

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura V (2013)

W KRĘGU ADAPTACJI

Przypadki (twórczej) zdrady

**Ewa Łubieniewska**

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

## Zakopiańska metamorfoza *Balu w operze*

Współczesny teatr niechętny jest słowu, zaś słowo poetyckie traktuje ze szczególną rezerwą. *Bal w operze* Juliana Tuwima stanowi jednak wyjątek od tej reguły z uwagi na nieustanną satyryczną aktualność. Wpisany w wyraźny kontekst polityczno-historyczny, wymierzony jest bowiem przeciw postawom, które są wieczne. Niemniej, jako literacka podstawa spektaklu, poemat może przyprawić potencjalnego realizatora o zwątpienie i twórczy paraliż. W swej przemyślanej kompozycji: 11 obrazów, zróżnicowanych rytmicznie, melodycznie, graficznie; przesyconych bogactwem plastycznego szczegółu, fascynujących urodą pełnokrwistych monologów i dialogów – *Bal w operze* jest gotowym scenopisem wyimaginowanego przedstawienia. Jego inscenizator-wizjoner zaprojektował zbiorowe działania w przestrzeni międzyplanetarnej „teatru ogromnego”, w którym deformujące obraz efekty multimedialne pozwalają oglądać świat – i wszechświat – z zawrotnie dalekiej lub oszałamiająco bliskiej perspektywy, akcję zaś na tych błoniach prowadzi wieloosobowy, jaskrawo ucharakteryzowany zespół aktorów–tancerzy, poddanych precyzyjnie zorganizowanej partyturze muzycznej formy. Rzecz w tym, iż zawarty w owym scenopisie projekt widowiska opisano kongenialnym językiem poety.

Takiej scenicznej wizji nie dorówna żadna realizacja...

Jak sprostać podobnemu wyzwaniu? Adaptacja utworu zakłada oczywistą konieczność redukcji; w *Balu w operze* dotyczy ona nie tyle samej materii tekstu (chronionego prawami autorskimi), ile zawartych w nim „teatralnych rozwiązań”, których spełnienie zachodzi jedynie w wyobraźni czytelnika. Wizualizacja skazuje na straty olbrzymią część olśniewających efektów oryginału. Na ogół więc adaptatorzy zatrzymują się w pół drogi: ubarwiając inscenizację muzyką, oprawą scenograficzną, atrakcyjnymi kostiumami i efektowną choreografią, eksponują równocześnie walory słowa, aby mimo wszystko ów niemożliwy do urzeczywistnienia „projekt” teatralny ocalić. Dzięki temu zabiegowi nad mikrokosmosem oglądanego tu i teraz widowiska obecny jest nadal jego wykreowany w dziele Tuwima, „scenopisowy” kształt, niesiony przez słowo poetyckie.

Takie „rozdwojenie” statusu rzeczywistości scenicznej ma jednak swoją cenę. Koncentracja uwagi na wizji ewokowanej sugestywnością wiersza może przynieść

odbiorcy zadowolenie estetyczne, oddala go jednak od bezpośrednio ukazanego świata, wobec którego widz staje się raczej zdystansowanym obserwatorem niż zaangażowanym uczestnikiem. Można mniemać, że nie będzie jego udziałem wstrząs moralny, wywołany przez poemat Tuwima, gdyż przyjęta strategia inscenizacyjna buduje dystans. Dzięki niemu publiczność dostrzegając analogie między „dawnymi a nowymi laty”, reaguje na poziomie bezstronnej refleksji, w dużo mniejszym zaś stopniu na poziomie osobistego przeżycia. A to ono stanowi przecież główny sens istnienia teatru.

Tak przynajmniej uważa Andrzej Dziuk, reżyser zakopiańskiego *Balu w operze*, wystawionego na Chramcówkach w 2005 roku, a wznowionego przed dwoma laty i do dzisiaj granego z dużym powodzeniem. Od chwili powstania zespół Teatru Witkacego praktykuje w swych inscenizacjach pewną filozofię; eksponując misteryjno-moralistyczne aspekty ludzkiej egzystencji, czyni widza podmiotem teatralnego ceremoniału, którego działanie pełni „quasi rytualne” funkcje, choć (jak tego chciał twórca Czystej Formy) oczyszczenie, wstrząs czy doznanie metafizyczne nastąpić ma za sprawą sztuki. Dla Dziuka założenie to nie wyklucza, bynajmniej, *stricte* religijnych odniesień. Zrozumiałe więc, że włączając utwór do repertuaru sceny, reżyser przyjął wobec poematu zupełnie inną strategię adaptatorską niż opisana powyżej.

Tuwim, budując swoją szyderczą katastroficzną alegorię polskiej rzeczywistości lat trzydziestych, wpisał ją w groteskową wizję oszalałego kosmosu: „Obręcz niebios w pęd szalony / Złe puściły małpiszony” (Tuwim 1969<sup>1</sup>: 218), ale zarazem posłużył się poetyką konkretności, ukazanego dosadnie i w zamierzonym wyolbrzymieniu: „Ustawiono oleandry” (215); „Na kościele niebijące / Wiszą dzwony” (227); „A tam dalej stoi szkoła / Murowana” (227) itd. Stąd wrażenie przeładowania, bogactwa wzajemnie się przenikających szczegółów, mnogości oglądanych w nieustannym ruchu miejsc. Miejsc, które nagle stają dęba, potworniejąc w oczach zszokowanego czytelnika: „Satanelle księżyc porwał, / Wzniósł ze sceny w niebo sine / I nad płacem teatralnym / Znowu zawisł tamburinem” (219).

Zakopiańskie przedstawienie powstało z tych poruszających wyobraźnię detali, choć ich wykorzystanie nie miało nic wspólnego z zasadą ilustracyjności wobec tekstu. Za sprawą inscenizatorskiego pomysłu to aktorzy dokonali kreacji teatralnego świata w naszej wyobraźni – mając do dyspozycji jedynie trzypoziomową strukturę terenu swoich działań (czyli: płaszczyznę widowni, podwyższoną estradkę i stojącą na niej karuzelę) oraz zróżnicowany, zmieniający się nieustannie gwiazdozbiór powołanych do scenicznego życia postaci.

Estradkę w centrum sali otoczone z trzech stron sektorami widzów; w środku okrągłej platformy stanęła karuzela. Najprostsza, złożona z ciemnych sześciokątnych prętów, wspartych na metalowym palu, służącym akrobatycznym niemal ewolucjom. Powstał w ten sposób rodzaj ruchomej, rozhuśtanej sceny, której zmienny wystrój tworzyły działania barwnej ludzkiej masy. Scalenie terenu integrowało aktorów i spektatorów, choć przygotowaniu wspólnej rzeczywistości służyła

<sup>1</sup> Wszystkie cytaty poematu pochodzą z przywołanego w bibliografii wydania.

trwająca już w *foyer* przedakcja. Wśród publiczności szturmującej wejściowe drzwi krążył osobliwy „mediator”: łączył on plan rzeczywistości powołanej do istnienia przez teatr z planem jej literackiego kreatora. Odmieniec ów zaczeptał porozumiewawczym mrugnięciem wchodzących, zjednywał ich błazeńskimi popisami, albo – szczerkawszy jak rozszłoszczone psisko – odstraszał dowcipnisiów, którzy próbowali przekroczyć granice zamierzonego kontaktu. Zabawa z widzami podszyta była jednak poważną intencją. Postać ulicznego dziwaka, wyprowadzoną z narracyjnej płaszczyzny poematu Tuwima, Dziuk naznaczył rysami nawiedzonego posłannika słowa, mamroczącego pod nosem katastroficzne proroctwa. Przed rozpoczęciem balu straceńców aktor niemal bezwiednie, ledwie słyszalnym półgłosem wypowiadał fragment *Ewangelii*, jednak w miarę mówienia, jego coraz donośniej brzmiący monolog nabierał grozy, jakiej doznaje świadek nadchodzącej Apokalipsy. Długie, nienaturalnie rozwichrzone włosy nadawały mu wygląd groteskowego proroka.

Groteskowa deformacja pełniła jednak zasadniczą rolę przede wszystkim w rysunku ukazanej w spektaklu zbiorowości; z elektryzujących informacji o wyglądzie, zachowaniach, kostiumach bohaterów, które odnaleźć można w poemacie Tuwima, wyłoniła się plejada balowych gości. Podekscytowany wojskowy pucował na glanc wysokie oficerki („Błyszczą buty oficerskie”: 214), przerywając tę czynność raz po raz, aby sprężyć się zasalutować. W rudej peruce, z satanicznym uśmiechem, porbrzękując olbrzymimi nożycami, przebiegał wśród klientów wampiryczny fryzjer („U fryzjerów ludzie mdleją. / Czekający za kolejną”: 214). Chuderlawy transwestyta reprezentował obyczajowość i modę naszych czasów. W fartuchu lawirował między gośćmi usłużny ober („Ober jeszcze butelkę na lód”: 237), przemyskując po chwili chyłkiem w kaszkiecie i w pumpach, to jako tajniak, to jako złodziej. Każda z dam lekkiej konduity (paradujących w kolorowych gorsetach i w czarnych rajstopach z artystycznie wykrojonymi dziurami) prezentowała inny sposób wykonywania swojej profesji. Wydobyta z tekstu karykaturalna sytuacja („Wszelka dziwka majtki pierze”: 214), zachowanie („Dziwkom łydki słodko drżą”: 214), element kostiumu, rekwizyt – były impulsem do zbudowania zmieniających się jak w kalejdoskopie sylwetek, które zaludniły teatralne wnętrza. Widz ulegał złudzeniu, że dziesięcioosobowa grupa aktorów zwielokrotniła się, urastając do rozmiarów potężnego tłumu. Był to jednak tłum okiełznany przez taniec – swoisty rodzaj aktywności, która więzi tancerzy w stałych, z góry określonych układach choreograficznych.

W zakopiańskim *Balu w operze* taniec stał się najbardziej spektakularną demonstracją odebrania wolności scenicznym kukłom, choć dano im do dyspozycji obszerną pustą dansingową przestrzeń. Zamykało ją niewysokie podium z bordową kotarą, oświetloną dwoma łukami lampek. Po obu bokach tego paradnego wejścia zasiedli przy instrumentach muzycy jazzowi. Dźwięki saksofonu, trąbki, perkusji, uderzały w publiczność ostrym, natrętnie powtarzanym rytmem, poprzedzając *entrée* aktorów długą introdukcją. Wreszcie, po rozpoczynającym poemat znanym anonsie: „Dzisiaj wielki bal w operze!” (214) spoza kurtyny wysuwali się kolejno zaproszeni goście w całej bufonadzie swego karykaturalnego waśniactwa.

Każda z figur dokonywała swoistej autoprezentacji w tej samej, znaczącej etudzie scenicznej. Ze wzniesionym w górę wzrokiem, wpatrzeni w niewidzialne dla widzów dobra, jakby czekając na spadający z nieba złoty deszcz, usiłowali zagarnąć i pochłonąć jak najwięcej urojonych wspaniałości. Każdy próbował łączyć przykuć uwagę gapiów, wykorzystując swoją szansę w teatralnym *show*, póki nadchodzący konkurent nie zepchnął brutalnie poprzednika z uprzywilejowanego miejsca, by samemu zgarnąć zwodnicze profity. Była to szczególna wersja tańca śmierci; policjant i złodziej, oficer i tajniak, ksiądz i ulicznica – każdy z mandatariuszy różnych stanów tańczył swoją krótką partię osobno, a zarazem zgodnie uczestniczył w powszechnej pogoni za nicością.

Rozmieszczenie działań aktorskich w przestrzeni rozwijało się w czasie znaczącymi fazami działań, odsłaniając zarazem swoistą logikę konstrukcyjną poematu.

W zajętej przez jazzmanów części scenicznego pasa (najbardziej oddalonej od przeciwległego krańca widowni zajętego przez widzów) odbywała się parada przedstawicieli śmietanki towarzyskiej. Było to niejako wprowadzenie do tematu: próba oswojenia publiczności ze światem «grafini Makabrini», «Oxenstierny» i «młodych Rostakowskich». Teatralne napięcie dozowano umiejętnie, eksponując etapy stopniowego zagarniania scenicznego uniwersum przez uczestników balu. „Więc na schodach marmurowych / Leży chodnik purpurowy” (214) – okupują foyer. „W lustrach – setki, / Potrzaskują / Damskie torebki” (217) – dotarli do szatni. „Ostro gra orkiestra-kiestra / Z czterech rogów, czterech estrad” (217) – są przy drzwiach sali balowej. Jeszcze nie stanęli na wysokiej platformie parkietu, gdzie czeka wciąż nieruchoma karuzela.

Towarzyszący wszystkim działaniom tekst aktorzy zdawali się rozrywać między sobą, jak zagarniany łup; ewokowany słowem obraz malowano z perspektywy każdego z bohaterów trwającej akcji. Paradoksalnie dawało to jednak złudzenie niepokojącej bezosobowości mówiących, jakby ich byt wyrażał się w impecie opisywanego z zewnątrz funkcjonowania, dla którego brak podmiotowego fundamentu. Tym słowno-tanecznym kontredansem barwne postacie docierały wreszcie do estrady. Wskakiwały na nią lekko, by jedna po drugiej, zając skrawek przestrzeni, gdzie złęczone w pary zaczynały tańczyć. Ich kostiumy raniły oczy tandetną elegancją, na twarzach aktorów poddanych mocnej, jaskrawej charakteryzacji, zastygł groteskowy grymas mimiczny – maska „człowieka śmiechu”. Idealnie zestrojone w tańcu ruchy były doskonale mechaniczne; ciała ściśle współpracowały ze sobą w akrobacjach tanecznych i wyuzdanych aktach imitujących seks. Lecz każdy z wykonawców pozostawał całkowicie osobny, zamknięty we własnej skorupie porcelanowej lalki, bez najmniejszej próby autentycznego kontaktu z partnerem. Tancerze traktowali się wzajemnie jak przedmioty, pomocne w osiągnięciu zaspokojenia monstualnego głodu pożądanych dóbr.

Taka zbiorowa kreacja bohaterów była (zwłaszcza w początkowych sekwencjach przedstawienia) inspirowana po części estetyką *Balu manekinów* Bruno Jasińskiego. Automatyczne ruchy, niespieszne skręty wokół własnej osi każdej z par, sprawiały wrażenie, jakby tańczący pogrążeni byli w letargu lub w narkotycznym

półśnie. Wśród nich prorok nadchodzącej katastrofy, targany porywami epileptycznych konwulsji, wykonywał swój własny płas: taniec świętego Wita. Niesiony podrygami wspinał się po czarnym słupie karuzeli, by opaść bezwładnie na ramiona jej prętów przecinające się u szczytu po linii koła, niby wektory skierowane w kosmiczną otchłań. Taneczny rytm gwałtownie narastał: „Tempo: szampan, szatan, szantan” (217). Wtem, powracające natrętnie fale jazzowego furioso podrywały tancerzy w górę i oto – wołał z wysoka świadek nadchodzącej Apokalipsy – „Ze swych wież astronomowie / Zapatrzeni w gwiazdne mrowie, / W teleskopach cud ujrzeni: / Małpy biegly przez firmament!” (218). Uwieszone na prętach karuzeli postacie krążyły rozkołysane w obrotach niebieskich błędnego koła. Ponad ich głowami leżący na wierzchołku karuzeli prostaczek-wizjoner głosem pełnym przerażenia wyrzucał z siebie opisy nadciągającej zagłady: „Nie ma już niebieskich znaków! Małpa toczy się w zodiaku!” (219). Trudno o bardziej wyrazisty przykład przekształcenia poetyckiego obrazu Tuwima w teatralny konkret: niewielka kolistka estradka stała się figurą świata, a bohaterowie dziejowego wydarzenia wzięli w posiadanie główny plac zabawy – środek kosmicznej zawieruchy, która w oszałamiającym tempie będzie tu trwała przez większą część spektaklu.

Okupując różne poziomy tego centrum aktorzy poprzez działania sceniczne wyznaczali kolejne miejsca akcji: „Na widowni i w sznurowni / I pod dachem, i w kotłowni / I pod sceną i w bufecie” (224). W części z tych miejsc odbywały się krótkie scenki, zainspirowane słowami poematu: wielkie żarcie wokół balowego bufetu („A najgorzej przy kawiorze / Tam – na zabój, tam – na noże”: 222); brutalne interwencje policji zakończone szybkim pojednaniem („Na tajniaka tajniak mruga”: 224); pogaduszki znudzonych gliniarzy o jakości obuwia („Słowikowski z trzeciej śledczej / Mówi, że mu w żółtych letczej”: 225). Te strzępy zdarzeń wprowadzały mnogość wątków, które plątały się i ginęły w natłoku dalszych epizodów. Powracał wśród nich uparcie obraz powszechnej kopulacji, przechodzącej w orgiastyczny taniec („Seksualny kontredansik [...] Na momencik, na kwadransik”: 223) ogarniający cały sceniczny kosmos. Nikt nie mógł wyrwać się spod władzy tańca. Ulegał jej też nawiedzony odmieniec, zeskoczywszy ze szczytu krążącej w koło karuzeli, jedyny człowiek świadom grozy sytuacji na balu oszałamiałych manekinów: „I po piętrach, i przez schody / Opętany korowodem, / [...] / Gąsienicą – Lewiatanem [...] Grzmocą w tempie obłąkanem” (221). Ten rytmiczny grzmot nóg („Udibidibindia, udibindia / Udibidibindia, udibindia”: 225) desperacko usiłujących zatupać głos sumienia, pustkę, lęk – powracał z uporczywością nocnej zmory, wiążąc poszczególne sekwencje choreograficznego układu przedstawienia.

Do wzięcia w posiadanie pozostawał jeszcze jeden odcinek terenu, proporcjonalny do tego, w którym rozpoczęto akcję, a najbliższy teraz usytuowanemu frontalnie sektorowi widowni. W miarę, jak słabła i na krótki czas ustępowała gorączka tańczących, coraz częściej zapuszczali się oni w rejon bliski publiczności. Czerwone, oniryczne światło na podium gasło: „Już z ratusza bije trzecia / Senne pola dreszcz obleciał. / Dzień się rodzi” (225). Uczestnicy balu, wypowiadając wers po wersie, z wolna zastygali w tańcu, przytłoczeni do ziemi ogłupiającym zmęczeniem, jakby

w przeblasku przytomności docierał do nich prawdziwy obraz budzącego się życia: „Jadą wozy wczesną porą / Do przedmieści; Chłopki suche i dostojne idą szosą” (226). Pojedyncze głosy mówiących przedzierały się z trudem przez obszar pełen jeszcze muzycznego zgiełku: „Przetrafiło drugie auto ciężarowe. / Chłop prowadzi kulejącą krowę” (226). Patrzący, sennymi głosami, raz po raz, opornie artykułowali nowe spostrzeżenia: „Na pastwisku podryguje / Koń spętany” (227). Gdzieś w tle pobrzmiwał grany na trąbce motyw żołnierskiej piosenki: „[...] że na tobie giną, że na tobie giną / chłopcy malowani [...]” (227).

Z urywanych zdań powstawał syntetyczny zarys polskiej rzeczywistości.

Aktorzy podejmowali półgłosem pieśń o wojence; niebawem zrywał się rytmicznie wystukiwany tupot, niczym odgłos maszerujących wojskowych butów. Była to dźwiękowa zapowiedź kolejnej atrakcji balu, zgodnie z intencją poematu, w którym słowa „wojna” i „pieniądz” wypowiedane są jednym tchem przez narratora. Wielobarwny, złożony z pojedynczych osób, a zarazem jednorodny korowód ześlizgiwał się na moment ze sceny. Tanecznicy zaczynali pełzać w koło pod blatem estrady, by wspiąć się na nią ponownie po słowach: „Wytrysnęły z brzaskiem dnia – kipiące, / Zapienione, robaczywe pieniądze” (230). Korowód oplatał słup karuzeli, niczym olbrzymi wąż. Aktorzy, stłoczeni w rozkołysanej grupie, odmawiali, jeden po drugim, wersety płatniczej litanii: „Za armatę, musztardę, podkowę, protekcję / Za ślub, za grób [...]” (231). Powstawało złudzenie, że uczestnicy tej wymiany dóbr stali się jednym ciałem. „Wije się złoty Lewiatan zły” (232) – wołał zwiastun Apokalipsy ze szczytu karuzeli, gdzie klęczał, desperacko uderzając pięściami o jej zwieńczenie. Rytm uderzeń udzielał się pozostałym, zwabiając ich ponownie na scenę i wprawiając w szalony, rozpasany płas. Przechodził on w wolne lunatyczne obroty par, które wkrótce tonęły w ciemności, skąd dobiegały śmiechy i odgłosy orgii. Prorok pozostawał na estradzie sam, póki znów nie otoczyli go tancerze, zbici w jedną, przelewającą się masę.

Nagle ustawał muzyczny jazgot: „niebijące dzwony” poematu w przestrzeni teatralnej niespodziewanie odzyskiwały głos. Tanecznicy zastygali w bezruchu, by w mgnieniu oka zsunąć się na ziemię, niby zepchnięci niewidzialną siłą tego dźwięku. Działania sceniczne rozgrywały się teraz w bezpośredniej bliskości widzów. Aktorzy, przeistoczeni w postacie ubogich mieszkańców wiosek i przedmieść, pochyleni ku ziemi, skuleni, pełną lamentu procesją sunęli z wysiłkiem po obwodzie koła. Kobieta czołgała się na kolanach; ktoś ciągnął wózek z okaleczonym inwalidą wojennym, który raz wznosił ku niebu niezrozumiałe błagania, to znów urągał światu gniewnym bełkotem. „Jadą ze wsi wozy aprowizacyjne” (233) zawodziły głosy suplikantów, opisujących codzienny ludzki znój: dwaj mężczyźni dźwigali na drągu ciało zwisające głową w dół, jak niesione na targ zwierzę rzeźne. „Przyjechał nawóz na pole / I zaczęła nowy dzień ojczyzna” – jęczał głos żołnierskiego weterana – „Żeby pełnić posłannictwo dziejowe / I odegrać historyczną / Rolę” (233). Skarga idących przechodziła w zbiorowy, pozbawiony słów śpiew, w którym można było rozpoznać melodię kościelnej pieśni *Usłysz Jezu, bo Cię błaga lud*. Motyw procesji, nieobecny w utworze Tuwima, w paradoksalny sposób został jednak wywiedziony z materii poematu. Powtórzenia sekwencji mijających się „na rogatkach” wozów, opis ich

nawracającego ruchu – przez lamentacyjny, częstochowsko-kalwaryjski ton wiersza przywołały na myśl obraz ludzkiej nędzy przemierzającej się w zamkniętym obiegu beznadziei. Sekwencja ta dramatycznie pointowała ukazaną wcześniej rzeczywistość sceniczną.

Po chwili śpiew cichł. Jedna z jaskrawo umalowanych dziwek krążyła nerwowym krokiem reporterki, przygotowującej w myślach redakcyjny komentarz: „Rozmyślając głęboko nad rolą / Dziennikarze szybko pisali [...]” (233). Z wypowiedzianej przez poszczególne osoby litanii: „A już ludzie pracy wstali; / W rzeźniach było zabijali, / Karabiny nabijali, [...] Na stalowy pał wbijali. / I do krzyża przybijali” (234) rodził się następny sceniczny obraz: wnoszono drucianą konstrukcję przypominającą ludzki kształt – aktorzy upinali na niej rodzaj białego, połyskliwego całunu. Ktoś z rozpostartą gazetową płachtą stał na tle przygotowujących całopalenie. W odpowiedzi z głośników (rozieszczonych po obu stronach widowni) piskliwie, a gromko zaczynał skandować uczniowski chórek: „ideolo – ideolo – ideolo!” (235). Osaczano kozła ofiarnego: tłumek, dopingując się wzajemnie („Kupą, kupą ku potędzel; Czynu, czynu! Nic po słowie!”: 234) obnosił figurę wokół słupa karuzeli. Z głośników płynęła ponownie dziecięca wyliczanka: „Ideolo, ideali, / Lari fari lafirindia” (235). Tancerze kwitowali popis patriotycznej indoktrynacji swoim stałym przytupem: „Udibidibindia udibindia / Udibidibindia udibindia”. Wracała opętańcza muzyka balu. Okryty płótnem stelaż osadzano na słupie karuzeli, jak na krzyżu – jeden z aktorów podpałał lśniąca materię. Wszyscy usuwali się ze sceny, na której przez chwilę płonął w ciszy ludzki kształt, póki nie upadł. Wtedy ciszę przerywał pijacki chór narodowego samozadowolenia: „Kurdesz, kurdesz nad kurdeszami” (236). Śpiew okalał widownię i ponad głowami publiczności zamykał przestrzeń spektaklu.

Niebawem roztańczony korowód śmierci zniknął za purpurową kotarą oświetlonego czerwonymi lampkami wejścia, czyli powracał do miejsca, z którego wychynął. Eskalacja następujących dalej efektów prowadziła do katastroficznego, poruszającego w swej eschatologii finału. Ponowny parodos wysuwających się zza kotary par sugerował jakby „nowe rozdanie” kart uczestnikom balu, umocnionym w swych dotychczasowych rolach. Dwaj aktorzy w tanecznym duecie wykonywali tango tajniaków, co budziło nieodparte asocjacje z zakończeniem utworu Mrożka, gdy Eugeniusz z Edkiem tańczą nad trupem Artura. „Plac opustoszał / I do bramy wloką truposza” (237). Rzucenie ideologicznej hydrze kozła ofiarnego na pożarcie było logicznym następstwem dotychczasowego układu zdarzeń, jakie reżyser odnalazł w poemacie, i nadając im opisaną strukturę, wydobył na jaw szatańską prawidłowość politycznych schematów, powtarzanych bez końca wskutek nieuleczalnego zepsucia i upodobania do grzechu natury ludzkiej.

Ów misteryjno-moralitetowy sposób interpretowania rzeczywistości zdecydował o wprowadzeniu w krąg rozkrzyczanego balowego towarzystwa postaci spoza Tuwimowego spektrum; przywołała ona na myśl nierządnicę z ewangelicznych przypowieści Chrystusa. Okryta purpurową szatą wbiegała pomiędzy tańczących, jakby uciekając przed niewidzialnym pościgiem; po chwili upadała na ziemię. Za nią stał prorok-klown, zasłonięty rozpostartą szeroko gazetą, jakby czytał zapisany

tam wyrok. Potem bezradnie dreptał w kółko wśród osaczających kobietę tancerzy, najwyraźniej dzieląc jej lęk i ból; w końcu odchodził, pochłonięty grozą swoich apokaliptycznych wizji.

Ukazany publiczności obraz kojarzył się z ewangeliczną sceną kamienowania ładacznicy, którą ocalała przed śmiercią przestroga Jezusa: *Ktokolwiek jest bez grzechu, niech pierwszy rzuci w nią kamieniem*. Tutaj jednak układ zdarzeń został dramatycznie odwrócony. Aktorka początkowo pełzła po parkiecie wsparta na łokciach, zwrócona twarzą ku widzom, jakby usiłowała się podnieść lub dostrzec, skąd padnie cios. Na chwilę zastygała, pozwalając publiczności patrzeć w swą odsłoniętą twarz – twarz bliźniego, z którym spotkanie czyni nas współodpowiedzialnymi za jego los. Tancerze, raz po raz, podchodzili, aby leżącą potrącić, szarpnąć, trącić nogą, przy akompaniamencie dopingujących grupę okrzyków: „Kopytami pac po głowie / Ka / Wa / Le / Ryjskimi! / Raz! / Dwa! / Hurra, panowie! / Mało. Panowie! / Bravo, panowie!” (237). Atmosfery dopełniał wygrywany na trąbce motyw ulubionej pieśni pijackich libacji *Sto lat, sto lat! I jeszcze jeden i jeszcze raz...*

Wreszcie ciało kładziono na ramionach czwórki aktorów i wynoszono, lecz rozochoceni tragarze wracali niebawem, dźwigając teraz baldachim okryty wielkim purpurowym całunem. Pochód okrążał tryumfalnie słupek karuzeli, na którym ponownie zajmował swoje miejsce prorok – samotny Szymon Słupnik pędzącego w przepaść świata. Falujący purpurowy tren włócił się po scenie, niczym odwłok olbrzymiego owada. Ukryta przed naszym wzrokiem postać przechodziła szokującą metamorfozę. Zdeptaną wcześniej nierządnicę wnoszono na scenę niczym rewiową *vedettę*. Złożoną u stóp karuzeli odzierano z fałdów materii. Teraz, jak w szyderczej, rozbuhananej wizji Tuwima, królowa pieniądza podnosiła się, by stanąć przed publicznością „Goła, w pończochach, w cylinderku na bakier, / Z paznokciami purpurowymi” (s. 238). Aktorka, prawie naga, wsparta o słupek, z którego głową w dół zwisał prorok, nuciła odwieczny szlagier dziwek: „Komu dziś dać? / Komu dziś dać?” (238). W tym groteskowym wcieleniu wyrażała kwintesencję postawy żarłocznego, rozpaczliwego, wyzbytego człowieczeństwa konsumpcjonizmu naszych czasów. W końcu ginęła sprzed oczu pod stosem rąk, które zdawały się rozdzierać jej ciało na strzępy.

Gdy ustawał paroksyzm zbiorowego rozdzierania ofiary, tancerze z tępym uporem próbowali raz jeszcze wejść w balowy trans. Pary – w nienaturalnie wolnym rytmie, ledwie przestępując z nogi na nogę – ciągnęły swój chocholi taniec, aż do słów wykrzyczanych przez proroka z wierzchołka karuzeli: „Ani się nie obejrzeni, / [...] / Jak błyskawicowym zdjęciem, / Foto-ciosem, blasku cięciem / Wszystkich wszyscy diabli wzięli / diabli wzięli / diabli wzięli!” (240).

Nagle w sali zapadała noc.

Po chwili ciszy w ciemnościach wybrzmiewało muzyczne epitafium dla zmiecionej z powierzchni ziemi świata ludzkich niegodziwości. Gdy stopniowo rozjaśniano widownię, aktorzy, otaczający kołem pustą estradę ze stojącą po środku karuzelą, podchodzili w pytającym milczeniu ku widzom – blisko, tuż, tuż – oświetlając płonącym kagankiem twarze patrzących.



Katastroficzny moralitet o stanie duchowym naszych czasów kończył fragment Ewangelii o nadejściu Chrystusa. Dotknięty darem jasnowidzenia odmieniec pełnym prostoty, przynaglającym apelem: „I owszem, przyjdź Panie, Jezusie!”<sup>2</sup> wołał – o posępną sprawiedliwość lub – o zmiłowanie dla świata.

Zaprezentowane widowisko stanowi przykład takiego postępowania z materiały poetycką, w którym pojęcie „scenicznego adaptacji” wykracza poza typowe zabiegi przystosowujące dzieło literackie do funkcjonowania w nowej sytuacji odbiorczej. Z obszernego tekstu reżyser usunął tylko fragment części VII (zapewne dlatego, że zbyt jednoznacznie osadzała akcję w miejscu i czasie), podczas gdy intencją spektaklu było uświadomienie widzowi, że wszystko, w czym uczestniczy, dotyczy go bezpośrednio, tu i teraz. Mieliśmy zatem do czynienia ze specyficznym rodzajem kreacji artystycznej, która wyrosła z poetyckiego konkretności, znajdując w jego swoistej „partyturze” inspirację dla teatralnej formy, we wszystkich jej elementach: organizacji przestrzeni, aranżacji muzycznej, scenicznym ruchu, rozwiązaniach choreograficznych. Przede wszystkim zaś obsadowych; bulwersująca ekspresjonistyczną urodą plejada *dramatis personae* wyłoniła się wszak z rozbuchanego migotliwego obrazowania poematu. Równocześnie konkretyzacja sugerowanych przez tekst epizodów w sytuacjach będących znakami naszego czasu (samospalenie, dziecięca indoktrynacja, chłopska pielgrzymka zawodząca kościelną pieśń) zmuszały widza, aby powiew nadciągającej apokalipsy poczuł na własnych plecach.

Czy ta metamorfoza utworu Tuwima dokonała się kosztem poetyckiego słowa, którego prymat przejęły środki wyrazu specyficzne dla teatralnego języka, czy przeciwnie, zyskało ono dodatkową moc, uruchamiając powstałą wizję sceniczną?

Odpowiedź na to pytanie każdy z widzów zakopiańskiego *Balu w operze* znajdzie we własnych oczekiwaniach i nawykach teatralnych, przede wszystkim zaś we własnej wrażliwości.

## Bibliografia

Spektakl Teatru im. S.I. Witkiewicza w Zakopanem, przygotowany na podstawie poematu Juliana Tuwima *Bal w operze*; premiera 26 II 2005; **scenariusz i reżyseria**: A. Dziuk; **scenografia**: J. Polewka; **kostiumy**: J. Polewka, A. Witich-Wrona, potem E. Dyakowska-Berbecka, K. Nodzyńska; **choreografia**: G. Suski; **muzyka**: J. Chruściński; **obsada**: J. Banasik, D. Ficoń, A. Jerzmanowska, K. Pietrzyk, J. Siemaszko, A. Bienias, K. Łakomik, K. Wnuk, M. Wrona, J. Zięba-Jasiński, potem B. Chowaniec oraz Sz. Budzyk; **zespół muzyczny w składzie**: M. Adamczak – kontrabas, C. Baszyński – trąbka, M. Olma – perkusja, J. Pilch – instrumenty perkusyjne, P. Sokół – trąbka, M. Ślusarczyk – saksofon.

J. Tuwim (1969), *Bal w operze*, [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, wyd. II zmienione, B.N. S. I, nr 184, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław-Warszawa-Kraków.

---

<sup>2</sup> Fragment ten, usunięty z wcześniejszych wydań, w oryginale zamyka tekst poematu Tuwima.

## Metamorphosis of Tuwim's *Ball in the Opera* in Witkacy's theatre

### Abstract

Witkacy's team adapted the poem *Ball in the Opera* and – without losing the beauty of the poetic word – performed its stage transformation. Theatrical signs, though far from an illustrative character, conveyed the metaphoric sense of Tuwim's message. The set design was brought to a minimum: consisting of a little cabaret curtain at the actors' entry and a simple six-arm carousel, standing on a little podium of an empty dance floor area. Some instrumentalists, with their specific musical language of jazz, expressed the tensions of the stage action, demarcated by the composition order of the poem, while actors' actions were subordinated to the choreographic scheme. Figures derived from the poetic narrative, and using its text, built the world of the play, where the ten-person team underwent numerous rapid metamorphoses, evoking an impression of a large crowd. A key role was played by two figures: a grotesque prophet of the oncoming Apocalypse and an evangelical indecent woman, embodied into a final revue heroine. Apart from the stage situations derived from the poem, the spectacle also accommodated some episodes that did not take place in the author's plan of events, but in a metaphoric nutshell, typical of Tuwim, they diagnosed the presented reality.

**Key words:** transformation, dance floor area, six-arm carousel, language of jazz, Apocalypse, diagnosis of reality

**Słowa kluczowe:** transformacja, parkiet dansingowy, sześcioramienna karuzela, język jazzu, Apokalipsa, diagnoza rzeczywistości

### Ewa Łubieniewska

prof. dr hab. w Katedrze Literatury XIX wieku UP; autorka książek z dziedziny romantyzmu o J. Słowackim (*Fantazy czyli komedia na opak obrócona*, *Laseczka dandysa i płaszcz proroka*, *Upiorny anioł*) a także studiów o Witkacym (m.in. książki *Czysta forma i bebechy*) oraz redaktorka i współautorka podręcznika o teatrze i dramacie współczesnym dla studentów i uczniów *W świecie literatury i teatru*.