

Marian Sienkiewicz

Biesy" Andrzeja Wajdy w Starym Teatrze są prowokacją artystyczną. Rodziły się zresztą nieomal w atmosferze sensacji. Reżyser zmieniał i uzupełniał Camusowską adaptację w trakcie prób, nakładając aktorów przyzwyczajonych do wkuwania gotowych ról, aby z nim „pisali na scenie”... Wywiady z inscenizatorem (zwłaszcza wielbicielem talentu Wajdy), przecieki ploteczek i komentarze z teatru stwarzały atmosferę oczekiwania na skandal lub cud teatralny. Wajda zawiódł jednak ekstremistów. Zrobił po prostu bardzo uczciwe i ciekawe przedstawienie. Odbierane gorąco i z aplauzem przez publiczność — jest ono, obok „Szewców” Jerzego Jarockiego, najwybitniejszym dokonaniem minionego sezonu w teatrach krakowskich.

Wajda-artysta potrafił „Biesy” Dostojewskiego po artystowsku. Posłużyły mu one do zmanifestowania bardzo określonej, a z mistrzostwem rozgrywanej teatralności. Dawno już nie oglądałem tak wspaniałej demonstracji teatru i jego, jak się okazuje, niewyczerpanych możliwości konstruowania efektów, budowania napięć, nastrojów, klimatu, plastycznej wizji obrazów... Zamierzenie Wajdy było odważne i prowokacyjne właśnie: stworzyć widowisko oddające przede wszystkim klimat prozy Dostojewskiego, skondensować w nim potężny ładunek emocji i napięć, w jaki są wyposażeni bohaterowie „Biesów”. Poetykę swojego widowiska wyraźnie zdefiniował — i trzeba od razu przyznać — bardzo konsekwentnie zrealizował. „Idealem byłoby przedstawienie, które pokazywałoby to, co jest właściwą akcją książki: ów, wzięty z motta „Biesów”, bieg ku brzegowi morza stada świni, w które wcieliły się wygnane z opętanego zle duchy. Takie właśnie powinno być na scenie tempo całego spektaklu — zadyszane i oszalałe”. Nie ukrywał też swojego braku zainteresowania ideologią powieści, co otwarcie wyznał i... potwierdził na scenie. „...Pociągła mnie przede wszystkim wspaniała galeria postaci. Wydaje mi się, że dramaty tych ludzi uchwycyliśmy przez Dostojewskiego w momencie straszliwego skurczu i szaleństwa, jest dla książki istotniejszy niż konstatacje natury intelektualnej, jakie można

zbudować na jej kanwie. Publiczność przychodzi do teatru, żeby coś zobaczyć, a nie po to, by uczestniczyć w spekulacjach myślowych.”

Programowość Wajdy jest ostentacyjna. Postawił sobie przecież piekielnie trudny problem do rozwiązania: jak pokazać na scenie złożoność tematyczną „Biesów” poprzez system znaków plastycznych, ruchowych, symbolikę sceniczną i funkcjonalną muzykę, odrzucając formę opowiadania? Sądzę, że udało mu się tego dokonać kosztem literatury, którą widz musi znać, aby zrozumieć ów szaleńczy bieg akcji; spektakl bowiem z jej tworzywa buduje klimat i nastrój, jest jej parafrazą sceniczną, poszczególne sceny-obrazy są tu improwizacjami na określone tematy, wzięte z powieści. Nie znaczy to, że Wajda przekreślił i zniwelował pryncypialne problemy „Biesów” lub wypaczył w jaskrawy sposób sensy znaczeniowe powieści. Powiedziałbym nawet, że odniósł się do wielu spraw z pietyzmem i szacunkiem. Więcej: zarówno szerokość pomysłów interpretacyjnych, jak też inscenizacyjnych posiada swoje zaplecze w bogatej literaturze krytycznej poświęconej Dostojewskiemu. Te uwarunkowania krytyczne można bez trudu wykorzystać dla „uświatlenia” inscenizacji, można użytkować do polemiki. Osobiście chciałbym je tu przytoczyć jako głosy „świadków-biegłych” w trakcie opisu tej na pewno frapującej roboty teatralnej.

Wajda mógłby za motto swojej inscenizacji uznać programową wypowiedź Bachtina: „Krytyka zajmowała się głównie ideologiczną problematyką jego dzieła. Przemijająca aktualność tej problematyki przesłania badaczom bardziej głębinowe i trwałe elementy strukturalne jego artystycznego ujęcia. Częstokroć niemal zapomniano, że Dostojewski był przede wszystkim artystą (co prawda, szczególnego typu), a nie filozofem i publicystą.”

Twórca krakowskich „Biesów” podobnie odciął się od tradycji teatralizowania Dostojewskiego, dążąc do pokazania środkami scenicznymi artystyzmu jego prozy. Bachtinowska koncepcja, że Dostojewski stworzył „nowy artystyczny model świata” może z kolei określać Wajdy poszukiwanie nowej formy dla przekazu teatralnego tej interpretacji wielkiego pisarza. Rewelacje Wajdy nie są więc odkryciem, lecz jedynie próbą ukonkretnienia w sferze teatru poszukiwań pewnego kręgu badaczy.

Leonid Grossman, inny wybitny znawca Dostojewskiego, również

propagator nowatorstwa pisarza („waga dzieła Dostojewskiego tkwi nie w filozofii, psychologii czy mistyce, lecz głównie w odkryciu nowej, zaiste genialnej karty w historii powieści europejskiej”) uznał, że zasadą kompozycji powieściowej autora „Biesów” jest: „biegunowo przeciwstawne elementy narracji podporządkować jednolitej koncepcji filozoficznej i zawrotnemu pędowi wydarzeń” (podkr. moje, M.S.). A więc i pomysł „zadyszanego” tempa spektaklu posiada swój odpowiednik egzegetyczny u badaczy twórczości Dostojewskiego. Natomiast przeciwnikom Wajdy od razu w sukurs przychodzi Bachtin, pole-

wrotnego pędu wydarzeń — byle jakie szmirowaty film fabularny może dziś konkurować z Dostojewskim.”

„Powieść utrzymana jest w mrocznej tonacji umierania i rozkładu (...) proces upadku i śmierci Stawrogina rozwija się przy akompaniamencie beznadziejnego płaczu upartych jeśiennych mżących deszczów, wśród poczerwiałych pól i rozmokłych dróg, pod zimnym ołowianym niebem...”

Ta uwaga Grossmana może stanowić znów komentarz do klimatu i symboliki Wajdowskiej pustej sceny — drogi, przedłużonej aż na widownię długim oskrzydlałym proscenium, pokrytej szarym błotem, zamkniętej chmurnym niebem horyzontu.

KRZYK TEATRU



Fot. Wojciech Plewiński

mista Grossmana, twórca tzw. koncepcji polifoniczności prozy Dostojewskiego („Mnogość samodzielnych i niespójnych głosów i świadomości, prawdziwa polifonia równorzędnych głosów (...) stanowi główną właściwość powieści Dostojewskiego”), pisząc nie bez złośliwości: „Co do za-

Badacz ten, tak wrażliwy na artystyzm pisarza, jest również autorem tezy o muzycznym charakterze kompozycji Dostojewskiego. Dostojewski sięgał do muzyki, aby wzbogacić technikę komponowania. Wajda natomiast muzyką zastępuje grę aktorską i literaturę, albo potęguje nią

gest aktora, dopowiada i poszerza znaczenie słowa. Muzyka Zygmunta Koniecznego pełni w kompozycji spektaklu rolę współdramatyczną. Kontrapunktuje dialogi, współtworzy psychologiczne spięcia, towarzyszy szaleństwu, śmierci, bolesnym skurczom i spazmom tych, których opanowała rozpacz, zwątpienie i tych, w których wstąpił szatan zbrodni i zniszczenia.

„Monstrualna ohyda i niewyczerpana zgroza, bijąca ze wspomnień Stawrogina, musiała rozsadzić słowo tradycyjne. Niesamowitość tematu zmuszała do poszukiwania jakichś nowych metod konstruowania zdań zeszepeczonych, irytujących. „Spowiedź” Stawrogina — to wspaniały eksperyment stylistyczny, w którym klasyczna proza rosyjskiej powieści po raz pierwszy doznała szoku, zachwiała się, wyrzekała swej urody i przesunęła się w kierunku jakichś nieznanych przyszłych osiągnięć.” Grossmanowska analiza „spowiedzi” Stawrogina pozwala zrozumieć dążenie Wajdy, aby za wszelką cenę odciąć się od tradycyjnej interpretacji Dostojewskiego na scenie, znaleźć nowy sposób przekazu. Bo czy taki tekst można w teatrze opowiedzieć? Jan Nowicki, wtulony w krzesło, wśród pustej, mrocznej sceny spowiedź Stawrogina podaje na pełnym krzyku, łamie ją, urywa, kaleczy tok narracji, przecina słowa, wyrzuca je w spazmatycznym szoku... Z góry dobiega stuk maszyny do pisania... Jest to więc spowiedź-zeznanie, ale i spowiedź-obnażenie, jakiego dokonuje człowiek pyszny, usiłujący nie dopuścić do głosu żadnych uczuć spod naciągniętej świadomości maski cynizmu. Atak apopleksji przerywa tę spowiedź. Rozdzierający krzyk Stawrogina przejmie i rozwija niesamowity rytm frazy muzycznej, która oddać będzie pointową obraz scenicznej wersji „Biesów”.

Zestawiłem główne pomysły Wajdy i wynalazłem im odpowiedniki w egzegezach krytycznych. Pora więc na kilka wniosków. Pierwszy jest chyba oczywisty. Dalsze mogą być dyskusyjne. Zainteresowanie Wajdy artystyzmem Dostojewskiego posiada udokumentowaną rację w licznych badaniach krytycznych. Pokusa jednak, aby go „pokazać” na scenie okazała się silniejsza od podstawowego zadania inscenizatora, jakim jest zachowanie odpowiednich proporcji pomiędzy formą spektaklu i jego treścią. Jeden pomysł pociągnął jak lawina inne i Wajda zaczął je piętrzyć, pochłonięty coraz bardziej sztuką efektu i symboliki. I tak nie

wystarczył mu już sam pomysł „zadyszanego i oszalałego” tempa spektaklu — chciał je jeszcze spotęgować wyświetlając nad oknem sceny pędzącą czwórkę koni Chełmońskiego. I to wydawało mu się jeszcze zbyt mało ekspresyjne, więc zaatakował widzów ekspansywną muzyką... Znakomity pomysł z zakapturowanymi maszynistami w czerni, którzy sprawnie organizowali miejsca gry, został niepotrzebnie nadużyty zbyt nachalnym eksploatowaniem ich jako postaci „znaczących” i symbolicznych właśnie. Można by sporządzić bardzo długi rejestr nadużyć formy, tak charakterystycznych dla warsztatu Wajdy. Nie można natomiast odmówić mu konsekwencji i precyzji w montowaniu obrazów scenicznych, które osaczają widzów swą agresywnością i siłą ekspresji. To jest chyba pierwszy Dostojewski na scenie polskiej pokazany jako artysta, którego gnębiły „przekłete problemy”; najczęściej oglądamy w teatrze autora „Biesów” jako pisarza-moralistę i filozofa.

Niepowtarzalnym jednak sukcesem Wajdy jest stworzenie owej „wspaniałej galerii postaci”. Zespół aktorów Starego Teatru znowu potwierdził w zetknięciu z inspirującym reżyserem swe nieprzeciętne umiejętności. Jan Nowicki (Stawrogin), Wojciech Pszoniak (Piotr Wierchowienki), Aleksander Fabisiak (Szatow), Andrzej Kozak (Kiryłow), Wiktor Sadecki (Stiepan Wierchowienki), Bolesław Smela (Kapitan Lebiadkin), Zofia Niwińska (Barbara Stawrogin), Izabela Olszewska (Maria Lebiadkin), Elżbieta Karkoszka (Maria Szatow) — to główni współtwórcy tego sukcesu. Aktorstwo krakowskich „Biesów” zasługuje na szczególną uwagę. Porywa i zadziwia nieczęsto spotykaną dyscypliną w wykonywaniu zadań scenicznych.

„Biesy” Wajdy to przejmujący krzyk współczesnego teatru. Krzyk ten osacza i zniewala, natrętnie i brutalnie wyolbrzymia efekty. Czy prowokuje do refleksji? Jest manifestem siły nowej sztuki teatru, czy głośną demonstracją rezygnacji ze starej sztuki wiernie posługującej się pisarską materią? Ile w tym krzyku jest taniej demagogii i kabotyńskiej pozy, jak w każdym manifestie artystycznym, ile bezzilności, a ile rzeczywistego dokonania twórczego? Czy z krzyku i ostentacji rodzi się nowa sztuka i nowa myśl? A może jedynie pytania te są nieaktowne i kabotyńskie właśnie! „Biesy”, to wydarzenie teatralne którego nie sposób zamknąć jedną wygodną formułą.