

Wielka gra

AUTOR: **MARYLA ZIELIŃSKA**

„Mnożymy motywacje poszczególnych bohaterów, przymierzamy, sprawdzamy, nakręcamy jakąś psychoanalityczną baśń” – powiedział przed premierą Paweł Miśkiewicz. Niestety, ta strategia nie zadziałała. Po trzech i półgodzinie wychodzimy z salonu na Wierzbowej znużeni.

■ Zanim wpuszczą nas na przedstawienie, w foyer rozlega się evergreen rosyjskich walców. Na widownię wchodzimy w porywającym rytmie. Ale nim dotrzemy do swoich miejsc, musimy przejść przez scenę, bileterzy tym razem nie będą nas przeganiać. Przeciwnie, nie mamy wyjścia, lawirujemy między elementami scenografii, depczemy po nowiuteńkiej podłodze, która jest jej elementem. Co więcej, po chwili między wchodzącymi widzami pojawiają się aktorzy. Chcąc nie chcąc, stajemy się częścią zaaranżowanego tu zgromadzenia.

Scena na Wierzbowej po raz kolejny odsłania swój nieodgadniony potencjał. Barbara Hanicka, która znają na wylot, zaproponowała układ wcześniej testowany bodaj tylko przez Antoninę Grzegorzewską w *Ifigenii*. Przestrzeń

gry rozciąga się od drzwi wejściowych, a nawet wychodzi na foyer, pod filarami balkonu, od ściany do ściany, aktorzy wychodzą na scenę zza naszych pleców, z dwóch stron widowni, która została zbudowana w klinie zwykle wykorzystywanym jako scena. Że też w tych zakamarkach kryło się tyle miejsca! A może to złudzenie? Ściany otaczające scenę zostały obudowane lustrami, nie jednolitą taflą, ale mniejszymi pionowymi płaszczyznami, które łamią odbicie. Publiczność patrzy na scenę, ale i przygląda się samej sobie – obraz jest jak w zwielokrotnionym portrecie, który zdaje się nie mieć granic.

Ale to nie koniec ambiwalencji. Bo gdzie my jesteśmy? Po prawej podłużny prosty stół z jasnym, lśniącym blatem, na nim zsunięty

biały obrus i stos białej zastawy, bodaj tylko serwis do kawy. Gania prawie leży na stole, bawi się przykrywką od dzbanka. Generałowa Jepanczyn przyjmuje tu gości, Nastazja także. Kilka niedbale rozstawionych krzeseł. Po prawej ławki z drewnianych szczelbków, jak w dworcowych poczekalniach, jak w pociągach trzeciej klasy, tyle że ustawione bez określonego porządku. Tych sfer nic nie dzieli, nachodzą na siebie – tak jak sceny, które się dzieją jedna po drugiej, niby w różnych miejscach Petersburga, ale przede wszystkim w jednej mentalnej przestrzeni. Poczucie jedności potęgują kolumny podtrzymujące balkon, na tę okazję obłożone białą-czarną drobną mozaiką, ale nade wszystko posadzka – także mozaika, z wiele większych kafli, w których

biały anioł styka się głową z czarnym diabłem. Z lewej strony na ścianę luster nachodzi biała kotara, można na nią nie zwrócić uwagi. Przy niej, tuż przy kulisie, otwarty fortepian. W zasadzie nie ma rekwizytów.

Powieść Fiodora Dostojewskiego zaczyna się od podróży pociągiem. Lew Nikołajewicz Myszkin wraca do ojczyzny ze Szwajcarii, gdzie kilka lat leczył dziwne paroksyzmy, które niszczyły mu zdrowie. Książę – ale prawdę mówiąc, goły jak święty turecki – jest na utrzymaniu dobroczyńców, a właściwie był. Wraca donikąd, ale nie spędza mu to snu z powiek. Wydaje mu się, że ledwie pamięta język rosyjski, naczytał się na Zachodzie książek, także o Rosji. Jak pamiętamy, również *Idiota* kończy się podróżą Jepanczynów do Francji, pierwszą w ich życiu wyprawą na zachód Europy. W obydwu tych podróżach nic nie jest takie, jakie wydawałoby się, że powinno być. Spotkanie swojskości i obcości odbywa się na różnych płaszczyznach. Te sceny są ledwie zaznaczone w adaptacji Joanny Bednarczyk i Pawła Miśkiewicza, ale nie ma potrzeby o tym rozprawiać, skoro scenografia sytuuje nas gdzieś w przeciągu Europy, między Wschodem a Zachodem, między powrotem a oczekiwaniem, w jakiejś poczekalni, przedpokoju, który jednocześnie jest salonem i drogą ku czemuś. Dlatego pewnie w kostiumach

nie brakuje i strojnych sukien, i pelis, i futurzanych kołnierzy, a nawet czapy... Dlatego też wejścia i wyjścia postaci mogą być czysto deklaratywne, a faktyczne przekonfigurowania nie podlegają obudowaniu w przyczyny i skutki. Ten świat toczy się swoim prawdopodobieństwem zdarzeń.

W przestrzeni, w której obraz miesza się z odbiciem, a miejsca akcji się zlewają, reżyser i scenografka umieścili elementy, które nadają temu wychyleniu się ku... wymiaru jeszcze niedopełnionej, ale już uruchomionej katastrofy. Ona następuje na naszych oczach, ale nie rozładowuje napięcia. W książce, pośród wielu znakomitych scen, jest również przyjęcie u Księżnej Biełokońskiej. To ta scena z chińską wazą i antykatolicką tyradą Myszkina. Lew Nikołajewicz od przekroczenia progu salonu wie, że nie ustrzeże się przed zbiciem cennej porcelany, przeczuwa nieuchronną katastrofę. W spektaklu nie ma Biełokońskiej i to Nastazja Filipowna wybucha monologiem (na inny temat), i to ona ściąga obrus, tłukąc zastawę. Myszkinowi zostaje atak epilepsji, który kończy akt pierwszy.

Choćby to przesunięcie charakteryzuje rodzaj myślenia autorów adaptacji, którzy niczym Książę Myszkin naczytali się książek – Dostojewskiego, pism innych rosyjskich pisarzy oraz filozofów – i faszerują tymi tekstami

strukturę *Idioty*, nie tyle opowiadając przy tym swoją wersję historii, ile diagnozując Dostojewskim współczesność. Nie tylko Tocki ma prawo mówić w niej słowami Myszkina, ale na przykład Agłaja może prawie się nie odzywać, jest cieniem Adelajdy, niweczając tym samym fatalny czworokąt miłosny z powieści.

Miśkiewicz spotkał w salonie bohaterów Dostojewskiego dla czegoś innego. Spektakl rozpoczyna cytat z Apokalipsy, początek z części *Baranek otwiera sześć pierwszych pieczęci*. Przytacza go Łukian Timofiejewicz Lebiediew i od razu poddaje egzegezie proroczą wizję, w której przedstawione są „losy całej ludzkości”. Diagnozuje chwilę obecną jako czas złamania trzeciej pieczęci i przyjscia jeźdźcy na koniu wronym. Jeździec trzyma miarę, bo handluje. Podobnie jak ludzie, których tu widzimy: „w dzisiejszych czasach wszystko jest oparte na miarach, umowach... Wszyscy dochodzą swoich praw i wszystkie dary Boże, i serce czyste, i ciało zdrowe, chcą niby przy tym zachować, ale nie zachowują. I nastąpi wkrótce koń płowy i ten, któremu na imię Śmierć, a za nim już piekło...” (egzemplarz z Archiwum Artystycznego Teatru Narodowego). Miłosne zapętlenia Dostojewskiego zastąpił układ finansowo-zmysłowy. Nikt się z tym specjalnie nie kryje i się nie wstydzi. Salonowa gra – *petit jeux* – w opowiadanie największego świń-

stwa, jakie ma się na koncie, nie jest znów tak dotkliwa i niechciana. Lebediew to nieciekawy gość, a może po prostu zdroworozsądkowy, ale to nie dyskredytuje jego objawienia – ono spełnia się.

Drugi akt przedstawia świat po tąpnięciu. Salon ciemnieje. Z kolumn opadły mozaiki, są czarne (okopcone niczym w cerkwi?). Wiatrak kręcący się nad sceną zjeżdża niżej, robi się klaustrofobicznie... Temperatura samowara opada – jak to ujął Antoni Czechow w *Wujaszku Wani* (tu mamy na stole ogromny ekspres do kawy, bodaj z rekwizytorni patrona sceny) – wystygłą kawkę popija już tylko Lebediew. Paruje coś innego... fortepian, to będą mary Nastazji (może więc paruje płyn Żdanowa, który Rogożyn rozstawił, by zneutralizować trupi odór). Biała kotara zostaje zastąpiona bordo i czarną. Na scenie pojawia się też zardzewiała huśtawka... do wodzenia dyskusji i drewniana ława. Panie Jepanczyn zrzuciły pstrokate (znakomite!) suknie, niczym pokutnice pojawiają się w skromnych, szarych sukienkach z koronkowym białym kołnierzykiem.

Oczekiwana śmierć to zabójstwo Nastazji (nie bez powodu ma na imię Anastazja, co znaczy zmartwychwstanie, a na nazwisko Baraszkowa – rdzeń tego wyrazu odnosi do baranka, o czym przypomina ks. Henryk Paprocki w programie). Anonsowany w powieści i na scenie *Chrystus w grobie* pojawia się w finale jako projekcja biegnąca wzdłuż balkonu. W ciele namalowanym przez Hansa Holbeina rozpoznajemy za kolejnym obiegiem obrazu i Myszkina, i Nastazję, i inne postacie... Ofiara Jezusa zbawia świat. Czy ta tu ofiara uratuje go przed piekłem? Czy to aby nie ofiara uzurpatora, Antychrysta? Czy piękno zbawi świat – jak chce Książę? Piękno wyrażone w czystej, „idiotycznej” duszy Lwa Nikołajewicza i bliskim cynizmowi cierpieniu Nastazji Filipownej. Ambiwalentne pobratymstwo tych postaci wyraża choćby plakat przedstawiający Pawła Tomaszewskiego (Myszkina) z kobiecą ślubną koroną na głowie, w której Nastazja mogła stanąć w cerkwi przed ołtarzem.

Panna Baraszkowa wydaje się zresztą zupełnie specjalną istotą, może emanacją wyobrażeń i pożądań pozostałych osób. W wieczorowej sukni, której tren ciągnie się za nią (krój: długie obcisłe rękawy, z przodu pod szyję, z tyłu odkryte plecy do pasa), na wysokich obcasach, rude upięte włosy, umalowane usta – istna *femme fatale*. Nikt więcej tu tak się nie nosi. Trzy razy zmienia suknię, zawsze

jest to jednak identyczny krój i ten sam fason butów – kostiumy różnią się tylko kolorem. W przeciwieństwie do zatykających dech w piersi wzorów na sukniach Jepanczynych, Nastazja Filipowna nosi się jednokolorowo, choć jaskrawo, to postać skrojona monolitycznie. Najpierw na czerwono, gdy dochodzi do transakcji o nią – na żółto (przy trupio laboratoryjnym świetle jarzeniówek i zaczynającym się kręcić wiatraku pod sufitem), w scenie cerkiewnej na białą, z welonem. Co znaczą te zmiany barw? Czy odniesień szukać w symbolice kolorów? Czy raczej traktować jako znak przemiany postaci, stosunku do niej innych?

Reżyserowi nie chodzi o akcję, raczej o nagromadzenie idei, które kipią w tym przedziwnym salonie i za chwilę wybuchną w jakimś przesileniu; ważny jest nie romans, ale ideolodzy, po wampirzemu głodni zamętu. Co to jest za menażeria! Ekscentrycy, ale swo-

logów, Gańka Przemysław Stippy w sprzecznych emocjach jest groźny jak silnie skompresowany nabój. W tym towarzystwie akt pierwszy ogląda się bardzo dobrze. W drugim niestety jest gorzej.

Salon rozgląda się... Młodsza generacja spiskowców i gnid nie dodaje węży światopoglądowym dysputom, posklejanych z różnych tekstów. Reżyser na stronie internetowej Teatru Narodowego charakteryzuje swą strategię: „Ma to być trochę taki teatr, nie-teatr. Nie będziemy udawać, budować przed Państwem jakiejś domkniętej rzeczywistości, tylko spróbujemy się jej wspólnie przyjrzeć – zdemontować ją wobec Was, widzów i razem z Wami, na Waszych oczach na powrót ją złożyć. Próbuje nie grać postaci, ale składać je z kawałków, przyglądać się im w różnych odpryskach, pęknięciach. Mnożymy motywacje poszczególnych bohaterów, przymierzamy, sprawdzamy, nakręcamy ja-

Reżyserowi nie chodzi o akcję, raczej o nagromadzenie idei, które kipią w tym przedziwnym salonie i za chwilę wybuchną w jakimś przesileniu; ważny jest nie romans, ale ideolodzy, po wampirzemu głodni zamętu.

jacy, istne okazy, jeden w drugiego, do tego znakomicie grani przez Jana Frycza (Tocki), Mariusza Benoit (Lebediew), Mariusza Bonaszewskiego (generał Jepanczyn), Dominikę Kluźniak (jego żona), a także w mniejszej roli Włodzimierza Pressa (Iwołgin, ojciec Gańki). Na ich tle młodszy, uwikłany w emocje (Myszkina, Rogożyna, Nastazję, Aglaję, Ganię, Adelajdę), grają nerwy i wypadają bardziej jednowymiarowo. Myszkina ani kostiumem, ani zachowaniem nie przystaje do tego świata (nie rodzajowe aktorstwo Tomaszewskiego w tym sensie jest bardzo na miejscu, ale nie buduje nim wybitnej roli), uzbrojony w szubę Parfien Siemionowicz Mateusza Rusina albo miota się dziko, albo złowieszczo milczy, rola panny Baraszkowej wiele zawdzięcza Gruszeńce z *Braci Karamazow* Krystiana Lupy (szczęśliwie reżyser z przedstawienia na przedstawienie redukuje Wiktorii Gorodeckiej rosyjskie wstawki, którymi wybucha w scenie targu o nią, zbyt to nachalny pomysł), Paulina Szostak jako młodsza panna Jepanczyn w zasadzie nie ma nic do grania, a Justyna Kowalska jako starsza już owszem, aspiruje do sfery ideo-

kaś psychoanalityczną baśń, w której w nie do końca prawdziwej, jakby rozrzedzonej rzeczywistości badamy różne modele zachowań i wzajemne sekretne odniesienia. Jesteśmy jednocześnie podmiotem i przedmiotem tego badania” (*Wzniosłość i śmieszność* – z Pawłem Miśkiewiczem rozmawia Monika Mokrzycka-Pokora).

Niestety, ta strategia nie zadziałała. Po trzech i pół godzinie wychodzimy z salonu na Wierzbowej znużeni, nie bardzo już się chce myśleć o diagnozach teraźniejszości na podstawie przywołanego tu „stulecia występów i kolei żelaznych”. Pokot, który sobie zgotowali bohaterowie (jeden po drugim kładą się na scenę w zbiorowej ofierze), nie za bardzo przejmuję. Wychodzimy, mając w pamięci aktorskie fajerwerki aktu pierwszego i scenografię, która mieni się i łudzi jak kalejdoskop. Niemniej spośród wszystkich premier o „idiotach”, będących lustrem dla współczesnego społeczeństwa, jakie ostatnio odbyły się w Warszawie (Maja Kleczewska i Grzegorz Jarzyna sięgnęli po film Larsa von Triera *Idioci*), ta jest najsilniejszym głosem na ten temat. ■