

RECENZJA
KRYTYKA
ARTER

MARIAN
KOWALSKI

Zbyt długo kształtowały się wyobrażenia czytelnicze o rosyjskiej rewolucji, jej przebiegu i bohaterach, o cudzie odzyskania przez Polskę niepodległości i jej zaprzepaszczaniu powolnym, o chorobie mieszczańskiego parlamentaryzmu, kryzysie ideowym w przyjętej po 1918 r. formacji społeczno-politycznej, o społecznym reformizmie — by w pięćdziesiąt trzy lata po napisaniu *Przedwiośnia* można bezkrytycznie przyjmować jego sceniczną adaptację. Autor *Przedwiośnia* r. 1924 stawiał przed sobą wiele celów, co znalazło odbicie w dialogach dydaktycznych, w przesiąkniętych tendencyjnością partii epickich, w retorycznych pytaniach o racje polityczne, społeczne. Utwór ten prowokował do żarliwych dyskusji nad przyszłością kraju.

Cokolwiek by się powiedziało o wiecznej aktualności dzieł wybitnych, autorom *Przedwiośnia* 1977 nie tylko powinny przyswiecać inne cele ideowe niż autorowi *Przedwiośnia* 1924, ale przystosowując je do nowych okoliczności odbioru muszą wyraźnie widzieć celowość powracania do dawnych idei autorskich. Inne cele wynikają z dystansu

Teatr Polski w Szczecinie: PRZEDWIOSNIE Stefana Żeromskiego w adaptacji Jerzego Adamskiego. Reżyseria: Jan Banucha, scenografia: Jan Banucha, muzyka: Zbigniew Karnecki, układ tańca: Barbara Bittnerówna. Premiera 12 III 1977 (fot. Jacek Fijałkowski)

»Przedwiośnie« w Szczecinie

historycznego, ze znajomości finału przedstawianych w utworze dziejów, dlatego zupełnie słusze dramatyzm ustąpił epickości, przeżywanie — światopoglądowi. Adaptacja *Przedwiośnia*, czyli rzeczy o rządności państwowej — spełnia w kształtowaniu świadomości obywatelskiej, historycznego patriotyzmu podobną rolę jak utwory inspirowane przez szczególnie ważne momenty historyczne w dziejach naszego narodu. O tym, czy sposób pokazania na scenie tych wartości poznawczo-kształcących nie zuboży dzieła — decyduje już jego realizacja.

Jerzy Adamski, adaptator *Przedwiośnia*, transponując utwór Żeromskiego na scenę, zaproponował teatrowi formę epicką, opowiadającą o przebytej historycznie drodze, o człowieku który z przedmiotu historii stawał się jej podmiotem, o społecznej świadomości, świadomości klasowej. Dla tych zabiegów nie wystarczał mu materiał zawarty w *Przedwiośniu*, wziął go również — nie zachowując proporcji w stosunku do dzieła Żeromskiego — ze sprawozdań z procesów politycznych, z utworów pisarzy radzieckich i innych źródeł. Żeromski nie jest więc w tym przypadku autorem, ale współautorem montażu pt. *Przedwiośnie*, choć współautorem głównym, bo jego teksty opowiadają o wydarzeniach, on tworzy bohatera, zmusza go do podejmowania decyzji. Ale argumenty jego bohatera i światopogląd kształtują — w sposób bardziej dramatyczny — inni. Na szczęście dla realizatorów tego montażu Żeromski w *Przedwiośniu* nosił wieloma stylami, by ta odmienność stawiła też adaptatora pod pręgierzem zarzutów o niezbornosć materiału scenicznego. Jeśli w tym miej-

scu warto by się o co spierać — to o dobór materiałów w montażu, dobór w kategoriach poznawczych.

Kontrowersje budzi obraz rewolucji widzianej oczyma Żeromskiego, oczyma Polaka i obraz tworzony przez pisarzy radzieckich. Jeśli adaptator dla ukazania Polski lat dwudziestych posłużył się protokołami z procesów politycznych, to mógł równie ważnymi dokumentami mówić o rewolucji. Wybrał inną drogę. Obraz rewolucji sprostował do dworcowego wyczekiwania na jej rozstrzygnięcie poza sceną, do pokazania incydentów moralnych i kłopotów natury organizacyjno-ekonomicznej. W jaki sposób Cezary, „zawładniający recydywista”, „samowładny młokos” w meandrycznej drodze rozwoju dojdzie od tych nijakich scen, których rzekomo był świadkiem — do tęsknoty za ideą Lenina, jak z obserwatora przemieni się w propagatora tego, co działo się za wschodnią granicą kraju? Na te pytania sztuka nie daje odpowiedzi, jej autorzy odwołują się do wiedzy spoza utworu, spoza sceny. Nie wydaje się takie rozwiązanie najwłaściwsze. „Dworcowo-peronowy” obraz rewolucji z aktu I jest tak wąty, że aż zbyt cenny, a widz nie wie, ani czego, ani kogo ma być obserwatorem, bo obraz nie pobudza jego aktywności, nie przygotowuje do rozumowego wyboru między racjami politycznymi.

Podobnej natury zastrzeżenia budzi akt II. Nie wykorzystano w nim tych wartości epickich rozdziału „Nawłoc”, które mogłyby korespondować z wizją szklanych domów Seweryna Baryki. Wydarzenia zamknęły się w dwóch romansach, pokrzykiwaniu Hipolita Wielosławskiego na chłopów, marzeniach o białym

dworku na Ukrainie, balowaniu i obżeraniu się, a wszystko w sielankowo-patriarchalnej atmosferze. Bez ironii, a naturalistycznie, i z mało uzasadnioną troską o uszeregowanie wydarzeń. Bohater nie opowiada tu, lecz działa, ale poczynania te w przyszłości, w Warszawie uzasadniać będą nie społeczne, a tylko osobiste zaangażowanie Cezarego.

Hamletyczno-kordianowski akt III daje najciekawszą propozycję. Protokoły z procesów politycznych i fragmenty *Przedwiośnia* Żeromskiego tworzą sytuacje dramatyczne dostateczne do przeciwstawienia różnych racji politycznych: komunistów i Gajowca, duchowych rozterek Cezarego, który szuka prawdy to u jednych, to u drugich. Znamienne, że ta część powieści Żeromskiego, która zdaniem krytyków najmniej zasługiwała na miano dzieła sztuki, na scenie zyskuje.

Nie miał łatwego zadania Janusz Bukowski, kształtując z literacko-dziennikarskich przesłanek scenariusza sceniczną postać Cezarego Baryki. Nie jest to w literaturze Żeromskiego najpełniejsza postać. Dziejów Cezarego Baryki nie tworzą motywy przyczynowo-skutkowe, raz po raz wpada w przypadkowe sytuacje, przygląda się wydarzeniom społecznym i politycznym i wszystko po nim splywa bez głębszego śladu, by dopiero w finale w mało uzasadniony sposób odezwać się z żarliwością radykała.

I taki jest Cezary Baryka w kreacji Bukowskiego. Na początku snuje się w tłumie dworcowym, przygląda się rozgardiaszowi z uśmiechem zrozumienia, wyższości czy drwiny, nie angażuje się w nic, nie zdradza swych psychofizycznych predy-



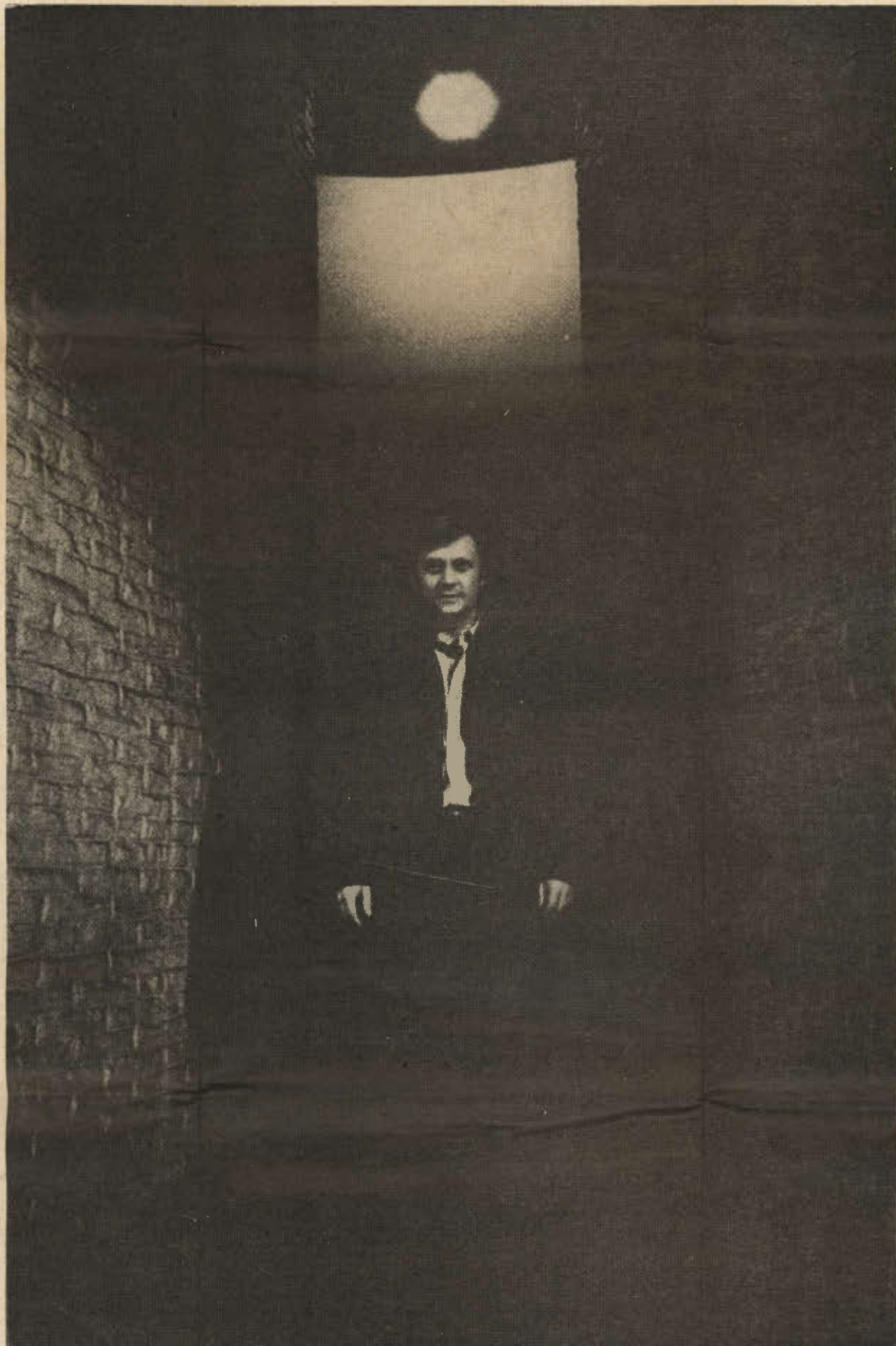
spozycji. Jego tekst okrojono do minimum, odebrano mu nawet epizod z walizką, pozostawiając tylko dialog z ojcem, mającym o Polsce i o szklanych domach. Cała przeszłość bakijska została ukryta w uśmiechu cyniczno-drwiącym, w powściągliwych gestach, nad którymi nie zdołał tylko zapanować podczas spotkania z ojcem.

Jest w tym słuszna realizatorska koncepcja, zmierzająca do podkreślenia niedojrzałości Baryki do zrozumienia rewolucji, jego światopoglądowego indyferentyzmu. Baryka nie podejmuje, jak to jest w *Przedwiośnie*, dyskusji na temat rewolucji jako najwyższej konieczności. Do postawy radykalnej zmierza nie poprzez zrozumienie rewolucji; radykałem rozumiejącym rewolucję staje się poprzez poznanie sytuacji społeczno-politycznej w Polsce. Stąd pasywność scenicznego Baryki, klóca się z aktywnością Baryki powieściowego. Cezaremu na scenie odjęto burzliwą przeszłość bakijską, awanturnictwo, gorzkie refleksje. Odwołując się do terminologii autorów *Zasady Petera*, Cezary Baryka jest Wędrującą Kukłą, bezsensownie naśladowującą innych, zużywającą swój młodzięczy potencjał na sprawy nie przynoszące mu chluby: wojował, bo inni wojowali, stuka obcasami w idyllicznej Nawłoci-Soplicowie, bo wymagają tego okoliczności, uwodzi, bawi się, bo chce tego jego natura i środowisko.

Ale czy to sugestia wcześniejszej lektury, czy powoduje to gra Bukowskiego, oczekujemy po Cezarym czegoś więcej — protestu, odmiennego życia, życia różnego od surogatów preparowanych przez Laurę Kościeniecką, Władysława Barwickiego i do nich podobnych. Tymczasem Cezary Bukowskiego na balu w Odolanach na rzecz kadłubków, „ofiar wojennych” nie zdjął nawet kurtki, w której przyjechał z Rosji. Korzysta z cisnących mu się w ręce dóbr, choć wobec tych miłych, sympatycznych ludzi, jacy go otaczają, zachowuje dystans; zawsze stoi z boku jak obserwator, uśmiecha się tajemniczo, nikogo nie chce urazić, nie narzuca się ze swym towarzystwem, poglądami, a tylko od czasu do czasu w odpowiednich momentach przestrzega przed rewolucją. To znów w innych sytuacjach dopada swych ofiar-kobiet zmienna, zwierzęco, drapieżnie, zmysłowo. Ież w nim energii ukrytej i jak farsowo wykorzystanej, gdy niedafeko dworku w Nawłoci rozgrywają się prawdziwe dramaty!

Upokorzony, obity, krytycznie oceniający swą nawłocką przeszłość Cezary Baryka także w III akcie ustępuje na scenie miejsca postaciom od siebie ideowo dojrzałym, a sam usuwa się na plany dalsze. Dopiero w finalnym monologu zajmie centrum sceny, w którym dotąd pojawiał się tylko jako Baryka-narrator.

Partnerką Bukowskiego jest Ewa Wawrzon w roli Laury, osoby „naturalnej i solidnej w każdym ruchu, słowie, uśmie-



chu”. Mniejsza o zgodność z wyobrażeniami czytelniczymi, choć te nie wydają się być dalekie od scenicznej rzeczywistości. Ewie Wawrzon chyba jedynej w zespole udało się stworzyć z epizodycznych ról postać pełną, zamaszystą, postać na miarę autentycznych właścicielek różnych polskich domów, pałacików, włości ziemskich, uwikłanych w sprawy majątkowe, spragnionych uczuć, przygody. Laura Ewy Wawrzon jest bardzo zmysłowa, samoczoch zachłanna, inteligentna w takim stopniu, jak to jest kobiecie potrzebne do rywalizacji z innymi — o mężów, majątek, pozycję w środowisku. Ze swia-

domością uciekającego bezprowrotnie czasu bierze to, co jest w zasięgu jej ramion.

Wawrzon zagrała Laurę z rozmachem i trochę nadmiaru energii przekazała Cezaremu, który, powściągliwy dotąd, przy niej zmęzł, stał się agresywny i brutalny. Gra ona środkami dobrze znanymi z teatru naturalistycznego i w tym przedstawieniu różnych stylizacji odnosi sukces. Nie ma w jej grze miejsca na subtelność interpretacji — słowa, gestu, mimiki. Wszysko jest jednoznaczne, dlatego tak bolesne w odczuciu Cezarego. W szczecińskim spektaklu Laurę pozbawiono zdolności głębokiego

i trwałego przeżywania, podobnie jak dyspozycji do dramatyzowania życiowych sytuacji. Po przepędzeniu Cezarego ze swego domu nie będzie już szukała z nim okazji do spotkań. To czyni z niej postać odbieraną jednoznacznie, postać kompromitującą sielski nastrój Nawłoci.

Pozostałym aktorom reżyser przedstawienia powierzył zadania epizodyczne, zgodne ze scenariuszem i powieścią, skąpo obdzielając je kwestiami. Raczej naszym przyzwyczajeniom czytelniczym niż działaniu na scenie należy przypisać wyróżnianie się i zapisywanie w pamięci niektórych postaci, np. Ojca, Macie-

1. Jerzy Wąsowicz (Adwokat), Michał Lekszycki (Świadek I), Michał Rostki (Przewodniczący Sądu); 2. Ewa Wawrzon (Laura Kościeniecka); 3. Janusz Bukowski (Cezary Baryka)