

ŻYCIE LITERACKIE

KRAKÓW, ul. Wiślna Nr 2

ATENEUM

wydanie BIESY

Nr 15 z dn. 11-04-1971

ZYGMUNT GRÉN

„Biesy” w Warszawie

Stulecie „Biesów”. Dziewięćdziesiąta rocznica śmierci Dostojewskiego, sto pięćdziesiąta urodzin. Czasopisma, nieśmiało jeszcze, drukują prace, które od dawna powinny być zostać już przetłumaczone lub napisane. Zaległość najśrodkowa, tyżająca samego autora, to niektóre opowiadania i „Dziennik pisarza”. A także wpływ Dostojewskiego na współczesną literaturę, sztukę.

W teatrze przeżyliśmy jego benefis w latach sześćdziesiątych. Pamiętne adaptacje i przedstawienia „Zbrodni i kary” (Hübner, Hanuszkiewicz, Dąbrowski); znakomity „Sen” (Zamkow); adaptacja „Idioty” i opowiadań (Brejdygant); odważne przeniesienie na scenę „Braci Karamazow” (Krasowski); wreszcie „Wies Stiepańczyk” (Dąbrowski, Krasowski). Zrobiliśmy wiele, niemal wszystko; a jednak Dostojewski nie odcisnął się wyraźniej na styl myślenia teatralnego. Hanuszkiewicz czasem potrafił do niego wracać. Scena, kiedy Car i Konstanty walczą o Kordiana w jego milczącej obecności, mogła powstać z wyobraźni, która mocno przeżyła Dostojewskiego. W każdej powieści miał on przynajmniej jedno spicie dramatyczne, które bez adaptacji i retuszu można by przenieść do teatru psychologicznego okrucieństwa. Karamazowowie u starca Zosimy, Nastazja Filipowna w domu Griszy („Idiota”), Maria Lebiadkina w salonie Barbary Pietrownej („Biesy”), by nie wspomnieć „Człowieka z lochu” czy pomniejszych opowiadań („Sobowótór”). Z tej ostentacyjnej teatralności prozy Dostojewskiego wiele skorzystał w dwóch ostatnich dziesięcioleciach film — włoski, francuski.

Bieżący rok przynosi w teatrze „Biesy”, w adaptacji Alberta Camusa, spolszczonej przez Joannę Guze: odbyła się już premiera w Teatrze Ateneum w Warszawie, w reżyserii Janusza Warmińskiego, scenografii Lidii i Jerzego Skarżyńskich; trwają próby w krakowskim Starym Teatrze, gdzie reżyseruje Andrzej Wajda. Jest to Dostojewski najbardziej dramatyczny, sięgający ze swego czasu najdalej w problematykę nam współczesną, niezależnie od od tego czy teatr rozegra rzecz brawurowo czy z ascetyczną ostrożnością.

Camus wydobyl z „Biesów” węzłowe kwestie dramatyczne; a były to zarazem kwestie, które go osobiście głęboko interesowały, mianowicie stopnie buntu, gama buntu, tężowa wielobarwność tej jednej, zasadniczej idei, jaką jest bunt człowieka przeciwko swojej sytuacji. Po dziś

dzień komentatorzy i historycy literatury twierdzą, że Dostojewski napisał paszkwil na społeczeństwo swego czasu, a przede wszystkim na tych, którzy to społeczeństwo chcieli zmienić, zrewolucjonizować. Camus na powieść spojrzal o tyle inaczej, że jakby nie dostrzegł w niej owego paszkwilu, stronic pisanych goryczą, złością, jadem. Zobaczył natomiast pomiędzy postaciami ogromny, rozbudowany system powiązań: despotyzmu i uzależnienia, pozornej wolności i rzeczywistej niewoli; dojrzał bunt, jaki w nich powstaje przeciw dżeczycielowi bezpośredni i przeciw społeczeństwu. Ale i w tym buncie rozmaite stopnie, poziomy: poziom Fiedki Katorżnego, Stefana Wierchowieniekiego i Piotra Wierchowieniekiego, Lizy Drozdowej i Marii Lebiadkinej, Szatowa i Kirilowa, a wreszcie samego Mikołaja Stawrogina. A jeszcze kapitan Lebiadkin, a wreszcie Szigalew! Camus do tego stopnia przejęty był „Biesami”, do tego stopnia ich sprawę traktował jako własną, że w „Człowieku zbuntowanym”, piśanym na dziesięciolecie przed ich adaptacją, przytaczał cytaty, których tłumaczowi nie udało się odnaleźć w żadnym polskim przekładzie powieści. Nie były to zmyślenia; to były własne, wierne zresztą na ogół autorowi, sformułowania. Innymi słowy, było to precyzowanie Dostojewskiego dla potrzeb własnej myśli. I takim precyzowaniem powieści w kategoriach buntu wydaje się także adaptacja „Biesów”.

Dwie sceny są w niej centralne, zawieszono jak gdyby na nich wymowę artystyczną i myślową utworu: to spowiedź Stawrogina wobec popa Tichona, oraz zebranie, na którym Piotr Wierchowienieki chciałby zmontować pierwszą „piątkę terrorystyczną”, a na którym przede wszystkim występuje Szigalew, by wygłosić swą teorię społeczną: oto wyszedłszy od nieograniczonej wolności doszedł do nieograniczonego despotyzmu, co może się wydawać paradoksalne, ale jest jedynie konsekwentne i pozwoli się pogodzić w jednym czasie i w jednym społeczeństwie w ten sposób, że nieograniczona wolność przypadnie tym, którzy nad całą resztą społeczeństwa sprawować będą władzę nieograniczoną despotyczną. Teorię Szigale-

wa sprawdzał wówczas w rzeczywistości społecznej car, nie dość jednak konsekwentnie, uwikłany w intrygi i zależności dworskiej kamaryli. Na wspomnianym zebraniu wykpił ją Piotr Wierchowienieki, ale tylko dlatego, że zbyt jawnie mówiła o nim samym, o celach i środkach nihilistycznego terroryzmu. Dobrze zrozumiał ją Stawrogin — i sam jeden zrealizował: nie był sentymentalny ani wtedy, gdy hulał, gwałcił, doprowadzał do śmierci i obłędu, ani wtedy, gdy odbierał sobie życie, by przeszłości swej nie spłacać w drobnych obiegowych ratach.

I właśnie teatralne „Biesy” Camusa są utworem o tych, którzy za swe ludzkie szaleństwo — indywidualne czy społeczne, za swój humanizm czy despotyzm, za ideę wolności czy terronu — placą pełną cenę, a ta ceną jest dla Camusa tylko cena własnego życia. W „Człowieku zbuntowanym” są całe stronic napisane z pełną fascynacją o tych terrorystach rosyjskich, którzy uważali, że zamach jest dopuszczalny tylko pod warunkiem śmierci własnej, życie za życie, którzy potrafili odkładać w nieskończoność wykonanie zamachu, byle nie zabić niewinnego, będącego akurat w towarzystwie cara, gubernatora czy innego skazanego stupajki. Co jeszcze fascynuje Camusa? Otóż powiada, iż największym zwycięstwem tych terrorystów jest to, że nie potrafimy im dziś zadać ani jednego pytania, którego by oni sami już wówczas sobie nie zadali. A więc urzekła Camusa jasność, precyzja, przenikliwość. Te wszystkie cechy francuskiego intelektualizmu, które sam wnosi do problematyki. Wydaje się natomiast, że nie docenia trochę mroku, obłędu, jaki wówczas, w latach reakcji i despotyzmu, osnuwał dusze tych ludzi. „Biesy” Dostojewskiego mają dwa motto. Pierwsze, z Puszkina, jest na swój sposób zracjonalizowane, jak baśń:

Ciemna noc, choć oko wykol!
Noc zawiejna, wyje wiatr...
Pobłakało nas złe licho,
Wodził, zwodził w polu czart!

Drugie, z Ewangelii św. Łukasza, o tym, jak Chrystus duchy nieczyste w wieprze wpędził, jest mroczniejsze. Kończy się:

„I przyszedł do Jezusa, i ujrzał, że człowiek, z którego wyszły czarty, siedział odziany i przy zdrowych zmysłach u nog jego. I zdjął ich lek”.

Camus jak gdyby nie pamiętał o leku, który naszedł tych, co zobaczyli człowieka wyzwolonego spod władzy mocy nieczystych. Radość przecież, wesele powinni odczuwać, a nie lek. A jednak Łukasz i Dostojewski rozumieli to inaczej; czego w żaden sposób racjonalnie, klarownie i z intelektualnym wdziękiem wytłumaczyć się nie da.

Może to sprawa „duszy słowiańskiej”. Ale my chyba jesteśmy zdolni pojąć „Biesy” także w ich irracjonalnej zawłości. Przeczytałem niedawno takie zdania.

„Poczucie ładu moralnego — jeśli jest autentyczne — nigdy nie bywa ofensywne. Prawdziwa moralność nie jest wojująca”.

Francuski intelektualizm na ich wyprodukowanie potrzebowałby co najmniej książki: bo i warte są książki. U nas Andrzej Wróblewski napisał je w recenzji z jakiegoś zielonogórskiego przedstawienia. To są właśnie polskie „Biesy”. Bo na dodatek te dwa zdania felietonu niosą w sobie więcej treści, niż potrafiłoby się zmieścić w jednej książce. Jeśli Boga nie ma, to jaki ze mnie kapitan, pytał jeden z bohaterów Dostojewskiego, z blażńskim grymasem wypowiadając największe, być może, zdanie literatury zeszłego stulecia. I chyba to jest właśnie istotą sprawy, której nie umnie intelektualna clarté, że zdania najważniejsze mogą padać tam, gdzie ich się wcale nie oczekuje. A nawet, że tam właśnie jest ich miejsce: co okazało się największym odkryciem literackim Dostojewskiego.

Notatka w programie warszawskiego przedstawienia mówi, że reżyser uzupełnił tekst adaptacji fragmentami wziętymi wprost z powieści, szczególnie w partii Narratora, którego gra Ignacy Machowski. Są to uzupełnienia fabularyzujące: dotyczą akcji pozascenicznej i rozbudowują komentarz do niej; nie naruszają klarownej struktury dramatycznej zaproponowanej przez Camusa. Machowski wypowiada swoją rolę z wewnętrznym zacięciem i zacięciem zdarzeniami, które: udziela się, wiadom. Nie jest to Narrator chłodny, jak to się mówi, obiektywny stojący na uboczu. W tym wypadku zgodnie z powieścią jest to osobnik, który trochę nie dorasta do obserwowanych zdarzeń, ale jest nimi bardzo przejęty. Ten ton, umiejętnie podchwycony przez Machowskiego, czyni go właśnie jednym z nas.

Scenografowie zostawili scenę pustą, zaledwie niezbędne sprzęty w poszczególnych momentach, dominuje ciemny, ciężki i ciepły brąz boazerii. Wrażenie jest paradoksalne: miejsce akcji obszerne, puste, ale nie odczuwamy tej pustki dojmująco dzięki temu, że ogranicza ją intymność drewna. Natychmiast po wejściu na salę zostajemy wprowadzeni w sedno: salon, z którego wymieciono meble, to, jakby człowiek, który stracił duszę.

A takich ludzi jest na scenie cała kolekcja, jeśli zechcemy nawet ograniczyć się tylko do tych, których warszawskie przedstawienie pokazuje w najświetniejszej obsadzie. Obłąkana Maria Lebiadkina w wirtuozowskim — powiedziałoby się, gdybyśmy nie otrzymywali na scenie tak dogłębnego studium choroby — wykonaniu Elżbiety Kepińskiej. Surowa, ascetyczna w środkach aktorskich, pełna wewnętrznej napięcia i gorąca — oczekiwania nie-szczęścia? tragedii? — Hanna Skarżanka w roli Barbary Pietrownej. Brawurowa jak zawsze, wdzięczna i dźwięcznie perlista w swym śmiechu Anna Seniuk jako Liza Drozdowa.

Znakomite sylwetki Stefana Wierchowieniekiego i Mikołaja Stawrogina stworzyli Jan Swiderski i Krzysztof Chamiec. Z obydwu panów, acz w tak nierównym wieku, dusza uleciała. Swiderski gra lekko obłąkanego sybarytę, zgodnie z charakterystyką autorską, przypochlebnie uśmiechniętego i zaseplenionego. Czy był kiedykolwiek, czy mógł być symbolem niezależności, wolności myśli? Twarz Krzysztofa Chamca jest na scenie błada, nalaną i... kamienna. Może skrywać wszystko. I aktor tym chyba zwycięża: że w czterogodzinym przedstawieniu potrafi utrzymać tę samą kamienną, martwą tajemniczość, że jest do końca, jak to się z takich okazji mówi, nieodgadniony, że jego zbrodni, przestępstw czy losu nie potrafimy wytłumaczyć łatwo — nie poddaje się uproszczeniom, schematom, a niewystarczająco każdego schematu tłumaczącego postać staje się w zestawieniu z nim natchnieniem widocznym.

Szigalewa grał Zdzisław Tobiasz, Szatowa Andrzej Seweryn, jego siostrę Joannę Jedryka-Chamiec; sugestywną postać Kirilowa, przygotowującego się do samobójstwa, stworzył Władysław Kowalski. Pewne zastrzeżenia można by mieć do roli Mariana Kociniaka, który jako Piotr Wierchowienieki, prowodyr terroryzmu, nazbyt był surowy, opanowany, spokojny: Dostojewskiemu przedstawiał się jak żywe srebro i sam urok towarzyski.

Janusz Warmiński, wraz ze Skarżyńskimi, zrobił jedno z tych przedstawień — ostatnio zaczynają się ukazywać na naszych scenach — które idą pod prąd modzie, a więc efektowności, formalizowaniu, temu, co do mistrzostwa doszło było kiedyś w „Zbrodni i karze” Hanuszkiewicza. Dziś teatr, jeśli tylko ma po temu aktorów, najchętniej skupia się na napięciach psychologicznych, na konfliktach moralnym czy psychologicznym, reżyser — jak Warmiński, jak Swinarski w „Judaszu” czy inni — chętnie poświęca błyskotliwość swej scenicznej obecności na rzecz pewnego ostentacyjnie staroświeckiego skrywania się poza nie-nagannie i z pełną artystyczną ekspresją prowadzonymi rolami. Przedstawienie „Biesów”, powtarzam, nie jest tutaj pierwsze. Wysuwa się natomiast na czoło z racji swej znakomitej obsady aktorskiej. Tak bliskiego i sugestywnego kontaktu, z wybitnymi osobowościami artystycznymi nie mieliśmy w teatrze od dawna. Trzeba o tym powiedzieć ze szczególnym naciskiem, gdyż właśnie od osobowości a nie pomysłowości reżyserkich, aktorskich, scenograficznych, będą chyba zależały najbliższe lata teatru.

ZYGMUNT GRÉN