

# Sardynki wchodzą. Sardynki wychodzą

JACEK SIERADZKI

Teatr Współczesny we Wrocławiu: Z TYTU Michaela Frayna. Przekład: Karol Jakubowicz, Małgorzata Semil, reżyseria: Grzegorz Warchoń, scenografia: Krzysztof Baumiller, Wiesław Olko. Prapremiera polska 20 IV 1985

O czym tu pisać? Farsa jest pusta, jak wydmuszka. Nie ma w niej żadnej podszewki, żadnej ukrytej pod sytuacyjnym humorem refleksji poważniejszej, choćby takiej jak w *Edukacji Rity* (gdybyż ją jeszcze na scenie wydobyto!). Jest stara jak świat teatralna burleska autotematyczna: oglądamy z tyłu — od kulis, jak objazdowa trupa aktorska przygotowuje, a później gra pewną farsę; śmieszności poszczególnych wykonawców, a także ich wzajemne uczuciowe powiązania nakładają się na konflikty wystawianej sztuki, spiętrzając nieporozumienia i potęgując komizm. Przy czym u Michaela Frayna poszczególni aktorzy są całkiem

bogato dookreśleni: ze strzępów dialogów i kłótni można odczytać informacje nie tylko o ich usposobieniu, ale i kontury ich biografii, i zawodową pozycję. W spektaklu — prapremierze polskiej — ta konkretność gubi się: realia angielskiego teatru — organizacyjne, towarzyskie — są jednak na tyle egzotyczne, że nie sposób ustalić punktu odniesienia. Pozostaje więc ogólny schemat teatru w teatrze: straszliwie zgrany, choć nieodmiennie śmieszny.

Aliści ów schemat sam w sobie może być osią teatralnej zabawy, wystarczy popatrzeć, jak potrafi bawić się nim Frayn. Farsopisarz doskonale zdaje sobie sprawę, że jego zadanie ma

charakter nie tyle literacki, co inżynierijno-matematyczny: z gotowych elementów, z nieśmiertelnych, farsowych chwytów trzeba wnieść konstrukcję i niebanalną, i śmieszność zarazem. Anglik jest profesjonalnie perfekcyjny w tym zadaniu, zachowuje jednak przy tym stały, inteligentny dystans. Oto organizuje ekspozycję w pierwszym akcie jako przedgeneralną próbę przygotowywanej farsy: ostatnie uwagi reżysera, ustalenia partnerów, niewielkie spięcia — dla nas okazją do poznania ansamblu przygotowującego spektakl, stosunków w nim panujących, konfliktów pomiędzy poszczególnymi jego członkami. A grana przez nich farsa? Jest antologią najklasycyjszych chwytów i gagów gatunku: wszelkie możliwe qui pro quo, bliźniacze podobieństwo nieznanym, rozpoznanie się ojca i córki, ukrywanie się wszystkich przed wszystkimi, opadanie spodni, galopada pomyłek, etc. Dziesię-

cioro drzwi (też żelazny warunek farsy) trzaska nieustannie, postacie sztuki kręcą się w farsowym kołowrotku, schodząc i wychodząc oraz wnosząc i wynosząc talerze sardynek. To ostatnie kompletnie nie ma sensu, ale brak sensu jest też istotnym atrybutem farsy, takim jak rozbieranki i nieustanne nieporozumienia.

Dalej: ów akt farsy, który oglądaliśmy w pierwszym akcie jako próbę przedgeneralną, w drugim oglądamy już podczas jednego z przedstawień. Tyle że nasz punkt widzenia został odwrócony: siedzimy teraz za kulisami, oglądamy odwrotną stronę dekoracji, spektakl dla wyimaginowanej widowni toczy się w głębi, my widzimy z niego tylko blask reflektorów i słyszymy dialogi. Konstrukcja, jaką w tym akcie wymyślił Frayn, godna jest honorowego członkostwa towarzystw matematycznych. Oto na akcję granej na scenie farsy nakłada się teraz akcja druga — zakulisowa, pełna skomplikowanych konfliktów, starć, obrażania się, godzenia i mnóstwa innych uczuć. Rozgrywa się ona w formie pantomimy (w trakcie przedstawienia za kulisami się nie gada), zaś jej przebieg determinuje grana farsa: w najbardziej niestosownych momentach ktoś musi wyjść na scenę, bądź ktoś właśnie z niej schodzi. W miarę piętrzenia się kłopotów i nieporozumień za kulisami, rośnie też seria katastrof na scenie, łatanych rozpaczliwymi improwizacjami; rozeźleni coraz bardziej artyści nieustannie robią sobie złośliwości na obu planach, scenicznym i zakulisowym, mnożą się gagi — znowu najklasycyjsze chwyt farsowe: Frayn buduje farsę do kwadratu, proporcjonalnie potęgując śmiech na widowni.

A czy możliwa jest farsa do szczęścia? Tę mamy w trzecim akcie, gdzie jesteśmy widownią oglądającą kolejne przedstawienie znów od przodu. Akcja zakulisowa od pierwszych kwestii nakłada się na akcję farsy, katastrofy przychodzą natychmiast i po paru kwestiach konstrukcja farsy wali się z efektywnym trzaskiem. Aktorzy improwizują, niespodzianka goni niespodziankę, gag goni gag, spektakl odrywa się od sceny i żegluję w obłoki humoru absurdałnego. Tu już nie ma ani pół minuty pustej — bez gagu, bez śmiechu. „To jest, niech ją diabli wezmą, najśmieszniejsza sztuka grana obecnie w Londynie” — pisał recenzent *New Statesman*; bez wahania można powtórzyć tę opinię odnosząc ją do Polski. I nie ma nic zdroźnego, że śmiech ów homerycki jest jednocześnie śmiechem pustym, że o nic nie chodzi, że wywołano wesołość mechanicznymi chwytami. Czysta zabawa, inteligentny, a bez troski humor — to też wartości teatralne nie do zlekceważenia.

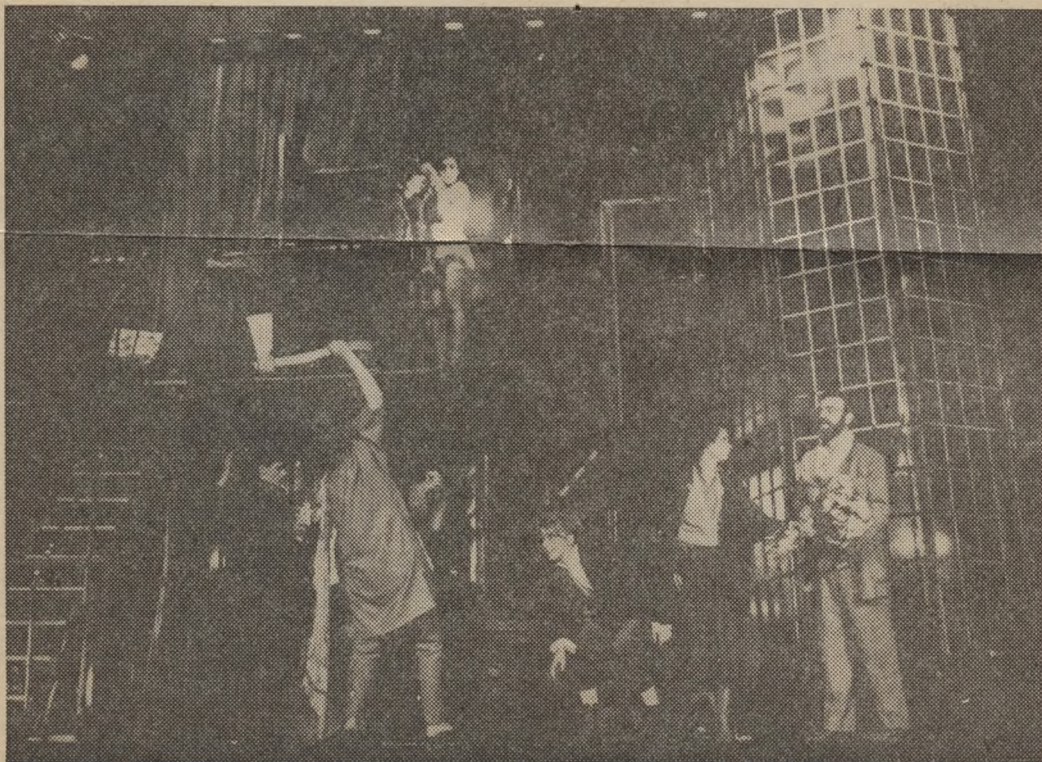
Rzadko dziś gramy farsę i coraz rzadziej umiemy ją grać. Mój opis konstrukcji sztuki Frayna (opis błady z konieczności, w końcu jestem w idiotycznej roli relacjonującego, na czym polega dowcip w anegdocie, której słuchacze nie znają), ów opis więc świadczy, sądząc, dowodnie, jak trudnego zadania podjął się zespół Teatru Współczesnego we Wrocławiu. Grze-

gorz Warchoń nieźle dał sobie radę z matematyką, wyćwiczył z aktorami całą tę skomplikowaną maszynę wejść i wyjść, dograł szczegóły. Kulało co nieco tempo, zwłaszcza w pierwszym akcie, ale to pewnie kwestia dotarcia, oglądałem zresztą zawsze najgorsze — jak twierdzą aktorzy — przedstawienie: drugie po premierze.

Aktorsko wypadło to dość nierówno. Najślabsze role: Tomasz Lulek, który albo miał tego dnia bardzo słaby dzień, albo całkowicie brak mu poczucia humoru: zarysował ponurą, drętwą postać, oraz Joanna Ładyńska, popełniająca śmiertelny grzech w farsie: zamiast grać normalną osobą w śmiesznych sytuacjach, szarżuje pod hasłem: patrzcie, jaka jestem głupia i śmieszna. Poprawnie, choć bez polotu i bez pomysowości grali Elżbieta Panas, Jan Wojciech Krzyszcak, Grażyna Korin, Krzysztof Kuliński. Zaskakującą rolę wypracował młodziutki Jacek Mikołajczak: inaczej niż wszyscy, konsekwentnie, z początku zdawał się irytująco sztuczny, a pod koniec przedstawienia to jego pomysł procentował — on nadawał ton zabawie, wywoływał salwy śmiechu. I wreszcie role najpełniejsze: Gena Wydrych (pomijając idiotyczny kostium: dlaczego gospościa nosi się tu jak nieco ekstrawagancka pani domu?) i grający gościnnie Eliaz Kuziemski. Jedyni, którzy — na moim przedstawieniu przynajmniej — wykonując swoje skomplikowane zadania aktorsko-matematyczne zachowali pewien naddatek zawodowej samoświadomości. Stać ich było na to, by móc bawić się z siebie samych.

Tego uśmiechu, kpiny na własny temat, zabrakło generalnie we wrocławskim przedstawieniu — i to jest jego największa wada. Znamienny drobniaczek: realizatorzy skreślili całą serię dowcipów, nazwijmy to, grubych: opadanie spodni, siadanie na kaktusie. Pal sześć, że te gagi miały swoje miejsce w konstrukcji i pozostały po nich dziury: Frayn jest majstrem precyzyjnym i nie można mu skreślać efektów bezkarnie. Ale w imię czego? Sądzić wypada, że powodem była aktorska godność, niechętna chwytom niskim: nie będą się tak wygłupiać. Otóż jest to sposób myślenia w tym gatunku zabójczy: farsy nie można grać na pół gwizdka. Można i trzeba zachowywać pewien dystans do siebie samego w tej zabawie, nie wolno stosować pogardliwego dystansu wobec gatunku: bo wtedy wszelka zabawa traci sens.

Rzadko, za rzadko grywamy farsę. Jest ona potrzebna i teatrowi, i aktorom — jako higieniczny odświeżacz, jako nabranie oddechu. Na spektaklu wrocławskim jest oczywiście śmiech — maszynka Frayna jest niezawodna — byłby to wszakże śmiech lepszego gatunku, gdyby aktorzy potrafili bawić się swoimi zadaniami. Gdyby grali je na luzie psychicznym i śmieli się z samych siebie w absurdałnych sytuacjach. Bo przecież o nic więcej nie chodzi. Farsa jest pusta, jak wydmuszka. Jak powiada sceniczny reżyser Lloyd: „Wejścia i wyjścia. Sardynki wchodzą, sardynki wychodzą. To jest farsa. To jest teatr. To jest życie.”



Scena zbiorowa