

665

# Bel-Ami i jego autor

Elżbieta Wysocka

Takich adaptacji nie robi się dziś dla teatru, są domeną filmu i telewizji. Sztuki o pisarzach pojawiają się rzadko. Te istniejące, pisane przed laty — jak na przykład u nas „Wesele pana Balzaca” Iwaszkiewicza — mieszczą się w tradycji opowieści biograficznej, nawet gdy dotyczą psychologii twórczości. Konfrontacja pisarza i jego dzieła, czy dokładniej: wiedzy o pisarzu z obrazem zawartym w jego dziele, bywa jednak zadaniem teatralnie pociągającym. Toteż teatry posługując się środkami scenicznymi, niejednokrotnie próbowały je realizować. Luciano Codignola taką konfrontację uczynił treścią utworu dramatycznego. „Bel-Ami i jego sobowtór” jest po części adaptacją powieści Maupassanta, po części wyobrażeniem jego życia psychicznego, po części dysputą o literaturze. Jako adaptacja wyróżnia się zrecznością, jako analiza osobowości twórcy broni się przed schematem biografii z niezłym skutkiem, jako rozprawa na temat sensu działalności literackiej czy artystycznej brzmi abstrakcyjnie i pretensjonalnie.

Bierze się to między innymi stąd, że fabuła — i fikcyjna, i autentyczna — ma większą siłę teatralnego przebiegu niż jej teoretyczna obudowa. Bel-Ami, kreacja literacka, egzystuje na scenie na tych samych prawach, co Maupassant: dwie postaci, dwa życia, dwa doświadczenia losowe, od pewnego momentu zupełnie

teatr



„Bel-Ami i jego sobowtór” w Teatrze Powszechnym w Warszawie

Fot. L. K. SAWICKI, R. DUDEY

się rozchodzące. Bel-Ami pozostaje na linii wstępnej, idzie coraz wyżej. Kres sukcesom Maupassanta kładzie klęska biologiczna. Zderzenie ich losów ma walor jedynie sentymentalny. Sztukę kończy pytanie „dlaczego?”, powtarzane przez udręczonego własną świadomością Maupassanta. Odpowiedzi nie ma i być nie może. I w żadnym razie nie wynika ona z konfrontacji pisarza i jego dzieła. Wynika tu z niej natomiast coś innego: że dzieło staje się pewnym faktem społecznym i znacząco niezależnie od autora. Nie jest to odkrycie, a tylko potwierdzenie sugestywności obrazu zawartego w powieści.

Przedstawienie w Teatrze Powszechnym, który zafundował włoskiemu autorowi światową prapremierę — wyprzedzając o kilka tygodni Teatro Stabile w Turynie — starało się uzasadnić pomysł sztuki, wiążąc Maupassanta z Bel-Ami i czyniąc tego ostatniego projekcją jego myśli. Służy temu między innymi dekoracja André Acquarta, wprowadzająca ruchome, odbijające wszystkie tafle jako tło. Metaliczny połysk łagodzi czerni kurtyny i całego wnętrza sceny. Udrapowana kurtyna, kulisy i lampy na proscenium mogą przypominać teatr z la belle époque, materia i kolorystyka stwarzają klimat psychicznego koszmaru. Ta dwoi-

stość jest zauważalna także w muzyce Stanisława Radwana — kankan z uwertury ustępuje miejsca ilustracji muzycznej, zgrzytliwej, zdeformowanej.

Reżyser Giovanni Pampiglione, lojalny wobec utworu — co w tym wypadku nie jest niestety komplem — potraktował bardzo poważnie warstwę dyskursywną. Eksponując postać Maupassanta znalazł jednak sprzymierzeńca w aktorze, który dążył do utrzymania równowagi między rolą pisarza, zmagającego się z zaczajoną w udręczonym umyśle chorobą, a rolą pozabawionego skrupułów bawidamka, robiącego błyskotliwą karierę. Woj-

ciech Pszoniak daje w tej sztuce maksymalne szanse Maupassantowi. Temu, który dobitnie wygłasza swoje poglądy we wstępnym dialogu z Flaubertem, temu, który myśli trzeźwo i widzi jasno, temu, który boi się dziedzicznych obciążeń, śledzi postępy choroby i szuka ucieczki w spotkaniach z Mistrzem, organizowanych we własnej wyobraźni. Bel-Ami nie zyskuje szczególnego podparcia. Pszoniak nawet nie próbuje ubarwiać roli, dość barwnej w oryginale. Rezygnuje z niefrasobliwości, lekkości, cynicznego wdzięku, z tego wszystkiego, czym czarował na przykład jego Chlestakow. Bel-Ami staje do gry, gra w sposób bezwzględ-

dny, i nie jako uwodziciel, ale właśnie gracz gotów na każde ryzyko staje się dla otoczenia fascynujący. Pszoniak niewątpliwie podnosi tekst, z miążgi słownej ratuje przynajmniej to, co dotyczy życia pisarza.

Wiele ciepłych słów można powiedzieć pod adresem całego zespołu aktorskiego, który w sztuce Codignoli nie po raz pierwszy pokazuje swą siłę właśnie jako zespół. Znakomite są tym razem najbardziej ekspresyjna i najbardziej odważna w ujawnianiu kobiecej psychiki, Mirosława Dubrawska jako Virginia; wytrawny gracz, godna partnerka Bel-Ami, Elżbieta Kępińska jako Madeleine; żarłoczna modliszka, Joanna Ziłkowska jako Clothilde; Ewa Dałkowska jako początkująca Suzanne. Wszystkie dobre role, kobiece i męskie (Władysław Kowalski, Gustaw Lutkiewicz), role do grania, dają jednak — i tu nie może być żadnych złudzeń — sama powieść. Napisał je Maupassant. Te, których nie napisał, na scenie nikną. Nawet Bronisławowi Pawlikowi nie udało się nic wykrzesać z Flauberta.

W końcu i włoski autor, zainteresowany aktywnie współczesnością — co wynika głównie z jego oświadczeń prasowych — przypisuje istotne znaczenie społeczne dziełu Maupassanta. Francuskie dolce vita z lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia — korupcja, sposób załatwiania stanowisk, sens kariery — traktowane jest przez niego aluzyjnie. W przedstawieniu ważną rolę spełnia łóżko. Służy ono mniej erotyce, bardziej intrygom — kupieckim, dyplomatycznym, politycznym. Łóżko to miejsce załatwiania różnych spraw, bezinteresowna scena erotyczna rozgrywa się za parawanem. Jest to pewien styl, czy nie stanowi on przeszkody w szukaniu skojarzeń? Bel-Ami okazał się, zdaniem Codignoli, postacią na miarę wieku XX, który dopiero w pełni pozwolił mu się rozwinąć. Wydaje się, że wiek XX wymyślił coś jeszcze gorszego niż dążenie do kariery — zło czynione dla przyjemności. Chybiona sztuka, uczciwa robota aktorska, no i temat do rozmowy zupełnie obok.

„Bel-Ami i jego sobowtór” Luciano Codignoli w Teatrze Powszechnym w Warszawie. Przekład: Joanna Walter. Reżyseria: Giovanni Pampiglione, scenografia: André Acquart, muzyka: Stanisław Radwan. Premiera: październik 1975.