

POWIEŚĆ A SZTUKA SCENICZNA

„URZĄD”

Nie po raz pierwszy zadajemy sobie pytanie: dlaczego teatry tak ochoczo adaptują na scenę powieści autorów współczesnych lub dawnych. Nie byłoby uprzejmie pytać dalej: czego tam szukają. Konieczna jednak wydaje się odpowiedź na to: co znajdują. I w jakim stosunku pozostaje to, co znajdują, do twórczości dramatopisarzy. Dlaczego dramatopisarze ci nie potrafią zadowolić sceny. W czym ich wyobraźnia różni się od wyobraźni rasowych prozatorów, w czym więc niewystarczająca jest dla teatru współczesnego. Jest znowu okazja zanotować kilka odpowiedzi, twórczość bowiem adaptacyjna nie wygasa, przybiera na sile, i nie tylko przybiera, ale w wartości swej staje się coraz ciekawsza, coraz bardziej — to nie jest drwina niewczesna — oryginalna, co więcej — niezastąpiona w pewnym sensie w sferze żywotności intelektualnej teatru. Zjawisko trochę przewrotne, ale i nadzieję pobudzające: do czegoż to dojdzie!

Adaptację „Urzędu” Tadeusza Brezy przygotował Władysław Krzemiński i wyreżyserował w Teatrze im. Słowackiego. Powieść jest dostatecznie znana, adaptacja dostatecznie wierna, by trzeba ją dokładnie opowiadać. Ale jej temat. Człowiek szturmujący bramy „urzędu” watykańskiego, człowiek — ze swoją dobrą wiarą — odbijający się od skonwencjonalizowanego do ostatecznych granic systemu biurokratycznego. I nie tylko systemu, który jest skonwencjonalizowany swym tradycjonalizmem. Może nawet przeciwnie, system, który z tradycjonalizmu i skonwencjonalizowania wytworzył sobie tarczę ochronną przeciw nadmiernie żywym potokom współczesności; a także — co może się wydać paradoksalne — dzięki swemu skonwencjonalizowaniu i tradycjonalności, które okazały się w końcu tylko pozorne, jest wobec tej współczesności otwarty, ale otwarty tylko wobec tej współczesności, którą sam posłużyć się może, która może okazać się dla niego przydatna, którą zechce dla siebie wykorzystać. Jest to więc rodzaj muru chińskiego, który dzieli w sposób symboliczny, natomiast w rzeczywistości stanowi tylko sito przesiewające absolutnie wszystkie zagadnienia, ale — w umiarkowanej kolejności. Można by to sobie wyobrazić jako ogromną kolejkę interesantów stojących przed „urzędem”, z których wszyscy na pewno zostaną przyjęci, nie wiadomo tylko kiedy i według jakiego klucza; jedno wiadomo na pewno, że nie według czasu swojego przybycia, tzn. nie według prymitywnego pojęcia o systematyczności. Natomiast kryteriów rzeczywistych, istniejących, można się domyślać, zawsze, niestety, ryzykując błąd. Tak dzieje się pod „spiżową bramą” urzędu watykańskiego, ale przecież nie tylko tam. Człowiek współczesny coraz częściej może się tylko domyślać intencji i kryteriów kierujących jego życiem. Współczesna bowiem konwencjonalizacja instytucji społecznych nie dokonuje się w imię interesów pojedynczego człowieka, ma się dokonywać natomiast w imię interesu społecznego właśnie. W imię więc siły tajemnej i nieznannej.

Tadeusz Breza zwierza się w programie, że w swym planie twórczym „Urząd” widział także jako dramat. Nie może to dziwić, bowiem zarówno temat powieści jak adaptacji, przytoczony powyżej, nie jest obcy ideom dramatu współczesnego, który chętnie przedstawia wyobcowanie człowieka, jego samotność, jego bezradność, jego wtłoczenie w tryby maszyny społecznej. Chętnie też dramat ten przedstawia człowieka współczesnego jako przedmiot skonwencjonalizowania poddany naciskom cywilizacji masowej. Rzadziej jako podmiot wobec tej cywilizacji opozycyjny. Ale i w książce Brezy utrzymuje się raczej ta wersja pierwsza, z tą może tylko różnicą, że klęska bohatera następuje w pełni a priori, ale dopiero jej następujące fale zmywiają go dokładnie, co on odczuwa boleśnie, zaczyna rozumieć wreszcie, ale czemu tylko w umiarkowany sposób, jakby dla zachowania symbolicznej godności, próbuje się przeciwstawić.

A więc jest temat dramatu współczesnego. Dlaczego jednak dociera on na scenę dopiero poprzez adaptację powieści? I jeszcze jedno pyta-



„Urząd” T. Brezy. Scena zbiorowa.

nie: dlaczego ta problematyka przedstawiona na scenie staje się w sposób nieklamany pasjonująca?

Otóż wydaje się, że dramat nasz, a przynajmniej ten dramat, który ma ambicję być dramatem awangardowym, nazbyt drastycznie zawęził sferę dostrzegania do — gdyby tak można powiedzieć — konstrukcji czysto logicznej. W zbożnej niechęci do wszystkiego co trąci pewną rodzajowością, pozbył się wszelkich komplikacji i — za wzorem eksperymentów beckettowskich — dąży do przedstawienia wyłącznie sytuacji nagich, ostatecznych. Myślę to przede wszystkim o sztukach typu Różewicza czy Mrożka, którym nieobca wydaje się w zasadzie ta sfera fascynacji, jakim ulega Breza. Ta nagość, ta konkretność nie może stać się jeszcze — chyba nigdy — dla teatru naszego pociągającą. Bardzo blisko jest bowiem od niej do rutyny, do schematu, do obóstwa, które grozi powielaniem klisz, wybladych w dodatku klisz.

Powieść Brezy natomiast — i jej adaptacja — wykazała, że samo zagadnienie wyobcowania człowieka i jego bezradności wobec wszelkiego mechanizmu tym jaskrawiej się przedstawia, tym drastyczniej, im bardziej podlega komplikacjom, im bardziej dokonuje się w sferach bynajmniej nie jednoznacznych, im bardziej pozór miesza się z prawdą i niejasna staje się ocena ostateczna. Właśnie owa tradycjonalność urzędowania watykańskiego, która jest równocześnie i obroną przed szpatmatycznymi atakami współczesności i stałym otwarciem wobec szans niespodziewanych, jakich rzeczywistość współczesna może dostarczyć, właśnie owa ambiwalencja instytucji służących systemowi, i uczuć, jakie wywołuje w nas działalność owych instytucji, staje się środkiem pogłębienia obrazu i wyrazem niepokoju rzeczywistego. Ale staje się także — i dopiero — materialem dostatecznie żywym i obfitym, by podlegać ukształtowaniu scenicznemu. By aktor, a za nim widz, nie znalazł się w próżni sytuacji zastanej, ale w dramatycznym i dialektycznym procesie kształtowania się jej czy ubezkształcania; w zależności od woli — i powiedzmy to sobie — stopnia optymizmu pisarskiego.

Wydaje mi się, że taka jest, częściowa przynajmniej, odpowiedź na pytanie o pozytywki aktualne płynące z adaptacji. Ale sprawdzenia możemy szukać także w sferze czysto teatralnej. „Urząd” w Teatrze Słowackiego, dzięki tym swoim zaletom właśnie, wysunął na czoło kilka postaci epizodycznych i kilku aktorów, których od paru lat na tej scenie nie mieliśmy okazji oglądać, chociaż występowali przecież w rozmaitych rolach. Adaptacja Krzemińskiego dała im po prostu szansę aktorską, którą znakomicie wykorzystali. Myślę przede wszystkim o Tadeuszu Burnatowiczu w roli ojca Rigaud, który odważnie postawił tę rolę na granicy groteski; o Romanie Stankiewicz, który — skromny, cichy, zaszuszy — potrafił za-

plonać niemalą siłą wewnętrzną; wreszcie o Juliuszu Grabowskim, który jako ksiądz Miros, przedstawiciel watykańskiej ekspozytury wywiadowczej, stworzył migawkową postać o mocnych i pamiętnych rysach charakterystycznych.

Natomiast skomplikowanie racji przedstawionych przez Brezę nie przekonało głównego bohatera utworu w wykonaniu Janusza Zakrzewskiego. Efektownie cierpiał i słabił na serce, ale partnerem w tym sporze nie był żadnym, nawet partnerem zagubionym i zadreżonym. Odegrał swoją rolę efektownie ale pusto.

Krzemiński w inscenizacji swojej posłużył się elementami operowymi (scenografia Andrzeja Majewskiego była ładna, ale także operowa i wyolbrzymiająca ramy konfliktu) — i tę operowość już mu wytknięto, że gubi się w niej istota kameralnego dramatu. Wydaje mi się, że nie w tym się gubi. Raczej w tym, że z zespołu pierwszoplanowych solistów (prof. Campilli, ks. Pioletti, Maliński) bohater utworu nie był jedynym, który rolę swą odegrał tylko, dramatu jej nie szukając. W tym przedstawieniu nie to jest istotne, czy kameralne ono czy nie. „Urząd” stał się sztuką dla aktorów. A więc to jest istotne, czy oni mają na jej temat coś do powiedzenia, czy nie.

„SPÓSÓB BYCIA”

Premiera „Sposobu bycia” Kazimierza Brandysa w Teatrze Starym potwierdza tezę o niewystarczalności pewnych schematów logicznych i psychologicznych dla stworzenia tego zjawiska, które mogliśmy nazwać teatralnością. Brandys napisał krótką powieść w formie monologu. Sceniczność tej imprezy narzucała się od pierwszej lektury. Zaadaptowali ją więc teatralnie Zygmunt Hübner i Jerzy Nowak (równocześnie reżyserzy spektaklu). Adaptacja miała polegać tutaj na przelamaniu monotoności. Bohater więc przedstawia się w trzech osobach, zjawy, z którymi rozmawia, stają się na scenie. Nawet portret matki ożywa, co jest już pomysłem trochę niesmacznym; zwłaszcza że odzywa się tylko raz i mówi „kochałam”. Wszystkie te jednak teatralizacje nie służą wzbogaceniu wewnętrznemu monologu, mają tylko zapobiec znużeniu, nudzie. To staje się oczywiście po kilkunastu minutach gry, i to w jakiś sposób natychmiast kompromituje sam pomysł, obnaża go. Nie jestem wcale pewny, czy monotonia monologu jednego aktora nie byłaby efektem o wiele silniejszym. Zwłaszcza znakomitego aktora charakterystycznego, jakim jest np. jeden z odtwórców bohatera, Jerzy Nowak; albo równie znakomitego aktora z gatunku intelektualistów scenicznym, jakim okazał się Zygmunt Hübner, znany dotychczas szerzej jako dyrektor, autor szkiców z historii i teorii teatru oraz reżyser. Decyzja realizacji teatralnej monodramu Brandysa powinna być bar-

dziej konsekwentna i apodyktyczna. Wyzbyta złudzeń teatralizacji ułatwionej.

Tym bardziej, że powieść Brandysa — jeśli ją rozpatrujemy jako utwór sceniczny — należy do tego samego gatunku co scharakteryzowany powyżej współczesny dramat: redukuje, upraszcza. Nie odmawiając człowiekowi motywów skomplikowanych, stara się znaleźć dla jego stosunku do światem rozstrzygnięcie jedno, decydujące. A może inaczej: pokazuje tak wiele starć i rozstrzygnięć pozornych, pozbawionych znaczenia, że owo jedno i decydujące staje się jej wewnętrzną koniecznością. Brandys fotografuje drobne gesty, automatyczne niejako, spełniane przez człowieka i stara się poza nimi dostrzec czy pokazać ów bezsens podstawowy, metafizyczny. Zaparzenie herbaty i śmierć. Ogolenie policzka i śmierć. Wykończenie dawnego kumpla, Władka, i śmierć. Zdrada żony i śmierć. Tak wyliczać można w nieskończoność. I Brandys wylicza. Nie jestem tylko w pełni przekonany, czy on to wylicza ironicznie, czy wylicza w pełni przekonany o nonsensowności takiego właśnie stawiania sprawy. Czy dostatecznie mocno oddziela się od bohatera, od człowieka, o którym są-

dzi, że tak właśnie widzi i odczuwa świat współczesny.

Tak wobec Brandysa jak wobec niektórych dramatów Różewicza pewna dwuznaczność ich interpretacji polega na tym, że autorzy kreując bohatera traktują go często bez ironii, którą tradycja nazwała romantyczną. Bez należącego dystansu. Patrząc, mówiąc, jaki jest ten mój bohater współczesny. Ale, dodają jakby na ucho, tak przecież jest naprawdę. Te jego problemy tak zupełnie farsowe nie są. Zdrada żony i śmierć, gołenie i śmierć. To istotne. Są w tych swoich porażeniach i fascynacjach trochę z Przybyszewskiego. Nie uważam tego zresztą za obraźliwe wyzwanie. Tego autora trzeba co prędzej rewindykować dla współczesnych, dyszą wprost w oczekiwaniu na niego. Ale równocześnie — trzeba to sobie powiedzieć — jest to jakaś furtka ślepa i droga zamknięta. Zarówno dla szans literackiej dramatu jak dla jego teatralizacji. Jest to ciemny zaułek rozpaczy, gdy rozpacz współczesna rozgrywa się na planach o wiele szerszych. Nie człowiek zaraża dziś swą rozpaczą znakomicie urządzonego świata, ale świat właśnie jest organizmem rozpaczy — nie tyle nieprzystającym do człowieka, co odstosowującym się od niego. W dostrzeżeniu tego faktu była siła i świeżość i sugestywność artystyczna koncepcji Brezy. W niedostrzeżeniu tego faktu, w izolowaniu, w zamykaniu wnętrza człowieka na wpływ tego świata tkwi główna słabość dramaturgii współczesnej.

ZYGMUNT GREŃ



„Sposób bycia” K. Brandysa. I. Olszewska i Z. Hübner