Dobre, bo znane

Marek Radziwon

Dotknięcia w reżyserii Izabelli Cywińskiej to adaptacja prozy Wiesława Myśliwskiego. Każde przedstawienie, które żywi się tekstem niedramatycznym, zmaga się, oprócz naturalnych pytań o samą robotę teatralną, z pytaniem o adaptację, o sposób wykorzystania literatury w widowisku. Bywa, że wielkie powieści znajdują ciekawe, kilkudziesięciominutowe przetworzenie sceniczne, często jednak bywa też odwrotnie – bogata narracja grzęźnie gdzieś w kiepskich obrazkach – zdarzenia niby te same, nazwiska też, ale sensu nie ma.

Przed podobnymi rozstrzygnięciami stają widzowie *Dotknięć* – idzie tu bowiem o adaptację prozy, i to nie byle jakiej – nie małego opowiadania lub nowelki – ale tęgiej, także w sensie dosłownym, powieści *Widnokrąg* Wiesława Myśliwskiego. Jak kroić poboczne wątki i postaci, żeby nie postradać myśli konstruującej całość? Co z tych poboczy wyciągnąć na główny trakt – wiadomo przecież skądinąd, że w dobrej prozie, a taką z pewnością jest *Widnokrąg*, drugi plan pozwala zbudować z krwi i kości postaci i wiarygodne konflikty planu pierwszego. Wyrzucenie więc kilku kolegów szkolnych, paru stryjków i sąsiadów staje się nie tylko automatycznym wykluczeniem z widowiska ich samych. Może grozić pozbawieniem głównego bohatera – by tak rzec nowocześnie – *backgroundu*, bez którego ląduje on w próżni. Wtedy widnokrąg zbytnio się nam zacieśni.

Izabella Cywińska reżyserowała Wiesława Myśliwskiego nie po raz pierwszy. Przed trzema laty wystawiła *Drzewo*, wcześniej, w przedstawieniu *W poszukiwaniu zgubionego buta*, próbowała już adaptacji *Widnokręgu*. Naturalnie ani tamto, ani to przedstawienie nie miało ambicji przenoszenia na scenę całości powieści – to byłaby zguba całkowita – ale pewnych jej wątków. Bohaterem *Dotknięć* jest Piotr (Łukasz Lewandowski) – uczeń gimnazjalny; spektakl opowiada zaś o jego pierwszych rozpoznaniach: męskich – bimber pity cichcem na szkolnej zabawie z kolegami z klasy, niezdarna próba poderwania koleżanki szkolnej, bójka na pięści, wreszcie siostry Ponckie, od wielu lat miłe sąsiadki, choć w rzeczywistości zwykłe dziwki, oraz politycznych – akademia z okazji siedemdziesiątych urodzin Stalina.

W rozdziale *Towarzysz z powiatu* w powieści Myśliwskiego czytamy: „Sala gimnastyczna, poszerzona z tej okazji o korytarz, na co dzień oddzielony przenośnym przepierzeniem, nabita była po brzegi. Ci, dla których nie starczyło miejsc w ciasno ustawionych ławkach, tłoczyli się stojąc wokół ścian, a na końcu sali, tuż pod drabinkami gimnastycznymi, dosłownie palca by nie wetknął. (...) Niektórzy wspinali się po dwa, trzy szczeble na te drabinki, żeby ich jeszcze głośniej było słychać, niektórzy wdrapywali się na trapezy, konie, zsunięte tam, w róg sali, na czas zebrania. A Gienek Struś, najlepszy w szkole we wspinaniu się na linie, odwinąwszy nagle z drążka jedną z lin zwisających z sufitu, paroma kocimi ruchami wzniósł się ponad salę".

W przedstawieniu Izabelli Cywińskiej sala nie jest nabita po brzegi, nikt się nie wspina, Gienek Struś nie demonstruje kocich umiejętności. Oczywiście nie o dosłowne oddanie tego opisu tu chodzi, nie o to, żeby zamiast trzydziestu statystów tłum robiło sześćdziesięciu i żeby koniecznie ktoś brykał po drabinkach. Jeśli Myśliwski nabił salę po brzegi, to raczej chyba po to, żeby zasugerować nerwową atmosferę zebrania, gorączkę i rozgardiasz, jakie zapanowały wśród uczniaków, i w konsekwencji nerwowość, jaka udzieliła się Piotrowi zmuszonemu do publicznej spowiedzi – ojciec Piotra nie był, mówiąc delikatnie, wzorowym przedstawicielem klasy robotniczej, stąd emocje sali, trema i zawstydzenie Piotra.

Wolno przypuszczać, że nerwowość, agresję zebranych oraz zawstydzenie i poczucie zażenowania Piotra dałoby się pokazać w niemal pustej przestrzeni, szukanie półśrodków i angażowanie kilkunastu młodych aktorów zamiast zaaranżowania rzeczywiście nabitej sali jest w istocie ślepą uliczką. Efektownie wyglądałaby insceniza-

cja teatralna *Wojny i pokoju* albo bitwy pod Kurskiem, pod warunkiem jednak, że na scenę wjechałyby nie cztery szkapy, ale dwadzieścia tysięcy konnicy, a w drugim przypadku nie mniej niż dywizja czołgów.

Jeśli rzecz jest trudna w realizacji, to już lepiej szukać jakiegoś symbolu wielkiej bitwy niż udawać, że jednak te czołgi, niechby nawet dość podobne do prawdziwych, mamy. Bo w teatrze to bywa urzekające, że potrafi on znaleźć symbol, metaforę, a nie brnie w wierną fotografię. Morze robi się czasem z falującego prześcieradła, Mont Blanc to snop światła, a okręt tonący pod naporem burzy udaje się niekiedy zmontować z dwóch skrzyżowanych desek i wszystko to wygląda tak prawdziwie, że szczegóły nie są już potrzebne. Tak więc i tłumy w szkolnych scenach *Dotknięć* nie są konieczne. Konieczny jest pomysł.

Jednocześnie są *Dotknięcia*, podobnie zresztą jak sama powieść, przedstawieniem nieco staroświeckim w treści: mówią o dawnym, nieprzyjemnym świecie końca lat czterdziestych, o zetempowskich rozczarowaniach młodego agitatora i o jego rozczarowaniach sercowych. I w tej prostolinijnej staroświeckości jest jakiś urok. Spektakl może być ważny i ciekawy dla pokolenia dorastającego w tamtym czasie. Czy także dla młodszych, którzy rozczarowań, przynajmniej tych pierwszego rodzaju, nie doznali?

Adaptacją jest także współczesny dramat francuski *Golden Joe* Erica Emmanuela Schmitta. Nie reżyser dokonał tu jednak adaptacji literatury, ale sam autor wykorzystał jeden z najważniejszych symboli nowożytnego teatru. Hamletów bywało wielu – brali się za niego między innymi Heiner Müller i Tom Stoppard. O Hamlecie naszych czasów pisuje się niemal zawsze, kiedy w literaturze, teatrze lub filmie pojawia się nowy, wyrazisty bohater. I nic nie szkodzi, jeśli taki uwspółcześniony bohater nie zdradza wielu podobieństw do oryginału.

Ale w *Golden Joe* odwołań do oryginału nie brakuje. Zamiast państwa duńskiego jest bank Danish, zamiast dworu, rekiny światowej finansjery, zamiast oręża – laptopy pozwalające w ułamku sekundy przelewać z konta na konto fortuny i w ten sposób chwiać giełdami na obu półkulach. Myśl wynikająca z takiego uwspółcześnienia wydaje się dość naiwna, a nawiązania do oryginału *Hamleta* aż nadto oczywiste i schematyczne. Ale, paradoksalnie, atrybuty nowoczesności w takim *Hamlecie* dopiero byłyby nieznośne, gdyby Schmitt próbował je podawać z subtelnym wyczuciem. A autor tymczasem nie bawi się w niuanse, tylko wali prosto z mostu: Hamlet to biznesmen, stryj zabił ojca, żeby przejąć jego akcje, chociaż to ojciec zaniżał kiedyś kursy akcji, żeby przejąć kontrolę nad pakietem stryja. Nie ma więc miejsca na żadnego królewicza duńskiego, jest za to globalny obieg pieniądza i to on (to jest właśnie pieniądz, a nie królewicz) rządzi światem. Im jaśniej udaje się sformułować tę myśl, tym lepiej: zamiast rozmowy – cztery i pół minuty na „techniki komunikacyjne", zamiast małżeństwa – „pożądanie i wkrótce kontrakt", zamiast uczuć – „biologia", jak powiada tytułowy bohater.

Z tych powodów *Golden Joe* to manifest zgoła brechtowski. Próżno w nim szukać racji, najprostszych uzasadnień psychologicznych. Jest tylko jakiś wielki mechanizm, można by rzec w starej nomenklaturze „duch historii", dzisiaj tym duchem jest popęd pieniądza. Jeden z kluczowych dylematów *Golden Joe*, czy gnać na posiedzenie rady nadzorczej banku, które zaczyna się za trzy minuty, czy spóźnić się, ale zatrzymać auto i ratować ciężko ranne dziecko, które pędzący samochód właśnie potrącił, jest tak sztuczny i naiwny, że może się równać chyba tylko z problematyką *Karabinów Pani Carrar* lub *Tego, który mówi tak, i tego, który mówi nie* Brechta. A jednak to wrażenie sztuczności nie jest paraliżujące – daje się znieść chyba dlatego, że nie pretenduje do miana rzeczywistego problemu, ale zgrabnie mieści się w konwencji lewicowego manifestu, jaką Schmitt przyjmuje dla całości dramatu.

Jednocześnie Włodzimierz Nowak, reżyser przedstawienia, nie obawiał się teatralnej umowności. Za halę operacji banku Danish (jak donoszą didaskalia – „w sercu londyńskiego City") wystarczają mu dwa komputery, zimne i modne metalowe meble biurowe i zwoje przezroczystej folii zamiast ścian. Jakkolwiek zwykła folia nie wisi zapewne w eleganckich wnętrzach bankierskich, to tutaj akurat scenografia ta znakomicie oddaje bezosobowy chłód pomieszczenia, w którym dokonuje się milionowych transakcji. Poza tym podkreśla, że ten teatr nie ma udawać, naśladować życia, ale ma wykrzyczeć manifest.

Teatr TV: *DOTKNIĘCIA*
Wiesława Myśliwskiego. Adaptacja i reżyseria: Izabella Cywińska, zdjęcia: Krzysztof Pakulski, scenografia: Jacek Osadowski, kostiumy: Dorota Kołodyńska. Emisja: 21 V 2001 (Program I).

TEATR TV: *GOLDEN JOE*
Erica Emmanuela Schmitta. Przekład: Barbara Grzegorzewska. Scenariusz tv i reżyseria: Wojciech Nowak, scenografia: Katarzyna Sobańska, kostiumy: Leszek Paul, zdjęcia: Arkadiusz Tomiak, muzyka: Tadeusz Woźniak. Emisja: 4 VI 2001 (Program I).

Fot. Stefan Okołowicz

Wojciech Pszoniak (Pignon), Piotr Fronczewski (Brochant)

że w notesie jest „naściubolone", to jeszcze nie potrafi kłamać. *Kolacja dla głupca* jest w zasadzie farsą przez telefon. Rozliczne gafy telefoniczne stanowią jej esencję i wzbudzają salwy śmiechu na widowni.

Wreszcie sukces Vebera kryje się w „świetnie skrojonych" postaciach. Pignona gra Wojciech Pszoniak i ta rola to majstersztyk. Aktor napełnia ją powściągliwym komizmem. Nie ucieka się do szytych grubymi nićmi gagów, nie daje się ponieść fali komizmu rozsadzającej sztukę. Nie szarżuje, chociaż publiczność, która śmieje się do łez, podsyca atmosferę. Wie, że nie słychać muzyki nastawionej na cały regulator. Wie, jak nastroić instrument, żeby znaleźć właściwe brzmienie i barwę. Pszoniak osiąga ten efekt chowając komiczną naturę postaci za swoją milczącą, śmiertelnie poważną twarz, po której tylko czasem przemyka uśmiech. I to w najbardziej absurdalnych momentach: Cheval opowiada drętwy kawał, a bohater skręca się ze śmiechu. Na tym polega finezyjność roli Pszoniaka. W finale głupiec pojmuje, dlaczego go zaproszono. Aktor stoi przed oprawcą jak smutny błazen, który, choć odarto go z człowieczeństwa, nie żąda zadośćuczynienia.

Między Pszoniakiem a resztą zespołu widać różnicę klas. Nawet Piotr Fronczewski jako Brochant nie znalazł pomysłu na rolę. Nie wyszedł poza dobrze znane komediowe emploi. A pozostali? Wojciech Adamczyk nie ustawił postaci, a każda z nich jest perełką, wymarzonym materiałem dla aktorów. Najbardziej żal mi było Sylwii Zmitrowicz, która stworzyła karykaturę Marleny. Wprawdzie Brochant mówi o swojej kochance: nimfomanka, świruska, wariatka, ale w rzeczywistości to kobieta nieszczęśliwa, samotna, doprowadzona do stanu rozchwiana emocjonalnego przez drani takich jak on.

Jeszcze kilka kropli goryczy. Nieudana scenografia. Mieszkanie Brochanta ma raczej wystrój nowobogacki, tymczasem w didaskaliach czytamy: „Salon w eleganckim mieszkaniu. Urządzony ze smakiem – antyki, cenne obrazy, bibeloty". Zbyteczne wydają się także wszelkie zmiany w tekście. Nie widzę ponadto powodu, żeby „ulepszać" bardzo dobre tłumaczenie Barbary Grzegorzewskiej. Konstrukcja komedii Vebera jest tak precyzyjna, że nie znajdziemy zbędnej sceny, dialogu, zdania.

I wreszcie ostatni atut okrutnej komedii i kto wie, czy nie najmocniejszy. Przewrotny, niejednoznaczny finał. Starcie „pana" i „sługi", bezlitosnego kata i ofiary, szui na skalę światową i mistrza świata w głupocie... Ale który z nich pociąga za sznurki? Wprawdzie to Pignon, odkąd pojawi się w domu Brochanta, skacze jak marionetka, usiłując zadowolić gospodarza. Ale, że jego starania są pasmem klęsk, życie pysznego wydawcy w ciągu kilu godzin legnie w gruzach. Pignon ściąga mu na głowę kochankę i kontrolera skarbowego, odprawia jego żonę i przyprawia go niemalże o kalectwo. Brochant wyznaje: „... w jeden wieczór pomścił pan wszystkich głupców, którzy brali udział w kolacjach dla głupców na przestrzeni wieków na całym świecie". Kto tu więc został wystrychnięty na durnia? Kto okazał się karłem, a kto olbrzymem tego wieczoru? Kto kogo powinien zaprosić na kolację w przyszłym tygodniu? Co zostanie podane na przystawkę, a co jako danie główne?

Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie: *KOLACJA DLA GŁUPCA* Francisa Vebera. Przekład: Barbara Grzegorzewska. Reżyseria: Wojciech Adamczyk, scenografia: Marcin Stajewski. Premiera 18 V 2001