

TEATR
WARSZAWA, ul. Puławska 61

wydanie
3 1-15-02-1972
Nr

71/72

Sennik? Współczesny?

T. Ludowy w Nowej Hucie: SENNIK WSPÓŁCZESNY Tadeusza Konwickiego. Reżyseria i scenografia: Waldemar Krygier. Premiera 10 listopada 1971 (fot. W. Plewiński)

„Krygier przykładając dużą wagę do recepcji widza i jej zasadniczo podporządkowując charakter pracy z aktorem, pragnie (...) wyzwolenia instynktu współczesności zarówno w wyborze repertuaru, jego scenicznej interpretacji, jak i jego odbioru”, pisze w programie reklamującym nową dyrekcję nowohuckiego teatru jego kierownik literacki Krzysztof Miklaszewski.

Premierze *Sennika współczesnego* towarzyszą więc fakty, nadające jej znaczenie w sposób niejako obiektywny. Setna pozycja w repertuarze liczącej już 17 lat sceny — stać się ma zarazem w życiu tego teatru punktem zwrotnym. Realizacją teoretycznych założeń ujętych w ambitną deklarację, obejmującą „wykorzystanie doświadczeń eksperymentu Szajny, zasymilowanie zdobytych Krasowskich i zdroworozsądkową syntezę z popularyzatorską pasją Ireny Babel”.

Zadanie tyle trudne co piękne i budzące szacunek dla optymizmu artystów dostrzegających w dotychczasowej twórczości Krygiera poważne szanse na wprowadzenie go w życie. Przykro zmać ich spokój twierdzeniem, że inauguruje nową epokę przedstawienie *Sennika współczesnego* nadziei tych nie potwierdza.

Powieść Konwickiego, jej popularność, niedysiejsza sława, problematyka — filozoficzna, historyczna i społeczna, aktualność i ponadczasowość, musi wydać się ambitnemu reżyserowi nęcąca. Ale *Sennik współczesny* jest wbrew pozorom materiałem wobec teatru szczególnie opornym. Forma związana jest tu w sposób zda się nierozzerwalny z treścią, charakterystyczna narracyjność nie poddaje się prostym adaptacyjnym zabiegom, słowo ma nie tylko swój sens — także kształt, ciężar, kolor i zapach. Przywoływana niejednokrotnie przez krytykę romantyczna i młodopolska genealogia *Sennika* mniej w tej sprawie wyjaśnia niż (też niedoskonała) analogia z międzywojenną powieścią spod znaku Schulza. Tak jak tam dialogi czy monologi wyrwane z kontekstu nie mają już owych znaczeń, jakie nadaje im autor, choćby starano się zewnątrznie nie zmieniać w nich nic. Tym co decyduje bowiem o wartości tej prozy jest może mniej jej problematyka, tak u Konwickiego obsesyjna, lecz przede wszystkim klimat, atmosfera duszna i męcząca, subiektywność koszmarnego majaku, osiągnięta jednak nie poprzez konstruowanie dziwnych sytuacji a stylistykę, tak trudną do zrekonstruowania przy pomocy środków innych niż literackie.

Błąd Krygiera tkwi już w adaptacji, dokonanej zapewne przez samego reżysera. Choć bowiem o autorstwie teatralnego scenariusza nie ma ani słowa w programie, nie sądzę by był on dziełem samego Konwickiego, nie jest to też znane opracowanie Stanisława Wieszczyckiego.

Krygier buduje swą adaptację wedle zasady logicznej i konsekwentnej. Eksponuje, dosłownie z reguły cytowane, partie dialogowe książki. Łączy epizody podobne sytuacyjnie, ogranicza retrospekcję (z wszelkich wojennych i tuż powojennych — przeżyć Pawła, pozostaje jedynie scena przyjęcia do partii, zresztą zmieniająca tu swój sens i nieco niejasna).

Wszystko dzieje się więc w teraźniejszości, a teraźniejszość tę zakłócają jedynie wspomnienia; przypominania raczej niż majaki.

Metoda ta godzi w zasadniczą cechę powieści, w której idzie jednak nie tylko o atakowanie dnia dzisiejszego przez przeszłość, ale o całkowite przeszłości z teraźniejszością wymieszanie. Burzy też całkowicie poetykę książki, w której sen i jawa nie tylko współegzystują ale są nierozróżnialne.

Eugenia Horecka (Malwina Korsak), Lech Bijałd (Korsak), Andrzej Wiśniewski (Pac-Kowalski), Mieczysław Franaszek (Krupa), Roman Marzec (Paweł), Jan Güntner (Główko), Jan Krzywdziak (Dębicki)



Wspomniana już adaptacja Wieszczyckiego, starała się tę sprawę bodaj zasygnalizować, czyniąc ekspozycją przedstawienia finałowy monolog Pawła, w Nowej Hucie w ogóle nie uwzględniony. U Krygiera o „snach” bohatera świadczyć ma jedynie fakt, iż już w pierwszym epizodzie spektaklu (rozmowa Reginy z Malwiną Korsak) śpi on na scenie, towarzysząc w ten sposób rozgrywającej się akcji.

Poszczególne obrazy utrzymane są w charakterze jakiegoś syntetycznego realizmu, oscylującego ku specyficznej rodzajowości. Ponieważ reżyser pamięta jednak o „drugim akcie” owego realizmu, przeplata całość scenkami o charakterze metaforycznym (wspomniany epizod retrospektywny oraz *Powódź z „sądem Bożym”*) lub chętniej — symbolicznymi wstawkami z unieruchamianiem upozowanych postaci, nastrojowym światłem i odpowiednią ilustracją muzyczną.

Całość jest przekładanecem zaczerpniętym z współczesnego MChATu, pewnym pastiszem socrealizmu oraz ilustracją owego dość taniego symbolizmu zwanego słusznie czy niesłusznie „szaniawszczyzną”. W tych ramach mieści się wielość stylistyk (melodramat ożeniony z groteską, realizm z umownością), która nie zastępuje wszakże bogactwa środków zastosowanych w powieści.

Rozegrany w niezmienniej scenerii (a przecież sceneria jest w książce nie tłem lecz współbohaterem), oszczędnej i uniwersalnej staje się *Sennik* zaledwie streszczeniem powieści, której wszak treścić nie podobna. Burząc jej strukturę, co w każdej adaptacji nieuniknione — nie zaproponowano w zasadzie żadnej innej, która mogłaby tamtą zastąpić. Zgubiono nawet głównego bohatera typując do tej roli w finale przedstawienia — po prostu Reginę. Chcąc bowiem uczynić z powieści „rzecz o umiejętności rezygnacji”, kończy Krygier swój spektakl sceną zaręczyn ekspedientki z torowym Dębickim. Jest to nie tylko wbrew Konwickiemu, na którego bezzasadnie powołuje się reżyser, ale i wbrew własnemu stwierdzeniu, pozostającemu z pierwszym w sprzeczności, iż „spektakl powinien zaakcentować potrzebę aktywności za wszelką cenę”.

Myśl przedstawienia jest zresztą równie niejasna jak programowa inscenizatorska wypowiedź. Zaś brak konsekwentnej konwencji scenicznej odbija się i na aktorstwie, prezentującym wszelkie możliwe style. Obronna ręką wychodzi jedynie Eugenia Horecka (Malwina Korsak), Główko (Jan Güntner) i Szafir (Edward Rączkowski; zresztą postać ta została w przedstawieniu uproszczona).

Najmniej przekonująco ustawiona zostaje główna protagonistka Justyna, prezentująca (poza urodą) jedynie manierę i fałsz. Sztuczność jest zresztą cechą charakterystyczną całości; nic tu nie jest autentyczne, nawet dyskursy społeczne i filozoficzne są dęte.

„Setna pozycja w postaci *Sennika* i dwie dalsze próby otwierają nowy okres Teatru Ludowego. Dyrekcja, zespół aktorski i wszyscy pracownicy Teatru zapraszają do pełnych polemicznej pasji i reformatorskiego zaangażowania dyskusji i wymiany myśli” głoszą kierownicy sceny. Na nowej drodze należy im życzyć powodzenia. Trudno jednak angażować swe polemiczne pasje w stosunku do przedstawienia, w którym naturalnie brzmi tylko głos suflera.

MARTA FIK