

»BIESY« WAJDY

JERZY KOENIG

Teatr 13/1971 2

Stary Teatr im. Modrzejewskiej w Krakowie: *BIESY* Fiodora Dostojewskiego w adaptacji Alberta Camusa. Przekład: Joanna Guze. Opracowanie sceniczne, reżyseria i dekoracje: Andrzej Wajda, kostiumy: Krystyna Zachwatowicz, muzyka: Zygmunt Konieczny. Premiera 29 kwietnia 1971 r. (fot. W. Plewiński).

Ma to przedstawienie już swoją legendę. Opisano je, nim jeszcze na dobre weszło do repertuaru. Skomentowano i wymierzono mu jego nieprzeciętną rangę. Uchylono rąbka tajemnicy, jak się rodziło, co się działo na próbach, czego chciał reżyser i czym była dla niego ta właśnie robota teatralna. Sam twórca nie skąpił własnych wyznań. Ciekawe to było. Rodziło atmosferę niecierpliwego wyczekiwania. Ale było i niepokojące. Publicyści opisywali proces rodzenia się dzieła, które od początku miało być niebanalne.

Odsłowne i niezwykle. Nie można było myśleć o premierze inaczej jak: zdarzenie. Dobrze to jest dla publiczności spektaklu, zapewnia mu frekwencję i uznanie. Kłopotliwe dla przedstawienia, które chce być czymś więcej niż modnym ewenementem krajowego sezonu teatralnego.

Więc: Andrzej Wajda pokazał *Biesy*. Oblężone są kasy teatralne. Wypełniona po brzegi widownia. Szepce o tym nie tylko Kraków, fama rośnie w prasie i w opinii mówionej. Do dwóch nazwisk wiele znaczących na każdym afiszu teatralnym: Dostojewskiego, autora powieści, i Camusa, autora adaptacji, doszło przecież trzecie. Najwybitniejszego polskiego twórcy filmowego. Ale przecież nie tylko nazwisko realizatora teatralnego krakowskich *Biesów* jest tym dodatkowym, o czarodziejskiej sile magnesem, który ściąga widzów do Starego Teatru. Fachowcy wiedzą

o co chodzi. *Biesy* Dostojewskiego-Camusa opracował i wyreżyserował ktoś, dla kogo teatr może jeszcze być tylko przygodą i tylko dopełnieniem twórczości związanej z inną dziedziną sztuki. Wajda nie robi bowiem przedstawień w teatrze dlatego, że jest to jego koniecznością i obowiązkiem. Pracuje i zarabia gdzie indziej. Coraz rzadziej podobną swobodę wyboru mają teatralni profesjonaliści. Wajda jest w teatrze czystym amatorem. Zna swój fach, ale tu — w teatrze — nie jest obciążony zawodowstwem. To przecież coś znaczy, kiedy ktoś interesujący z upodobania czyta i po swojemu interpretuje dzieło dramatyczne, kiedy po swojemu, inaczej, próbuje budować teatr, czego innego żąda od aktora teatralnego i inaczej z widzami rozmawia.

Skoro takie były nadzieje i taka była szansa, to nie wypada dziś komplementować grzecznie reżysera i zespół za sprawną realizację podjętych zadań, za efektowny kształt sceniczny, za pomysły i za inwencję. O tym, że *Biesy* Wajdy nie będą dziełem wymuszonego wyrobnictwa teatralnego wiedzieliśmy przecież od początku. Ze w świetnym (mimo czyichś zapewnień, że to „chory teatr”) zespole Starego Teatru znajdzie partnerów do wspólnych poszukiwań twórczych — co do tego również nie było wątpliwości. I że o

Po lewej: Wojciech Pszoniak (Piotr Wierchowieński) i Wiktor Sadecki (Stiepan Wierchowieński); po prawej: Stanisław Gronkowski (Fiedka) i Wojciech Pszoniak (Piotr Wierchowieński)



Wojciech Pszoniak (Piotr Wierchowieński), Jerzy Bączek (Wirgiński), Jan Nowicki (Mikołaj Stawrogin), Janusz Sykutera (Liputin), Wojciech Ruszkowski (Szigalew), Danuta Maksymowicz (Uczenica), Marian Słojkowski (Lamszyn), Andrzej Kozak (Kiryłow), Leszek Piskorz (Seminarzysta), Aleksander Fabisiak (Szatow), Wanda Kruszevska (Wirgińska)

pomyłkach czy potknięciach realizacyjnych, o błędach rzemiosła czy niedopatrzeniach technicznych, nie trzeba będzie mówić. Jeżeli więc jest o co się spierać, to tylko o to, jak Wajda przeczytał Dostojewskiego. I jak go pokazał na scenie. Zatem: czy odniósł sukces nie realizacją niebanalnego przedstawienia, ale własną interpretacją Dostojewskiego.

Może to za wielkie słowa: interpretacja Dostojewskiego. Miał przecież Wajda gotowy szkielet dramaturgiczny, adaptację Alberta Camusa. Punkty graniczne były z góry wyznaczone. Teatr ten, to nie — jak pisał Bogdan Wojdowski — sztuka na temat *Biesów*, ale próba wtłoczenia powieści na scenę.

To prawda, że sceptycznego był na ten temat zdania Dostojewski. Przypominał o tym dziesięć lat temu Ryszard Przybylski, cytując list autora do W. D. Oboleńskiej: „Jeśli chodzi o pani zamierzenie, aby wyciągnąć z mojej powieści dramat, to naturalnie zgadzam się zupełnie, bo zresztą przyjąłem jako zasadę nie przeszkadzać tego rodzaju próbom. Jednakże nie mogę nie zwrócić uwagi pani, że próby takie nigdy prawie się nie udawały. Przynajmniej nie udawały się w pełni. Jest jakaś tajemnica sztuki, która sprawia, że forma epicka nigdy nie znajdzie swego odpowiednika w formie dramatycznej.” Namawiał autor do czego innego: „Natomiast inna sprawa, jeśli pani dokona daleko idącej przeróbki powieści, zachowując z niej tylko jakiś jeden epizod albo — wzięwszy myśl główną — zupełnie zmieni temat.”

Szczęśliwie nie skorzystał Camus z tej rady, nie napisał własnej sztuki na temat *Biesów*, skromnie oddając swe pióro na usługi pisarza rosyjskiego. Opowiedział teatralnie powieść Dostojewskiego. Zachował to wszystko, co się dało zachować. Zachował dystans do postaci działających. Dzięki Narratorowi. Zachował ideologię *Biesów*. Zachował tej powieści manierę narracyjną, rozpiętą między zjadliwą groteską i misteryjną elegijnością, między romansem towarzyskim, powieścią polityczną i moralistyką.

A jednak mówimy o interpretacji. Wprawdzie Camus wyznaczył punkty graniczne Wajdzie: słowa, myśl i ideologię Dostojewskiego, którym podporządkowany jest teatr, skromnie i powściągliwie referujący prozę Dostojewskiego, tonem beznamietnym, bez szaleństw inscenizacyjnych, bez gwałtu reinterpretacji, bez efektów krzykliwej teatralizacji. — Camus chciał być ledwie pośrednikiem — ale Wajdzie to nie wystarczało. Pragnął czegoś więcej. Chciał być nie tylko reżyserem ale i kreatorem teatru Dostojewskiego.

Więc chociaż korzystał z Camusa, nieufnie odniósł się do jego skromnej wiary w wartość słowa przeniesionego na scenę. Nie chciał, jak Camus, opowiedzieć *Biesów*. Chciał *Biesy* pokazać. Myślał nie kategoriami słowa, ale kategoriami obrazu. „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 napisał własnej sztuki na temat *Biesów*, poprzestał na adaptacji Camusa. Nie wystarczał mu jednak Camus i jego wersja adaptacyjna. Sięgnął do arsenału środków teatralnych, przy pomocy których zaczął po-



nad słowem budować teatr obrazków, wywiedzionych — jak wierzył — z Dostojewskiego. Zaoponował przeciwko lakonicznej powściągliwości przekształceń teatralnych Camusa idącego tropem prozy Dostojewskiego. „...dramat tych ludzi, uchwyconych przez Dostojewskiego w momencie strasznego 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.”

Śpiętrzył więc zachłannie na scenie zarówno słowa Dostojewskiego, jak i obrazy, tekst i dodane od siebie ilustracje towarzyszące temu tekstowi, dramat rozgrywający się między postaciami i pejzaż, który jest tłem zdarzeń, fabułę i tej fabuły emocjonalny komentarz, słowo budzące grozę i efekty teatralne grozę tę iluzjonistycznie potęgujące. *Biesy* Dostojewskiego i własną wizję *Biesów*. Mało mu było literatury Dostojewskiego. Nieufny wobec słowa dopowiadał Dostojewskiego krzykiem, skurczem, łomotem, zadyszaniem, migotliwością, tętnieniem, pojękiwaniem, wyciem i zmiennością plastycznych planów maszyny scenicznej.

Tym właśnie zabiegiem teatralizacyjnym ujął sobie widownię. Nie zawiódł jej oczekiwania: szokował wirtuozerią inscenizacyjną, olśnił bogactwem efektów dźwiękowo-wizualnych, nie tylko opowiedział, ale pokazał konwulsje natury ludzkiej. Wzbudził podziw identycznością słowa i gestu scenicznego, my-

śli i obrazu, emocji i towarzyszącego tej emocji efektu dźwiękowego. Bogate teatralnie, niebanalne widowisko odświeżone i niezwykłe. Zaskakujące swą formą sceniczną. Słusznie powiedziano: zdarzenie.

Albo to właśnie co uznane być może za zwycięstwo Wajdy-reżysera, za jego sukces teatralny i za objawienie inscenizacyjne, jest przecież klęską Wajdy wystawiającego Dostojewskiego. W zapale przemawiania ze sceny obrazem i dźwiękiem uszło bowiem uwadze Wajdy jedno: że przy pomocy środków teatralnych mówi w sposób natrętny raz jeszcze to, co zostało już powiedziane poprzez słowo. Że „myślenie obrazami” dopełniającymi tekst Dostojewskiego rodzi operową pantomimę. Jest tautologią. Odwraca nagle proporcje: słowo spycha na dalszy plan, Dostojewskiego przekłada na język znaków, symboli, dźwięków i nastroju. Fascynuje i olśniewa jako robota teatralna. Niepokoi i wreszcie drażni jako teatr artystycznej ilustracji.

Nie o to nawet chodzi, że jest tego wszystkiego za dużo: i czwórka koni Chelmońskiego wyświetlana nad oknem scenicznym przy wtórze wyjących dźwięków zespołu Mini-Max, i scena pokryta szarym, zeszlęym błotem, i powalane tym błotem brzegi męskich nogawek i damskich sukien, i sylwetka zgwałconej Matroszy z lalką w oknie, i „zadyszane i oszalałe” ruchy postaci na scenie, i orgia efektów świetlnych, „znaczących” w swej barwie i natężeniu, i czarny, zakapturzony zespół pomocniczy wnoszący i wyno-



Zofia Niwińska (Barbara Pietrowna Stawrogin), Wiktor Sadecki (Stiepan Wierchowieński), Euzebiusz Luberadski (Lokaj), Hanna Halcewicz (Liza Drozdow), Rajmund Jarosz (Maurycy Nikolajewicz), Celina Niedźwiecka (Praskowia Drozdow), Bolesław Smela (Kapitan Lebiadkin), Maria Rabczyńska (Dasza Szatow), Izabela Olszewska (Maria Lebiadkin), Aleksander Fabisiak (Szatow)

szący meble i rekwizyty, i przerażające brzmienie zdeformowanego szeptu kończącego groźną pointą każdą scenę, i natrętnie podkreślana charakterystyczność postaci, budowana środkami zewnętrznej, fizycznej deformacji, i trup wiszący na Stawrogina w nagle rozwartych drzwiach, i...

Konsekwentnie i z poczuciem efektu teatralnego jest to wszystko zrobione. Tyle, że nie nie znaczy. Powtarza to wszystko, co i bez tego dociera do widza. Ilustruje i naiwnie dopowiada rzeczy oczywiste. Nie to, że jest owego „teatru” za dużo. Teatr ten staje się naiwną ornamentyką, która ma ujednolicić Dostojewskiego. Pokazuje, jak Wajda sobie wyobraża pejzaż, charakterystyczność bohaterów, mroczną atmosferę, w której się *Biesy* rozgrywają. Mówi — po co? — o straszliwości historii opowiedzianej przez Dostojewskiego.

Przez ten teatr natrętnego dopowiadania Dostojewskiego, poprzez dźwięki, symbole, konwulsje i pełen grozy nastrój sceniczny przebiega się mozolnie głos pisarza, któremu reżyser zbudował efektowną złotą klatkę więziącą jego myśl i wyobraźnię. Tam, gdzie się przebiega, gdzie znajduje oparcie w aranżowanej bez teatralnego gadulstwa sytuacji scenicznej, gdzie partnerem reżysera jest nie pomysł inscenizacyjny, ale aktor, tam błyska kawałek naprawdę wielkiego, nie tylko efektownie pokazanego i scenicznie skomentowanego teatru Dostojewskiego. Są przecież w przedstawieniu sceny, które każą zapomnieć o grzechu nieufności wobec słowa pisarza i grzechu niewiary w wyobraźnię widza, są role, które złożone na przeciwną szali zrównoważą grzechy gadulstwa i ilustracyjności. Świetna kreacja Wojciecha Pszoniaka (Piotr Stiepanowicz Wierchowienki), robota aktorska Andrzeja Kozaka (Kiryłow), Jana Nowickiego (Stawrogina), Bolesława Smeli (ka-

pitan Lebiadkin), Aleksandra Fabisiaka (Szatow), Wiktora Sadeckiego (Stiepan Trofimowicz Wierchowienki), Tadeusza Malaka (Narrator), role pań: Zofii Niwińskiej (Barbara Pietrowna), Hanny Halcewicz (Liza), Marii Rabczyńskiej (Dasza), Izabeli Olszewskiej (Maria Lebiadkin).

Nie jest tych scen pełnych blasku mało. Nie jest ów Dostojewski Wajdy przedstawieniem, którego wartość została tu w sposób sprawiedliwy doceniona. A wreszcie — nie jest to teatr tuzinkowej wielkości, teatr obojętnej, poprawnej rzemieślniczo roboty inscenizacyjnej. Wstydziłbym się jednak komplementować Wajdę za coś, co u kogo innego można by było za objawienie. W tym wypadku odłożyć to trzeba na bok, rozmawiać warto o tym jedynie, co wybitnego twórcę zainteresowało w literaturze największej, jaką wydało piarstwo europejskie. Zniecierpliwienie i żal budzi zmarnowanie tej właśnie okazji, która mogła zrodzić rzecz znaczącą nie tylko w samej robocie teatralnej. A zmarnowanej przez grzeszną nieufność reżysera, który językiem tautologii teatralnej chciał pokazać „skurcz i szaleństwo” prozy pisarza zapewne bliskiego. Szkoła filmowego myślenia obrazami? Nieufność? Pycha? A może miłość prowokująca do nieprzystojnej szczodrości?

Dwaj reżyserzy, Wajda i Warmiński, zmagali się w ostatnich miesiącach z tym samym zadaniem teatralnym. Podejrzewać należy, że różnica między przedstawieniem warszawskim i krakowskim bierze się nie tylko z różnicy temperamentów ich twórców. I nie jest tylko sprawą warsztatu. Może chodzi po prostu o sposób widzenia świata, który jeden z nich chce ciekawie pokazywać — a drugi porządkować?

JERZY KOENIG

przełamania bariery scena-widzowie, ale chyba nie w tym sensie, jaki sobie wymarzył inscenizator. Przedstawienie od początku ma coś z atmosfery już nawet nie teatru studentkiego a harcerskiego ogniska, choć do współpracy wprężnięto samego Daniela Mroza. I tak spektakl *Rajskiego ogródka* nie prezentuje nic więcej poza składanką błahych dykterek. Różewicz pokazuje tu zaiste twarz dotychczas nieznaną: autora zgrabnych skeczów, bardziej zresztą dla dzieci niż dla dorosłych. Doprawdy beztroski to wiecór, choć w finalnym *Dramacie postaw moralnych* usiłuje się widza jednak trochę zatroszczyć i trochę mu nawymyślać. Ale coż to za wymysły i coż to za strachy!

Rajski ogródek dowodzi po raz któryś, że Kajzarowi najlepiej wychodzi artystyczna współpraca: z Szajną w *Bolesławie Śmiałym*, z Siemionem w *Śmieszny staruszek*, z Jarockim w *Paternoster*. Prace samodzielne potwierdzają co prawda opinie o ekspansywnej indywidualności „młodego, zdolnego” nie przynoszą jednak satysfakcji ponad tę, jakiej doznają zwolennicy supremacji inscenizatora w teatrze zawsze, gdy z autora uda się zrobić głupca. O ile jednak można zrozumieć czy nawet podzielać przewrotne uczucia jakie żywi Kajzar wobec Pirandella czy Arrabala, o tyle jego nielojalność wobec Różewicza zakrawa na masochizm. Musi być bowiem coś z masochizmu w ośmieszeniu tych, których uznaje się za proroków.

MARTA FIK

Nieprzemysłany collage z Różewicza

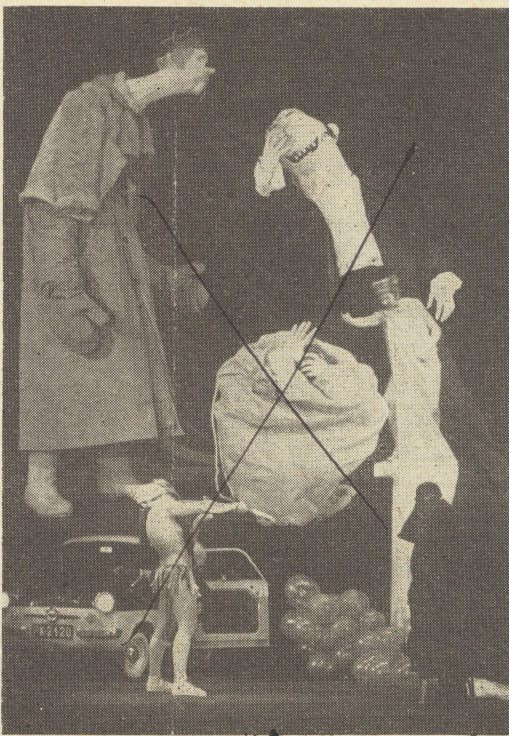
Teatr Ludowy w Nowej Hucie: **ŚWIADKOWIE ALBO NASZA MAŁA STABILIZACJA I KARTOTEKA** Tadeusza Różewicza. Reżyseria: Lech Kormanicki, scenografia: Liliana Jankowska. Premiera 27 kwietnia 1971 r. (fot. W. Plewiński)

Rajski ogródek ośmieszenia

Teatr im. W. Bogusławskiego w Kaliszu: **RAJSKI OGRÓDEK** Tadeusza Różewicza. Reżyseria: Helmut Kajzar, scenografia: Daniel Mróz. Premiera 20 lutego 1971 r. (fot. Cz. Kuchta).

Tadeusz Różewicz przeżywa w ciągu ostatnich sezonów koszmar teatralnego sukcesu. Każdy, kto afiszuje swą „nowoczesność”, inscenizuje Różewicza — choć naprawdę umie to robić tylko Jerzy Jarocki. Różewicza się zresztą gra, ale mu się nie ufa. Chwali się go za odwagę w zrywaniu ze sztuką i równocześnie, jakby odważył się na to za mało, na siłę się utwory jego udziwnia. Ogłasza pierwszym polskim dramaturgiem współczesnym i wystawia wbrew jego intencjom. Lekceważy się didaskalia, mimo że tu akurat jest to równoznaczne z lekceważeniem tekstu. Gdyby Różewicz był tak konsekwentny, jak to wynika z jego teorii, winien kazać większość swych sztuk zdjąć ze sceny tuż po premierze.

Helmut Kajzar Różewicza ceni szczególnie. Jako publicysta i reżyser. Wie przy tym, iż Różewiczowskie dramaty „są materiałem znakomitym i równocześnie niebezpiecznym. Naruszenie struktury niweczy ich organizm i sens”. W przygotowanym ostatnio *Rajskim ogródku* realizuje tę zasadę w sposób następujący: do rozmowy Drugiego z Trzecim ze *Świadków* (otwierającej przedstawienie i najbardziej inscenizacyjnie ascetycznej) wprowadza postać rodem ze *Szkarłatnego prochu*, przy czym tylko jeden z mężczyzn (najlepszy w przedstawieniu Janusz Michałowski) wygląda istotnie jak normalny człowiek. Wiersz otwierający utwór wkłada w usta aktorów w maskach, aktorów ucharakteryzowanych zresztą na dzieci, zaś akcję zasadniczą *Stabilizacji* umieszcza na camping, oczywiście z polskim symbolem drobnomieszczaństwa — samochodem w tle. Co tam macie rozgrywa na proscenium niczym zabawne intermedium (znów maski i charakteryzacja na wielkie kukły). W epizodzie tytułowym jest zaś w



Fotomontaż z przedstawienia „Rajskiego ogródka”

zasadzie wszystko, co zużytkowano w poprzednich: owa postać ze *Świadków*, maski, samochód a także ponętny biust młodej aktorki.

Całość spektaklu otwiera reżyser Prologiem: z widowni wychodzą aktorzy wyglądający za, przed i pośród publiczności fragmenty Różewiczowskich tekstów. Wygłaszają i krzyczą — ale żaden cel nie zostaje przez to osiągnięty. Uduje się co prawda próba

W okresie, kiedy zespolenie kilku tekstów wspierających lub kontrapunktujących „utwór prowadzący” nie budzi już niezdrowych emocji, próba wspólnej prezentacji dwóch różnych utworów jednego autora wywołać winna tylko zainteresowanie. Taka zaś reakcja możliwa będzie tylko wówczas, jeśli zastosowany chwyt okaże się interpretacyjnie odkrywczy i inscenizacyjnie konsekwentny.

Zderzenie *Kartoteki* ze *Świadkami* bywa kuszące z kilku względów. Jest szansą zrekonstruowania drogi Różewicza od debiutu, będącego „summa” lirycznych doświadczeń, do „konwersacyjnej” formuły trzeciej z kolei sztuki. Daje możliwość przesłania znamiennej przesunięcia, jakie dokonało się między analityczną „próbą dojścia do siebie” skażonego wojną Polaka a syntetyczną diagnozą polskiej atmosfery obyczajowej lat sześćdziesiątych. Pozwala wreszcie unaocznic rolę obsesyjnych chwytów, motywów i cytatów, które Różewiczowskim dramatom nadają ton przedziwnej antologii, całego instrumentarium nowego teatru i anty-teatru.

Zarysowana w *Kartotece* (z perspektywy pierwszych piętnastu lat powojennych) próba zrekonstruowania przeżyć bohatera, którego życiem psychicznym rządzą prawa kapryśnej retrospekcji, wydała się Różewiczowi możliwa tylko wobec świata zewnętrznego, wobec świadomości innych. Stąd też każda z postaci utożsamia osobowość Bohatera z jakąś określoną rolą, ukształtowaną we wzajemnych, dwustronnych kontaktach. Wynikające z takiego założenia pozbawione motywacji operowanie obiegowymi strukturami językowymi i stereotypami myślowymi — zapowiada przedstawienie w *Świadkach* modelowe sytuacje: sielankowej imitacji szczęścia rodzinnego i groźnej egzemplifikacji kariery życiowej. Sytuacje, zmieniające ludzi w automaty, których jedyną funkcją stało się zachowanie wąsko pojętego „status quo”.