

TEATR
 WARSZAWA, ul. Puławska 61

wydanie
 Nr 10 16 31-05-1971
 z dn.

NOTATKI NA PROGRAMACH

268 + 128
 26/1,3
Mit Szigalewa

BOGDAN
 WOJDOWSKI

CAMUS wtoczył powieść na scenę, a nie sztukę na temat «Biesów», i to stanowi istotę jego przeróbki. W ustalonym porządku ukazują nam się postacie, epizody akcji oraz narrator, którego narracja ten porządek uzasadnia; w powieści czytelnik obcuje z Grigorievem nieustannie, prowadzony za rękę przez światy Dostojewskiego, w teatrze zauważa jego obecność w odstępach scen widowskich, w pauzach między działaniami, w między-grze. Siłą rzeczy, kwestie narratora zwrócone z brzegu rampy do publiczności poza plecami bohaterów scenicznych służą zawieszaniu czasu dramatu. Jak gdyby teatr bronił się przed ciągłością sugestii, płynących z dzieła pisarza; jak gdyby opierał się przed wchłonięciem i zminiaturyzowaniem Dostojewskiego i ukazaniem «Biesów» w pełnej gali teatralnej, w przepychu środków inscenizacyjnych, o których sile i możliwościach zazwyczaj tak niezbicie bywa przekonany. Grigoriev w założeniu Camusa nie osłania mechanizmu zmian dekoracji; to uruchomiona na użytek teatru kłapa bezpieczeństwa. Narrator dzieli epizody akcji, obchodzi je z daleka; racjonalizuje i roztopia w refleksji; narzuca dystans piciki i tym samym segmentuje czas dramatu, oddala miejsce zdarzeń. Narrator powieściowy w dosłownym przekładzie na konwencję teatru brzmi: konferansjer. Grigoriev, metodą zapożyczoną z nieciągłych form widowiska użytkowego, demonstruje «Biesy» i uobecnia epizod. Janusz Warmiński, reżyser przedstawienia w Ateneum, rozbudowując rolę narratora wykazał, że przyjmuje adaptację uwzględniając wyjściowe założenia Camusa. W takim ujęciu ważna staje się nie tylko intryga «Biesów» (teatralna) ale i forma (powieściowa). Jawi się przed nami powieść XIX wieku ze wszystkimi właściwościami gatunku: z fabularną muskulaturą, wobec której powieść współczesna razi wadliwością i anemią; z wszędzie-obecnym narratorem, raczej zakwestionowaną postacią dzisiejszej prozy; z wielowątkową strukturą akcji, nie poddaną relacjom i kryteriom symultanoizmu, jak to obecnie bywa. Uchwytne „dawność” form na scenie korzysta z praw optyki i planu przestrzennego; raczej podtrzymuje umowność teatru, niż kwestionuje. Okoliczność ta sprawia, że tak złożone przedsię-

wzięcie jak adaptacja «Biesów» w ogóle staje się możliwe.

Zasada wyboru stosowanego wobec materiału powieściowego jest z pewnością ilościowa, ale musi się legitymować techniką preparowania motywu: bolesna operacja nie może przecinać naczyń, a przynajmniej musi ocalić żywotny spłot nerwowy. Tym spłotem, wokół którego aranżuje się teatr «Biesów», jest wszechobecny u Dostojewskiego motyw szantażu. Pozornie szantażystą w powieści jest wyłącznie kapitan Lebiadkin, nosiciel i mistrz procedury; w głębszym sensie szantażem omotane są wszystkie niemal postacie, Szatow, Kirilow, Piotr Wierchowienieński, Stawrogin, a w scenie mordu Wierchowienieński demonstruje już wyższy stopień kunsztu, stosując szantaż jako środek więzi narzuconej grupie ludzi, „kółku” Liputina i Wirgińskiego. Przed szantażem nie jest zabezpieczony sam Szigalew, „teoretyk”. Ta zależność łącząca bohaterów Dostojewskiego — wzajemny szantaż i gra psychologiczna — ujawniona w wuwodach i wizjach Szigalewa, iluminowana zostaje jeszcze dosadniej poczynaniami emigranta Wierchowienieńskiego. W tych kalkulacjach Szatow nie może stać się narzędziem, wobec tego narzędziem stanie się jego śmierć. Pada pierwszy trup, Wierchowienieński wyciąga paszport z kieszeni, ale cel wbrew opprom został osiągnięty, bo zabić to znaczy sprzymierzyć winnych. To znaczy jeszcze — odebrać im wolność; myśl obecna w każdym dziele Dostojewskiego. Camus olśniony przenikliwością „mitu Szigalewa” znalazł jedyną — wydaje się — klucz scenicznej interpretacji «Biesów». Z porządku intelektualnego wyprowadza konwencję estetyczną, czyli robi użytek z prawa adaptacji, które w każdym wypadku polega na odwróceniu kolejności działań. Na odwrót dramat w samej konwencji estetycznej ukrywa dyscyplinę myślową (i dlatego rezygnacja teatru z konwencji jest z reguły kapitulacją o wiele dalej idącą).

Stawrogin będący ośrodkiem zainteresowania towarzystwa w mieście gubernialnym, bohater «Biesów» uznany przez krytykę za paszkwilancki portret anarchisty Bakunina, swoją trwałość zawdzięcza pokrewieństwu z modną postacią polityczną wieku XIX ale chyba w równym stopniu tradycji literackiej, w której gruntośnie został zakorzeniony. Wyzwanie rzucone opinii, bezinteresowne uraganie wierze i instytucjom kościelnym, bluźnierstwo jako sposób bycia, inscenizacja własnego losu na granicy świętokradstwa i zbrodni — to w sposób wystarczający wyjaśnia związki postaci z molierowskim Don Juanem. Koligacje to pośrednie i odległe, niemniej wyraźne. Z kolei można wskazać na gruncie rosyjskim przodków literackich Stawrogina w prozie pierwszej połowy wieku: „fatalistów”, desperackich oficerów z «Opowieści Bielkinas», Pieczorina, który przed Stawroginem cztery dziesięciolecia wcześniej „religię zła” doprowadził do imponującego przepychu, w pełnym stopniu nostalgicznego Oniegina, tłum postaci w prozie i poezji rosyjskiej, które związki z molierowskim Don Juanem utrzymywały za pośrednictwem Byrona. Późnym, chociaż nie ostatnim potomkiem rodu okaże się cze-

Jan Swiderski (Wierchowienieński), Ignacy Machowski (Grigoriev), Anna Seniuk (Liza Drozdow), Henryk Lapiński (Maurycy Nikolajewicz), Barbara Rachwalska (Praskowia Drozdow), Hanna Skarżanka (Barbara Pietrowna Stawrogin), Krzysztof Chamiec (Stawrogin), Elżbieta Kępińska (Maria Lebiadkin), Marian Kociniak (Piotr Wierchowienieński), Joanna Jędrzyka-Chamiec (Dasza Szatow), Andrzej Seweryn (Szatow)



chowowski Platonow... Ale Stawrogin w powieści Dostojewskiego nie jest odesobniony; ma on wokół siebie cały orszak sobowtórów. Bachtin w studium poświęconym pisarzowi utrzymuje, że do techniki pisarskiej Dostojewskiego zaliczyć należy chwyt demonstrowania bohaterowi jego bliźniaczych karykatur. Szatow, Kirilow, Wierchowienieński, Szigalew ciągle rzucają mu w twarz jego kwestie w okolicznościach, kiedy ich sam już rozpoznać nie może. Dalekie echa „filozofii” Stawrogina nie trudno znaleźć u postaci Gide'a; ostatecznie zdanie: „Zbrodnia bez motywu, cóż za kłopot dla policji!” — bez wahania mógłby wygłosić bohater Dostojewskiego.

«Biesy» to machina napędzana energią wielu motorów kultury nowoczesnej, nie wyłącznie powieść-pamflet. Warmiński uruchomił na scenie machinę Dostojewskiego, usuwając w cień małą maszynkę inscenizacyjną i redukując udział rekwizytu do minimum; refleksja krytyczna jedno każe uznać, że logika „dramatu” łączącego postacie Dostojewskiego, nie stoi w żadnym stosunku do iluminacji technicznej „teatralności”. Małe techniki zwolniły miejsce dla pisarza; osoby wchodzi, nawiązują dialog w punkcie, do którego doprowadził je narrator, włączając się w akcję, wychodzą i... trzeba przyznać realizatorom, że w takim teatrze widz może dużo skorzystać tym bardziej dzisiaj, kiedy bywa ogłuszany tak często nadmiarem pustych efektów gdzie indziej. Przedstawienie w Ateneum zakłada pewien umiar wypowiedzi i gry, obniżony dźwięk dialogu, spokojną pracę światła, temperowaną ekspresję ruchu i gestu aktora, dowodząc ile napięcia osiągnąć można tym sposobem. Z reguły, w teatrze dzisiejszym nonszalancja techniczna w oczach praktyków uchodzi za świadectwo inwencji; Dostojewski łatwo da się spreprować, „unowocześnić” w stylu groteski Witkacego; pytanie — po co? Zginie wówczas wśród mozolnych i żmudnych amplifikacji, w samym akcie demonstracji środków, a między tekst i aktora wciśnie się chaos informacji pozornych, w najlepszym wypadku zdolnych skomentować, co reżyser miał „na myśli”.

Wrażliwy punkt teatru: w rozżewie słowa i działania scenicznego unatruię wielu awarancje autonomii tej sztuki. Reżyseria Warmińskiego ukazuje rzecz ostatnio rzadko spotykaną; między aktorem i tekstem, rolę i słowem szuka pola napięć i więzi estetycznej. W takim wypadku rzemiosło reżysera

Jan Kociniak (Seminarzysta), Marian Kociniak (Piotr Wierchowienieński), Bogdan Baer (Liputin), Bohdan Ejmont (Wirgiński), Józef Kostecki (Oficer) oraz — leżą — Marian Rutka (Lamszyn) i Andrzej Seweryn (Szatow)

staje się mniej widoczne — skądinąd stanowi to warunek każdej krytycznej interpretacji w sztuce; reżyseria jest w większym stopniu krytyką niż twórczością, taką mianowicie odmianą krytyki, która proces analizy ukrywa za przedstawieniem, a komentarz uruchamia poprzez wykalkulowaną relację ról.

Spotkanie Dostojewskiego z XX-wiecznym egzystencjalizmem nie stanowi przypadku; uważny czytelnik «Biesów» potrafi wskazać miejsce, obszar obok postaci Szatowa i Kirilowa, skąd wyszedł współczesny moralista, autor obecnej przeróbki. Z tym, że dramatyczność prozy Dostojewskiego wiadoma była na długo przedtem, nim teatry zajęły się wystawianiem jego powieści. Odkryli ją czytelnicy i krytyka za życia pisarza, a i dzisiaj każde studium na temat autora «Biesów» poświęca tej kwestii wiele miejsca. Dramatyczność to pojęcie szersze niż sceniczność i nie zawsze stoi w zgodnej z nią relacji. Dramatyzm powieści Conrada np., dowiedziony i wielokrotnie komentowany, nie skłania praktyków zbyt często do przeróbek. Z Dostojewskim sprawa wygląda nieco inaczej; sceniczny byt jego postacie uzyskały dosyć wcześnie, ilość przeróbek rośnie, a z roku na rok prób takich — w samej Polsce tylko — przybywa. Kino w wielu językach również dawno stanęło do konkurencji. Myśl

Dostojewskiego zachowała do tej pory wiele przewag nad wiekiem XX, a wydaje się że zachowa je nadal; nie ma dziedziny w sztuce i humanistyce, która w jakimś stopniu nie odwołuje się do wielkiego Rosjanina; Freud i psychologia głębi, Sartre i egzystencjalizm, Faulkner i szkoła powieści amerykańskiej, Camus i publicystyka moralna — wszyscy oni otwarcie głosili kult i aktualność mistrza nowoczesnej literatury. Podobnie było już na przełomie wieków, kiedy Dostojewski tak wielki wpływ wywarł na Nietzschego, Hamsuna, Manna, na powieść niemiecką i skandynawską, na Przybyszewskiego i modernizm w Polsce. Powieść awangardowa i — jej kamień węgielny — «Ulisses» Joyce'a uformowała się pod nie mniejszym naciskiem odkryć Teodora Dostojewskiego. Jeśli o tym warto wspomnieć, to nie ze względów okolicznościowych, ale by wskazać miejsce teatru w dziejach recepcji pisarza; jest ono skromne, więcej niż skromne, a jego rola sprowadza się do zabiegu redukcji, który dopiero umożliwia owe dramaty-ogromy usytuować na scenie, „przedstawić” myśl Dostojewskiego w relacji ról, dostarczyć również dowodu na to, ile logiki i spistości kryją kreacje bohaterów; poddane próbie teatru nie tracą swego wymiaru.

BOGDAN WOJDOWSKI

