

W roku 1950 prowadzono u nas dość zaciętą, a dziś już doszczętnie zapomnianą dyskusję na temat dramatu i teatru. Spierano się mianowicie o to, czy wolno albo nie wolno, czy trzeba albo nie trzeba adaptować powieści na scenę. Był to okres, kiedy o innych sprawach teatru niewiele ciekawych rzeczy można było powiedzieć, okres festiwalu sztuk nie tylko współczesnych ale produkcyjnych. A więc „Eugenia Grandet” Balzaca stała się tym tłem, na którym — bez zbytecznych obaw — zaczęto haftować myśli nie mieszczące się w granicach innych, bardziej oficjalnych i surowych wypowiedzi. Ta „Eugenia Grandet” wędrowała zresztą przez wszystkie sceny, odświeżając je — nie tyle problematyką z gatunku tzw. realizmu krytycznego, co swoją zawartą dramaturgią, ostrym rysem konfliktu psychologicznego — dawała szansę wypowiedzi, której troską była nie tylko aktualność publicystyczna lecz także los kultury, w najszerszym tego słowa rozumieniu.

Dzisiaj wypowiedzi krytyczne takich labiryntów tajemnych jeszcze nie potrzebują, aczkolwiek o sensowną problematykę literacką i kulturalną na łamach czasopism coraz trudniej. Ale usłużne teatry już dziś wejście do tego labiryntu otwierają ponownie, już koło tego wejścia robi się coraz tłoczniej, zbyt tłoczno nawet, by mogło pozostać niezauważone, by mogło stać się taką właśnie tajemną ucieczką publicystów. Czymże więc jest ono dla teatrów?

Bieżący sezon przynosi powódz adaptacji. Zaczęło się to od „Braci Karamazow” w Warszawie, dziś już badające cztery powieści Dostojewskiego można obejrzyć w nowej wersji scenicznej. Moda, powieć ktoś. Ale kolejnej okazji dostarczył Żeromski. Prawda, że rocznice i jubileusze wywołują ostatnio uśmiech lekceważenia. Prawda, że jeśli chcielibyśmy uczcić w teatrze rocznicę Żeromskiego, można by sięgnąć do jego sztuk, napisał ich przecież kilka. A jednak żadna z nich — poza „Przeziębłą”, stała zresztą grywaną — nie dostąpiła jeszcze tego zaszczytu, natomiast „Wierna rzeka”, „Popioły”, „Ludzie bezdomni”, nie tylko dostąpiły już zaszczytu premier, lecz jeszcze niezliczonych zapowiedzi na przyszłość. Nie koniec zresztą na tych, okazjonalnych niejako, imprezach. Breza napisał powieść, więc kto inny zaadaptuje ją dla sceny. Kawalec napisał? — więc i jego się zaadaptuje. To są zresztą utwory o dość zwartej konstrukcji dramatycznej. Lidia Zamkow natomiast zaadaptowała nawet epikę Szolochowa — „Cichy Don”.

Powodów takiej sytuacji jest co najmniej kilka. I ten, że w okresie realizmu postulowanego i tzw. teatru absurdu, który stał się modą i marzeniem, niełatwo jest napisać sztukę dramatyczną. Ale i ten, że teatr, który zakosztował nowinek i sztuk tzw. awangardy współczesnej, niechętnie, jak na żmudny obowiązek, spogląda na sztuki z repertuaru — nazwijmy to tak, bardzo ogólnie — klasycznego. I jest — jak się zdaje — jeszcze jedna przyczyna, być może najważniejsza. Teatry odkryły szansę własnej publicystyki, własnej aktualności, za którą to aktualnością nawet autor współczesny nie zawsze nadaje. Teatry odkryły, że one także, jak gazeta, mogą wydawać swoje przedstawienia z dnia na dzień, stać się doraźną sensacją, z doraźnym adresem. Odkryły to już dość dawno, niemal przed dziesięć laty. Potem przyszły lata spokojniejszej refleksji, kiedy ważny zaczął sukces artystyczny. Ale niedobra miłość została już zaszczeplona. Potrzeba krzyku i popularności wiecovej wróciła, i będzie wracać, od tego nie podobna się wyzwolić, jeśli choć raz zakosztowało się przelotnego triumfu. Znamiennej ewolucji uległ sens artystyczny i polemiczny adaptacji teatralnej.

Tę ewolucję właśnie na przykładzie „Cichego Donu” w krakowskim Starym Teatrze obserwować można w sposób kliniczny. Bo na pytanie o celowość tej adaptacji odpowiedź wcale nie będzie prosta. Szolochow napisał wielką epopeję rewolucyjną, z której się koczownicy. Co może pozostać z niej w trzygodzinnym spektaklu? Dramat o rewolucji? Dramat rewolucji? Oczywiście, ale aby to pokazać, wystarczyło sięgnąć do którejkolwiek ze sztuk realizmowego repertuaru rewolucyjnego. Zamkow jest reżyserem zbyt wytrawny, aby nie zdawać sobie z tego sprawy, sama reżyserowała przed „Optymistyczną tragedią” w Gdańsku i w Warszawie. W „Ci-

chym Donie” więc musiała szukać fascynacji innych. Tego, co umknęło teatrowi rewolucyjnemu, tego, co pozostało w epickim charakterze powieści Szolochowa. Nie będzie chyba ryzykiem zbyt wielkim, jeśli powiemy, że tego właśnie szukała, co w prozie Szolochowa jest ateatralne i adramatyczne. Ale zanim odnajdziemy w przedstawieniu te elementy, przypomnijmy jeszcze pytanie: dlaczego tego szukała?

Elementy tej ateatralności zostały zresztą wyłożone otwarcie jak karty na stół. Po pierwsze: tonacja liryczna, jaką Zamkow obdarzyła utwór skonstruowany na wzór epickich dramatów Brechta. Leszek Herdegen jest prowadzącym przedstawienie, otwiera każdy obraz i zamyka spektakl pieśnią, songiem, niekiedy jeszcze ironicznymi pytaniami skierowanymi do bohaterów komentuje ich postępowanie i silniejsze od nich sytuacje narzucone przez historię. To jest charakterystyczne jednak, że ironia owa występuje wobec sytuacji konkretnych, aktor natomiast daje przedstawieniu ramy, narzuca atmosferę, od pierwszego obrazu — lirycznej refleksji, poetyckości, której rola w przedstawieniu jest wyraźna, nawet jeśli rymy i rzeczowista poezja tekstu zawodzi. Także dekoracje Lidii i Jerzego Skarżyńskich — znów od pierwszego obrazu, gdy prowadzący wyłania się z lasu olbrzymich słoneczników — mają tę tonację liryczną, sentymentalną. Oto i czego szukała Zamkow właśnie w „Cichym Donie” — owego ciepłego spojrzenia na wszystko, co było. A więc i na wszystko, co będzie. Owego rozgrzeszającego przywiązania do „kraju lat dziecińczych” bohaterów. Dodajmy jeszcze — chociaż komentarz wydaje się może rażąca oczywistością — że dramat woli na ogół jasno skryształizowane postawy bohaterów, niż takie mgły uczuciowe pobudzające do wzruszeń o charakterze pastoralnym.

Jeśli już wspomnieliśmy o postawach bohaterów, znaleźliśmy się



wobec drugiego elementu widowiska, jakiego Zamkow szukać musiała u Szolochowa. Jest to wyjątkowa na tle literatury ówczesnej postać Grigorija Melechowa. Jest to starcie niezależnego, bujnego, samowolnego Kozaka z historią, z rewolucją. Jego duchowa, wewnętrzna, nieświadoma często akceptacja rewolucji i jego sprzeciw, jego niepokojenie się do końca z jej twardej, dramatycznymi, równie jak on nieugiętymi koniecznościami. Ta dwoistość postawy znalazła w eposie Szolochowa wyraz przejmujący. Rewolucja jest nieugięta i Grigorij jest nieugięty. Ale właśnie dlatego czytelnik jest przekonany, że rewolucję tylko z takimi ludźmi, na takich ludziach i dla takich ludzi można i warto prowadzić. Oni są tą stawką najwyższą, która może i musi zagwarantować zwycięstwo. I ten podwój-

ny nurt argumentacji jest tyleż prawem co obowiązkiem wielkiej epiki.

Ale w dramacie? Historia zawsze pozostanie poza sceną, a na scenie tylko bohater. Bohater co najwyżej zaszczyty przez historię. I tak jest w wypadku Grigorija w adaptacji Zamkow. On jest na scenie, raz u białych, raz u czerwonych, raz z żołnierzami, raz z Aksinią, ale najczęściej pomiędzy jednym obozem a drugim, najczęściej pomiędzy żoną a druhami, a kochanką. Historia i rewolucja jest poza sceną. Raz ktoś ostrzega, że nadchodzi biał, raz ktoś donosi, że czerwoni chcieliby aresztować. I Grigorij umyka. Umyka, by znaleźć się znów w nie lepszej sytuacji. Los Grigorija rozgrywa się zgodnie z prawami eposu, ale sam bohater z nikim nie prowadzi dialogu. Z nikim nie ściera się jako partner równorzędny. Być może, Zam-

kow chciała pokazać grozę tej historii, która ścina człowieka, to napięcie, które jest także u Szolochowa. Ale na scenie pozostaje tylko człowiek ścigany, słaby, zaszczyty, niepewny niczego i nikogo wokół siebie, ale także niepewny samego siebie. Szczątek bohatera.

Okazała się w tym z kliniczną dosadnością różnica, jaka — mimo pewnych pokrewieństw słownikowych — istnieje pomiędzy epiką a dramatem epickim. Ten ostatni jest pewną techniką teatralną, pozwalającą niekiedy z szerszej płaszczyzny obserwować konflikt dramatyczny. Epika natomiast jest całym światopoglądem i światopoglądem tak skomplikowanym, że nie pozwalającym się bezkarnie przenieść w ramy najbardziej nawet amorficznego dramatu. Adaptacja powieści epickiej na scenę jest dlatego zadaniem niewykonalnym. Można natomiast przyjąć pewne charaktery i postawy i od nowa napisać dramat. Dlaczego jednak nie zrobił tego sam autor? Prawdopodobnie dlatego, że miał do powiedzenia więcej i inaczej. A więc dziś tylko ograniczenia papierowe mogłyby usprawiedliwić teatralny sposób zapoznawania publiczności z jego dziełem. Nie wydają się jednak nawet te ograniczenia powodem dostatecznym.

Zresztą wydaje się, że nawet tę adaptację „Cichego Donu” można było uratować dla sceny. Gdyby ją zagrać konsekwentnie jako baśń pastoralną, liryczną, pozbawioną brutalizmów, pozbawioną krwi, bań z tysiąca i jednej nocy o zakochanym żołnierzu. Ale wtedy nie miałoby to już nic wspólnego z „Cichym Donem”. I czy historia ta nie jest jeszcze zbyt świeża, by traktować ją jak usypiającą kołysankę? I czy nie jest na to zbyt dramatyczna, zbyt nasza własna, zbyt — powiedzmy to słowo w końcu — pouczająca? Dramat rewolucji jest wciąż jeszcze dramatem współczesnym.