

Opis w 4-5 2003 90 91
(51-52)

W teatrze sumienia

z gniewu i upokorzenia, wzbudza co prawda litość, ale nie zyskuje moralnego prawa do sądzenia swoich bliźnich. „Cóż Tymon uczynił dobrego? Komóż napychał kiesę?” — pyta Merkury. Wszystkie jego dobre uczynki i wspaniałomyślne podarki, robione na pokaz, wypływały z egoizmu, z chęci zjednania sobie wpływowych osób gwarantujących przynależność do elit. „Twój pan kochał tylko siebie” — powiada wystannik Lowisa. Nie uczynił w swoim życiu najmniejszego gestu, który nie byłby obliczony na sukces czy choćby przyjemność. Tymon Kentrupa to duże zwaliste dziecko, które pragnie się wciąż bawić i wypychać buzię słodyczkami; a gdy nagle zostanie tej możliwości pozbawione, tupie ze złości nóżkami i wymachuje pięścią pod adresem tych, którzy przenieśli się na inny bal.

Jeśli więc trwać przy twierdzeniu, że niemiecki spektakl skrojony został na wzór moralitetu, to trzeba zaznaczyć, że wiele w nim przewrotności. Grzesznik pozostaje bowiem grzesznikiem. Korekcie ulega jedynie lista Tymonowych grzechów. Jego upadek nie odmienia biegu świata, nie przywraca utraconego porządku, gdyż ludzkość doskonale radzi sobie z wyrzutem sumienia, upychając mumię nieszczęsnika w muzealnej rupieciarni. Bogowie także kiepsko spisują się w roli sprawiedliwych, skoro — w osobie Merkurego, stałego bywalca w domu Tymona, utracjusza podobnego innym — sami pomagają rozkwitnąć w pełni jego wrodzonym przywarom (bo też to bogowie nie z Olimpu rodem, a raczej z Wall Street!). Tylko jeden element pasuje do moralitetowego schematu nawrócenia — zatwardziały w swym gniewie grzesznik nie daje się przekupić zesłaną przez bogów walizką pełną złota, zakopując obmierzłą mu „materię” głęboko w ziemi.

Wydaje się, że współczesny teatr wcześniej czy później stanie się na powrót teatrem politycznym. Sądzę, że ta polityczność przeniknie także do interpretacji arcydzieł klasyki. Niemiecka inscenizacja *Tymona Ateńczyka*, pokazana na gdańskim festiwalu, wydaje się zapowiedzią tej drogi teatru szekspirowskiego — w czasie, w którym rozpasanie widowni domaga się srogiej chłosty przy udziale biczu zostawionego nam w spadku przez dawnych mistrzów.

Joanna Chojka

Shakespeare und Partner (Brema): *Tymon Ateńczyk* Williama Shakespeare'a. Adaptacja i reżyseria: Vera Sturm. Scenografia: Vincent Callara. VII Międzynarodowy Festiwal Szekspirowski. Gdańsk. 6–7 sierpnia 2003.

Ciemność. Ekspresywna, sugestywna muzyka. Złowieszcze rzenie konia. Nastroj grozy i lęku. Apokalipsa spełniona. Biesy wychodzą z człowieka i pędzą, rój za rojem. ... Z otchłani teatralnej sceny wyłaniają się cztery kobiece postaci skupione wokół ołtarzyka — nie modlą się, zawodzą tylko bojaźliwie. Kraina odwróconego Dekalogu, kraina wartości à rebours otwiera swoje podwoje. Tu żyje się poza prawem i Bogiem, którego nie ma. Tu wszystko wolno. Siły nieczyste wessały się ze spotęgowaną mocą w tkankę wszechświata, wprowadzając zamęt w ludzkiej duszy. Zaczyna się historia nie-boskiej komedii, diabelskie teatrum mundi. Prowincjonalne rosyjskie miasteczko, gdzie dobro i zło warunkują się nawzajem, urasta na scenie do kosmicznych rozmiarów. Narrator — Grigoriew (Tomasz Bielawiec), jak Mefistofeles z zadowoleniem zaprasza do udziału w strasznym widowisku. Ma się wrażenie powrotu do teatralnych „fontes”, bo oto przed nami katartyczna okazja zwymiotowania tej nikczemności, którą karmi nas na co dzień wielki, nie-wspinały świat.

Niewiele było teatralnych adaptacji *Biesów*. Po jednej z najśłynniejszych, przygotowanej przez Andrzeja Wajdę w Starym Teatrze w 1971, Jan Błoński napisał, że *Biesy* strach czytać, a co dopiero oglądać na scenie. W lubelskim przedstawieniu, wyreżyserowanym przez Krzysztofa Babickiego, nie chodzi chyba o to, by przerażać, choć nie sposób odmówić lubelskim aktorom „dostojewskości”, przy założeniu, że „dostojewskie” znaczy tyle, co „przerazające”. Ohyda i obrzydzenie, wypaczenie moralne, poczucie alienacji, bezsensu, atrofia woli życia, apatia — wszystko to

zostało wyeksponowane jedynie poprzez swoistą hiperbolizację gestów, zachowań, ekspresji monologów. Brakuje tu także kategorycznego podziału na ludzi dobrych i złych. Nie ma typów, są jedynie kłębiące się moralne sprzeczności, które toczą walkę wewnątrz każdego ludzkiego indywiduum. Dlatego scena pozostaje właściwie pusta, nie ma scenografii ani rozbudowanych efektów. Jest naga dusza, jest ekshibicjonizm myśli.

Człowiek Dostojewskiego to moralna hybryda, jak Mikołaj Stawrogin (Jacek Król). Ta postać pozostaje w spektaklu w pełni niedookreślona. Inne, jak Piotr Wierchowieński (Szymon Sędrowski) czy Szatow (Bartosz Mazur), dążą do jakiegoś wytyczonego celu, mniej lub bardziej precyzując swoje poglądy. Młody Stawrogin nie jest ani konserwatystą, ani liberałem. Obce mu są rewolucyjne tendencje Piotra, nie żywi podziwu dla wyklętych przekonań okcydentalnych Szatowa. To ktoś, komu udało się z powodzeniem roztrwonić życie, by wegetując, sięgnąć dna. Za dużo gada, jak Raskolnikow, nic nie robi. Bawi się życiem, a ono bawi się nim. Biesy krążą właśnie wokół niego. Przychodzą w nocy — małe, rozumne, szydercze. Stawrogin nawet się nie buntuje, owszem tęskni za własną tożsamością, próbuje w jakiś sposób wyrazić siebie, ale mimo wszystko pozostaje bierny. Grzech, jakiego się dopuścił, wywołuje autoalienację. Niepełnoletnia Matriosza, którą uwiódł, ciągle grozi mu pięścią: biada temu, kto zdeprawował jednego z tych maluczkich... A dalej, jak w Szekspirowskiej tragedii, zło rodzi zło, trup ściele się gęsto. Gina, w jakimś sensie z winy Mikołaja, Szatow, rodzeństwo Lebiadkinów. Sam Stawrogin staje się łakomym kąskiem dla rewolucjonistów, ponieważ łatwo nim manipulować. Stawrogin Babickiego i Króla to gentleman, rosyjski Don Juan, pan całą gębą, doskonały ateista. Reżyser nie koncentruje się wcale na jego fatalnej

Biesy. Fot. archiwum Teatru Osterwy



przeszłości. Echa jego czynów słyhać sporadycznie. Dopiero gdy widać wyraźnie, jak młody arystokrata szarpie się wewnętrznymi i ztraca się w tym szaleństwie, nabiera się przekonania, że Babickiemu udało się zrobić przedstawienie, w którym w całej grozie objawił się najpłodniejszy przejaw ludzkiej egzystencji — zło. W ostatniej scenie Stawrogin wiesza się. Zło zwyciężyło? W ten sposób zobaczył to Albert Camus, autor scenicznej adaptacji powieści, ale sam pisarz tego problemu nie rozwiązuje w tak kategoryczny sposób.

Reżyser wywiódł ludzką duszę na scenę kosztem scenograficznej pompy, pokazał inną drogę ujawniania bohatera, zupełnie niedramatyczną. Bohaterowie nie istnieją bowiem poprzez działanie, lecz poprzez introspekcję. Niewielu taki zabieg udaje się na scenie. Aktorom z Lublina powiodło się. Ich bohaterowie wyobrażają sobie życie, nie żyjąc naprawdę, są otwarci czy raczej bezbronni wobec zła, które się w nich umacnia z dnia na dzień. Wreszcie dopuszczają się winy tragicznej, popełniają katastrofalne w skutkach błędy. W centrum Babicki umieścił Stawrogina z jego moralnymi rozterkami, każąc widzowi nieustannie zadawać pytanie, jaki naprawdę jest Mikołaj. Być może monolog skierowany do Tichona przynieść miał odpowiedź. Gwałtowny tok wypowiedzi, aż po zacieranie granic między wyrazami, okazał się bezskuteczną próbą zwerbalizowania wewnętrznej tragedii człowieka przegranego, który nie uwierzył w istnienie szatana, tak jak i nie uwierzył w istnienie Boga.

Trudno jest zrozumieć *Biesy* bez choćby powierzchownej znajomości realiów Rosji drugiej połowy XIX wieku, potężnego państwa wrogiego Zachodowi. Dasza (Anna Kurczyna) powiada po powrocie ze Szwajcarii: „Europa jest pouczająca, jesteśmy w stosunku do niej spóźnieni”. Wszystkie postaci wywiedzione ze scenariusza Camus to ludzie uwarunkowani przez historię Imperium. Nie mogą żyć z dala od Rosji, a z drugiej strony nie po-

trafią żyć w Rosji. Babicki stara się oddać tę specyficzną zależność. Stiepan Wierchowieński — pięćdziesięcioletni pasożyt, stylista w czerwonym krawacie, w pretensjonalnej fryzurze à la Liszt, nietypowy liberał, wielki tchórz ideowy, utrzymanek kobiety, inicjator nieszczęśliwych wypadków — jest jednocześnie najlepiej przystosowany do rosyjskich warunków. Jego syn Piotr, demagog, polityczny krzykacz, wulgarny rewolucjonista-niszczyciel, chce obalić cara i zbudować nową państwowość, gdzie nie czyta się już Szekspira, bo ważniejsza od niego jest para butów. Szatow, okcydentalista, mesjanista, wielka indywidualność, nie może znaleźć dla siebie miejsca w społeczeństwie. Zarażony zachodnimi ideami, staje się bolesnym świadectwem rozdźwięku między zachodnią a wschodnią Europą. I wreszcie nihilista Kirilow (Andrzej Golejewski) pragnący pokonać Boga w akcie samobójczym, wywołany nie tyle lękiem przed życiem, ile potrzebą ubóstwienia siebie samego na drodze przekroczenia progu śmierci. Bóg został wymyślony przez ludzi ze strachu przed bólem, nowy człowiek — bóg Kirilowa będzie zatem w stanie zapanować nad jednym i nad drugim.

Intrygujące są również dwie postaci kobiece. Pierwsza, Barbara Pietrowna (Nina Skołuba-Uryga), należy do tej kategorii ludzi, która pragnie pozostać nieświadoma dziejącego się wokół niej zła. Druga z kobiet, wariatka, kaleka, faustowska Małgorzata, morderczyni własnego dziecka — Maria Timofiejewna, okazuje się ważną postacią przedstawienia, która wiele wnosi do oceny działań i dążeń młodego Stawrogina. Za jej sprawą zamysły Mikołaja zostają zdemaskowane, gdy Maria wykrzyczy mu w twarz, że nie jest jej księciem, bo jej książę się jej nie wstydzi.

Mikołaj nie wierzy w istnienie ani dobra, ani zła. Istnieje tylko przesąd i Stawrogin próbuje się od niego za wszelką cenę uwolnić. Ale i zło w przedstawieniu Babickiego nie jest wyraźne, choć stanowi genetyczny komponent ludzkiej duszy. Utałone, wyłazi gdzieś z zakamarków sceny. Jest przy tym inteligentne, rozumne, bardzo szydercze — jakby kpiło z ludzi, bohaterów i widzów. Ci pierwsi podejmują daremne starania wypłucia tej trucizny, wyjścia

z chorobliwego stanu gorączki trawiącej ich organizmy. Moralne *renovatio* nie jest możliwe, bo trudno im uwierzyć w istnienie szatana, chociaż w rzeczywistości za fasadą obojętności kryje się lęk i przekonanie o jego sile.

Walka zła i dobra toczy się w kosmicznej otchłani. Ostatecznie nieistotne okazują się uwarunkowania geograficzne, polityczne czy obyczajowe. Brakuje realiów oddających specyfikę Rosji. Babicki przekracza barierę kulturową i pokazuje historię niejednego upadku, niejednego życia na śmietniku. Autodestrukcja jego bohaterów ma charakter uniwersalny, może stać się udziałem każdego z nas.

W spektaklu wszystko ma swoje miejsce. Jeden bohater generuje drugiego, jedna scena implikuje następną, układając się w logiczne pasmo związków przyczynowo-skutkowych, które tylko pozornie sprawiają wrażenie zachwianych. Najważniejsi bohaterowie Dostojewskiego to Stawrogin, Piotr i Tichon. U Babickiego są to tylko Stawrogin i Piotr. Scenariusz teatralny nie uwzględnił w pełni możliwości postaci Tichona, który pojawia się na scenie przez chwilę i wypowiada zaledwie kilka krótkich zdań. Redukcja roli do minimum jest najpoważniejszym zarzutem, jaki można zgłosić pod adresem adaptacji.

Wajda w przywoływanym przedstawieniu *Biesów* wpadł na genialny pomysł. Zainspirowany japońskim teatrem lalek przeniósł do swojego spektaklu specyficzną technikę animacji. Japońskie lalki występują ze swoimi dwoma, trzema aktorami ubranymi na czarno. W scenie samobójstwa Stawrogina czarne postaci pełzające wokół ciała Mikołaja wywoływały porażający efekt.

Takiego efektu brakuje w *Biesach* Babickiego. Reżyserowi chodziło, rzecz jasna, o innego rodzaju teatr — teatr wewnętrzny, teatr sumienia, który obywateli bez scenicznych efektów. Ale czy rozdzierające krzyki Daszy i Barbary Pietrowny na widok wisielca to satysfakcjonujący finał? Cieszy zachowana polifoniczność partytury teatralnej i stworzenie możliwości odczytywania jej na rozmaitych płaszczyznach, umiejscowienia w różnorodnych kontekstach. Smuci niedosyt tego, co pozwalałoby ocalić to przedstawienie na długo w pamięci.

Anna Elżbieta Kamińska



Biesy. Od lewej: Jacek Król, Nina Skołuba-Uryga, Henryk Sobiechart. Fot. archiwum Teatru Osterwy

Fiodor Dostojewski: *Biesy*. Reżyseria: Krzysztof Babicki. Scenografia: Marek Braun. Muzyka: Marek Kuczyński. Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie. Premiera: 26 października 2002.