

NIEZIDENTYFIKOWANE SZCZĄTKI FIODORA DOSTOJEWSKIEGO I PRAWDZIWA NATURA WIELKOŚCI

Janusz Majcherek

Teatr Rozmaitości w Warszawie: KSIĄŻĘ MYSZKIN wg *Idioty* Fiodora Dostojewskiego. Przekład: Jerzy Jędrzejewicz. Adaptacja i reżyseria: Mikołaj Warianow, scenografia: Magdalena Maciejewska, Sylwia Torsh, kostiumy: Magdalena Maciejewska, muzyka: Paweł Mykietyn, opracowanie muzyczne: Piotr Domiński, Horst D'Albertis, reżyseria obrazów animowanych: Piotr Dużała. Premiera 23 V 2000.

Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie: BRACIA KARAMAZOW wg Fiodora Dostojewskiego. Przekład: Aleksander Wat. Adaptacja, reżyseria, scenografia: Krystian Lupa, muzyka i opracowanie muzyczne: Stanisław Radwan. Wznowienie na Scenie Kameralnej 18-19 XII 1999.

1.

Powiada się, że jak spadać, to z wysokiego konia. Grzegorz Jarzyna w swej krótkiej, jak dotychczas, karierze reżysera nie miał raczej zwyczaju dosiadać kucyków, wręcz przeciwnie – pociągały go zwierzęta dorosłe i rasowe. Wiódł je zręcznie, prosto trzymając się w siodle. Rumaki: Witkacy i Gombrowicz gnały jak oszalałe, zapierając dech w piersiach kibicującej publiczności. Ryzykowny klus na mustangu, co zwał się Frazer, sprawiał, iż scena szła w drzazgi. Galop na Fredrze, tej starej, szlachetnej chabecie, skłutej reżyserską ostrogą ponad ludzkie pojęcie, o mało nie skończył się śmiertelnym wyczerpaniem – Fredry, bo jeździec miał się nad wyraz dobrze. W końcu jednak przyszła krysa na matyska: szalony ogier o imieniu Dostojewski, choć prowadzony stępą, a chwilami tylko lekkim truchtem, wierzgnął potężnie i zrzucił reżysera na zбитy łeb. No i bardzo dobrze, jak mawiał Jerzy Dobrowolski.

Serio mówiąc, nie czuję żadnej złośliwej satysfakcji z tego powodu, że cudowne dziecko Melpomeny i Krystiana Lupy spadło z wysokiego konia. Jarzynie życzę wszystkiego najlepszego, bo chłopiec talenta ma niezaprzeczalne i nikt mu ich nie zamierza odbierać – a już na pewno nie ja, który na teatralną młódź patrzę życzliwym okiem starego wuja. Wszelako już przy okazji naszej redakcyjnej dyskusji po *Magnetyzmie serca* przestrzegałem, iż mieć talent to jedno, a umieć go spożytkować to drugie. Porywając się na inscenizację *Idioty* Fiodora Dostojewskiego Jarzyna i owszem: sygnął bożymi iskrami, ale zarazem przekroczył granice reżyserskiej bezczelności i za to powinien dostać reprimendę, której niniejszym udzielam.

Nietrudno zauważyć, że w bibliotece światowej literatury Jarzynę najbardziej pociąga ta półka, na której zgromadzono same arcydzieła. Pewien wyłom w tej prawidłowości czyni sztuczka pt. *Niezidentyfikowane szczątki ludzkie...* i tak dalej – zdecydowanie czwartorzędna. Ale poza tym, bardzo proszę: Witkacy, Gombrowicz, Tomasz Mann, Fredro i w końcu Dostojewski. Godzi się wspomnieć, że ten ostatni autor pojawił się w momencie, gdy nasz młody artysta, po długich przymiarkach i wahaniach, zarzucił (pragniemy wierzyć, że jedynie tymczasem) myśl o wystawieniu *Makbeta*. Wprawdzie Lew Tolstoj niewysoko trzymał o Szekspirze, niemniej w powszechnej opinii autor ten zamieszkuje najwyższe szczyty literackiego Parnasu i jeśli jakiś inny literat godzien jest z Szekspirem sąsiadować, to chyba rzeczywiście jeden tylko Dostojewski. Trudno się zatem dziwić, że wzrok artysty spoczął na jego właśnie utworze, wzgardliwie omijając dziesiątki, setki i tysiące pisarzy *minorum gentium*.

Słusznie powiadają o błogosławieństwie późnych narodzin: nie czuje się ciężaru kulturowej pamięci. Nie jestem ja aż tak stary, jak czasami dla żartu podaje, niemniej mam w pamięci projekt Andrzeja Wajdy pt. *Nastasja Filipowna wg Idioty* w Starym Teatrze w Krakowie, z Radziwiłowiczem-Myszkinem i Nowickim-Rogożynem. Gorzej: widziałem filmy nakręcone wg *Idioty*: jeden był francuski z Gérardem Philipem; drugi japoński z Toshiro Mifune. Pamiętam też Wajdowskie *Biesy* – jedno z paru największych przedstawień, jakie kiedykolwiek w życiu widziałem; pamięć-

tam Wajdy *Zbrodnię i karę*, o której na łamach *Teatru* wiele lat temu pisałem; pamiętam w końcu arcydzieło absolutne, gdy chodzi o obecność Dostojewskiego w teatrze, czyli *Braci Karamazow* w inscenizacji Krystiana Lupy, niedawno zresztą wznowionych. (Jest jeszcze pamięć pośrednia, wsparta na lekturach i opisach: *Biesy* Warmińskiego w Ateneum, *Zbrodnia i kara* Hanuszkiewicza w Powszechnym, *Bracia Karamazow* Krasowskiego w Polskim).

„A cóż to mnie obchodzi – powie czytelnik jeden z drugim – co ty, stary wuju, pamiętasz.”

W zasadzie – odpowiem – nic to nie powinno czytelnika obchodzić i mógłby on moje wspominki potraktować jako ćwiczenia obronne przed chorobą Alzheimera. Wytoczę jednak jeden argument: pamiętając przeszłe dokonania znam pułap możliwości w dziedzinie teatralnych wystawień Dostojewskiego, znając zaś ten pułap mogę odpowiedzialnie stwierdzić, iż Jarzyna jako inscenizator rosyjskiego pisarza do pięt swoim poprzednikom nie dorasta. Dlaczego zaś nie dorasta, to postaram się pokrótce uzasadnić.

Idiota jest, jak wiadomo, powieścią opasłą i, jak bodaj wszystkie powieści Dostojewskiego, nieco rozgadana. Tę rozlewność trzeba uregulować i skanalizować wedle jakiegoś założenia adaptacyjnego i interpretacyjnego. Dostojewski wbrew pozorom dość łatwo podlega teatralizacji. Po pierwsze dlatego, że poetyka jego utworów opiera się, jak dawnemu Bachtin, na zasadzie dialogowości i wielogłosowości; po drugie dlatego, że Dostojewski potrafił z wielką wprawą, co tak fascynowało Gombrowicza, wykorzystywać drugorzędne formy literatury do przekazywania problematyki o najwyższej randze intelektualnej. Dylematy filozoficzne, psychologiczne, teologiczne czy religijne, nowoczesne myśli, zdumiewające proroctwa i „przeklęte problemy”, które zapowiadały dwudziestowieczny kryzys, podawane są bądź co bądź w sosie romansowym, melodramatycznym, sensacyjnym czy kryminalnym, a każda z odmian tego sosu fantastycznie smakuje w teatrze.

W tym pewnie tkwi pułapka na adaptatora, który kondensując ogromny materiał literacki musi utrzymać równowagę między melodramatem, kryminałem a in-

telektualnym dyskursem. W przeciwnym razie popadnie albo w bez mała brukowe romansidło, albo w debatę osobników, których stan psychiczny może budzić niejaki wątpliwości.

Jarzyna tej równowagi w ogóle nie złapał. Mam co gorsza podejrzenie, że z wielu możliwości i poziomów znaczeniowych, które odsłania *Idiota*, nawet sobie nie zdawał sprawy, a w każdym razie zignorował je całkowicie. W swoim przedstawieniu w potężnym skrócie opowiada o gamoniowatym księciu, który po powrocie z leczenia w Szwajcarii staje przed dylematem: czy ożenić się z Agłają Jępanczyn, czy z Nastasją Filipowną. Oczywiście, jest to jakiś temat i z pewnością można na nim zbudować piękne przedstawienie. Nie ma tylko żadnego powodu podierać się nazwiskiem i powieścią Dostojewskiego, ponieważ *Idiota* dotyczy spraw zupełnie, ale to zupełnie innych. W spektaklu bardzo długo przyglądamy się melodramatycznym perypetiom księcia, ukazanym na tle życia rodziny Jępanczynów, która to rodzina odmalowana jest na tyle grubą kreską, że aż chciałoby się w reżyserii Jarzyny obejrzeć *Ożenek* Gogola. Dziwnym jakimś zrzędzeniem losu adaptator i reżyser długo nie chce zauważyć, że zasadniczy konflikt dramatyczny zachodzi między Myszkinem, Rogożynem i Nastasją Filipowną – tych troje, plus Agłaja, to w istocie protagoniści *Idioty*. Tymczasem Rogożyn (Robert Więckiewicz) przemika parę razy przez scenę i ani przez chwilę nie ma szansy, żeby wejść w jakąkolwiek relację z Myszkim. To tak jakby Jarzyna o Rogożynie zapomniał albo



Księżę Myszkim wg Dostojewskiego w T. Rozmaitości w Warszawie (2000). Cezary Kosiński (Myszkim). Reż. Mikołaj Warianow, scen. Magdalena Maciejewska, Sylwia Torsh

FOT. J. MARCZEWSKI

jakby w ogóle się nim nie interesował. W takim ujęciu finał, gdzie Rogożyn z Myszkinem czuwają nad trupem Nastasji, nie ma żadnego sensu, bo wcześniej nie został niczym uzasadniony. Wydaje się odegrany ot, tak dla pośpiesznego zamknięcia byle jak skleconej fabuły.

W psychologicznym agonie niewiele też ma do roboty Nastasja (Magdalena Cielecka): płaska, jednowymiarowa nie ma ani jak, ani kiedy przekonać, że potrafi doprowadzić do szaleństwa i zbrodni; owszem, ładnie wygląda w bardzo efektownych sukniach, które zmienia bodaj tyle razy, ile razy wchodzi na scenę, ale Cielecka gra Nastasję tak jakby to była Dama Kameliowa. I w końcu ten gamoniowaty Myszkin-niezuła (Cezary Kosiński)... Jacek Sieradzki trafił bez pudła, nazywając go Stanem Laurelem. Dobry Boże, gdybyż jeszcze Rogożyna zagrał Oliver Hardy, to sensu by to miało jeszcze mniej, ale byłoby dużo zabawniejsze. Tak czy inaczej, w przypadku Myszkina reżyser popełnił wielki błąd obsadowy. Owszem, Cezary Kosiński jest bardzo utalentowanym aktorem, ale akurat Myszkina grać nie powinien, bo Myszkin, choć epileptyk i nawiedzony, był mimo wszystko księciem – myślę, że rosyjski książę w II połowie XIX wieku nosił się, zachowywał i wyglądał zgoła inaczej niż aktor Rozmaitości. (A Jarzyna rosyjskiego księcia chyba nawet na obrazku nie widział; co tam zresztą księcia – o Rosji z czasów Dostojewskiego reżyser zdaje się nie mieć najbardziej pojęcia, nawet nie wie, jak Rosjanie żegnają się w cerkwi!).

Wracając do Kosińskiego: jednym chwytem, jednym wyrazem twarzy gra ofermę, ofiarę losu: gdyby przedstawienie nazywało się tak jak powieść – *Idio-*

ta – byłaby to już doprawdy zbyt nieznosna tautologia, ale nazywa się *Księżę Myszkina*; dlaczego Dostojewski uważał, że jego Myszkin jest współczesną figurą Chrystusa, dlaczego analizował temat ofiary i odkupienia – tego na podstawie przedstawienia i roli wyrozumieć nie sposób. Choć przypuszczam, że Jarzyna coś na temat chrystusowości Myszkina musiał czytać lub słyszeć, bo wysoko nad sceną powiesił powszechnie spotykany w w wiejskich i małomiasteczkowych domach (oczywiście polskich, a nie rosyjskich, gdzie wiszą ikony) oleodruk przedstawiający Jezusa na Górze Oliwnej. Czytelnik *Idioty* dobrze pamięta, że w tej powieści ma znaczenie pewien obraz, ale zupełnie inny. No, nic: Jarzyna wie, że gdzieś dzwonią, lecz nie wie, w jakim kościele. Spuśćmy to wszystko teraźniejszym obyczajem na karb postmodernizmu, który przejawia się chyba także w skądinąd bardzo interesującej muzyce: obok przetworzonych zaśpiewów rosyjskich słychać w niej znienacka tajemnicze motywy jakby tybetańskie i balijskie, czy może japońskie.

Rzecz jasna i w muzyce, i w kostiumach, i w scenografii nie ma mowy o związkach z epoką. Oczywiście, tych związków być nie musi, Jarzyna nie jest antykwarem, robi przedstawienia nowoczesne. *Księżę Myszkina* pewno też miał być nowoczesny, tyle tylko że cała ta nowoczesność wyczerpuje się w czysto zewnętrznych środkach: animacje komputerowe Piotra Dumala, efekty świetlne, muzyczne – wszystko troszkę wedle słynnej zasady "przypieprzyć i odpuścić". I nawet zdarzają się pośród tych wizualno-akustycznych zabaw momenty same w sobie ładne, a nawet porównujące, tak jak same w sobie ładne, a nawet porównujące

bywają niektóre sceny czy epizody aktorskie (małżeństwo Jępanczyńów, czyli Joanna Żółkowska i Witold Dębicki na kanapie, Marek Kalita jako Ferdyszczenko, a także siostry Jępanczyń, czyli Aleksandra Popławska i Aleksandra Konieczna). Tyle tylko, że te różne ładności nie składają się w żadną rozumną całość. Przedstawienie toczy się od scenki do scenki, od obrazka do muzyczki, od ciemności do jaskrawego światła. Dłuższy czas wydaje się, że oglądamy komedię obyczajową, która przemienia się w melodramat i dopiero bliżej finału reżyser na gwałt próbuje poczarować

FOT. MAREK GARDULSKI



Bracia Karamazow wg Dostojewskiego w Starym T. w Krakowie (1999). Scena zbiorowa. Reż. i scen. Krystian Lupa

metafizycznosciami i głębią, ale jest już za późno: Jacek Poniedziałek w pomarańczowym golfie na tle pomarańczowej, jaskrawo oświetlonej ściany obierający pomarańczę, w rozmowie z Myszkim wprowadza temat odkupienia. Ale to tylko jedna z owych scen samych w sobie: zjawia się znikąd i donikąd nie prowadzi.

Dostojewskiego fatygowano w Rozmaitościach najzupełniej niepotrzebnie. Przerost ambicji? Byłbym w stanie zrozumieć, że Grzegorz Jarzyna lubi oglądać swoje nazwisko na afiszu w sąsiedztwie takich nazwisk jak Gombrowicz, Mann czy Dostojewski właśnie. Ale nic z tego: reżyser jak zwykle posłużył się pseudonimem, tym razem podpisał się jako Mikołaj Warianow. Tak czy inaczej porażka jest dotkliwa i odpowiada za nią młody dżentelmen o nazwisku Jarzyna, bez względu na to za iloma i jakimi pseudonimami chciałby się schować. Z czego rzecz jasna nie należy wyciągać pochopnych wniosków i nie ogłaszać wszem i wobec, że Jarzyna się skończył. On jeszcze nie zdążył się na dobre zacząć.

2.

Krystian Lupa wznowił *Braci Karamazow* dziesięć lat po premierze. Praktyka rzadka, prawie niespotykana. Ale przedstawienie chcieli obejrzeć w Paryżu.

Dobrze pamiętam, gdy podczas Warszawskich Spotkań Teatralnych, w 90. bodaj roku, *Braci Karamazow* oglądaliśmy jednym ciągiem, ponad siedem godzin. Skończyło się koło drugiej nad ranem, wielką owacją. Ktoś krzyknął: bis!

W Krakowie przedstawienie grane jest – bardzo rzadko – podczas dwóch wieczorów. Pojechałem obejrzeć je z pewnym niepokojem: nie tyle nawet po to, żeby coś pisać, bo obszerną i wyczerpującą recenzję napisał dla nas po premierze Grzegorz Niziołek (*Teatr* 6/90) – niewiele miałbym do dodania; pojechałem skonfrontować się ze wspomnieniem, stąd niepokój. Pokutuje przekonanie, że przeżycia teatralne są niepowtarzalne, stanowią jak gdyby wypadkową panujących warunków, energii płynących między sceną a widownią, aury dokoła teatru. I coś w tym przekonaniu jest: przedstawienie, które jednego wieczoru było porywające, kiedy indziej flaczało. A w przypadku *Braci Karamazow* minęło, bądź co bądź, dziesięć lat: świat się zmienił, ludzie się zmienili, aktorzy postarzel. Oczywiście, bywały spektakle grane dziesiątki lat, obsada wymierała, trzeba było wymieniać aktorów, a one szły i szły. Powiedzmy, *Łysa śpiewaczka* w Paryżu albo archiwalne przedstawienia MCHAT-u, albo brechty w Berliner Ensemble.

Ale tu mamy przypadek zgoła odmienny: ani archiwum, ani muzeum, ani kopia. Powiedziałbym, że Lupa nie tyle swoje przedstawienie wznowił, ile ponowił. Niby to semantyczny niuans, ale akcentuje akt powtórnej kreacji: na pozór wszystko albo prawie wszystko – scenariusz, przestrzeń, muzyka, obsada – jest takie, jak było. Ale moc sprawcza płynie z emocji,

z aktorskiej prawdy – tu nie da się niczego odtworzyć, to się stwarza między postaciami na scenie teraz oto, na naszych oczach.

Rzec by można, że *Bracia Karamazow* osiągnęli klasyczną doskonałość; klasyczną w tym sensie, że aktualizują się niezależnie od okoliczności czasu i przestrzeni. Jak to możliwe, w teatrze uwikłanym ze swej natury w czas i przestrzeń?

Myślę, że odpowiedź jest taka: Lupa poprzez teatr dochodzi do człowieka; używa teatru jako niezwykle czułego instrumentu odsłaniania najgłębszych emocji i myśli. Postępuje dokładnie odwrotnie niż większość reżyserów, zwłaszcza młodszego pokolenia, którzy z dużym upodobaniem używają człowieka, żeby dojść do teatru. W tym sensie Jarzyna jako reżyser *Księcia Myszkina* jest co najwyżej esteta.

Lupa niemal ostentacyjnie nie dba o estetyzm, o teatralność, łamie przyzwyczajenie widzów, przede wszystkim w dziedzinie czasu. Sceny trwają tyle, ile trzeba, żeby dotrzeć do najgłębszych pokładów emocjonalnych, wyłuskać psychologiczną prawdę. Tu nikomu nie przychodzi do głowy, że widz przyzwyczajony do szybkiego montażu znudzi się po paru chwilach i że w związku z tym trzeba mu nieustannie zapewniać wizualne atrakcje, cieszyć oczy. Nic podobnego: bywa, że jakiś dialog trwa kilkanaście minut, może nawet pół godziny, widz gotów jest sądzić, że oto jego rola polega już wyłącznie na podglądaniu i podstuchiwaniu, że sceniczna prawda osiągnęła takie natężenie, iż publiczność straciła rację bytu. To prawie tak jakby teatr przestawał istnieć lub też przemieniał się w jakieś duchowe laboratorium.

Używa zatem Lupa teatru, żeby zbadać, przejrzyć człowieka podobnie jak Dostojewski używał literatury: jako narzędzia wiwisekcji. Ale w teatrze Lupy odsłania się coś więcej niż psychologia: tu człowiek w gruncie rzeczy przekracza granice swojej osobowości, żeby skonfrontować się z tym co ponadindywidualne: archetypem? sacrum? Bogiem?

Lupa najwyraźniej zaprzątnięty tematem religijnym nie odwołuje się do żadnego systemu ani żadnej ortodoksji, choć z natury rzeczy w planie symbolicznym przedstawienie *Braci Karamazow* musi odnosić się do chrześcijaństwa. To jednak w żaden sposób nie ogranicza pola eksploracji metafizycznych. Być może jest tak, że na chrześcijański paradygmat Dostojewskiego Lupa nakłada Jungowski model indywiduacji, tak czy inaczej interesuje go możliwość przeprowadzenia człowieka przez najbardziej graniczne doświadczenia po to, by przywieść go w końcu do duchowej przemiany i całościowego samopoznania.

I to właśnie decyduje o arcydzielnosci *Braci Karamazow* i całego teatru Lupy: w jego centrum stoi człowiek, który wytrwale usiłuje przekroczyć wszystkie swoje ograniczenia i odnaleźć inny, właściwy wymiar i wyższy sens egzystencji. To zresztą jest cecha każdej wielkiej, klasycznej sztuki. Wszystko inne to próżna zabawa.

NIEZIDENTYFIKOWANE SZCZĄTKI FIODORA DOSTOJEWSKIEGO I PRAWDZIWA NATURA WIELKOŚCI

Janusz Majcherek

Teatr Rozmaitości w Warszawie: KSIĄŻĘ MYSZKIN wg *Idioty* Fiodora Dostojewskiego. Przekład: Jerzy Jędrzejewicz. Adaptacja i reżyseria: Mikołaj Warianow, scenografia: Magdalena Maciejewska, Sylwia Torsh, kostiumy: Magdalena Maciejewska, muzyka: Paweł Mykietyn, opracowanie muzyczne: Piotr Domiński, Horst D'Albertis, reżyseria obrazów animowanych: Piotr Dużała. Premiera 23 V 2000.

Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie: *BRACIA KARMAZOW* wg Fiodora Dostojewskiego. Przekład: Aleksander Wat. Adaptacja, reżyseria, scenografia: Krystian Lupa, muzyka i opracowanie muzyczne: Stanisław Radwan. Wznowienie na Scenie Kameralnej 18–19 XII 1999. 1999/2000

1.

Powiada się, że jak spadać, to z wysokiego konia. Grzegorz Jarzyna w swej krótkiej, jak dotychczas, karierze reżysera nie miał raczej zwyczaju dosiadać kucyków, wręcz przeciwnie – pociągały go zwierzęta dorosłe i rasowe. Wiódł je zrećnię, prosto trzymając się w siodle. Rumaki: Witkacy i Gombrowicz gnały jak oszalałe, zapierając dech w piersiach kibicującej publiczności. Ryzykowny kłus na mustangu, co zwał się Frazer, sprawiał, iż scena szła w drzazgi. Galop na Fredrze, tej starej, szlachetnej chabecie, skłutej reżyserską ostrogą ponad ludzkie pojęcie, o mało nie skończył się śmiertelnym wyczerpaniem – Fredry, bo jeździec miał się nad wyraz dobrze. W końcu jednak przyszła kryśka na matyska: szalony ogień o imieniu Dostojewski, choć prowadzony stępą, a chwilami tylko lekkim truchtem, wierzgnął potężnie i zrzucił reżysera na zbity łeb. No i bardzo dobrze, jak mawiał Jerzy Dobrowolski.

Serio mówiąc, nie czuję żadnej złośliwej satysfakcji z tego powodu, że cudowne dziecko Melpomeny i Krystiana Lupy spadło z wysokiego konia. Jarzynie życzę wszystkiego najlepszego, bo chłopiec talenta ma niezaprzeczalne i nikt mu ich nie zamierza odbierać – a już na pewno nie ja, który na teatralną młodość patrzę życzliwym okiem starego wuja. Wszelako już przy okazji naszej redakcyjnej dyskusji po *Magnetyzmie serca* przestrzegałem, iż mieć talent to jedno, a umieć go spożytkować to drugie. Porywając się na inscenizację *Idioty* Fiodora Dostojewskiego Jarzyna i owszem: sygnął bożymi iskrami, ale zarazem przekroczył granice reżyserskiej bezczelności i za to powinien dostać reprimendę, której niniejszym udzielam.

Nietrudno zauważyć, że w bibliotece światowej literatury Jarzynę najbardziej pociąga ta półka, na której zgromadzono same arcydzieła. Pewien wyłom w tej prawidłowości czyni sztuczka pt. *Niezidentyfikowane szczątki ludzkie...* i tak dalej – zdecydowanie czwartorzędna. Ale poza tym, bardzo proszę: Witkacy, Gombrowicz, Tomasz Mann, Fredro i w końcu Dostojewski. Godzi się wspomnieć, że ten ostatni autor pojawił się w momencie, gdy nasz młody artysta, po długich przemyśleniach i wahaniach, zarzucił (pragniemy wierzyć, że jedynie tymczasem) myśl o wystawieniu *Makbeta*. Wprawdzie Lew Tołstoj niewysoko trzymał o Szekspirze, niemniej w powszechnej opinii autor ten zamieszkuje najwyższe szczyty literackiego Parnasu i jeśli jakiś inny literat godzien jest z Szekspirem sąsiadować, to chyba rzeczywiście jeden tylko Dostojewski. Trudno się zatem dziwić, że wzrok artysty spoczął na jego właśnie utworze, wżgardliwie omijając dziesiątki, setki i tysiące pisarzy *minorum gentium*.

Słusznie powiadają o błogosławieństwie późnych narodzin: nie czuje się ciężaru kulturowej pamięci. Nie jestem ja aż tak stary, jak czasami dla żartu podaję, niemniej mam w pamięci projekt Andrzeja Wajdy pt. *Nastasja Filipowna wg Idioty* w Starym Teatrze w Krakowie, z Radziwiłowiczem-Myszkinem i Nowickim-Rogożynem. Gorzej: widziałem filmy nakręcone wg *Idioty*: jeden był francuski z Gérardem Philipem; drugi japoński z Toshiro Mifune. Pamiętam też Wajdowskie *Biesy* – jedno z paru największych przedstawień, jakie kiedykolwiek w życiu widziałem; pamięć

tam Wajdy *Zbrodnię i karę*, o której na łamach *Teatru* wiele lat temu pisałem; pamiętam w końcu arcydzieło absolutne, gdy chodzi o obecność Dostojewskiego w teatrze, czyli *Braci Karamazow* w inscenizacji Krystiana Lupy, niedawno zresztą wznowionych. (Jest jeszcze pamięć pośrednia, wsparta na lekturach i opisach: *Biesy* Warmińskiego w Ateneum, *Zbrodnia i kara* Hanuszkiewicza w Powszechnym, *Bracia Karamazow* Krasowskiego w Polskim).

„A cóż to mnie obchodzi – powie czytelnik jeden z drugim – co ty, stary wuju, pamiętasz.”

W zasadzie – odpowiem – nic to nie powinno czytelnika obchodzić i mógłby on moje wspominki potraktować jako ćwiczenia obronne przed chorobą Alzheimera. Wytoczę jednak jeden argument: pamiętając przeszłe dokonania znam pułap możliwości w dziedzinie teatralnych wystawień Dostojewskiego, znając zaś ten pułap mogę odpowiedzialnie stwierdzić, iż Jarzyna jako inscenizator rosyjskiego pisarza do pięt swoim poprzednikom nie dorasta. Dlaczego zaś nie dorasta, to postaram się pokrótce uzasadnić.

Idiota jest, jak wiadomo, powieścią opasłą i, jak bodaj wszystkie powieści Dostojewskiego, nieco rozgadana. Tę rozlewność trzeba uregulować i skanalizować wedle jakiegoś założenia adaptacyjnego i interpretacyjnego. Dostojewski wbrew pozorom dość łatwo podlega teatralizacji. Po pierwsze dlatego, że poetyka jego utworów opiera się, jak dawno temu udowodnił Bachtin, na zasadzie dialogowości i wielogłosowości; po drugie dlatego, że Dostojewski potrafił z wielką wprawą, co tak fascynowało Gombrowicza, wykorzystywać drugorzędne formy literatury do przekazywania problematyki o najwyższej randze intelektualnej. Dylematy filozoficzne, psychologiczne, teologiczne czy religijne, nowoczesne myśli, zdumiewające proroctwa i „przekłete problemy”, które zapowiadały dwudziestowieczny kryzys, podawane są bądź co bądź w sosie romansowym, melodramatycznym, sensacyjnym czy kryminalnym, a każda z odmian tego sosu fantastycznie smakuje w teatrze.

W tym pewnie tkwi pułapka na adaptatora, który kondensując ogromny materiał literacki musi utrzymać równowagę między melodramatem, kryminałem a in-

telektualnym dyskursem. W przeciwnym razie popadnie albo w bez mała brukowe romansidło, albo w debatę osobników, których stan psychiczny może budzić niejaki wątpliwości.

Jarzyna tej równowagi w ogóle nie złapał. Mam co gorsza podejrzenie, że z wielu możliwości i poziomów znaczeniowych, które odsłania *Idiota*, nawet sobie nie zdawał sprawy, a w każdym razie zignorował je całkowicie. W swoim przedstawieniu w potężnym skrócie opowiada o gamoniowatym księciu, który po powrocie z leczenia w Szwajcarii staje przed dylematem: czy ożenić się z Agłają Jepanczyn, czy z Nastasją Filipowną. Oczywiście, jest to jakiś temat i z pewnością można na nim zbudować piękne przedstawienie. Nie ma tylko żadnego powodu podierać się nazwiskiem i powieścią Dostojewskiego, ponieważ *Idiota* dotyczy spraw zupełnie, ale to zupełnie innych. W spektaklu bardzo długo przyglądamy się melodramatycznym perypetiom księcia, ukazany na tle życia rodziny Jepanczynów, która to rodzina odmalowana jest na tyle grubą kreską, że aż chciałoby się w reżyserii Jarzyny obejrzyć *Ożenek* Gogola. Dziwnym jakimś zrzędzeniem losu adaptator i reżyser długo nie chce zauważyć, że zasadniczy konflikt dramatyczny zachodzi między Myszkinem, Rogożynem i Nastasją Filipowną – tych troje, plus Agłaja, to w istocie protagoniści *Idioty*. Tymczasem Rogożyn (Robert Więckiewicz) przemyska parę razy przez scenę i ani przez chwilę nie ma szansy, żeby wejść w jakąkolwiek relację z Myszkinem. To tak jakby Jarzyna o Rogożynie zapomniał albo



Księżę Myszkine wg Dostojewskiego w T. Rozmaitości w Warszawie (2000). Cezary Kosiński (Myszkine). Reż. Mikołaj Warianow, scen. Magdalena Maciejewska, Sylwia Torsh

FOT. J. MARCZEWSKI

jakby w ogóle się nim nie interesował. W takim ujęciu finał, gdzie Rogożyn z Myszkinem czuwają nad trupem Nastasji, nie ma żadnego sensu, bo wcześniej nie został niczym uzasadniony. Wydaje się odegrany ot, tak dla pośpiesznego zamknięcia byle jak skłębionej fabuły.

W psychologicznym agonie niewiele też ma do roboty Nastasja (Magdalena Cielecka): płaska, jednowymiarowa nie ma ani jak, ani kiedy przekonać, że potrafi doprowadzić do szaleństwa i zbrodni; owszem, ładnie wygląda w bardzo efektownych sukniach, które zmienia bodaj tyle razy, ile razy wchodzi na scenę, ale Cielecka gra Nastasję tak jakby to była Dama Kameliowa. I w końcu ten gamoniowaty Myszkina-niezuła (Cezary Kosiński)... Jacek Sieradzki trafił bez pudła, nazywając go Stanem Laurelem. Dobry Boże, gdybyż jeszcze Rogożyna zagrał Oliver Hardy, to sensu by to miało jeszcze mniej, ale byłoby dużo zabawniejsze. Tak czy inaczej, w przypadku Myszkina reżyser popełnił wielki błąd obsadowy. Owszem, Cezary Kosiński jest bardzo utalentowanym aktorem, ale akurat Myszkina grać nie powinien, bo Myszkina, choć epileptyk i niewiedzący, był mimo wszystko księciem – myślę, że rosyjski książę w II połowie XIX wieku nosił się, zachowywał i wyglądał zgoła inaczej niż aktor Rozmaitości. (A Jarzyna rosyjskiego księcia chyba nawet na obrazku nie widział; co tam zresztą księcia – o Rosji z czasów Dostojewskiego reżyser zdaje się nie mieć najbliższego pojęcia, nawet nie wie, jak Rosjanie żegnają się w cerkwi!).

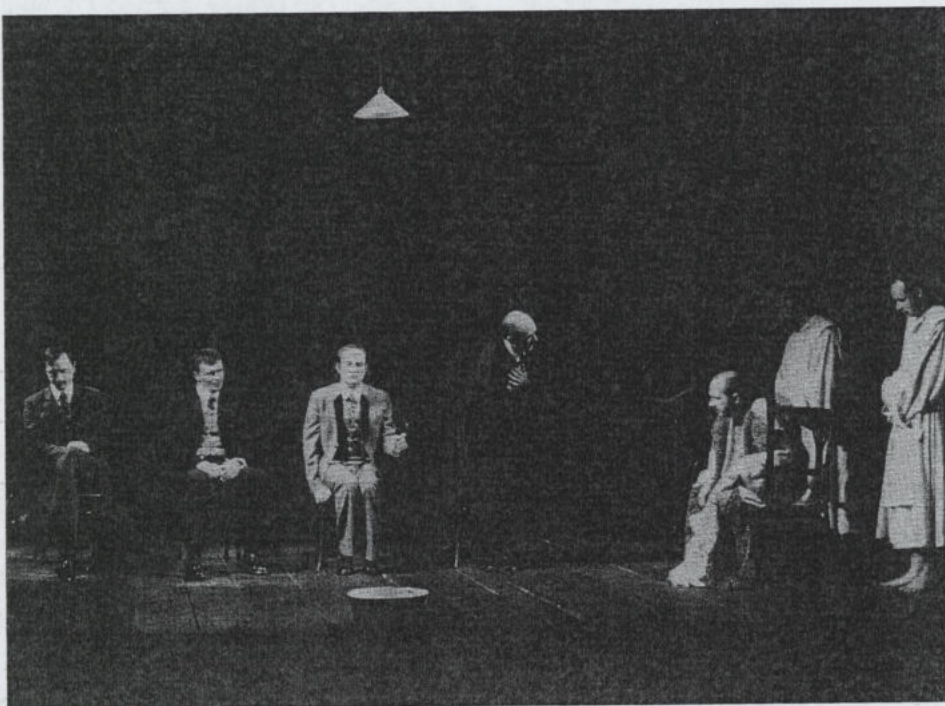
Wracając do Kosińskiego: jednym chwytem, jednym wyrazem twarzy gra ofermę, ofiarę losu: gdyby przedstawienie nazywało się tak jak powieść – *Idio-*

ta – byłaby to już doprawdy zbyt nieznosna tautologia, ale nazywa się *Księżę Myszkina*; dlaczego Dostojewski uważał, że jego Myszkina jest współczesną figurą Chrystusa, dlaczego analizował temat ofiary i odkupienia – tego na podstawie przedstawienia i roli wyrozumieć nie sposób. Choć przypuszczam, że Jarzyna coś na temat chrystusowości Myszkina musiał czytać lub słyszeć, bo wysoko nad sceną powiesił powszechnie spotykany w w wiejskich i małomiasteczkowych domach (oczywiście polskich, a nie rosyjskich, gdzie wiszą ikony) oleodruk przedstawiający Jezusa na Górze Oliwnej. Czytelnik *Idioty* dobrze pamięta, że w tej powieści ma znaczenie pewien obraz, ale zupełnie inny. No, nic: Jarzyna wie, że gdzieś dzwonią, lecz nie wie, w jakim kościele. Spuśćmy to wszystko terazniejszym obyczajem na karb postmodernizmu, który przejawia się chyba także w skądinąd bardzo interesującej muzyce: obok przetworzonych zaśpiewów rosyjskich słychać w niej znienacka tajemnicze motywy jakby tybetańskie i balijskie, czy może japońskie.

Rzecz jasna i w muzyce, i w kostiumach, i w scenografii nie ma mowy o związkach z epoką. Oczywiście, tych związków być nie musi, Jarzyna nie jest antykwarem, robi przedstawienia nowoczesne. *Księżę Myszkina* pewno też miał być nowoczesny, tyle tylko że cała ta nowoczesność wyczerpuje się w czysto zewnętrznych środkach: animacje komputerowe Piotra Dumały, efekty świetlne, muzyczne – wszystko troszkę wedle słynnej zasady "przypieprzyć i odpuścić". I nawet zdarzają się pośród tych wizualno-akustycznych zabaw momenty same w sobie ładne, a nawet porównujące, tak jak same w sobie ładne, a nawet porównujące

bywają niektóre sceny czy epizody aktorskie (małżeństwo Jępanczyńców, czyli Joanna Żółkowska i Witold Dębicki na kanapie, Marek Kalita jako Ferdyszczenko, a także siostry Jępanczyń, czyli Aleksandra Popławska i Aleksandra Konieczna). Tyle tylko, że te różne ładności nie składają się w żadną rozumną całość. Przedstawienie toczy się od scenki do scenki, od obrazka do muzyczki, od ciemności do jaskrawego światła. Dłuższy czas wydaje się, że oglądamy komedię obyczajową, która przemienia się w melodramat i dopiero bliżej finału reżyser na gwałt próbuje poczarować

FOT. MAREK GARDULSKI



Bracia Karamazow wg Dostojewskiego w Starym T. w Krakowie (1999). Scena zbiorowa. Reż. i scen. Krystian Lupa

metafizycznościami i głębią, ale jest już za późno: Jacek Poniedziałek w pomarańczowym golfie na tle pomarańczowej, jaskrawo oświetlonej ściany obierający pomarańczę, w rozmowie z Myszkim wprowadza temat odkupienia. Ale to tylko jedna z owych scen samych w sobie: zjawia się znikąd i donikąd nie prowadzi.

Dostojewskiego fatygowano w Rozmaitościach najzupełniej niepotrzebnie. Przerost ambicji? Byłbym w stanie zrozumieć, że Grzegorz Jarzyna lubi oglądać swoje nazwisko na afiszu w sąsiedztwie takich nazwisk jak Gombrowicz, Mann czy Dostojewski właśnie. Ale nic z tego: reżyser jak zwykle posłużył się pseudonimem, tym razem podpisał się jako Mikołaj Warianow. Tak czy inaczej porażka jest dotkliwa i odpowiada za nią młody dżentelmen o nazwisku Jarzyna, bez względu na to za iloma i jakimi pseudonimami chciałby się schować. Z czego rzecz jasna nie należy wyciągać pochopnych wniosków i nie ogłaszać wszem i wobec, że Jarzyna się skończył. On jeszcze nie zdążył się na dobre zacząć.

2.

Krystian Lupa wznowił *Braci Karamazow* dziesięć lat po premierze. Praktyka rzadka, prawie niespotykana. Ale przedstawienie chcieli obejrzeć w Paryżu.

Dobre pamiętam, gdy podczas Warszawskich Spotkań Teatralnych, w 90. bodaj roku, *Braci Karamazow* oglądaliśmy jednym ciągiem, ponad siedem godzin. Skończyło się koło drugiej nad ranem, wielką owacją. Ktoś krzyknął: bis!

W Krakowie przedstawienie grane jest – bardzo rzadko – podczas dwóch wieczorów. Pojechałem obejrzeć je z pewnym niepokojem: nie tyle nawet po to, żeby coś pisać, bo obszerną i wyczerpującą recenzję napisał dla nas po premierze Grzegorz Niziołek (*Teatr* 6/90) – niewiele miałbym do dodania; pojechałem skonfrontować się ze wspomnieniem, stąd niepokój. Pokutuje przekonanie, że przeżycia teatralne są niepowtarzalne, stanowią jak gdyby wypadkową panujących warunków, energii płynących między sceną a widownią, aury dokoła teatru. I coś w tym przekonaniu jest: przedstawienie, które jednego wieczoru było porywające, kiedy indziej flaczało. A w przypadku *Braci Karamazow* minęło, bądź co bądź, dziesięć lat: świat się zmienił, ludzie się zmienili, aktorzy postarzel. Oczywiście, bywały spektakle grane dziesiątki lat, obsada wymierała, trzeba było wymieniać aktorów, a one szły i szły. Powiedzmy, *Łysa śpiewaczka* w Paryżu albo archiwalne przedstawienia MChAT-u, albo brechty w Berliner Ensemble.

Ale tu mamy przypadek zgoła odmienny: ani archiwum, ani muzeum, ani kopia. Powiedziałbym, że Lupa nie tyle swoje przedstawienie wznowił, ile ponowił. Niby to semantyczny niuans, ale akcentuje akt powtórnej kreacji: na pozór wszystko albo prawie wszystko – scenariusz, przestrzeń, muzyka, obsada – jest takie, jak było. Ale moc sprawcza płynie z emocji,

z aktorskiej prawdy – tu nie da się niczego odtworzyć, to się stwarza między postaciami na scenie teraz oto, na naszych oczach.

Rzec by można, że *Bracia Karamazow* osiągnęli klasyczną doskonałość; klasyczną w tym sensie, że aktualizują się niezależnie od okoliczności czasu i przestrzeni. Jak to możliwe, w teatrze uwikłanym ze swej natury w czas i przestrzeń?

Myszę, że odpowiedź jest taka: Lupa poprzez teatr dochodzi do człowieka; używa teatru jako niezwykle czułego instrumentu odsłaniania najgłębszych emocji i myśli. Postępuje dokładnie odwrotnie niż większość reżyserów, zwłaszcza młodszego pokolenia, którzy z dużym upodobaniem używają człowieka, żeby dojść do teatru. W tym sensie Jarzyna jako reżyser *Księcia Myszkina* jest co najwyżej estetą.

Lupa niemal ostentacyjnie nie dba o estetyzm, o teatralność, łamie przyzwyczajenie widzów, przede wszystkim w dziedzinie czasu. Sceny trwają tyle, ile trzeba, żeby dotrzeć do najgłębszych pokładów emocjonalnych, wyłuskać psychologiczną prawdę. Tu nikomu nie przychodzi do głowy, że widz przyzwyczajony do szybkiego montażu znudzi się po paru chwilach i że w związku z tym trzeba mu nieustannie zapewniać wizualne atrakcje, cieszyć oczy. Nic podobnego: bywa, że jakiś dialog trwa kilkanaście minut, może nawet pół godziny, widz gotów jest sądzić, że oto jego rola polega już wyłącznie na podglądaniu i podsłuchiowaniu, że sceniczna prawda osiągnęła takie natężenie, iż publiczność straciła rację bytu. To prawie tak jakby teatr przestawał istnieć lub też przemieniał się w jakieś duchowe laboratorium.

Używa zatem Lupa teatru, żeby zbadać, przejrzeć człowieka podobnie jak Dostojewski używał literatury: jako narzędzia wiwisekcji. Ale w teatrze Lupy odsłania się coś więcej niż psychologia: tu człowiek w gruncie rzeczy przekracza granice swojej osobowości, żeby skonfrontować się z tym co ponadindywidualne: archetypem? sacrum? Bogiem?

Lupa najwyraźniej zaprzątnięty tematem religijnym nie odwołuje się do żadnego systemu ani żadnej ortodoksji, choć z natury rzeczy w planie symbolicznym przedstawienie *Braci Karamazow* musi odnosić się do chrześcijaństwa. To jednak w żaden sposób nie ogranicza pola eksploracji metafizycznych. Być może jest tak, że na chrześcijański paradygmat Dostojewskiego Lupa nakłada Jungowski model indywiduacji, tak czy inaczej interesuje go możliwość przeprowadzenia człowieka przez najbardziej graniczne doświadczenia po to, by przywieść go w końcu do duchowej przemiany i całościowego samopoznania.

I to właśnie decyduje o arcydzielnosci *Braci Karamazow* i całego teatru Lupy: w jego centrum stoi człowiek, który wytrwale usiłuje przekroczyć wszystkie swoje ograniczenia i odnaleźć inny, właściwy wymiar i wyższy sens egzystencji. To zresztą jest cecha każdej wielkiej, klasycznej sztuki. Wszystko inne to próżna zabawa.