

65

Andrzej Górny

JAKIE „BIESY“?

Dzieło Dostojewskiego to dla nas przede wszystkim teatr ludzkiej duszy. W atmosferze ostatecznych rozstrzygnięć, nieustępliwego dochodzenia prawdy, misternie budowanej zdrady i kłamstwa toczą się dialogi — konfrontacje bohaterów ze sobą i z drugim. Są punktem krytycznym, momentem rozświetlającym materię splecionych wątków powieści, skłębioną sieć intryg, zamysłów i działań licznych postaci, bardzo szczegółowych i wiele znaczących obserwacji narratora mnożących interpretacje, podsuwających ciągle inne możliwości rozumienia. Takie momenty nieoczekiwanego rozpoznania, wykraczające poza uwarunkowania i wiedzę, jaka jest dostępna na danym etapie powieściowego działania, każą myśleć o teatrze. Teatralne „tu i teraz” patronuje najwyraźniej dialogowym konfrontacjom bohaterów Dostojewskiego.

Dotychczas powstały trzy realizacje „biesów” przygotowane w oparciu o adaptację Alberta Camusa: Janusza Warmańskiego w Ateneum, Andrzeja Wajdy w krakowskim Teatrze Starym i obecnie, po siedmiu latach, Józefa Grudy w poznańskim Teatrze Polskim. Camus nie chce zagubić wymiaru epickiego, zachowuje narratora mówiącego słowami wyjętymi z powieści. Najdalej odszedł od tego Wajda, bo więcej przede wszystkim w teatrze, w siłę i wartość jego własnej kreacji. Przypomnijmy charakterystyczne rozwiązania teatralne, głębię sceny stanowiącą aż po horyzont jedną wielką ciemną ścianę, można by rzec „metafizyczną czerń”, to dla drugiej skali poszczególnych sytuacji rozgrywanych z reguły na pierwszym planie, jak na granicy tej głębi, jawiących się na krótko i wygasających przy narastającej sile powtarzającego się motywu muzycznego. Jedynie Stawrogin i Piotr Wierchowienki poruszają się swobodnie po całej scenie, na pomoście wokół widowni, spięci w kontakcie oczu ponad głowami widzów, likwidując przypisane teatrowi podziały, zawarowane dla kogokolwiek obszary. Jedyną realną przestrzenią teatralną jest w tym przedstawieniu przestrzeń świadomości ogniskującej w sobie wszelkie działające moce świata by ważyły wtedy właśnie ich ludzki sens — i co istotne, właściwie w momencie najmniej odpowiednim czy sprzyjającym, kiedy o ten sens najtrudniej, kiedy człowiek musi odsłonić swoją słabość aż do jej „strukturalnego dna”. W ujawnianiu momentu szaleństwa ludzkiego wypełniającego świat bez reszty realizacja Wajdy osiąga dynamikę bliską rozpętanu sił jakie czytelnik znajdzie w powieści. Autonomia przedstawienia zrodziła jednak pytanie

o jej granice, o zasięg dokonanego wyboru, na ile są to „Biesy” Dostojewskiego, a na ile świadectwo, dokument tego co Wajdę w „Biesach” fascynuje, jak je rozumie.

Realizacja poznańska chce być tą konieczną przeciwwagą. Gruda wraca do perspektywy dzieła związanej z kształtami rzeczywistości powieściowej, z jej wymiarem epickim. Mamy więc obraz społeczności miejskiej w Rosji carskiej drugiej połowy dziewiętnastego wieku, wstrząsanej działaniem spiskujących podziemnych grup, niepojętymi intrygami i prowokacjami towarzyskimi. Materiał do badania procesu rozkładu społeczeństwa, które utraciło wiarę i żyje w pustce moralnej. Aby ją wypełnić, trzeba burzyć, zaprzeczać życiu, w jakim jest się pogrążonym, które jest treścią ich samych. A więc bunt nigdy do końca nie dokonany, jęczące poczucie bezsilności i niszczenia jako znak wartości, niezgody na rzeczywistość, znak tego, że ma się coś do powiedzenia. Koło rzeczywistości zamknięte. Pozostaje miotanie między strachem i nienawiścią, bo komu starczy siły i odwagi, żeby się odwrócić i wyzwoić? Pojedyncze jednostki — i to w momencie, kiedy siły nienawiści wezmą górę nad strachem?

Nie ma siły gubernator by opanować rozwijający się wokół niego proces anarchii, rozprzeżenia; odwrotnie, ulega atmosferze chaosu ogarniającej miasto. Nie ma siły Stawrogin, aby zostać przywódcą, nadać podziemnym ruchom kierunek. Stąd po jednej stronie — zbrodniczo, po drugiej — unicestwienie siebie samego, by w tym akcie ostatecznej słabości zniszczyć źródło zła, jakim się jest. Można doczytać się tu dramatu świata, który zgubił siłę moralną i sam siebie skazuje swoją bezsilnością. O tym, że ma to odniesienia bardzo współczesne nie trzeba nikogo przekonywać, przypomnijmy choćby podziemne grupy wywrotowe, terrorystyczne i anarchistyczne, analogicznie do tamtych, z czasów, kiedy ukazywała się powieść.

Niestety, formuła teatralna nastęrcza sporo wątpliwości. Przedstawienie zostało pomyślane z rozmachem i trwa prawie trzy i pół godziny. Reżyser rozbudował adaptację Camusa o wybrane fragmenty powieści. Mamy więc narratora z meandrami jego komentarza opisującego, wielowątkową strukturę dramatyczną z symultaniczną scenografią Zbigniewa Bednarowicza, wielki bal w maskach u gubernatora (niepokojąco pokrewny temu, co oglądamy w jego realizacji „Operetki” Gombrowicza) jako skróciowa forma symboliczna, odbiegająca od poetyki całości; jest też salon arystokratyczny, tak jak opisywali go wielcy realisci rosyjscy XIX wieku z wyeksponowanym wątkiem Barbary Pietrowny i Stiepana Trofimowicza, tym przedziwnym związkiem, który wytracił na scenie atmosferę upartych przemilczeń, napinających się przez lata niedopowiedzeń, by potem dawać nagle znać o sobie w krótkich przypadkowych konfrontacjach. Pozostał smutny, me-



Henryk Talar

lancholijny dramat dwojga, którzy się w porę nie zrozumieli, a przecież chaos i szaleństwo jak bakcyl tajemnego pokrewieństwa naznacza tu wszystkie relacje, choć w różnym stopniu. Powinien również potęgować się w miarę zbliżania się do finalnego aktu samobójstwa, zemsty Stawrogina na sobie i świecie, który tyle się po nim spodziewał a otrzymał potwierdzenie tego czym sam jest. Nurt dramatyczny spektaklu rwie się więc chwilami i przygasa. Różnorako formowanej teatralnie materii — i z różnym skutkiem — zabrakło spoistości, tym bardziej, że obszerne i wąskie kwestie narratora brzmią w aktorskim wykonaniu jak nużące wtęty. Z kolei Stawroginowi Andrzeja Bieniasza zabrakło preraźliwie jasnej świadomości siebie i powikłanej gry świata, w której bierze udział prowokując zło nieomal z rozmysłem badacza. Narzuca się postura i sposób reagowania młodego, nie zrównoważonego człowieka, którego emocjonalność czyni ofiarą szamocącą się wśród niezrozumiałych sił i tym samym nie dorasta on do dramatu rzeczywistości.

Atutem przedstawienia jest postać drugiego protagonisty, Piotra Wierchowienki, w wykonaniu Henryka Talara. Pamiętny w tej roli Wojciech Pszoniak grał człowieka przepełnionego wizją swoich zamysłów, działającego mocą uniesienia i radości, był to rodzaj opętania obdarowujący poczuciem łaski i przydającym mu godności niemal twórcy.

Piotr Henryka Talara jest skąpym, bezwzględnie graczem, wykorzystującym z maestrią swoją wiedzę o ludziach, aby nimi kierować. Działa w gorączkowym pośpiechu z niecierpiwą łapczywością by gra rozwijała się szybko i zagarniała coraz więcej. W tym odsłania się jego szaleństwo. Zdajemy sobie sprawę, że to nie tylko wykonany plan — za chytrymi, i przemyślanymi z zimną krwią posunięciami jest jeszcze jakaś siła, coś co napiera bez względu na wszystko i każe mu się histerycznie przełamywać, klękać i czołgać do stóp Stawrogina, kiedy ten nie przyjmuje ofiarowanej mu roli przywódcy. Potrafi jednak potem wstać, poprawić krótkim ruchem marynarkę i energicznym krokiem odejść. Wymykając mu się śmiechy, grymasy, niekontrolowane odruchy, tiki nerwowe o proweniencji komediowej są jak przebijające się na powierzchni ślady niepowstrzymanej pasji. Postać zyskuje rys niesamowitości, każe pytać o „człowieka w człowieku”, o nieustannie prowadzoną na jej głębszym planie wewnętrznym „grę do siebie”. Ta gra wydaje się być ukrytym sensem działań, ona naprawdę zaspokaja istotne trawienie go tajemne namietności, nigdy inaczej nie ujawnione potrzeby. Jest w tej roli uchwycony szczególnie i charakterystyczny rys samotności bohaterów Dostojewskiego.

Ze świata „Biesów” wywodzi się Maria, siostra Lebiadkina grana przez Irenę Grzonkę na płynnej granicy między

chorobą umysłową a mistyfikacją, kiedy wiadomo, że ten kruchy, grożący każdej chwili załamaniem stan jest ażylem i nie ma alternatywy, nie ma innego sposobu życia dla istoty tak cennie i dotkliwie ugodzonej.

Symultanicznie prowadzone wątki Szatowa i Kiryłowa dają przedstawieniu odcień prawdziwego dramatu. Po jednej stronie ubogi pokoiak ze śladami opuszczenia, z Szatowem Jarosiawa Jordana, wydanym bezbronnym na łup intryg, lecz właśnie on ma się by przyjąć żonę, która go kiedyś opuściła i teraz wraca by urodzić nie jego dziecko. Szatow biegnie po akuszerkę, uznaje je za swoje w błysku szansy jaką hagle dostrzegł dla siebie jako istoty ludzkiej. Piękna scena z żoną (Zinaida Zegner) kiedy łamie się w sobie pod ciosem jej wyznania, jest na krańcu rozpacz, ale mówi to, na co miałby prawo nigdy się nie zdobyć.

Po drugiej stronie, w gestym półmroku przy czerwonym świątełku palącej się wiecznej lampki mocna wy-sportowana sylwetka Kiryłowa Piotra Bindera. Przyczajony, skupiony — czeka, kiedy dojrzeje do chwili by zdobyć się na wolność szaloną, ale absolutną i nieodwołalną. Wobec gorączkowej atmosfery cierpienia i wzniosłości po tamtej stronie — tutaj pośpępane oczekiwanie na spełnienie wyroku. I nawet kiedy Piotr manipuluje Kiryłowem by przyspieszyć decyzję i spożytkować samobójczą śmierć dla swoich celów, zdajemy sobie sprawę, że sprawa rozstrzyga się u niego na innym poziomie, że wynika ona z zasadniczej obcości wobec życia, potrzeby całkowitego odcięcia się, aby osiągnąć chwilę mocy nieludzkiej. Wierchowienieckiego nie obchodzi, na ile jest to skutek jego działań. W ostatniej rozmowie kwestie padają krótko, są lakoniczne i suche. Całko-

wita wzajemna obojętność zapatrzonych w siebie. Trudno by znaleźć się, która napędza ich dialog — te prawdziwe głosy w ciemności. I to jest właśnie wspólne: zafascynowanie logiką, która wyprowadza w obszary poza człowiekiem, gdzie nikt nikomu nie może pomóc ani przeszkodzić. A potem krzyk i strzał. Właściwie wrzask, kiedy człowiek w ostatnim ułamku boi się, ale jest już za późno. I jeszcze Li-za Gabrieli Sarnackiej w dialogu po miłosnej nocy ze Stawroginem, kiedy odpadły konwencje panny z dobrego domu, pozostało zmysłowe przeżycie odarte z wyobrażeń o wielkiej miłości i piekło upokorzenia dziewczęcej naiwności i zawiedzionych nadziei, wykrzyczane w histerycznej skardze. *A on ma nadzieję, że mnie kiedyś pokocha!*

Potem umiera Stiepan Wierchowieniecki Stanisława Zwolińskiego — i jest to już tylko śmierć starego człowieka, weryfikacja bagażu duchowego liberała, tak że nie ma się nawet ani prawa ani ochoty do żalu, ale trudno się obronić i nie żałować nawet tylko tego, że było tak źle i nieudanie. Na dobrą sprawę tą sceną powinno się przedstawienie Grudy zakończyć: melancholią smętku i wygasania. Bo widok wczącego ciała Stawrogina nie jest już uderzeniem lakonicznie zamykającym wszystko by otworzyć nas na przepaść milczenia. Biesy odeszły — ale gdzie, u kogo została iskra energii, żeby świat się poruszył?

Andrzej Górny

Teatr Polski w Poznaniu: Biesy Fiodora Dostojewskiego, wg adaptacji Alberta Camusa w przekładzie Joanny Guze. Opracowanie sceniczne i reżyseria: Józef Gruda, scenografia: Zbigniew Bednarowicz, muzyka: Andrzej Wienciak, choreografia: Rajmund Sobiesiak. Premiera: 3 grudnia 1977 r.