

Teatr

„Dom otwarty” ma bardzo niedobrą tradycję sceniczną. Bierze się to stąd, że na ogół realizowano tylko jedną jego warstwę — tę, która jest pozorem „gębą”, zapominając o tym, co jest serio. To prowadziło do wygłupu i tylko do wygłupu. I do bezmyślnego śmiechu” (...) „Ten świat, który buduje Bałucki, bliski jest późniejszym przemysłom Gombrowicza, z tym, że Bałucki to pokazał, a Gombrowicz nazwał” (...) Czytamy w programie w notatkach z prób tej komedii w reżyserii Janusza Nyczaka. I jeszcze: „rzeczywistość „Domu” w sposób szczególnie koresponduje z tym, co nas dzisiaj otacza, i ta zbieżność decyduje o tym, że pojawia się ona na scenie”.

W zrealizowanym w Teatrze Nowym w Poznaniu przedstawieniu „Domu otwartego” Nyczak, zawsze dotąd w pewnym sensie ahistoryczny w swoim myśleniu o sztuce, zdecydował się, jak widać, na przeprowadzenie potrójnej analogii. Do tej komedii z morałem — o spokojnej polskiej rodzinie mieszczańskiej, która uległa namowom na urządzenie snobistycznego wieczoru tańcującego i została za to pokarana uszczerbkiem dla majątku i honoru — przyłożył kryteria bardziej dramatyczne, bardziej ostre, zamieniając konwencję komediową na wyrazistszą interpretacyjnie groteskę. Poprzez taki formalny zabieg obraz mieszczaństwa zbliżył reżyser do gorzkiego, ironicznego wizerunku naszego społeczeństwa z „Transatlantyku” Gombrowicza.

Bałuczyczna została zaliczona do sielanekowego, utylitarnego nurtu w naszej literaturze i literaturze europejskiej fin de siècle, miała także własne historyczne uwarunkowania. Horzyca zwracał uwagę na zdradę mieszczaństwa polskiego wobec dramatycznych wydarzeń i idei 63 roku. Tadeusz Zeleniński „Boy” — na istotną przy interpretacji tej komedii rewolucję obyczajową naszego narodu, której doświadczył przy przestąpieniu się klasy ziemiańskiej w mieszczańską. Wiele jest w komedii Bałuckiego sytuacji, które nie tylko kpiły z Fikalskiego, ale ukazywały go jako zagubionego w ciasnych mieszczańskich salonach relikw ziemiańskich hulaneł.

Później, w „Operetce” Gombrowicza Fikalski zamieni się w Szarę, a anachroniczny świat rodzinny Zelenińskiego przeobrazi się w niebotyczną groteskę ginącej klasy księstwa Himalaj. Nyczak wprowadza w swą realizację interpretacyjny anachronizm — stosuje bowiem zabieg odwrotny. Czytanie „Domu otwartego” poprzez perspektywę „Operetki”, jest zabiegami tak samo fascynującym, co ryzykownym. Niesie przecież ryzyko niespójności zastosowanej konwencji, obcej wobec materiału literackiego. Jednak przy tak interesującym założeniu można spokojnie ponieść takie konsekwencje.

Przedstawienie zaczyna się sceną w saloniku Zelenińskich. Postacie — jak marionetki, zajmują się grą na fortepianie, grą w szachy, kawą, każda sobą. Banalne, stereotypowe popołudnie. W interpretacji teatralnej nie ma w tym ciepła, chociaż jest pewna nutka melancholii. Między te postacie — stereotypy wpada Fikalski, groteskowy, żalo-



„Dom otwarty” Michała Bałuckiego. Scena zbiorowa. (Fot. Romuald Zielazek)

Inna „gęba” Bałuckiego

EWA PIOTROWSKA

śnie śmieszny. U Wajdy (w „Z biegiem lat, z biegiem dni” grał go Jerzy Stuhr) było w nim jeszcze sporo żaru i szaleństwa, które mogło chwycić za serca. Nyczak odbiera postaciom możliwość takiej motywacji. Fikalski (Wiesław Kamasa) jest od początku odpychający i groteskowy. Każda zresztą postać jest znakiem jakiejś cechy oddzielnie, żadna nie tworzy kompleksowej pełnej osobowości. Plakatowa jest szlachetność Zelenińskiej (Maria Rybarczyk), plakatowy patriotyzm Telesfora (Wojciech Staudel), romantyczno sentymentalny jest Adolf (Waldemar Szczepaniak), Ciuciumkiewiczowa tłuścio-praśna (Krystyna Feldman), Ciuciumkiewicz to kompletny tuk (Jerzy Stasiuk). Pulcheria to kokota (Maria Maj), Wicherkowski — kabaretowo patetyczny, śmieszny nie tylko w swej głupocie, ale jako postać, zagrała świetnie przez Michała Grudzińskiego. Oglądamy cały szereg dobrych ról. Wymienić trzeba jeszcze Janusza Michałowskiego (Mistrza ról charakterystycznych) w epizodycznej roli Fajarkiewiczza. Stworzył nieprawdopodobnie śmieszna, żalosną w dostojnej stagnacji postać urzędnika z prowincji. Cała grupa gości jest indywidualizowana i konstruowana jednym prostym, odrębnym rysem.

W tej galerii typów, jednoznacznie kompromitujących swoje prototypy, istnieje oczywiście różnorodność konwencji (kabaretowa, farsowa, komediowych gagów, groteska). Wyraźny rozłam na plakatowy stereotyp (akt I i III) i ostrą groteskę aktu II jest, jak sądzę, w jakiś sposób wkalkulowany w to przedstawienie. Nie da się przecież sztywność z tych wartości, których Bałucki w swej komedii broni. Tyle, że w „Transatlantyku” sprawy transparentowo znaczone przez bohaterów były daleko istotniejsze, fundamentalne dla etosu Polaka. U Bałuckiego — w takiej konfrontacji — dotyczą mało istotnych przywar... Jednakże zamysł inscenizacyjny Janusza Nyczaka daje się polegać na tym, że zastosował w „Domu otwartym” tę właśnie metodę. Ukazał problemy, którymi żyje na co dzień mieszczańska społeczność (u Bałuckiego i współczesnie) jako żalostnie nijakie.

Akt drugi kończy się obłędnym, zaślepionym tańcem zdeorientowanych, przerażonych uczestników balu i krzykiem Fikalskiego, któremu to wszystko wymyka się z rąk: „Tak nie można, od nowa!”. To błędne koło przypomina taniec z „Wesela” i szalony bal z „Operetki” — w czasie którego Huf-

nagiel przygotowuje rewolucję dziejową. A okrzyk Fikalskiego (z „na nowo” zamieniony w „od nowa”) uwspółcześnia tę inscenizację. Czyż jednak, po takiej eksplikacji drugiego aktu, wystarczy nam dzisiaj wiara Bałuckiego w rodzinę, która odbuduje zniszczone wartości?

Michał Bałucki, uczestnik powstania 63 roku, demokratą głęboko zaangażowany w problemy społeczne i polityczne Polski końca XIX wieku, w pełni sił twórczych stał się żywym anachronizmem swojej epoki, zapomniany, okrzyknięty wyrażicielem filisterskiej przeciętności, w 1901 roku odebrał sobie życie. Może więc warto pokazać tę sprzeczność? Może tkwią one nie tyle w poznańskiej inscenizacji, co właśnie w samym Bałuckim?

Co prawda Nyczak wpręga dydaktyzm autora w melancholijną patynę rodzinnej fotografii, zatrzymanej na chwilę klątki starego filmu, jednak rozlew pomiędzy tą rodzinną dydaktyczną ramą sztuki, a jej sednem, zostaje wyraźny — kiedy wszystko wraca do normy, a rodzina znowu powtarza kolejne, rytualne popołudnie, banalne i stereotypowe. Nyczak przez moment bliski jest interpretacji Reduty z 1924 roku — „Polski wiedzącej w zaciszu domu zamkniętego”. Jednak w ostatniej sekwencji podnosi ściankę saloniku (scenografię zaprojektował ciekawie Michał Kowarski) i zostawia bohaterów Bałuckiego zagubionych w czarnej pułdnie sceny, poważnych, patrzących nam widzom w oczy ze smutną powagą, która rodzi pytanie — o ile jesteśmy mądrzejsi, o ile jesteśmy lepsi? Co się zmieniło w naszym

życiu, poza tym, że zmieniło się nasze spojrzenie na Bałuckiego — komediopisarza?

Nyczak to reżyser, którego styl teatralny cechowała dotąd żelazna zasada jednorodności i harmonii między treścią a formą. Ukazywał piękno i ład natury, a uniwersalne problemy świata sprowadzał do najpiękniejszej formy jego istnienia — istnienia w sztuce. I teraz, po raz pierwszy w reżyserowanym przez siebie przedstawieniu, zdystansował się wobec własnej, demonstrowanej dotąd bardzo konsekwentnie postawy. Okazało się to zbyt abstrakcyjne w zdaniu z polską historiozofią, z narodowym konkretem? Wywołany po premierze wchodzi na scenę z taką samą smutną zadumą, w zwolnionym rytmie, w tłum postaci Bałuckiego. Czyżby i on chciał nam pokazać, że jest jedną z nich? Ze my, po tej stronie rampy, możemy się z nimi utożsamiać? Czy jest to oskarżenie? Sądzę, że jednak tym starannie wyreżyserowanym ukłonem pragnie udokumentować wybór, który jest jakimś świadectwem wierności. Nyczak wchodzi w świat sztuki. Wybiera scenę — rzeczywistość, w której może coś zmienić, o coś walczyć. I w tym miejscu kończy się rozlew między sztuką i jej utylizaryzmem w tym spektaklu.