

JUSTYNA WOTA

W POSZUKIWANIU WŁAŚCIWEGO TONU



Teatr Powszechny w Warszawie
Leon Schiller

KRAM Z PIOSENKAMI

reżyseria: Cezary Tomaszewski,
scenariusz: Aldona Kopkiewicz,
dramaturgia: Iga Gańczarczyk,
scenografia: Agnieszka Klepacka,
Maciej Chorąży, muzyka:
Weronika Krówka,
premiera: 30 grudnia 2017

Ramę sceniczną otacza ciężki, fantazyjnie udrapowany materiał, ozdobiony tandetnymi frędzlami, rodem z barokowej opery. Scenografia złożona jest z obiektów, które wydają się zestawione przypadkowo. Biurowe stoły i krzesła, dystrybutor wody, białe pianino, kilka okazałych sztucznych drzewek w doniczkach. W tle mała, kiczowata estrada z niebieskimi błyszczącymi kurtynami. Kontrastuje ona z białymi ściankami, które otaczają pole gry. Na jednej z nich wisi zegar, na drugiej widnieje wyświetlony przez

projektor tytuł spektaklu. Przestrzeń przypomina salę ćwiczeniową w szkole muzycznej, w której Weronika Krówka pełni funkcję nauczycielki rytmiki. Dźwięk klawiszy reguluje rytm spektaklu, a muzyka współtworzy jego strukturę. W pierwszej scenie Krówka zajmuje miejsce przy pianinie, ale zwleka z pierwszym akordem. Następnie Michał Jarmicki zasiada za jednym ze stolików, a Maria Robaszkiewicz nerwowo chodzi z kąta w kąt, wpatruje się w publiczność, wyraźnie widać, że na kogoś czeka. Sytuacja ta początkowo jest niezwykle śmieszna. Jarmicki, masując brzuch, bezustannie stęka i marszczy czoło, jakby cierpiał na zatrucie pokarmowe. Robaszkiewicz podsyca komizm przez ogromne przerażenie wypisane na jej twarzy. Scena trwa nieznośnie długo – goście nie nadchodzą, cisza zaczyna męczyć i dezorientować widzów, niecierpliwie oczekujących rozpoczęcia akcji. Napięciu towarzyszy niepokój. Publiczność nie wie, na kogo czekają aktorzy, ale także nie wie, czego się spodziewać po inscenizacji *Kramu*

z piosenkami. W spektaklu ułożonym przez Leona Schillera znalazły się polskie pieśni z różnych epok, należące do lekkiego repertuaru. *Kram z piosenkami* zdobył ogromną popularność, doczekał się kilkadziesiątu realizacji, w tym kilku w Teatrze Telewizji. Sława i charakter scenariusza budziły zaniepokojenie publiczności i pośrednio projektowały oczekiwania wobec inscenizacji Tomaszewskiego. Kiedy zbudowane przez aktorów napięcie osiąga kres i przychodzi ochota, by razem z udręczonym Jarmickim westchnąć: „O Jezus, Maria!”, rozbrzmiewają upragnione dźwięki akompaniamentu. Otwierają się drzwi, zza których, pośród wirujących płatków śniegu, wkraczają aktorzy ubrani w futra. Robaszkiewicz wita ich z wyraźną ulgą i entuzjazmem. Goście śpiewają biesiadną pieśń *A kiedyśmy tu przybyli*. To odwołanie do jednej z części oryginalnego scenariusza *Kramu* – „Kuligu”. Zamiast wysokoprocentowych trunków, którymi wedle tradycji częstowani są uczestnicy zimowej zabawy, aktorzy popijają wodę z dozownika. Na ich twarzach można dostrzec sztuczne uśmiechy, choreografia zbudowana jest z mechanicznie odtwarzanych gestów. Wszystko przypomina szkolny apel, na którym każdy chce wypaść jak najlepiej. Już w pierwszej części spektaklu objawia się strategia narracyjna twórców – poszukiwanie właściwego tonu dla wykonywanych pieśni, testowanie możliwych środków wyrazu. Próba oddania zawartego w utworze obrazu poprzez wpisanie go w sytuację kuligowej gościny okazuje się nieprzekonującym pomysłem i dla aktorów, i dla publiczności. Nie pomaga też odmienne niż w oryginalnej wersji pieśni frazowanie. Twórcy w swoim studium o polskiej piosence analizują różne ścieżki interpretacyjne. Refleksja nad wykorzystanym materiałem spaja złożoną z etiud, swobodną formę spektaklu. Aktorzy szukają właściwego brzmienia poprzez eksperymenty wokalne, instrumentalne, wizualne. Chcą zrozumieć fenomen pieśni, cieszących się kiedyś wielką popularnością. Zadanie wydaje się trudne, bo ich teksty są obecnie mało znane. Śmieszają

przedstawione w nich naiwne historyjki i absurdalne rymy. Jednak Tomaszewski podchodzi do pieśni z szacunkiem i stara się nadać im odpowiedni ton. Nawet fałszywy, byle skuteczny.

W scenie „Kongresu Przeszłości Kultury” aktorzy, z Jarmickim jako przewodniczącym zgromadzenia, rozważają sens wykonywania zapomnianych pieśni. Przybierając chwilowo role urzędników, przerzucają się krzykliwie teoriami na temat społecznej funkcji piosenki, wszyscy mówią naraz, a nikt nie słucha. Jednak nadrzędnym problemem jest kwestia sprzedaży polskich kompozycji za granicę. Jarmicki, wygłaszając uroczystą przemowę, zastanawia się, w jaki sposób wypromować piosenki poza krajem, uczynić z nich atrakcyjny towar eksportowy. W pewnym momencie Andrzej Kłak pyta zebranych, czy naprawdę ludzie chcą śpiewać o ogniskach w lesie lub o tym, „jak jest miło”. Ilekroć zgłasza tę wątpliwość, zapada krępujące milczenie. Kłak jako jedyny ze zgromadzonych nie wygłasza patetycznych mów na temat pieśni, ale odważnie odsłania prymitywną stronę biesiadnych utworów. Dla wzmocnienia bezpośrednio postawionego problemu, na Kongresie pojawia się prezentacja wizualna. Anna Ilczuk, wykonując pieśń *Oleandry*, wchodzi na stół i parodystycznie kopuluje ze sztucznym drzewkiem. Podczas spektaklu, który oglądałam, jeden z widzów w trakcie tej sceny demonstracyjnie opuścił salę. Wydobyte podtekstu seksualnego, pojawiającego się w większości biesiadnych „numerów”, stało się niewygodne i oburzające. Wyidealizowany wizerunek „naszej pięknej, narodowej” pieśni został w bardzo prosty sposób zdekonstruowany.

Tomaszewski przenosi piosenkę z estrady do sali laboratoryjnej. Aktorzy nie popisują się wspaniałymi umiejętnościami wokalnymi, śpiewają z rozmaitym wyczuciem rytmu, czystością i siłą głosu. Chociaż czasem fałszują umyślnie, manifestacyjnie podkreślając własną nieporadność. Przykład? Wykonanie przez Wiktora Logę-Skarczewskiego utworu *Malarz maluje*. Aktor wykorzystuje chwilę samotności i śpiewa

piosenkę, siedząc na krześle w rogu sceny. Wątlym, drżącym głosem chce wyeksponować niezdarność wokalne interpretacji. Mimo to dzielnie prezentuje swoje umiejętności wokalne, w przeciwieństwie do Aleksandry Bożek, która kilkakrotnie próbuje wykonać jedną z pieśni, ale czuje się zbyt skrępowana. Udaje jej się dokończyć występ dopiero, gdy skryje twarz za drzewkiem. Świadomie rezygnując z wirtuozerskich interpretacji, aktorzy grają z oczekiwaniami publiczności. Ważna jest scena warsztatów muzycznych, podczas których prowadzący je Kłak uczy pozostałych, jak zagrać jedną z piosenek na ukulele. Bezmyślne powtarzanie kolejności chwytów gitarowych przez aktorów skonstrastowane zostało z wykonaniem przez instruktora *Mojej peleryny*. To moment, w którym ujawniają się umiejętności pozbawione inscenizowanej nieporadności. Kłak zamyka oczy, oświetla go punktowe światło, po czym wykonuje pieśń w stylu rockowej ballady, grając na gitarze basowej. Posługuje się środkami wyrazu, na które długo czekała publiczność. Wykonanie jest przejmujące, wprowadza niezwykłą atmosferę, zgodną z treścią piosenki, i sprawnie wydobywa zawarte w niej emocje. Cóż, skoro w pewnym momencie przestaje współgrać z tekstem. Nie wynika to z błędu wykonawcy, ale z anachroniczności zawartych w utworze problemów. Próba trafienia we właściwy ton (prawie) odniosła sukces, dlatego twórcy kontynuują poszukiwania.

W części „Prezent dla widza” eksperymentów jest jeszcze więcej. Aktorzy prezentują piosenki przed trzema osobami z publiczności, które zapraszane są po kolei na scenę. Mimo wiarygodnego losowania poprzedzającego wybór „przypadkowych” widzów, w spektaklu występują zaangażowani uprzednio mieszkańcy warszawskiej Pragi. Oprócz wysłuchania dedykowanych im utworów, pojawią się oni ponownie w finale, by odczytać recenzje z wcześniejszych realizacji Schillerowskiego widowiska. Ich autorzy powołują się na prapremierę *Kramu...*, przedstawiając go jako niedościgniony wzór dla późniejszych

wystawień. Sformułowane w tekstach zarzuty dotyczące niedociągnięć wokalnych czy oprawy plastycznej są absurdalne, oparte na wyimaginowanych oczekiwaniach co do form prezentacji „śpiewających obrazków”. Wygląda na to, że chęć właściwego zaintonowania pieśni, odpowiadającego wyobrażonemu ideałowi, z góry skazana jest na porażkę. Dopóki jednak widzowie nie wyciągną zniechęcających wniosków, aktorzy nie ustają w poszukiwaniach. Ilczuk w koronie na głowie wykonuje piosenkę o pasterce, nadając jej formę dziecięcej zabawy. Radosny nastrój przerywa wspomnienie o gwałcie, zapisane w tekście. Następuje wymowna pauza, muzyka zwalnia, aktorka ścisza głos. Metoda wpisania piosenki w niewinną grę zawodzi. Kolejne podejście robi Oskar Stoczyński, który prezentuje jeden z utworów w stylu Michaela Jacksona. Naśladuje jego specyficzną choreografię i barwę głosu. Imitacją ekspresji gwiazdy pop kradnie całą uwagę odbiorców. W podobny sposób rozprasza widzów Ilczuk podczas warsztatów. Aktorka stara się wykonać melodię na cymbałkach, ale bezustannie się myli. Każdy błąd przerywa krótkim wrzaskiem, ale uparcie wraca do powierzonego jej zadania, kopiując reakcje dziewczynki z popularnego filmiku w internecie. Dziewczynka usiłuje zaśpiewać refren z przeboju Whitney Houston *I Will Always Love You*. Chcąc trafić na odpowiednią tonację, potwornie fałszuje, a każde niepowodzenie kwituje krzykiem, który odtwarza Ilczuk. Kolejna porażka.

Obraz dawnego społeczeństwa, który reżyser dostrzegł w pieśniach zebranych przez Schillera, prowadzi do refleksji nad ich aktualnością. Utwory nie są na siłę współczesniane, ale Tomaszewski znajduje w nich miejsce dla zasygnalizowania dzisiejszych problemów. W tekście *Oleandrów*: „Szumią Oleandry, słońce nad Warszawą” nazwa miasta zostaje nieśmiało zastąpiona „Wrocławiem”. Słowo to jest ocenzone, zostają wyśpiewane tylko dwie sylaby. Pieśń wykonuje Anna Ilczuk, była aktorka Teatru Polskiego

we Wrocławiu. W przejmującej ciszy aktorzy spuszczaają wzrok i potakują ze smutkiem głową. Moment bezsilności jest paraliżujący. A gdyby tak zmienić przeszłość? W tym celu Jarmicki przeobraża się w „człowieka, który połknął Leona Schillera”. Przemawia w imieniu autora widowiska, odsłaniając brzuch i animując go w taki sposób, by przypominał ludzką twarz. Staje na rewiowej estradce w głębi sceny i zaczyna wysłuchiwać życzeń wypowiedzianych przez aktorów. Wszystkie dotyczą minionych wydarzeń. Padają różne prośby, błahe i poważne, wypowiedziane w imieniu prywatnym i zbiorowym. Schiller, jak dobra wróżka, obiecuje, że je spełni. Marzenie o „nowym ładzie” wyrażone jest też w ostatniej piosence, którą aktorzy śpiewają wspólnie na zakończenie spektaklu.

Rozbijając *Kram z piosenkami* na poszczególne obrazy, twórcy zwracają uwagę na problemy, jakie przywołują dawne utwory. Odchodząc od „tradycyjnego” inscenizowania poszczególnych „numerów”, odsłaniają ich drugie dno i prowokują pytania. Najważniejszym z nich jest kwestia utożsamienia piosenek z dobrem narodowym, a także pochopne uznanie ich tekstów i melodii za prymitywne. Twórcy nie ośmieszają piosenek, badają ich struktury muzyczne, oparte na wirtuozowskich wstawkach lub na kilku chwytach, wydobywają przekazy tekstów, rozważają ich funkcję społeczną dawniej i dziś. Unikają krytykowania pieśni, ale chcą stworzyć warunki do ich uobecnienia na scenie. Z premedytacją przenoszą uwagę widzów na własne starania, aby udowodnić, że perfekcja nie zawsze jest najważniejsza w wykonywaniu muzyki. Twórcy spektaklu demontują formę scenariusza, by zasygnalizować wątpliwości, do których prowokują teksty piosenek. Czynią to po mistrzowsku. Narracja jest ich osobistą kompozycją, na którą składa się w równej mierze każdy element widowiska. ■