

„Nastazja Filipowna” Andrzeja Wajdy a twórczość publicystyczna Fiodora Dostojewskiego – „Dziennik pisarza”

MAGDALENA KARLIKOWSKA-PĄSIEK*

Abstract

The aim of the publication is to follow the staging of Andrzej Wajda's "The Idiot" in the context of Fyodor Dostoyevsky's journalistic work. The research hypothesis assumes, following Zygmunt Hübner, that the director acts as the writer's lawyer. For this reason, theatrical authors often refer to the biographical facts and journalistic works of the writer when implementing a given theatrical adaptation.

Keywords: Wajda, Dostoevsky, "The Idiot", Theater, Poland.

Abstrakt

Celem publikacji jest prześledzenie inscenizacji „Idiota” Andrzeja Wajdy w kontekście twórczości publicystycznej Fiodora Dostojewskiego. Hipoteza badawcza zakłada, za Zygmuntem Hübner, że reżyser pełni funkcję adwokata pisarza. Z tego względu twórcy teatralni często odwołują się do faktów biograficznych oraz twórczości publicystycznej pisarza, realizując daną adaptację teatralną.

Słowa kluczowe: Wajda, Dostojewski, „Idiota”, teatr, Polska.

* Magdalena Karlikowska-Pąsieć: doktorantka Uniwersytetu Jagiellońskiego, pedagog, magister kulturoznawstwa oraz teatrologii. Prowadzi autorskie seminarium z historii teatru dla seniorów – słuchaczy Jagiellońskiego Uniwersytetu Trzeciego Wieku. Naukowy obszar zainteresowań to: teatr po 1989 roku oraz współczesne adaptacje literatury klasycznej.

Sceniczna adaptacja „Idioty” Dostojewskiego – „Nastazja Filipowna” w ujęciu Andrzeja Wajdy to bardzo nietypowa i wyjątkowa inscenizacja¹. Na tle innych inscenizacji w powojennym polskim teatrze repertuarowym przedstawienie jest unikalne z kilku powodów. Wajda przede wszystkim ograniczył adaptację powieści liczącej ponad siedemset stron tylko do dwóch postaci – Rogożyna (Jan Nowicki) i księcia Myszkina (Jerzy Radziwiłowicz). Próby teatralne były otwarte dla publiczności (biletowane). Premiera i próby zostały zorganizowane w pomieszczeniu będącym składem dekoracji – sala Modrzejewskiej. Na podstawie tekstu „Idioty” została zrealizowana nie adaptacja teatralna a improwizacja. Aktorzy zaczęli grać jeszcze przed wejściem publiczności na salę teatralną. Wszystkie te okoliczności zostały omówione przez Macieja Karpińskiego w publikacji „Dostojewski – Teatr sumienia: Trzy inscenizacje Andrzeja Wajdy w Teatrze Starym w Krakowie”. W związku z powyższym warto zastanowić się czy w ogóle możliwa jest próba przeanalizowania „Nastazji Filipownej” Wajdy w kontekście twórczości publicystycznej Dostojewskiego? Idealną odpowiedzią na to pytanie stanowią słowa Karpińskiego:

„(...) z zupełnie naturalnych powodów, motywy przewodnie zostają zachowane w każdym przedstawieniu, chociaż kolejność ich pojawiania się może być różna. (...) Zasada improwizacji z natury rzeczy wyklucza możliwość werbalnego opisu przedstawienia (...) Możliwy jest partykularny zapis każdego spektaklu z osobna, nie sposób jednak opisać przedstawienia jako takiego” (Karpiński 1989, s. 118-119).

Z powyższego cytatu wynika, że nie można przeanalizować adaptacji Wajdy jako całości (wszystkie inscenizacje) pod względem wypowiedzi werbalnych, ponieważ każde wystawienie było jedyne i niepowtarzalne ze względu na swój improwizacyjny charakter. Fakt, że przedstawienie zostało zrealizowane jako improwizacja, ogranicza możliwości interpretacyjne tylko w niektórych obszarach np. przekład dzieła literackiego na dzieło sceniczne czy budowa scenariusza. Bez problemu możemy jednak określić jakie idee utworu literackiego, które pojawiają się w „Nastazji Filipownej”, ponieważ, jak zaznaczył Karpiński, poszczególne wątki powieści, wybrzmiewają w każdej inscenizacji. Zmianie ulegają jedynie poszczególne wypowiedzi werbalne oraz kolejność, w której są zaprezentowane na scenie. Dodatkowo, w publikacji Karpińskiego dostępny jest tekst przypominający scenariusz

¹ Sceniczna adaptacja *Idioty* Fiodora Dostojewskiego wyreżyserowana przez Andrzeja Wajdę w Starym Teatrze w Krakowie. Premiera odbyła się 17 lutego 1977. Była to druga z trzech adaptacji twórczości Dostojewskiego – teatr sumienia, zrealizowana przez reżysera w krakowskim teatrze.

teatralny, „na podstawie którego role zostały nadbudowane” (Karpiński 1989, s. 100). Analizując ten szczególny materiał badawczy można ustalić, które wątki spektaklu (idee dzieła literackiego) korespondują z twórczością publicystyczną Dostojewskiego. Warto także wspomnieć, że w przedstawieniu Wajdy „żadne słowo nie zostało Dostojewskiemu dopisane” (Karpiński 1989, s. 100).

Mówiąc o ideach utworu literackiego w adaptacji Wajdy należy zastanowić się czym są w ogóle wspomniane idee i jaki mają związek ze światopoglądem pisarza. Odwołując się do „Zarysu teorii literatury”, idee utworu literackiego możemy scharakteryzować jako:

„koncepcję myślową, na której oparty jest świat przedstawiony utworu literackiego (...) Idea wyraża stosunek pisarza do tworzonego przezeń świata, jest świadectwem jego aktywnej postawy wobec tematu, oceną i interpretacją przedstawionej rzeczywistości” (Głowiński, Okopień-Sławińska i Sławiński 1962, s. 230).

Idea utworu literackiego to, innymi słowy, myśl przewodnia danego utworu, która koresponduje ze światopoglądem pisarza i wyraża jego postawę wobec wykreowanej przez niego rzeczywistości. Przedstawione w danym dziele literackim poglądy pisarza często korespondują z jego twórczością nie artystyczną. Prace te często są przedmiotem szczegółowej analizy reżyserów, którzy podejmują się adaptacji teatralnej. Jest to jeden z pierwszych etapów pracy nad daną inscenizacją, o którym pisał m.in. Zygmunt Hübner w swoistym podręczniku do reżyserii pt. „Sztuka reżyserii”. Warto nadmienić, że Wajda podjął „współpracę ze Starym Teatrem właśnie za dyrekcji Hübnera” (Morawiec 2018, s. 56). Sam, Hübner w następujący sposób, charakteryzuje proces adaptacji dzieła literackiego:

„(...) reżyser podejmuje decyzję wystawienia danego utworu. (...) Trudno sobie wyobrazić, aby artysta tworzył wbrew sobie (...) reżyser staje się krytykiem (...) wnikliwym, który do końca zakłada, że jeśli czegoś nie rozumie, wina leży po jego stronie, nie zaś po stronie autora. (...) jest (...) adwokatem pisarza, obrońcą jego tekstu przed sądem aktorów. Nieuczciwy to adwokat, który przychodzi na rozprawę nieprzygotowany, bez gruntownej znajomości argumentów swego klienta (...) Wierność absolutna jest mrzonką, nic takiego nie istnieje. Nawet literaturoznawca, który stara się odczytać dzieło poprzez jego uwarunkowania historyczne, nie może wyrzec się myślenia kategoriami swego czasu” (Hübner 2014, s. 80-85).

Dyrektor Starego Teatru w latach 1963-1970 słusznie zauważył, że to reżyser samodzielnie podejmuje decyzje o adaptacji danego utworu literackiego. Według niego sukces danego spektaklu jest uwarunkowany wnikliwą lekturą

inscenizowanego utworu, która pozwoli reżyserowi poznać nie tylko niuanse danego dzieła, ale także światopogląd pisarza. Wszystko po to, aby dane rozwiązania sceniczne, które są niezrozumiałe dla aktorów – domagających się skrótów, reżyser mógł zachować w inscenizacji np. argumentując je faktami z biografii pisarza lub jego twórczością publicystyczną. Fakty biograficzne i konteksty kulturowe zazwyczaj korespondują z utworem pisarza. Jest to szczególnie istotna uwaga w przypadku adaptacji Wajdy z 1977 roku, ponieważ „żadna z sytuacji scenicznych nie jest (...) «zafiksowana», ustalona” (Karpiński 1989, s. 118). Efekt końcowy w „Nastazji Filipownej” zależał przede wszystkim od aktorów – Nowickiego i Radziłowicza. Fakt, że było to przedstawienie improwizowane sprawił, że to właśnie oni niejako przejęli od Wajdy funkcje „advokata pisarza”.

Dodatkowo, Hübner zauważa, że przeciętnemu widzowi brakuje odpowiednich narzędzi do odczytywania adaptacji teatralnej inaczej, niż przez pryzmat własnych doświadczeń. Dlatego czasami ograniczenie inscenizacji do kilku wątków literackich sprawia, że reżyser jednocześnie może uchwycić w swoim przedstawieniu część problematyki adaptowanej powieści oraz zainteresować widza spektaklem, który będzie nawiązywał do dobrze znanej mu rzeczywistości, a co za tym idzie, nie znuży go. Taka teza znajduje również uzasadnienie w twórczości Dostojewskiego, który pisał, że „sztuka niewspółczesna, nie odpowiadająca aktualnym potrzebom, w ogóle istnieć nie może” (Dostojewski 1982, s.110). Właśnie z tych powodów wierność całkowita tekstowi pisarza nie istnieje. Należy pamiętać, że nieatrakcyjny dla publiczności spektakl – brak odpowiedniej frekwencji, zostanie zdjęty z afiszy. Należy pamiętać, że dane przedstawienie może jednocześnie być ultranowoczesne i nawiązywać do epoki, w której żył i tworzył dany pisarz.

Trzeba podkreślić, że nawet w adaptacjach improwizowanych można uchwycić idee utworu literackiego np. przez uwzględnienie w inscenizacji wątków literackich, które były przedmiotem rozważań zarówno adaptowanego utworu jak i innej (artystycznej i nie artystycznej) twórczości pisarza. Nie wiem czy takie było to zamierzeniem Wajdy, mówiąc jednak o koncepcji: reżyser-advokat pisarza, warto powiedzieć coś więcej o „Nastazji Filipownej” w kontekście twórczości publicystycznej Dostojewskiego. Zwłaszcza, że pomysłodawca tej teorii „nie stworzył «teatru Hübnera», w tym rozumieniu, jakie zwykliśmy łączyć z nazwiskami Swinarskiego, Wajdy, Jarockiego (...) – ale przez całe życie stwarzał warunki, dzięki którym takie autorskie teatry mogły zaistnieć” (Morawiec 2018, s. 55).

W adaptacji Wajdy nie tylko poszczególne wątki literackie korespondują z twórczością publicystyczną Dostojewskiego, ale nawet same kostiumy i gesty bohaterów. Na te elementy przedstawienia zwraca uwagę m.in. Morawiec, która pisze:

„Ubrany na czarno diaboliczny Rogożyn i biały uduchowiony Myszkin (...) przebywali Chrystusową drogę. To Książe, epileptyk, dwukrotnie upadając w ataku, upada pod krzyżem. Po raz pierwszy służy Rogożynowi jako figura zabójstwa Nastazji, ale na nim także dokonał Rogożyn swoistego morderstwa in effigie. Po raz drugi ciało aktora, Radziwiłowicza, układające się w gwałtownym skurczu epilepsji, było łukiem ludzkiej męki. Ale cięciwę tego łuku napinał gorączkowy szaleńczy szept Rogożyna” (Morawiec 2018, s. 144).

Opis Morawiec, w szczególności odnoszący się do kostiumu Rogożyna oraz cierpienia Myszkina, przywołuje na myśl rozważania Dostojewskiego na temat zuchwalstwa. Autor „Idioty” w „Dzienniku pisarza” o zuchwalstwie pisze następująco:

„Jest to potrzeba przebrania miary, potrzeba zapierającego dech wrażenia, jakim jest – po dojściu na skraj przepaści – pochylenia się nad nią zajrzenia w otchłań i – w poszczególnych wypadkach (...) rzucenia się bez opamiętania głową naprzód. (...) człowiek może stać się raptem obmierzłym rozpustnikiem i przestępcą – wystarczy, by dostał się w ten huragan (...)” (Dostojewski 1982, s. 304).

Diaboliczny strój Rogożyna, o którym pisała Morawiec zdaje się być symbolem potrzeby przebrania miary, o której pisał Dostojewski. Rogożyna porwał huragan zuchwalstwa, kiedy zabił Filipowną. Konsekwencją tego czynu była coraz większa potrzeba dalszego przekraczania granic. Ofiarą natomiast, coraz większej bezceremonialności Rogożyna w przedstawieniu Wajdy, był Myszkin, którego cierpienie Morawiec przyrównuje do męki Chrystusa.

Kolejnym elementem przedstawienia wartym kilku słów komentarza jest moment, w którym Myszkin odkrywa, że Rogożyn zabił Filipowną. Parfien prowadzi z księciem swoistą grę – Lew Nikołajewicz jest przekonany, że Nastazja śpi. Z tego przekonania nie wyprowadza go Rogożyn, który odprowadza go do miejsca, w którym Filipowna rzekomo odpoczywa. Rogożyn zdaje się być zupełnie obojętny na odkrycie Myszkina. Wręcz szydzi z reakcji wynikającej z jego chorobą.

„MYSZKIN: Rogożyn! Gdzie jest Nastazja Filipowna?

ROGOŻYIN: [wskazuje kotarę] Tam.

MYSZKIN: Śpi?

ROGOŻYIN: No to chodźmy (...)

MYSZKIN: Ledwo widzę... łóżko.

*ROGOŻYIN: Podejdz bliżej (...) Widzę, że się trzęsiesz Lwie
Nikołajewiczu, prawie tak jak podczas tych twoich przypadłości,
pamiętasz, w Moskwie? (...) nawet nie wiem, co ja teraz będę z tobą
robił...” (Karpiński 1989, s. 102).*

Dostojewski takie zachowanie w „Dzienniku pisarza” określa mianem grozy mistycznej. Kilka lat po publikacji „Idioty”, Dostojewski pisze o szczególnym rodzaju nieczułości, która występuje u zabójców. Opis ten do złudzenia przypomina zachowanie Rogożyna.

„Istnieją straszni zabójcy, którzy nic sobie nie robią nawet z widoku ofiary. Jeden z takich morderców, schwytany na gorącym uczynku, nie przyznał się mimo to (...) kiedy sędzia wstał i kazał go zaprowadzić do więzienia, ten z rozczuloną miną poprosił jak o łaskę o możliwość pożegnania się z leżącą obok ofiarą (...) czule ją ucałował, zapłakał i nie wstając z klęczek raz jeszcze powtórzył z podniesioną ręką, że jest niewinny. (...) wcale nie było nieczułości. Było tam coś więcej (...) – groza mistyczna, największa potęga rządząca ludzką duszą” (Dostojewski 1982, s. 307).

Należy zaznaczyć, że Rogożyn wcale nie zaprzecza, iż zabił Filipowną. Przeciwnie przyznaje się do winy i dobrowolnie przyjmuje karę. W inscenizacji Wajdy Rogożyn jest ucieleśnieniem kilku skrajnych postaw. Na początku zachowuje się tak, jakby Filipowna spała. Potem zamartwia się, czy za chwilę jej rozkładające zwłoki nie zaczną wydzielać nieprzyjemnego zapachu. Rozważa nawet odłożenie jej ciała kwiatami. Innym jeszcze razem wykazuje potrzebę czulego pożegnania się z ukochaną poprzez czuwanie przy jej ciele i wspomnianie zmarłej. Poczucie straty oraz żal Rogożyna jest połączona w „Nastazji Filipownej” Wajdy z dziecięcym podnieceniem na myśl spędzenia nocy z dawnym przyjacielem oraz ukochaną, za sprawą której się poróżnili.

„ROGOŻYIN: (...) Łóżko tu jest tylko jedno, tamto; więc tak wykombinowałem, że z obydwu kanap zdejmie się siedzenie i tu, przy kotarze, zrobi się dwa postania, żeby spać razem. Ponieważ, jak wejda, zaczną oglądać mieszkanie, szukać, to zaraz ją zobaczą i wyniosą. A jak mnie zaczną wypytywać, powiem, że to ja, i zaraz mnie zabiorą. Więc niechże ona teraz leży tutaj, przy nas, przy mnie i przy tobie...” (Karpiński 1989, s. 103).

Z powyższego cytatu wynika, że Rogożyn dokładnie zaplanował nocne czuwanie przy zmarłej oraz sposób, w jaki zostanie pożegnana przez oprawcę i swoich adoratorów. Poprzez właśnie takie zachowanie bohatera, w inscenizacji Wajdy zostaje zawarta cała mistyczna groza duszy Rogożyna.

Szukając punktów stycznych pomiędzy adaptacją Wajdy a „Dziennikiem pisarza” Dostojewskiego należy jeszcze zwrócić uwagę na scenę finałową przedstawienia. Zakończenie improwizacji na motywach powieści „Idiota” Karpiński opisuje następująco: „Rogożyn z rezygnacją i pełną świadomością przyjmuję karę katorgi, zaś Myszkina wraca do zakładu dla psychicznie chorych (...)” (Karpiński 1989, s. 119). Dostojewski kończy „Idiotę” podobnie do „Zbrodni i kary”. W obu powieściach zbrodniarz przyjmuje dobrowolnie cierpienie i chce odpokutować swoje winy. Należy jednak zauważyć, że Raskolnikow nie podjąłby tego kroku bez Soni. Przygotowania bohatera „Zbrodni i kary” do podjęcia katorgi skupiały się głównie na sferze duchowej. Rogożyn z kolei podejmuje decyzję o przyznaniu się do winy samodzielnie. W tekście powieści adwokat Rogożyna próbuje uzyskać mniejszy wymiar kary, tłumacząc zbrodnię jakiej dokonał zapaleniem mózgu. Sam Rogożyn nawet nie próbuje się bronić.

„Podczas swojego procesu Rogożyn był milkiwy. Nie zaprzeczał swojemu sprytnemu i wymownemu adwokatowi, który udowodnił jasno i logicznie, że dokonana zbrodnia była następstwem zapalenia mózgu, mającego początki znacznie wcześniej, wskutek zmartwień trapiących podsądnego. Niczego jednak od siebie nie dodał na potwierdzenie tej opinii (...)” (Dostojewski 2011, s. 699).

Analizując zakończenie powieści Dostojewskiego oraz adaptacji Wajdy można odnieść wrażenie, że Rogożyn chce odkupić swoje winy poprzez dobrowolne przyjęcie kary. Motyw dobrowolnego podjęcia kary pojawia się u Dostojewskiego nie tylko w „Zbrodni i karze” oraz w „Idiocie”. Jest to tematyka szeroko komentowana przez pisarza w „Dzienniku pisarza” w artykule pt. „Środowisko”.

„Powiem wprost: surową karą, więzieniem i katorgą uratowalibyście może połowę z nich. Przynieśliście im ulgę, nie brzemień. Samooczyszczenie poprzez cierpienie jest lżejsze – lżejsze, powiadam wam, niż los, który ofiarowujecie niejednemu z nich całkowitym uniewinnieniem przed sądem. Wszczepiacie tylko w jego duszę cynizm, kuszące pytania i kpinę z was samych” (Dostojewski 1982, 286).

Według Dostojewskiego tylko dobrowolne cierpienie i kara mogą odkupić winny zbrodniarza i zrehabilitować go w oczach środowiska, w którym żyje. Według pisarza typowe dla zachodu złagodzenie kary jest przyczyną cynizmu i braku szacunku w stosunku do środowiska, które sądziło zbrodniarza. Tak sformułowana przez Dostojewskiego idea pojawia się również w inscenizacji Wajdy. W zakończeniu krakowskiego przedstawienia jest pokazany sposób w jaki Rogożyn przygotowuje się do dobrowolnego przyjęcia kary. Rogożyn Wajdy stara się przede wszystkim zadbać o swój byt materialny podczas pobytu na Syberii.

„Rogożyn najpierw usiłuje nawiązać kontakt z księciem, ale skoro to niemożliwe, zabiera się do wykonywania szeregu czynności: staranie czyści buty, zaszywa pieniądze w podszewkę surduta (...) Czynności te wyraźnie sugerują, że wybiera się w daleką drogę (...)” (Karpiński 1989, s. 114).

Podsumowując, sceniczna adaptacja a raczej spektakl improwizowany na motywach powieści Dostojewskiego jest zupełnie wyjątkową odsłoną „Idioty” w powojennym polskim teatrze. Wyróżnia go nie tylko sposób, w jaki został zrealizowany, ale także przygotowany. Próbując przeanalizować przedstawienie Wajdy w kontekście twórczości publicystycznej Dostojewskiego, możemy odnotować, że w krakowskiej inscenizacji były poruszone następujące problemy, o których pisał autor „Idioty” w „Dzienniku pisarza”: potrzeba przebrania miary, groza mistyczna oraz dobrowolne przyjęcie kary.

Bibliografia:

1. Dostojewski, F. (1982). Dziennik pisarza. Leśniewska, M. przeł. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
2. Dostojewski, F. (2011). Idioty. Gładyś, J. przeł. Kraków: Zielona Sowa.
3. Głowiński, M. Okopień-Sławińska, A. Sławiński, J. (1962) Zarys teorii literatury. Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych.
4. Hübner, Z. (2014). Sztuka reżyserii. Warszawa: Fundacja Teatru Myśli Obywatelskiej im. Zygmunta Hübnera.
5. Karpiński, M. (1989). Dostojewski – Teatr sumienia: Trzy inscenizacje Andrzeja Wajdy w Teatrze Starym w Krakowie. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax.
6. Morawiec, E. (2018). Teatr Stary jaki był 1945-2000. Kraków: ARCANA.