



Prasowe
Wydawnictwo
Dokumentacyjne
RSW „P-K-R”

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 28-59-59

O D R A

50-010 WROCLAW, Podwale 64

wydanie

2

-02-84

Nr z dn.

665

didaskalia

DOSTOJEWSKI NIE SCHODZI ZE SCENY

MAREK JODŁOWSKI

Nie napisawszy ani jednego dramatu, Dostojewski nie schodzi ze sceny. Jego proza przyciąga inscenizatorów. I to od dawna: już przed stu laty, za życia autora „Biesów”, sięgał po nią teatr. Z miernym zresztą skutkiem. Dostojewski był tego świadom, ale nie powstrzymywał adapterów: „(...) przyjąłem zasadę — wyznaje w liście do Warwary Oboleńskiej — że nie będę przeszkadzać w tego rodzaju przedsięwzięciach”. Z tego samego listu dowiedzieć się również można, iż wyrozumiałości towarzyszyła próba teoretycznego usprawiedliwienia porażek teatru: „Jest jakaś tajemnica sztuki, która sprawia, że forma epicka nigdy nie znajdzie odpowiednika w formie dramatycznej”.

No dobrze, ale skoro tak, to dlaczego zgadzał się na psucie własnych dzieł, na ich kalekie istnienie? Oczywiście, wierzył w siłę swoich powieści, w to, że czytelnicy będą do nich wracać i żadna adaptacja nie przesłoni im obrazu powieściowego Raskolnikowa, Myszkiha, braci Karamazow. Ale w przypuszczeniu tym może być co najwyżej ćwierć prawdy. Więc dlaczego? Otóż Dostojewski marzył o pisaniu dramatów. Nie ogłosiwszy jeszcze żadnej ze swoich powieści, twierdził: „Dramatem zajmę się niezawodnie, tym tylko żyć będę”. Potem wszystko poszło inaczej, pisarz odkrywał coraz to nowe możliwości prozy, myśli o pisaniu dramatu zarzucił. Ale jak mógł nie godzić się na adaptowanie swoich powieści, skoro adapterzy spełniali jego skryte marzenia?

Tak tedy sceniczne zaistnienie prozy Dostojewskiego tłumaczyć można z jednej strony słabością jej autora jako człowieka (no, może raczej słabostkami), z drugiej zaś — siłą jej wyrazu. Po śmierci pisarza działa już tylko druga z wymienionych przyczyn. A że od tego czasu teatr powiększył swoje możliwości, wypracował bardziej precyzyjne narzędzia, więc i pojawiły się adaptacje udane.

Dlaczego powieści Dostojewskiego tak

magnetycznie oddziałują na ludzi teatru? Myślę, że ich magnetyzm bierze się nie tylko z dialogów — gestycznych, pęczniejących emocjami, zda się eksplodujących materializowaniem się w słowo żywe, w brzmienie. To jest ważne. Ta ich cecha kusi na pewno początkujących reżyserów, ale doświadczeni wiedzą, że najważniejsza jest złożoność bohaterów „Zbrodni i kary”, „Biesów”, „Braci Karamazow”. Pokazać ich w pełni na scenie — to jakby sięgnąć do źródeł teatru, wyzwolić te siły tajemne, które niegdyś kazały zbiorowości oceniać los jednostki w świetle wyroku bogów. Mniej ważne wtedy się stają szczegóły akcji, wyrazistość prowadzenia intrygi.

Ileż razy myślę o Dostojewskim na scenie — a ostatni sezon teatralny wymusza na mnie tę powinność („sezon teatralny” — jak ja kocham to mówienie o sztuce w kategoriach „sezonu”; ulegam jednak społecznemu zwyczajowi, psiakrew, ulegam!) — zatem ileż razy myślę o Dostojewskim na scenie, przypominają mi się Wajdowskie „Biesy”. Chyba nie tylko ze względu na kreacje Jana Nowickiego, Wojciecha Pszoniaka, Jerzego Stuhra, którego gwiazda wówczas zaczynała wschodzić, Andrzeja Kozaka. Rytm tego przedstawienia, organizacja przestrzeni scenicznej wydają mi się kwintesencją tego, co jest istotą powieściowej formy „Biesów”, sposobu istnienia postaci. Swoliste rozmawianie zdezerza się tu z nagłą, z ciemnych źródeł płynącą emanacją energii. Poszczególne elementy scenografii raz po raz wyłaniają się z mroku: jest to wizualny odpowiednik tego, co dzieje się w świecie idei — nie znamy do końca spraw i sprawek bohaterów, wyświetlają się one częściowo, coraz to z innej strony, nigdy nie poznamy ich w pełni. Sprzęty zostały tak rozmieszczone, że scena wydaje się większą, niż jest. Bohaterowie gubią się w jej świecie.

Z podobnego rozumienia, czym jest Dostojewski, zrodziła się „Nastasia Filipowna”, improwizacja na motywach „Idioty”.

Tu jednak Wajda ogląd z oddalenia zastąpił przybliżeniem. Cała inność środków wyrazu, zastosowanych w „Nastasji Filipownie” właściwie z tego się bierze: akcja — i czas sceniczny utworu — oparte zostały na jednym rozdziale powieści (jest to rozdział jedenasty czwartej części „Idioty”), ale zagęszczone poprzez wprowadzenie wątków i reminiscencji z innych partii dzieła, na scenie pojawiają się tylko dwaj aktorzy, Jan Nowicki (Rogożyn) i Jerzy Radziwiłłowicz (Myszkín), inni bohaterowie istnieją tylko poprzez nich. Tak jest nawet z trupem Nastasji: nie ma go na scenie, a przecież odczuwamy jego obecność. Gdy Rogożyn spazmatycznie przywiera do ślubnej sukni Nastasji, odnosimy wrażenie, iż ciepłe jeszcze ciało rzeczywiście leży za ciemnozieloną kotarą, spowitą mrokiem, jak i reszta sprzętów. Aktorzy niemal ocierają się o widzów. Tak, „Nastasja Filipowna” to wejście w materię świata Dostojewskiego, w jego atomową budowę.

„Biesy”, „Idiota” — to Dostojewski dojrzał. Ale, wiemy, że jest Dostojewski inny, jeszcze Gogolem podszyty. Niekrasow, przeczytawszy „Biednych ludzi”, zakrzyknął: „Zjawił się nowy Gogol!” Było to w maju 1845. Jeszcze w dwadzieścia lat później pisarz nie odżegnywał się od takiej zależności, owszem, z całą świadomością nawiązał do Gogolowskiego „Nosa”, bawiąc się „Krokodylem”.

Gdy dowiedziałem się, że Stary Teatr pokusił się o wystawienie „Biednych ludzi”, a wrocławski Teatr Polski wprowadził na Scenę Kameralną „Krokodyla”, ciekaw byłem, czy Dostojewski Gogolem podszyty strawny jest dla współczesnego teatru. (Słowo „strawny” nawinęło mi się prawdopodobnie w związku z bestią, która w „Krokodylu” połyka kogo się da, nie czyniąc zresztą nikomu większej szkody.) Przedstawienie krakowskie przeszło najśmielsze oczekiwania, gorzej z wrocławskim, choć na nie właśnie szedłem z większymi nadziejami, pamiętając o poprzednich pracach Korina.

Tadeusz Bradecki, inscenizując „Biednych ludzi”, uciekł się do formy teatru w

teatrze. Przecież nie tylko dlatego, że jest to powieść w listach, a więc niejako forma o podwójnym cudzysłowie. Warwara i Mary Diewuszkín, bohaterowie utworu, to biedni ludzie (w różnych zresztą znaczeniach tego epitetu); śmiać się z naiwności, biedy i upośledzenia — to okrutne i niepotrzebne. Ale i współczuć trudno, bo nijak nam się utożsamiać z bohaterami, którzy każdym swoim słowem dają nam do zrozumienia, że żyjemy w innym świecie, że jesteśmy kimś — w porównaniu z nimi. Uświadomiwszy to sobie, Bradecki sięgnął po formę teatru w teatrze — i jarmarcznej budzie oraz dwóm aktorom-zapowiadamczom powierzył te funkcje, które w powieści spełnia polifoniczność stylu Dostojewskiego. Historia Warwary i Diewuszkina jest tedy demonstrowana. Z dystansem. I właśnie ów dystans — o paradoksie! — ocala prawdę biednych ludzi, spod ośmieszenia i poniżenia wydobywa to, co świadczy, iż jest w nich jeszcze godność, tęsknota do pełni człowieczeństwa. Inna rzecz, że i aktorzy pomogli reżyserowi. Zwłaszcza Kazimierz Borowiec, który całym sobą uwydatnia polifoniczność prozy Dostojewskiego, z drobiazgów buduje niby prostą, a przecież tak złożoną osobowość Diewuszkina.

Natomiast aktorzy u Korina grają przeciw postaciom, które kreują. Posługują się przy tym grubą kreską, tworzą karykatury (jedynie Iga Mayr broni swojej Mutter — ludzką w końcu — umiejętnością liczenia pieniędzy; ale to epizod). Sceniczny świat staje się jednoznaczny, a źródeł zła musimy szukać w rzeczywistości nie przedstawionej. Można by tedy odbierać „Krokodyla” jak komedię. Można by, gdyby nie przy ciężka, gutaperkowa scenografia i nieruchawość scenicznych mechanizmów. W tej sytuacji ludzie połykani przez krokodyla, bestię koloru brudnej, gabinetowej zieleni (w teatrze rolę krokodyla pełni prze-myślnie skonstruowana kłapa), to, oczywiście, nie żadni tam ludzie p o d z i e m n i, ale też i nie ich przeciwieństwo. To po prostu ludzie p o d s c e n i c z n i.

Marek Jodłowski