

2 Biesy u T. Dostojewskiego
4

BIURO WYCIŃKÓW
Prasowe Wydawnictwo Dokumentacyjne
RSW „P-K-R”
Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 28-59-59

TEATR
Warszawa, ul. Jakubowska 14

wydanie _____

19-20 dn. -09-81
Nr. z dn.

„Bies kołuje nami we mgle”

JERZY
JASIŃSKI

Słupski Teatr Dramatyczny: *BIESY* Fiodora Dostojewskiego w przekładzie Tadeusza Zagórskiego i Zbigniewa Podgórcza. Adaptacja i reżyseria: Paweł Nowicki, scenografia: Jorge Reina, muzyka: Tadeusz Woźniak. Premiera 12 VI 1981 (fot. Jerzy Dorosz)

Pod pretekstem uczczenia 100. rocznicy śmierci autora, Słupski Teatr Dramatyczny odważył się na premierę *Biesów*, prezentując spektakl, który jest raczej wariacją na temat powieści niż jej adaptacją. Paweł Nowicki wy-preparował z *Biesów* jedynie historię spisku. Dwa pozostałe ogniw powieści: czarny romans o Stawroginie i opowieść o starym Wierchowieńskim pozostały wyraźnie poza zainteresowaniem adaptatora. Pociągnęło to za sobą konieczność wykreślenia wielu ważnych dla filozofii dzieła postaci. I tak np. brak Lizy Drodzow i jej posępnej śmierci likwiduje problem winy i kary, nieobecność Marii Lebiadkin zubaża adaptację, przekreślając możliwość podjęcia rozważań na temat Boga, ofiary i cierpienia, zaś zredukowanie osoby Stiepana Wierchowieńskiego do roli epizodycznego oryginała uniemożliwia podjęcie dyskusji na temat liberalizmu, z którego przecież wyrosli zaprezentowani przez teatr nihiliści.

W zamierzeniu adaptatora miał to być spektakl polityczny, rzecz o zonglowaniu ideami, o manipulatorskich zapędach przywódców, o instrumentalnym traktowaniu przez nich podległych sobie ludzi. Niestety posunięta do przesady troska, by przedstawienie nie stoczyło się w kierunku dramatu psychologiczno-obyczajowego sprawiła, że Nowicki — reżyser popsuł większość z tego, co w ogólnym zarysie dosyć interesująco zamierzył sobie Nowicki — adaptator.

Słupskie *Biesy* odwołują się do konwencji teatru w teatrze. Oto jesteśmy w carskim przybytku Melpomeny. Przed nami scena z kanałem orkiestrowym wyposażona w rampę z muszlą budki suflera. Pudło sceny wieńczy sporych rozmiarów dwugłowy orzeł. Za chwilę rozsunie się ciężka, purpurowa kurtyna. Teatrem kieruje Andrzej Antonowicz von Lembke (u Dostojewskiego sprawujący funkcję gubernatora prowincji). Jeżeli z tą nieoczekiwaną służbową degradacją można się jeszcze zgodzić, to już

ujęcie Lembkego (Marek Jagoda) jako karykatury człowieka i urzędnika patologicznie głupiego, strachliwego i chorobliwie wręcz podejrziwego jest zbyt dużym uproszczeniem. Przez zarzucane białymi kartkami proklamacji deski sceniczne tego staroświeckiego teatru za chwilę przewinę się ludzie przeżarci ideami, odpsychologizowani i odczłowieczeni. Zupełnie niepotrzebnym chwytem jest rozegranie pierwszej części spektaklu pod kontrolą żony pisarza. (Jako Anna Dostojewska funkcjonuje tu... suflerka usadzona na proscenium, która w skąpym blasku świecy i lampy śledzi tekst sztuki).

Z powieści prawie w całości do adaptacji weszły sekwencje imienin u Wirgińskich i skandalu na zabawie u gubernatora oraz fragmenty rozmów Stawrogina z Kirilowem i Piotrem Wierchowieńskim. Reszta to sporadyczne urywki używane często w innym niż w powieści kontekście. W trosce o maksymalną teatralizację tekstu zlikwidowano postać narratora, częścią jego kwestii obdarzając Szatowa.

Nowicki ukazuje nam grupkę ludzi w sytuacji, gdy machina ich państwa „zgniła i wymaga naprawy”. Żyją w świecie wytraconym z kolein i pozbawionym jakiegokolwiek oparcia. Rozsypana hierarchia wartości sankcjonuje pośpieszne poszukiwania nowego wzorca moralnego. Niestety, właśnie ta linia przedstawienia nie została dostatecznie wyartykułowana. (Pozytywnie zwraca tu uwagę jedynie świetna scena głosowania, brzmiąca drapieżnie i aktualnie). Konwencja teatru marionetek i nie zawsze trafnie wyjęte z powieści wypowiedzi sprawiły, że barwne postacie Dostojewskiego przeobraziły się w schematy, na dodatek najczęściej nieczytelne.

Nowickiego interesowała zbiorowość a nie jednostki i ten apriorycznie założony pomysł starał się realizować z żelazną konsekwencją, nie zważając na grożące jego pracy niebezpieczeństwo chaosu i zubożenia myślowego. Bohaterowie *Biesów* powołują swojego Boga — Stawrogina kierując się zupełnie różnymi racjami. Człowiek ten o twarzy nieprzypadkowo przypominającej maskę sankcjonuje ich osobiste marzenia o raju na ziemi. W Słupsku modlą się do niego, nie odsłaniając nam jednak przesłanek takiego postępowania. Na przykład Kirilow, grany nie wiadomo dlaczego przez aktorkę, prawie w ogóle w spektaklu nie funkcjonuje, zaś jego groteskowe samobójstwo, będące przecież ważną konsekwencją wyznawanej przezeń filozofii — ulega zamazaniu i w efekcie jest pustym aktem.

Drużyna przedstawienia to bunt robotników (w konwencji przyjętej przez reżysera — pracowników technicznych teatru). Robotnicy są tu elementem stale obecnym. Przenoszą przez scenę jakieś meble, taszcżą stary globus... Ostentacyjnie obojętni wobec porozrzucanych na scenie proklamacji, czynią je najwyżej obiektem kpin. Dla nich są to tylko śmieci, które należy sprzątnąć. Ich bunt dojrzeva niezależnie od niespójnego spisku inteligentów. Jest jeszcze nieśmiały, ale oparty na materialnym podłożu, a nie na abstrakcyjnym myśleniu, bardziej realny.

Animatorem słupskich *Biesów* ma być młody Wierchowieński opętany ideą nowego Iwana Carewicza. Adaptacja działa na jego korzyść, bowiem Stawrogin jest tu tylko personifikacją mitu. Zawieszony nad sceną na kanapie ma sylwetkę półleżącego u-skrzydłonego anioła granego na dodatek przez kobietę. Jest to

przykład rozwiązywania może i efektownego w pomysł, ale na scenie rażącego dosłownością i trywialnością. Pół biedy jeżeli jeszcze znudzona aktorka milczy i dość obojętnie spogląda z góry to na kolegów, to na widownię „symbolizując” martwość i wypalenie ideałów bohaterów, ale kiedy dodatkowo adaptator każe jej konwersować i zejść na scenę, wówczas już zabieg ten kompromituje się do końca. Piotra Wierchowieńskiego gra Krzysztof Tyniec. Zgodnie z życzeniem reżysera wyczyszczoną z realizmu i psychologizmu rolę prowadzi on w kierunku czystej groteski. Jest demoniczny, sprawia wrażenie kapłana celebru-

jącego jakiś niesamowity obrzęd (co się zresztą sprawdzi po anttrakcie). Po debiutanckich *Walcach dziejach*, gdzie wyraźnie sprzedawał swoją prywatność, młody aktor udowadnia, że stać go również na chłodną, wręcz matematycznie precyzyjną grę.

Drużną część spektaklu wypełnia (w zastępstwie powieściowego balu dla wspomnienia guvernantek) wielki bal u Szatana z *Mistrza i Małgorzaty* Bulhakowa, rozegrany w purpurowym entourage'u przy ogluszających dźwiękach dyskotekowej muzyki i wibracji wzmocnionych mikrofonami głosów. Obowiązki gospodynii pełni tu Julia Michajłowna, żona Lembkego. Rolę Wo-

landa przejmuje młody Wierchowieński. Zawieszony nad sceną kierują diabelskim balem. Przyznam się, że takie rozwiązanie zaskoczyło mnie swoją trafnością. Przecież kiedy spiskowcy sprawdzają się jako nosiciele zniszczenia, kiedy splonie teatr (zresztą nadzwyczaj efektownie) i popelnione zostaną morderstwa — nic już nie stanie na przeszkodzie, aby Szatan zaprosił ich na obląkańczy bal ludzi bez Boga. W korowodzie odrażających trupów, które przedefilują przez scenę, pojawi się również Kirilow. W finale Wierchowieński — sataniczny „jeździec rewolucyjnej Apokalipsy” zapowie na jutro kolejne, szaleństwo. Z ca-

łą pewnością zaszczyca je swoją obecnością nowe twarze...

W Słupsku biesy materializują się jako wytwór chorej rzeczywistości, który lęgnie się wszędzie tam, gdzie zdegenerowanie systemu władzy pociąga za sobą konieczność destrukcji, gwałtownych zmian i poszukiwania nowych idei na miejsce starych i skompromitowanych. Szkoda tylko, że przestrzegając nas przed względnością wszystkich ziemskich mitów i niebezpieczeństw zbyt skrajnych interpretacji pojęcia wolności teatr czyni to często drogą daleko idących uproszczeń i drażniącym dosłownej metafory.

Włodzimierz Witt (Szatow), Maja Pakulnis (Julia Michajłowna) i Krzysztof Tyniec (Wierchowieński)

