednich następców obraz zawsze jest fragmentem natury, wycinkiem; w *Martwej naturze z niebieskim wazonem* Cézanne'a butelka jest przepołowiona ramą, reszta bu-

TEATR POLSKI w WARSZAWIE: WARIATKA Z CHAILLOT Giraudoux. Na zdjęciach kolejno od góry: 1. Zofia Małynicz (Konstancja), 2. Stanisława Kostecka (Gabriela), 3. Seweryna Broniszówna (Józefina)



telki chowa się w „kulisach“. Podobnie w scenografii kubistycznej: z podestu ustawionego na środku sceny wyrastają formy; ani ten podest-teren, ani te formy architektoniczne nie mają przedłużenia w kulisach czy w paldamentach, nie chowają się poza ramą sceniczną (czyli obrazu): cała dekoracja znajduje się na scenie, tu się rodzi i tu się kończy; nie ma żadnej topografii poza sceną. Jakiś obramowanie sceniczne (poza zasadniczą ramą architektoniczną) jeszcze bardziej podkreśla to zamknięcie świata sceny, sztuki, i odgródzenie go od świata kulis.

I ostatnie wyjaśnienie: co do koloru w kubizmie. Znow — jako reakcja na impresjonizm, a szczególnie na „dziłko“ kolorowy fowizm — kolor w plastyce kubistycznej jest spokojniejszy, jak gdyby oddawał prymat formie. Porównajmy obrazy kubisty Braque'a i fowisty Matisse'a, czy dekoracje teatru Tairowa i baletów Diagilewa, lub Pronaszki i Drabika — a łatwo to zauważymy. Kolor się uspokoił: zamiast kontrastów — gama chromatyczna. I, jak już powiedziałem, występuje kolor czarny w postaci linii, konturu, plamy (w impresjonizmie czarnego koloru — jak wiadomo — nie ma).

Tak więc przy okazji Wariatki przypomnieliśmy sobie trochę o sprawach plastycznych. I przypomnieliśmy sobie Andrzeja Pronaszkę — scenografa kubistycznego.

Nowe dekoracje Pronaszki do Wariatki zawierają wszystkie wymienione wyżej elementy: podest, z którego wyrastały fragmenty ściany o formie geometryzowanej i podwójną oś sceny: jedną pionową, drugą pochyłą (pod kątem). No, ale to wszystko razem, chociaż bardzo prawidłowe, nie miało życia, nie brało.

Potem doszedł kolor, obramowanie wnętrza sceny, kostiumy, światło i... wszystko się zmieniło, wszystko ogarnęła poezja fantastyki, ironii, polotu.

Kurtyna odsłoniła scenę na całej wysokości. W głębi jakaś taka promienista druga rama, utworzona z gęsto plisowanej sinej draperii — zmienia kąt zwierciadła, pochyla i skrzywia oś pionową. I już cała dekoracja będzie komponowana w stosunku do tych dwóch osi; linie dekoracji będą równoległe lub pionowe do tych dwóch ram.

Dlaczego ta zmiana osi, dlaczego te skrzywione ściany, okna i drzwi? Przecież aktor nie może się skrzywić!

Sądzę, że to skrzywienie jest plastycznym odpowiednikiem, komentarzem inscenizacyjnym sztuki: nie traktujemy jej zbyt poważnie, nie bierzemy rozwiązań autora na serio; Wariatka nie rozwiązuje problemów społecznych ludzi biednych z całego świata, nawet zagadnień paryskiej nędzy nie rozwiązuje.

I konsekwencją tego jest wyeliminowanie z inscenizacji odzwierciedlenia życia Paryża. Café de l'Alma nie ma nic wspólnego z prawdziwą kawiarnią, polcliant, jest „abstrakcyjny“. Sztuka została zawieszona w sferze fantazji; dlatego jest prowadzona w pewnym stopniu baletowo.

Pronaszko nie daje nawet horyzontu teatralnego, który imituje prawdziwe niebo, lecz jasną, ufałdowaną kotarę. Wypowiedź inscenizatorów we wszystkich dziedzinach (charakterystyczne wstawki tekstowe) jest jasna: nie bierzcie wszystkich spraw na serio, Wariatka i Śmieciarz nie wybawią świata od kapitalistów. I to jest słuszne i socjalistyczne naświetlenie.

Aktor oczywiście nie może chodzić po scenie pochyło, dlatego komentuje sztukę w inny sposób: interpretacją nie opartą na naturalistycznym przeżywaniu; grą przerywaną, trochę baletowo-groteskową, trochę pokazową, zewnętrzną. I zgodność między scenografią i grą aktorów jest niemal całkowita,



ta, bo łączy je jednakowe zrozumienie sztuki, wspólny komentarz inscenizacyjny, chociaż wyrażony za pomocą różnych środków. I stworzenie tego porozumienia jest niewątpliwie zasługą reżysera. Szkoda jednak, że ta jedność nie jest całkowita; słuszne zrozumienie tekstu nie zawsze znalazło przekonywający wyraz w inscenizacji.

Wydaje mi się jednak, że elementem, który najbardziej przyczynił się do poetyckości scenografii Pronaszki jest kolor — kolor dekoracji i kolor kostiumów.

Kolor nadał geometrycznym formom ton lekkości, romantyzmu, a przecież nie miał nic cikliwego; przeciwnie, wyszukane kolory złamane od rdzawego poprzez różne fiolety i szaroniebieskie do jasnyniebieskiego stanowiły wyraźną i ograniczoną gamę. Dołączyły się kostiumy, pozostające zasadniczo w tej samej gamie, ale bardziej intensywne: bardzo ciemny karmin, czysty niebieski, różne czerwienie... i dopełniający kolor cytry-

nowo-żółty koszulki Śmieciarza, bananowy czyichś spodni... Mistrzostwo opanowania tego problemu jest doprawdy zdumiewające. Może czasem kolor jest irytujący (jak „baletu trzech k...“), ale enigmatyczna obecność tych dziewcząt — również.

Scenografia Pronaszki do Wariatki z Chailloł jest bardzo pięknym dziełem plastycznym artysty, który od Teatru im. Bogusławskiego poprzez teatry lwowski i krakowski zawsze pozostał wierny kubizmowi. Ten kierunek wprowadził artysta na sceny polskie trzydzieści lat temu, łącząc nierozdzielnie najnowsze malarstwo stalugowe z teatrem, tworząc na scenie plastyczną sztukę współczesną o zdecydowanych konwencjach. Bo Pronaszko, pomimo komponowania na planie tekstu nie jest scenografem-elektykiem; jest pierwszym polskim scenografem o wyraźnej indywidualności artystycznej — plastykiem inscenizatorem.

Zenobiusz Strzelecki

