

605

WIELKIM ARTYSTOM wybacza się małe dziwactwa, stąd zrozumiałe, iż Świątosław Richter na swoim, drugim już w ciągu roku, recitalu w Studiu koncertowym Polskiego Radia zyskał ogromną, zasłużoną owację. Nie wysłuchał jej zresztą do końca: po jednym bisie i dwu czy trzech powrotach do ukłonów, znikł z estrady definitywnie i nie zdołał go na nią przywołać długotrwała brawa nadkompletu publiczności. Niespełna 80-letni gigant fortepianu już od ładnych paru lat wprowadza do repertuaru przede wszystkim utwory mniej znane, mniej efektowne, zapomniane przez wirtuozów, a przecież pamiętania godne. Także i tym razem jedynie w pierwszej — chopinowskiej — części recitalu przedstawił często grywane polonezy (lecz także „szkolnego” Poloneza A-dur, który rzadko pojawia się na profesjonalnych estradach), natomiast drugą część poświęcił kompozycjom Skriabina, kończąc jego dalekim od wirtuozowskiej brawury poematem „Vers la Flamme”.

Grał, oczywiście, bardzo pięknie; rezygnując z wirtuozerii na rzecz pogłębienia muzycznego wyrazu, stał się jednym z nielicznych artystów jak gdyby odkrywających na nowo dawne utwory; doszukuje się w nich myśli i skojarzeń, jakich dotychczas w nich nie odnaleziono. Ale... mnie osobiście w odbiorze jego sztuki nieco przeszkadzają jednak jego małe dziwactwa. Staram się je zrozumieć, uszanować, niemniej nie przemawiają do mnie tak, jak Richter by tego sobie życzył. Myślę o tym, że gra wszystko z nut i wszystko w ciemności. Sam Richter zdaje sobie, naturalnie, sprawę z niezwykłości swojej postawy i tłumaczy ją w drukowanym programie koncertu:

„Niestety, za późno zacząłem zabierać nuty na koncerty, mimo iż już dużo wcześniej uświadomiłem sobie, że tak należy czynić. To paradoksalne wyobraziłem sobie, że w czasie, kiedy repertuar był bardziej ograniczony i mniej kompleksowy, grano regularnie z nutami — zwyczaj ten został przerwany przez Liszta. Dziś nasze głowy są wypełnione zamiast muzyką — całą masą niepotrzebnych informacji, ryzykujemy więc, że padniemy ofiarą zniechęcenia. Cóż to za dzieciada to źródło niepotrzebnego wysiłku, ten rodzaj współzawodnictwa, wykorzystywanie pamięci — a przecież chodzi o dobrą muzykę, która wzruszy odbiorcę...”

A co do światła:

„Żyjemy w czasach podglądaczy, a nie ma dla muzyki nic gorszego. Ruchy palców i mimika, które nie odzwierciedlają muzyki, lecz pracę nad nią, nie pomagają zrozumieć muzyki, tak samo jak rozglądanie się po sali... itd., itd.”

Tyle Richter, a co ja na to? Ano to, że przyzwyczajeni jednak do innego odbioru muzyki, widząc pianistę wpatrzonego w nuty i korzystającego z pomocy przewracacza kartek, odnosimy wrażenie, jak gdyby solista czytał dopiero tekst, z natężonym wysiłkiem zapoznawał się z utworem, zwracając uwagę przede wszystkim na to, co na papierze, a nie na klimat i sens dzieła. Ja wiem, że to krzywdzące, ale tak to wygląda. A ciemność? Jedynie z małą latką oświetlającą te nieszcześnie nuty i utkwione w nich z najwyższym napięciem oczy pianisty? Przeszkadza mi to bardziej, niż dziejące się zryndoli i obawiam się, że nie mnie jednemu.

Podobnie jak w odbiorze musicalu „Kabaret” przeszkadza mi pamięć o zrealizowanym według niego filmie. Przekonałem się o tym niedawno podczas gościnnych występów Operetki Wrocławskiej. Miały te występy swoje artystyczne i administracyjne uzasadnienie: artystyczne — bo zarówno „Skrzypek na dachu”, jak i „Kabaret”, przygotowane we Wrocławiu przez Jana Szurmieję, są przedstawieniami godnymi szerszej

KURIER WARSZAWSKI

Rok XXV. Nr 11 (267).

Listopad 1992.

Drobne dziwactwa Świątosława Richtera ● Czy wielki pianista ma rację, czy też nie ma? ● „Kabaret”, czyli jak film może zakłócić odbiór przedstawienia ● Komedia o bardzo gorzkich pointach ● Teatry — czym wy nas karmicie?...



także i stołecznej widowni; administracyjne — bo dyrektor Operetki Wrocławskiej, Jan Szurmiej właśnie, został w tym sezonie dyrektorem także Operetki Warszawskiej. i doszedł do słusznego, nienowego już zresztą w zachodnim, oszczędniejszego światła wniosku, że zamiast wydawać (skąd je zresztą brać?) ogromne sumy na — dajmy na to — cztery premiery w Warszawie i cztery we Wrocławiu, lepiej przygotować porządnie i bogato dwie tu i dwie tam, po czym prezentować je wymiennie: warszawskie we Wrocławiu, wrocławskie w Warszawie. Koszt o połowę mniejszy, a efekt ten sam, jeśli nie lepszy.

Zaczął od pokazania dwu wrocławskich musicali w Warszawie. O „Skrzypek na dachu” już kiedyś, bardzo pochlebnie, pisałem, miał zresztą ten spektakl dobrą prasę w stolicy, jako że z nim nie ma większych problemów: znana u nas wersja filmowa była bardzo wierna scenicznemu oryginałowi, wszyscy zatem, którzy film widzieli, zobaczyli na scenie te same postacie, tę samą scenografię, posłuchali tych samych piosenek i poczuli się usatysfakcjonowani. „Kabaret” przyniósł natomiast pewne rozczarowanie, o które — raczej niesłusznie — obwiniano inscenizację Szurmieję.

Niesłusznie, bo trzeba zrozumieć, że „Kabaret” Masteroffa, Ebba i Kandra na scenie i „Kabaret” tychże autorów na filmie — to niemal całkowicie odmienne utwory, przy czym wersja filmowa znacznie przewyższa sceniczną (na Broadwayu musical nie cieszył się zawrotnym powodzeniem, miał trzykrotnie mniej przedstawień niż np. „Skrzypek na dachu”, a w Londynie nie przetrwał nawet roku; światową karierę zrobił dopiero dzięki sławie filmu). Zmian dla ekranu dokonano bardzo wiele, począwszy od tak drobnych jak zamiana narodowości głównych bohaterów (on był Amerykaninem, ona Angielką — na filmie jest odwrotnie), poprzez wprowadzenie całkiem nowych, ważnych postaci, a likwidację lub znaczne ograniczenie znaczenia dużych ról wersji scenicznej (Fräulein Schneider, Herr Schultz), aż

po dodanie nowych piosenek, które stały się światowymi przebojami. Na włączenie tych filmowych przebojów do inscenizacji scenicznych trzeba mieć specjalne zezwolenie agencji dysponującej prawami autorskimi; Szurmiejowi zezwolono na użycie tylko jednego z nich: „Money, Money”.

Tak więc znakomity film, mocno utrwalaony w naszej pamięci, krzywdzi wersję sceniczną porównaniami, że „tam było lepiej, inaczej”, co jednak trudno uznać za winę realizatorów. Jan Szurmiej — choreograf, reżyser i inscenizator przedstawienia (polskiej prapremiery!) przygotował je bowiem bardzo sprawnie, wzięł bardzo dobry przekład Młynarskiego i Piotrowskiego, oparł na wielu doskonałych pomysłach inscenizacyjnych, ożywił chór, zostawił duże pole do popisu dla baletu (złożonego, podobnie jak i chór, z dobrze śpiewających i tańczących solistów), funkcjonalną, atrakcyjną scenografię zaprojektował Wojciech Jankowiak. Jak wiadomo jednak, w musicalu ważną rolę odgrywają również i soliści, a tutaj znów zaczynają się kłopoty z nieuchronnymi porównaniami. Aby więc być uczciwym, trzeba odrzucić z pamięci wspaniałe kreacje Joela Greya i Lizy Minnelli, no i popatrzeć nieskazitelnym spojrzeniem i posłuchać świeżym uchem, kto się wybronił, a kto nie.

Myślę, że wybronił się Wiesław Gawalek, bardzo sprawny ruchowo i wokalnie w arcytrudnej i piekielnie forsownej roli Mistrza ceremonii. Znacznie gorzej, niestety, radziła sobie para głównych bohaterów: Agnieszka Matysiak — Sally i Robert Kowalski — Clifford, a z drugoplanowej, lecz również ważnej pary: Fräulein Schneider — Herr Schultz bardziej podobał mi się niesmiały, dobronny Schultz

(Krzysztof Tysnarzewski) najmniej wierzący, że hitlerowskie bojówki demolujące jego owocarnię — to „tylko niegrzeczne dzieciaki”, które wyrosną z tych niemądrych zabaw. Oj, wyrosli!

„Kabaret” — to musical bardzo gorzki, traktujący o dramatycznych faktach, które wkrótce miały zadecydować o tragicznej przyszłości świata. Aby więc otępić się z ponurego nastroju, wybrałem się na dwie komedie dwóch mistrzów tego gatunku, w swych krajach uważanych już od lat za najlepszych w swojej specjalności: na „Wszystkiego najlepszego” Anglika, Alana Ayckbourn (Teatr Kwadrat) i na „Okruczy czułości” Amerykanina, Neila Simona (Teatr Powszechny). Okazało się jednak, że i tutaj nie było mowy o beztróskim śmiechu, choć sztukę Ayckbourn wyreżyserował sam Jan Kobuszewski i sam zagrał w niej jedną z głównych ról. Komedia jest wprawdzie niezłe skonstruowana, operuje wcale dowcipnymi dialogami, nie jest jednak tak zabawna, jak mogłoby się здаwać. Mówi bowiem o przewartościowaniu klas społecznych: o tym, że przyszłość (a właściwie już teraźniejszość — także u nas) niekoniecznie należy do mądrych, inteligentnych i uczciwych, że szanse w grze zwanej biznesem mają raczej przebojowi cwaniacy — bez wykształcenia, bez towarzyskiej ogłady, lecz z dużą siłą przebicia.

„Okruczy czułości” natomiast, w reżyserii Włodzimierza Kaczkowskiego, a z Jadwigą Jankowską-Cieślak, Kazimierzem Kaczorem, Moniką Sołubianką, Beatą Ścibak i in. — to opowieść o znanej piosenkarce, która wraca z kuracji odwykowej, lecz przybita życiowymi kleskami swych przyjaciół-nieudaczników, szybko powraca do nałogu. Nie można uciec od siebie — sugeruje Neil Simon, w czym zresztą niekoniecznie się z nim zgadzam. Podobnie jak i bohaterowie jego sztuki, którzy przecież podejmują desperackie wysiłki, by jednak odmień swę życie na lepsze. Tym razem jeszcze się im nie udało, ale następnym — kto wie.

Trzeba sobie, na własny rachunek, dopowiedzieć taką pointę, bo inaczej żyć by się przecież nie dało. Oj, teatry, teatry, czym wy nas teraz karmicie!