

Nie chciałbym się tu zajmować teatrem żywym, „tradycyjnym”, pełnym widzów, aktorów, strażaków. Jest to bowiem osobna sprawa i uczono mnie jeszcze w szkole (teatralnej), że prawdziwy teatr, jak również tworzona dlań dramaturgia, powstają w ścisłej współpracy z kolektywem scenicznym, „na deskach”, a nie za biurkiem; że teatr, to przede wszystkim aktorzy, etc. etc. Adaptacje sceniczne bywają rzeczą zdumiewającą, skoro taki Piscator potrafił zrobić z gigantycznej powieści epickiej, jaką jest „Wojna i pokój” Tolstoja, wcale zgrabny, dość zwięzły spektakl. Będę się trzymał poczynań w dziedzinie audiowizualnej.

Wspomniałem o tym kokieteryjnym „myśleniu na pokaz”. Mogłbym rzecz traktować żartobliwie, gdyby i inni ją tak traktowali, i gdyby nie miała następstw całkiem serio. Niedawno telewizyjny „Pegaz” zaprezentował nam reportaż „z planu”, a mianowicie wywiad z Wajdą w trakcie kręcenia filmowego „Wesela”. (Dlaczego czepiam się ciągle Wajdy, a nie np. reżysera Poręby, powitano chyba być jasne dla czytelników „Literatury”). I otóż co oświadcza mistrz do podsuniętego mu w biegu mikrofonu? Zwierza się z dwu doświadczeń, z których na szczęście zrezygnował. „Widzi pan jaki znaleźliśmy piękny plener? Zamierzaliśmy początkowo wyjść z akcją w teren, co film umożliwia znakomicie. Potem okazało się to w praktyce prawie niepotrzebne...” A następnie: „Początkowo chcieliśmy rolę pana młodego oczyścić z tego całego nadmiernego gadulstwa, ale później doszedłem do wniosku, że on musi gadać...” (referuje, rzecz jasna, z pamięci, ale nie zmieniam myśli). Z czegoż zatem zwierza nam się reżyser? Pomijając w drugim wyznaniu dość szczególną niezależność sądów, pozwalającą cudowny wiersz Wyspiańskiego, wiersz-unikat, łączący w sposób nie spotykany w literaturze najnaturalniejszą kolokwialność z wyznami najgenialniejszej poezji, ten wiersz, który ukształtował naszą mowę potoczną, a bez którego „Wesele” nie istnieje — pozwalającą zatem ów tak funkcjonalny wiersz nazwać „gadulstwem” i zastąpić go... czym? „działaniem”? Specjalnie napisanym dialogiem „filmowym”? — zastanówmy się nad sensem pierwszego z wyznań. A więc inscenizator musiał dopiero po wielotygodniowej przemyśle praktycznej prze-

ZAMIAST LITERATURY

CO MIANOWICIE MYŚLI REŻYSER

kończyć, iż plener w tym utworze nie ma znaczenia, nieprzypadkowo całym światem jest tu owa chata rozspiewana, polskie universum wszystkich stanów, teraźniejszości i przeszłości; że z tej czarodziejskiej klatki nie ma wyjścia, że to, co w jej ścianach ma miejsce — jest rzeczywiste, a to co za oknem — jest mitem, złudą, jak chochoł — i to nie dlatego, iż jako człowiek teatru Wyspiański przestrzegal jedności miejsca, ale że stworzył arcydzieło, którego koncepcja „wybrała sobie” sama idealnie przylegającą do wizji formę sceniczną, że ta wizja „chaty rozspiewanej” wyraża się przez autonomię owej nocy i wnętrza, etc... jednym słowem, że mamy tu nienaruszalną „jedność formy i treści”. Wajda wyznaje nam, iż dopiero podczas realizacji rozumiał, tudzież „odkrył” podstawowy sens artystyczny utworu, który filmuje. Zrozumienie podstawowego sensu wybitnych dzieł literackich powinno jednak obowiązywać inscenizatorów przy próbach przekładu na inną technikę artystyczną od początku...

Realizator powie mi na to, że jako artysta pragnie właśnie nadać dziełu nowy sens. Nie chciałbym się dołączać do chóru krytycznych głosów, jakie wzbudziła telewizyjna inscenizacja tegoż „Wesela”, zaprezentowana przez Lidję Zamkow, ale był to wyjątkowo klarowny przykład odchodzenia od sensu utworu. Inscenizator powinien dostosować dzieło, stworzone w jednym rodzaju literackim, do języka innych ar-

tystycznych technik. Już to samo (aczkolwiek konieczne) staje się ryzykownym okaleczeniem utworu, który przecież rodzi się w określonym kształcie myślowo-słownym, i rekompensatę za to stanowić mogą tylko równorzędne wartości, uzyskane w obrębie tej nowej techniki. Nie powinno to być jednak zaprzeczeniem podstawowego sensu utworu. Zamkow przetłumaczyła „Wesele” na język specyficznego „realizmu”, który jest właśnie tylko niepełnym, „małym” realizmem. Zaprzeczyła i zakwestionowała „obiektywne” istnienie wszystkich duchów oraz symboli jako rzeczywistych postaci „Wesela”, wytlumaczyła je mechanizmem pijackich przywidzeń, wyobraźnią piszącego wiersz poety, itp. Ale w podstawowej koncepcji Wyspiańskiego duchy te występują jako rzeczywiste „osoby dramatu”, wywołujące intersubiektywne skutki; owe symbole i postacie z historii są w polskiej świadomości społecznej rzeczywistością oddziałującą — zresztą co w utworze artystycznym, który stanowi wizję subiektywną twórcy, może być oceniane „z zewnątrz” jako rzecz „obiektywna” lub „przywidzenie”, co da się oddzielić jako prawdziwe od nieprawdziwego, skoro inscenizator zaprzecza podstawowej prawdzie artystycznej utworu. Zamkow, przy wszystkich walorach owego spektaklu, pokazała nam specyficznym pojęty reportaż o „Weselu”, pozbawiony artystycznej logiki i całej złudy arcydzieła. Spróbujmy sobie wyobrazić, że ktoś chce adaptować prozę

Konwickiego, ale oczyszczoną z wszelkich majaków i snów. Nie miałoby to nic wspólnego z autorem „Sennika”. Obawiam się, iż twórcy telewizyjni wszystko kroją na miarę takiego piaskiego reportażu. Wskazują na to oryginalne utwory literackie, prezentowane ostatnio na telewizyjnym ekranie — a więc znajdujące w telewizji oddźwięk i patronat — jak „Szczenie wilkota” T. Lubkiewicz-Urbanowicz, czy też „Czekanie” J. Tabora. Jakże gusta lub oczekiwania, taka też i podaż.

Jesteśmy również świadkami wręcz odmiennych trudności „adaptacyjnych”, wynikających może z nadmiernej wierności wobec tekstu pierwowzoru, lecz tym samym także niewyczerpczych artystyczne oddziaływanie oryginału. Telewizja szczecińska przedstawiła inscenizację noweli „Opowieść” Conrada, notabene jedno ze słabszych jego opowiadań. Adaptatorzy starali się tu nie odchodzić od tekstu conradowskiego, ponieważ jednak rzecz musiała być dialogowa, nie chcąc nic dopisywać od siebie — włączyli do dialogów sytuacyjnych fragmenty z relacji narratora, wygłaszane zresztą do kobiety, w innym czasie i sytuacji. O ile dialog u Conrada jest zwykle subtelny, lecz naturalny, narracja bywa często patetyczna, poetyzująca i pełna romantyzmu. Zdania owe, włożone w usta kapitana w sytuacji działania — brzmiały pusto, deklamatorsko i nie najlepsze dawały wyobrażenie o prozie Conrada. Podobnie rzecz się miała w dygatowskiej próbie „Śniadania u Tiffaniego” Capote’a. Telewizja jest terenem różnych odmiennych interesów, czego innego w literaturze szuka aktor, czego innego oczekuje pisarz, autor utworu. Wydaje mi się oczywiste, dlaczego Dygat zajął się postacią Holly Goolitly, tak bliską w klimacie jego własnym, dygatowskim postaciom, i dlatego tak odpowiadała owa rola osobowości aktorskiej Kaliny Jędrusik. Okazało się jednak, iż chęć eksponowania postaci, przy braku dramaturgii telewizyjnej spektaklu, i bez uroków narracji Capote’a, nie wystarcza, aby dać właściwe wyobrażenie o utworze. Tak jak monolog Marmieladowa, rozumiany tylko jako recital aktorski Świderskiego, nie daje żadnego wyobrażenia o „Zbrodni i karze”.

ANDRZEJ BRAUN