

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY WALDEMAR KRYGIER ZCA DYREKTORA d/s ADM. J. WĄTROBA KIEROW. LITERACKI K. MIKLASZEWSKI

Q I O O O R

O O S T O J

W S K I

L D I

G T H

A R S T W O

W Y T E A T R

L O O W Y R

O W A R U T A

FIODOR MICHAJŁOWICZ DOSTOJEWSKI

URODZONY 11. XI. 1821
W MOSKWIE — SYN SZTABS-
LEKARZA SZPITALA MARYJ-
SKIEGO — ŚMIERĆ MATKI —
SZKOŁA INŻYNIERSKA W PE-
TERSBURGU — ŚMIERĆ OJCA
Z RĄK ZBUNTOWANYCH
CHŁOPÓW — TŁUMACZENIA
(M. IN. „EUGENIA GRANDET”
„BALZAKA) — „POWIEŚĆ
W LISTACH” „BIEDNI LUDZIE”
(1845) — „SOBOWTÓR” (1846) —
„BIAŁE NOCE” (1848) — „NIE-
TOCZKA NIEZWANOWA” (1849)
— KÓŁKO PIETRASZEWÓW —
ARESZTOWANIE I WYROK
ŚMIERCI 22. XII. 1849 — CAR-
SKIE UŁASKAWIENIE W OS-
TATNIEJ CHWILI PRZED EGZE-
KUCJĄ (ZOB. OPIS OCZEKIWA-
NIA NA WYKONANIE WYROKU
W „IDIOCIE”) — 4 LATA CIĘŻ-
KICH ROBÓT W OMSKU NA SY-
BERII — WCIENIE DO WOJ-
SKA W SEMIPAŁATYŃSKU —
UŁASKAWIENIE (1857) — ZE-
ZWOLENIE NA POWRÓT DO
ROSJI EUROPEJSKIEJ (1859) —
„WIEŚ STIEPAŃCZYKOWO
I JEJ MIESZKAŃCY” (1859) —
„SKRZYWDZENI I PONIŻENI”
(1861) — „WSPOMNIENIA Z DO-
MU UMARŁYCH” (1860—62) —
REDAGOWANIE WRAZ Z BRA-
TEM MICHAŁEM CZASOPISM
„WRIEMIA” (1861—63) — I „EPO-
CHA” (1864—65) — PODRÓŻ DO
EUROPY ZACHODNIEJ (1862) —
„KARTKI Z PODZIEMIA”
(1864) — ŚMIERĆ BRATA —
„ZBRODNIA I KARA” (1866) —
UCIECZKA PRZED WIERZY-
CIELAMI — PODRÓŻ PO EURO-
PIE: DREZNO, HAMBURG, BA-
DEN—BADEN, GENEWA, VE-
VEY, FLORENCJA — „IDIOTA”
(1868) — „BIESY” (1870) — PO-
WRÓT DO ROSJI (1871) — „MŁO-
DZIK” (1875) — „BRACIA KA-
RAMAZOW” (1879—80) — RE-
DAGOWANIE KONSERWATYW-
NEGO CZASOPISMA „GRAŻDA-
NIN” „PAMIĘTNIK PISARZA”
PUBLIKOWANY NA TYCH ŁA-
MACH (1873—1881) — ŚMIERĆ
9. II. 1881 W PETERSBURGU.

DYREKCJA PAŃSTWO W E G O TEATRU LUDOWEGO W NOWEJ HUCIE

POWIADAMIA Z ŻALEM
P.T. PUBLICZNOŚĆ O ZMIA-
NIE TRADYCYJNEGO ZNA-
KU TEATRU. ZMUSZA NAS
DO TEGO FAKT WYKORZY-
STANIA NASZEGO ZNAKU
PRZEZ JEGO PROJEKTO-
DAWCĘ DYREKTORA JÓZE-
FA SZAJNĘ JAKO SYMBO-
LU WARSZAWSKIEGO TEA-
TRU „STUDIO”

RÓWNOCZEŚNIE PREZEN-
TUJEMY NOWY ZNAK PTL
PROJEKTU ART. PLAST.
JANUSZA TRZEBIATOW-
SKIEGO.



Rzeczywistość powieści Dostojewskiego uderza swoją odrębnością od wszystkiego, co wydała literatura europejska w XIX wieku. Jego postacie posiadają zawsze jeden nieokreślony ale bardzo charakterystyczny ton, właściwość, cechę specyficzną. Osobę z powieści Dostojewskiego rozpoznamy w tłumie innych postaci literackich.

Rzeczy i ludzie roztapiają się tu w aurze, w nastroju, który staje się zasadą świata tych utworów, bo nie jest tą zasadą ani myśl ani walka myśli, ani problematyka ideowa, ani żadna inna cecha właściwa reszcie literatury europejskiej tego wieku.

Jeżeli szukać podobieństw z Dostojewskim, to znajdziemy je w czasach odległych, w księgach świętych, w żywotach i apokryfach, w przepowiedniach i poematach mistycznych, w dialogach platońskich i poezji średniowiecza.

*

*

*

Dostojewski ukazuje w swojej twórczości rozpad świata i ludzi, którzy chcą rozbitą konstrukcję naprawić, którzy w swoim życiu chcą zachować się tak, jakby kataklizm nie nastąpił. Ale przecież noszą go w sobie, wiedzą o nim, choć wiedzieć nie chcą. Ten ich świat, to świat po klęsce, to świat panicznego odwrotu, zamieszania ucieczki, rozpaczliwych odruchów podłości i skrajnego choć bezpłodnego heroizmu. To świat wartości bożych się cofa a świat sił szatańskich jest w natarciu. Dostojewski opisuje jak wyglądałby koniec świata od strony ludzi a nie z punktu widzenia Boga, jak ma to miejsce w Apokalipsach. Ludzi Dostojewskiego dręczy stały niepokój. Ten niepokój jest zasadniczym budulcem atmosfery świata Dostojewskiego i zasadniczym powodem tych wszystkich strasznych wydarzeń, które mają tam miejsce. Skąd się on bierze? Stąd, że ludziom tym rozpadł się dawny świat, dawne wyobrażenia o nim stały się nieaktualne, zostały unieważnione. To przecież epoka, gdy Fryderyk Nietzsche ogłasza, iż „Bóg umarł”. Postacie Dostojewskiego są w ciągłym poszukiwaniu Boga. Jakiegokolwiek. Byleby był dostatecznie boski, aby zapewnić porządek w świecie i spokój w sercu, by zapewnił sprawiedliwość jasną i oczywistą, i spokój sumienia tym samym.

Takim bogiem jest dla Dostojewskiego cierpiący człowiek. Człowiek siebie nienawidzący, człowiek z sobą rozmawiający o własnej małości i podłości, o własnej niedoskonałości. Takim bogiem jest człowiek grzeszny i cierpiący z tego powodu, iż grzeszy. Takim wreszcie bogiem jest

człowiek miłosierny, którego miłosierdzia nikt nie chce, a świat go odrzuca jako „idiotę”, gdyż chce czynić dobrze, choć nie zawsze dobro daje dobro.

*
* *
*

Skoro porządek powszechny uległ zachwianiu, ludzie Dostojewskiego szukają go w sobie. Nie ma już bojaźni bożej, nie ma już praw, nie ma już powszechnie przestrzegane go obyczaju. Są samotne jednostki zmuszone do kontaktowania się z sobą w układzie złym i chaotycznym, w układzie społeczeństwa kapitalistycznego. A to nie jest społeczeństwo ludzi, to społeczeństwo walczących z sobą masek, które chcą jak najusilniej zamaskować swoje nieistnienie, swoją pozorność. Pod tym, co jest społeczne (choć już nie boże, nie prawidłowe, nie święte, jak dawne prawa) kryje się warstwa prawdy ludzkiej. To tutaj rozgrywają się zasadnicze konflikty, to tu także mają swoje źródło te straszliwe siły szarpiące bohaterami i przeciwstawiające się sobie w owych niesamowitych spięciach osobowości, w jakie obfituje twórczość Dostojewskiego. Powiedziano o nim, że jego postacie ujawniają istnienie siebie jako osobowości poprzez skandal. Pojęcie skandalu jest tu może zbyt łagodne. Dostojewski konstruuje sceny, które są niesmaczne do granic wytrzymałości i daleko poza wyobrażenie, jakie mamy o tym my — przeciętni ludzie, przestrzegający powszechnych zasad wstydlivosti i miary. Postacie Dostojewskiego nie znają takich zasad. W jakimś nerwowym szaleńczym podnieceniu poniżają siebie lub innych do stopnia, który zawsze jest dla odbiorcy zaskoczeniem i przyprawia go o przerażenie. Przerażenie to płynie stąd, że czytając lub oglądając takie sceny mówimy sobie w duchu: a więc to aż tak można żyć i nie umrzeć ze wstydu? Można. Można tak żyć i nie umrzeć. Bo choć bohaterowie Dostojewskiego są trawieni gorączką, nie jest to „choroba na śmierć”, to choroba, którą niekiedy nazywamy „życiem”. Bo życie to dla bohaterów Dostojewskiego zabawa śmiertelna. Istnienie ich stale ociera się o ostateczności ale imperatywem zasadniczym nie jest śmierć, ale istnienie właśnie, które jest tu straszliwym, zyciodajnym okrutnym bóstwem.

*
* *
*

A to, co oni robią jest nieistotne, czy raczej mało istotne. Co prawda powieści Dostojewskiego łączą w sobie elementy powieści sensacyjnej i melodramatu, ale nie chodzi w nich ani o akcję ani o sentymentalizm. Nie chodzi w nich w ogóle o zdarzenia i o uczucie, ale o trwanie osobowości w tym dziwnym świecie wyznaczonym przez poczucie własnej podłości, poczucie własnej świętości, przez poczucie namiętności



silniejszej niż instynkt samozachowawczy i miłosierdzia silniejszego niż rozsądek. Postacie Dostojewskiego są jak szczury w labiryncie, które choć ruchliwe i niespokojne monotonnie przebiegają skomplikowane choć określone, błędne szlaki, by nie znaleźć wyjścia z tego labiryntu.

* * *

Autor nie konstruuje swoich postaci i swojej fabuły. Nie przestrzega zasad formy. Jest jej przeciwnikiem. Skoro zasadą istnienia jest samo istnienie, nieprzewidziane i ciągle nowe, to każda forma narzucona opisowi tego istnienia byłaby kłamstwem i uniemożliwiałaby opis. Nie ma też form w życiu bohaterów. Form społecznych, etycznych, towarzyskich. Są to powieści o moralności i o prawdzie. Ale zasady moralne i prawda są tam dwoma drapieżnikami, które rozszarpują ludzką duszę. Nie są dobrem, nie przynoszą pożytku. Być sprawiedliwym i bezgrzesznym, być dobrym i uczciwym, być miłosiernym i zasłużonym, to albo kłamstwo albo rzecz straszna. Tak straszna, jak cierpienia męczennika. Jeżeli taka nie jest, jest tylko pozorem konwenansu światowego.

Poczucie prawdy i potrzeba prawdy dlatego jest tak strasznym ciężarem dla osób Dostojewskiego, iż życie ich — jak o tym już wspomniano — przebiega w świecie, który nie ma form i nie ma reguł. Te i tamte upadły i stały się nieaktualne. Dlatego, gdy chce się przestrzegać praw bożych czy ludzkich, musi się zdać na sąd własny. Tu nie ma sędziów, tu samemu jest się sędzią, tu nie ma przede wszystkim praw, tu samemu trzeba ustanawiać prawa. Jakaż to odpowiedzialność, być dla siebie samego bogiem, który samego siebie waży na wadze codziennego sądu ostatecznego... Takim sędzią jest wobec siebie każda wiodąca postać Dostojewskiego. Jest nim w równej mierze książę Myszkina, ten anarchista pokory i miłosierdzia, jak i Rogożyn, anarchista ślepej woli i namiętności.

* * *

Ta bezforemność dzieła, o której wspomniano wyżej, to nagromadzenie ogromnej ilości szczegółów, twarzy ludzkich, zachowań, przedmiotów, spotkań, całej tej „waty życia”, jest zabiegiem przemyślanym i wypływa z koncepcji filozoficznej i artystycznej autora. Mamy bowiem w efekcie obecności tej magmy faktów wrażenie, że stykamy się z chaosem i takie samo wrażenie mają bohaterowie. Natomiast do zasług artysty należy u Dostojewskiego to, że szczegóły te, i ludzkie zachowania mają niesłychaną wagę, materialność; stają się — choć takie drobne i nieznaczące z punktu widzenia idei — zasadniczym materialnym budulcem tego świata powieściowego, zupełnie jakby nie były opisane słowami ale istniały w przestrzeni, jak „na-

prawdę". W tym świecie „materii ujrzanej” istnieją ośrodki kondensacji, którymi są osobowości bohaterów. To one wyłaniają się spośród miliona szczegółów i istnieją, oddzielone od siebie i zamknięte, jak indywidualności romantycznych bohaterów skierowane przeciwko światu.

I na tym polega ich tragizm. Bowiem koncepcja Dostojewskiego wobec indywidualizmu jest jasna: być indywidualnością oddzieloną od świata, taką, jak przedstawiali to romantycy — to znaczy być umarłym, to znaczy oddzielać się od źródła życia, to znaczy grzeszyć przeciwko światu.

Postacie Dostojewskiego wytracone z dawnych wspólnot, a wtrącone w populację kapitalistyczną, gdzie ludzie widzą w sobie tylko przedmioty, usiłują walczyć z tym statusem i środowiskiem, który ten status jednostkom narzuca.

Tragizm postaci, zwłaszcza księcia Myszkina, polega na tym, że stara się on przełamać tę nowocześnie i diabelską w istocie granicę indywidualności, jaka oddziela go od świata (oczywiście — od bożego świata innych ludzi, od świata tłumu wyznawców tej samej prawdy, od świata, gdzie rządzą życiodajne siły natury). Atakuje on tę granicę czyniącą go samotnym i nieszczęśliwym przy pomocy uczucia, miłosierdzia, litości, pokory. A więc przy pomocy działań właściwych drodze mistycznej.

Wspomnieliśmy już, czemu tak się dzieje. Oto świat dawnych związków międzyludzkich zniknął. Zniknęły więzy hierarchii i wspólnoty duchowej, w których poszczególne jednostki nic nie tracąc ze swojej osobności istniały we wspólnym układzie wzajemnego porozumienia. W epoce, w której przyszło żyć postaciom Dostojewskiego wspólnota ta znikła a pozostała tylko jej potrzeba w duszach ludzkich. I ta potrzeba jest poczuciem nienasycenia tak ogromnego u bohaterów Dostojewskiego. To nienasycenie objawia się jako potrzeba akceptacji siebie przez innych, potrzeba szacunku, potrzeba poczucia etycznej prawomocności swoich działań a więc honoru itd.

*

* *

Głównym motorem całej twórczości Dostojewskiego jest „radosne cierpienie”. Radosne; bo „cierpieć”, to dla niego znaczy „żyć”, podobnie jak „być niepewnym” — znaczy: „nie mylić się”. U Dostojewskiego im większe jest cierpienie, tym większa jest prawda, tym większa jest zasługa, tym bliżej jest się jądra istnienia, Boga. Ta dialektyka cierpienia określana jest czasem mianem „rosyjskiej duszy”. Nic w niej nie ma „ładnego” w potocznym (to znaczy drobno-mieszcząskim) rozumieniu tego słowa. Ale taka, jaką jest, stała się ta „dusza rosyjska” nauczycielką całej kultury europejskiej i zarazem

wyrazicielką wielu poglądów filozoficznych z grupy filozofii życia i filozofii człowieka. Zwrócić wypada uwagę na jej genezę, która pozwala określić ją mianem humanizmu ludowego. To właśnie ten humanizm i jego powszechność pozwoliły ludziom w Rosji nie tylko dokonać rewolucji ale także przetrwać jej skutki.

Istnienie u Dostojewskiego opiera się na przeświadczeniu, że nie można uciekać przed losem, że każdy nosi w sobie zarówno swoją śmierć oraz większe od niej nieszczęście i nieprawość, jak i sam w sobie znajduje lekarstwa na nie. Nie ma więc ucieczki i trzeba pokochać to, czego się boimy, to znaczy życie, które nas otacza, jakie by ono nie było. A właśnie im gorsze jest i im silniej je pokochamy, tym większa jest prawda i nawet może świętość.

M A C I E J S Z Y B I S T



Karnawał — to widowisko bez rampy, w którym nie ma podziału na wykonawców i widzów. Każdy jest tu aktywnym uczestnikiem, każdy jest włączony do akcji. Karnawału się nie ogląda, a ściślej mówiąc, karnawału nawet się nie odgrywa — karnawał się p r z e ż y w a. Żyje się wtedy według praw karnawału, póki zaś prawa te obowiązują, ludzie żyją życiem karnawałowym. A jest to życie wytracone ze swej powszedniej koleiny, w jakiejś mierze wywrócone na nice: „świat na opak”.

Na czas karnawału zostają zawieszane prawa, zakazy i ograniczenia utrzymujące porządek zwykłego, pozakarnawałowego świata. W pierwszym rzędzie ulegają zawieszeniu podziały hierarchiczne oraz wszystkie związane z tym przy-musy — lęku, czci dla prestiżu, etykiety itd., a więc to wszystko, co narzuca ludziom społeczno-hierarchiczna i każda inna nierówność (w tym nawet podział według wieku). Unieważnia się wszelkie dystanse między ludźmi, a zarazem nabiera mocy szczególna kategoria karnawałowa: swobodny, familiarny kontakt każdego ze wszystkimi. To bardzo ważny element światoodczucia karnawałowego. Ludzie, których zazwyczaj dzielą nieprzekraczalne bariery hierarchii, zawierają ze sobą swobodny familiarny kontakt na placu karnawałowym. Kategoria familiarnego kontaktu nadaje swoisty charakter zarówno organizacji masowych igrzysk, jak też nieskrępowanej gestykulacji i wyzwolonej mowie karnawałowej.

Karnawał wytwarza konkretno-zmysłowe konwencje przeżyć, na pół realnych, a na pół odgrywanych, co ustala nowy modus stosunków między człowiekiem a człowiekiem, przeciwstawny wszechwładnym społeczno-hierarchicznym stosunkom w świecie pozakarnawałowym. Zachowanie, gest i słowo człowieka uwalniają się spod presji wszelkich sytuacji hierarchicznych (stan, ranga, wiek, majątek), całkowicie określających zazwyczaj jego miejsce w świecie pozakarnawałowym, toteż stają się one ekscentryczne i — z punktu widzenia logiki pozakarnawałowej — niestosowne. Ekscentryczność —

* Tytuł pochodzi od redakcji programu.



to druga kategoria światoodczucia karnawałowego, związana ściśle z kategorią familiarnego kontaktu; daje ona możność wyjawienia się — w formie konkretno-zmysłowej — podskórnym intencjom natury ludzkiej.

Z familiaryzacją wiąże się trzecia kategoria światoodczucia karnawałowego — mezalianse karnawałowe. Swobodny familiarny kontakt ogarnia wszystko: wartości, myśli, zjawiska, rzeczy. Karnawałowym kontaktom i zestawieniom podlega to wszystko, co przedtem było w sobie zamknięte, rozdzielone i odizolowane przez hierarchiczną mentalność pozakarnawałową. Karnawał zbliża, łączy, jednoczy i w weselnym związku kojarzy świętość i świętokradztwo, wzniosłość i popolitość, wielkość i nicość, mądrość i głupotę — itp.

Wiąże się z tym czwarta kategoria karnawałowa — profanacja: karnawałowe bluźnierstwa, cały system karnawałowych odbrażowień i pomniejszych, karnawałowe sprośności odwołujące się do siły rozrodczej ziem i ciała, karnawałowe parodiowanie uświęconych tekstów i sentencji itp.

Główną uroczystością karnawałową jest błazeńska koronacja, a następnie detronizacja króla karnawału. Obrzęd figuruje w rozmaitych formach we wszystkich świętach typu karnawałowego. Formę najbardziej rozwiniętą przybiera w saturnaliach, w karnawale europejskim i w świecie głupców (gdzie zamiast króla wybierano błazeńskich księży, biskupów i papieża — zależnie od rangi kościoła); w formie mniej rozwiniętej występuje we wszystkich pozostałych uroczystościach tego typu, aż do uczt świątecznych, którym przewodziły jednodniowe parry królewskie. U podstaw obrzędu koronacji i detronizacji leży sedno światoodczucia karnawałowego: patos kolejnych zmian i przeistoczeń, śmierci i odnowienia. Karnawał — to święto czasu, który wszystko niszczy i wszystko odnawia: tak można ująć jego sens zasadniczy. Powtórzmy jednak raz jeszcze: to nie myśl abstrakcyjna, to żywe światoodczucie, znajdujące konkretno-zmysłowy wyraz w przeżywanych i odgrywanych obrzędach uroczystości masowych.

Koronacja-detronizacja tworzy dwójjedyny ambiwalentny obrzęd, symbolizujący nieuchronność a zarazem twórczą potencję zmiany-odnowienia, ucieszną względność wszelkiego ustroju i ładu, wszelkiej władzy i hierarchii. W koronacji już kielkuje idea przyszłej detro-

nizacji; to obrzęd od początku ambiwalentny. Toteż koronuje się antypodę króla prawdziwego — błazna lub niewolnika, poniekąd inaugurując i uświęcając tym aktem karnawałowy świat na opak.

W powieści „Idiota” karnawalizacja ma bardziej widoczne oznaki zewnętrzne, ale wyraża się także w ogromnie pogłębionym światoodczuciu karnawałowym (częściowo pod bezpośred-



nim wpływem Cervantesowskiego Don Kichota).

Akcję powieści ogniskuje karnawałowo ambiwalentna postać „idioty” księcia Myszkina. Człowiek ten w szczególnym wyższym sensie nie zajmuje żadnej pozycji życiowej, która mogłaby uwarunkować jego zachowanie i w czymś ograniczyć jego czystą funkcję człowieczeństwa. Ale z punktu widzenia zwykłej logiki życiowej całe postępowanie i wszystkie reakcje uczuciowe księcia Myszkina są niestosowne i skrajnie ekscentryczne.

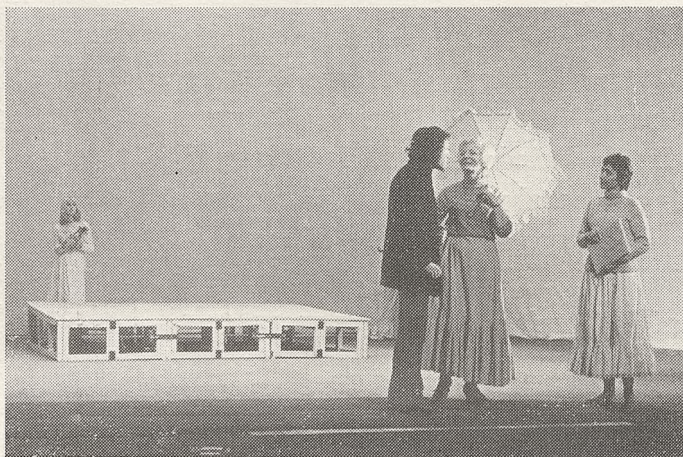
Taka jest na przykład jego braterska miłość do swojego rywala — człowieka, który próbował go zabić i w końcu zamordował ukochaną przez księcia kobietę. I ta miłość braterska do Rogożyna osiąga apogeum właśnie po zamordowaniu Nastazji Filipowny, wypełnia „ostatnie chwile świadomości” Myszkina przed recydywą jego choroby umysłowej. Finałowa scena powieści, spotkanie z Rogożynem przy zwłokach Nastazji Filipowny — to jeden z najbardziej zdumiewających obrazów w całej twórczości Dostojewskiego.

Równie paradoksalne, z punktu widzenia zwykłej logiki życiowej, są usiłowania księcia,

by połączyć w życiu realnym jednoczesną miłość do Nastazji Filipowny i do Agłaji. Poza nawiasem logiki życiowej pozostaje też jego stosunek do innych postaci — do Gani Iwołgina, do Hipolita, do Burdowskiego.

Można powiedzieć, że Myszkin nie umie wejść w życie całkowicie, wcielić się aż do końca we własną postać, zaakceptować ograniczającą człowieka określoność życiową. Tkwi jakby na stycznej kręgu życia. Jest jakby odcieleśniony, a więc nie może zajmować konkretnego miejsca (wypierając przy tym kogoś innego) i właśnie dlatego utrzymuje się na stycznej. Ale też właśnie dlatego potrafi on „przenikać” poprzez cielesną powłokę innych ludzi, aż do ich głębinowego „ja”. Ta nieprzystawalność Myszkina do zwykłych stosunków życiowych, ta nieodmienna niestosowność jego osobowości i zachowań mają charakter całościowy, niemal spontanicznie naiwny: to właśnie „idiota”. Gdziekolwiek zjawia się książę, hierarchiczne bariery między ludźmi nagle tracą swą hermetyczność, ludzie nawiązują kontakt wewnętrzny, rodzi się karnawałowa wylewność. Osobowość Myszkina ma dar szczególny — relatywizuje wszystko, co ludzi rozdziela, co nadaje życiu pseudopowagę.

(Fragment książki „Problemy poetyki Dostojewskiego”)







ROSJANIE I POLACY O DOSTOJEWSKIM

(GŁOS W 150 ROCZNICĘ URODZIN I 90 ŚMIERCI PISARZA)

„Chłonność natury Dostojewskiego sprawia, że dziś każda niemal ideologia znajduje w jego twórczości coś dla siebie. A przy tym żadna nie może uznać go za swego, w całości. (...) Od początku świadomego życia Dostojewski stawiał sobie pytania, na które nie znajdował odpowiedzi. Stąd jego tendencje eksperymentowania na naturze ludzkiej. Początkowo wszyscy jego bohaterowie są do niego podobni, później odrywają się jakby od niego, zaczynają żyć własnym życiem. Dostojewski nie może już brać odpowiedzialności za ich postępowanie. (...) To, co Dostojewski przyjmował, niejednokrotnie przyjmował przez negację, a znów to, co odrzucał — aprobował. (...) Najważniejszym problemem w twórczości Dostojewskiego jest zagadnienie stosunku jednostki do historii, wzajemna relacja człowieka i ludzkości, człowieka ograniczonego przy tym jego własną osobowością. Charakterystyczne, że wszyscy bohaterowie Dostojewskiego równie skłonni są do buntu, jak do pokory. (...) Dostojewski prawie wcale nie interesuje życie pozaziemskie człowieka (...), bardziej frapuje go zagadka duszy, rozumiana docześnie, jako gwarancja godności ludzkiej na ziemi. (...) Jeśli często odwołuje się w swych utworach do Ewangelii, to czyni to wyłącznie w celu podkreślenia wspólnych trudności, z jakimi borykają się ludzie od początku świata (...).

Bohaterowie Dostojewskiego to najbardziej niepokojące duchy w całej literaturze światowej, duchy borykające się z odwiecznymi problemami, a więc i z problemami dzisiejszymi.”

(BORYS BURSOW. „Współczesność” 1971 Nr 21)

*

„Najważniejsza w dziele Dostojewskiego wydaje mi się sprawa dwoistości, sprawa sobowtórów, przenikająca całą tę twórczość. (...) Zapewne własne doświadczenia złożyły się na myśl, że pod presją zewnętrznych warunków człowiek może stać się innym człowiekiem, zmienić osobowość, stać się swoim sobowtorem. We wszystkich utworach Dostojewskiego spotykamy ludzi stanowiących jakby swoje drugie wcielenie. (...) Sobowtórom przeciwstawia Dostojewski ludzi będących sobą. Najlepszym ich przykładem jest książę Myszkina. Charakterystyczne: to „idiota” w potocznym słowa znaczeniu. Bowiem w zdeformowanym świecie człowieka według wzoru J. J. Rousseau, człowiek naturalny musi być uznany za nienormalnego. (...)

Człowiek XX wieku nie może istnieć bez zaglądania we własne wnętrze. Bez starych, lecz bynajmniej nie anachronicznych pojęć, takich jak sumienie i godność ludzka”.

(WIENIAWIN KAWIERIN, Ludzie i sobowtóry. „Polityka” 1971 Nr 20)

*

„Dostojewski nie jest twórcą takiej czy innej książki, lecz strumieniem twórczości. Jego twórczość porównywać

można do świątyni, w której różne rytmy architektoniczne tworzą wspaniałą polifonię. Wydaje mi się też, że Dostojewskiego i jego dzieła nie można lubić. (...) Można go szanować, można go się bać, czy cierpieć razem z nim. (...) Tłumaczę to sobie tym, że każdy z nas jest jakoś podobny do jego bohaterów. I w jakimś sensie wstydzimy się tego podobieństwa. Ze wszystkich myśli Dostojewskiego najbliższa mi jest idea: aby stać się w pełni człowiekiem, trzeba się stworzyć samemu. Świat Dostojewskiego jest antropocentryczny, przy czym człowiek jest bytem nieskończonym, alfą i omegą świata”.

(ERNST NIEIZWIESTNY, Jak malować Dostojewskiego. „Polityka” 1971 Nr 20)

*

„Byliśmy bez Dostojewskiego innymi ludźmi. To Dostojewski wpoił w nas moralne poczucie odpowiedzialności za siebie i za innych, przed sobą i przed wszystkimi. Jak wszyscy wielcy myśliciele, Dostojewski jest współtwórcą naszej osobowości i naszego charakteru. Dawno już przestał być tylko pisarzem. Stał się powietrzem, którym oddychamy i bez którego, choćbyśmy chcieli, nie moglibyśmy żyć”.

(ARSENIUSZ TARKOWSKI, Dostojewski i poezja rosyjska. „Polityka” 1971 Nr 20)

*

„Podstawą filozofii Dostojewskiego jest dla mnie przekonanie, że nie ma na świecie winnych, że każdy człowiek godny jest miłości i zbawienia. Im bardziej Dostojewski demaskuje człowieka, tym bardziej mu współczuje (...) Oczywiście filozofia ta miała u Dostojewskiego podłoże religijne. Jej źródłem była Biblia. Przy swojej religijności Dostojewski zdawał sobie sprawę z niedoskonałości prawosławia, a zwłaszcza krytycznie odnosił się do katolicyzmu w wydaniu zachodnioeuropejskim. (...) Ideologia Dostojewskiego operowała kategoriami pozaspołecznymi. Główną jego ideę można sprowadzić do tego, iż człowiek powinien, niezależnie od warunków w jakich żyje, zmieniać samego siebie, stawać się człowiekiem.”

(WŁADIMIR MAKSIMOW, Prekursor. „Polityka” 1971 Nr 20).

*

„Dla mnie jest to pisarz najgłębiej rosyjski (...), ukazujący wszystkie sprzeczności, tak wewnętrzne jak i zewnętrzne, wynikające z zetknięcia się tego świata ze światem zachodnim. (...) Zajmujący jest problem jego niechętnego ustosunkowania się do Polaków, choć warto przy tym nadmienić, że niechęć ta rozciąga się także na Niemców i Francuzów, toteż wydaje mi się raczej niechęcią wobec pewnego typu cywilizacji. (...) Akcentowanie przez Dostojewskiego niechęci do Polaków (...) jest (...) konsekwencją jego stanowiska wobec państwowości rosyjskiej. Jak wiadomo, pisarz był zwolennikiem Rosji jednolitej, wielkiej i silnej. Tego rodzaju mocarstwowa koncepcja historyzoficzna wyłącza istnienie w Europie środkowej i wschodniej jakiegokolwiek innej, poza Rosją, potężnej formacji państwowej (...), która promieniowałaby własną kulturą i tworzyła własne normy cywilizacyjne. Stąd szczególnie niemiła mu była pamięć o Rzeczypospolitej, organizującej w czasach swej świetności tę część Europy”.

(PAWEŁ HERTZ, Pisarz najgłębiej rosyjski. „Polityka” 1971 Nr 36).

„Dostojewski jest krytykiem czegoś, co można nazwać subiektywnym, „samowolnym” pogwałceniem praw natury i historii. Na przykładach bądź poszczególnych bohaterów, bądź ich grup — tych, którym przypisuje się dążenie do definicji istoty ludzkiej, kroczenie nie drogą Boga-człowieka, tj. Chrystusa, lecz drogą człowieka-boga — ukazuje pisarz destruktywne skutki samowoli. Dialektyka samowoli, prowadzi, zdaniem Dostojewskiego, albo do samobójstwa (...), albo do zabójstwa jako eksperymentu — iluzorycznego wyzwolenia od praw moralnych, albo do rewolucji, będącej według Dostojewskiego fałszywą drogą do urzeczywistnienia społecznego szczęścia ludzkości. (...) Warte zastanowienia wydaje mi się przekonanie pisarza o tym, że tylko społeczeństwo zbudowane na zasadzie braterskiej wspólnoty, spójne więzią duchową jest w stanie opanować irracjonalne siły drzemiące w człowieku.

Nie mogę jednak uznać Dostojewskiego (...) za prostaka czy mistrza współczesności. Nie można bowiem zapominać, że w swych analizach przedstawił on utopię ewangeliczno-reakcyjną. Nie można od niego nauczyć się nic więcej ponad umiejętności stawiania pytań. Dostojewski jako pisarz nie proponuje nam zresztą żadnego statycznego zespołu gotowych rozwiązań; jego „powieści polifoniczne” są — z filozoficznego punktu widzenia — dialektycznym zespołem pytań. I aktualność Dostojewskiego polega (...) na aktualności tych pytań.

(ANDRZEJ WALICKI, Pytania bez odpowiedzi. „Polityka” 1971 Nr 36).

*

„Nie obdarzam tego pisarza sympatią. (...) Wydaje mi się, że Dostojewski jest najbardziej rozpustnym pisarzem świata. Mam, oczywiście, na myśli rozpustę psychiczną. Wyuzdanie duchowe jest moim zdaniem stokroć bardziej wszecheteczne od rozpusty cielesnej. Jeśli mam być jednak szczery — wcale mi ów żywioł rozpusty duchowej przenikający twórczość Dostojewskiego nie przeszkadza. Nie mam sympatii dla otoczki (wielkorusko-prawosławnej), w której Dostojewski zanurza szaleństwa, zbrodnie i wynaturzenia swoich opętańców”.

(JERZY ANDRZEJEWSKI, Twórca wyuzdany. „Współczesność” 1971 Nr 21).

*

„Wielkość Dostojewskiego nie zamyka się w egzaltowanej wrażliwości na cierpienie człowieka. Schodząc w mroki psychiki ludzkiej nie tylko rozjaśnia ją współczuciem, ale dręczy nas sprawą odpowiedzialności za zło i dobro, a więc imponderabiliami, którymi, niestety, dziś niewielu pisarzy nas animuje. (...) Dostojewski dręczy nas, ale przynagla, mobilizuje do pełniejszego życia. Zmusza nas do introspekcji, do niefałszowanego rachunku sumienia. (...)

Dziś, gdy to, co kiedyś nazywało się z przekazem „dostojewszczyzną”, spadło już z pisarza, możemy myśleć o nim jako o twórcy, który pogłębił wiedzę o człowieku, utrwalił znaczenie problematyki moralnej w prozie światowej dwudziestego stulecia”.

(ANTONI SŁONIMSKI, Prekursor-moralista. „Polityka” 1971 Nr 36).

F I O D O R D O S T O J E W S K I

P R Z E K Ł A D:
JERZY JĘDRZEJEWICZ

RUCH SCENICZNY:
JACEK TOMASIK

P R E M I E R A:
M A R Z E C 1 9 7 2

I D I O T A

A D A P T A C J A R E Ż Y S E R I A I S C E N O G R A F I A

W A L D E M A R K R Y G I E R

A K T O R Z Y:

Czesław Wojtała	— Lew Nikołajewicz	Barbara Zgorzalewicz	— Aleksandra
Aleksander Bednarz	— Parfien Siemionycz	Maciej Staszewski	— Kola
Roman Marzec	— Eugeniusz Pawłowicz	Krystyna Feldman	— Księżna Bielokońska
Jan Krzywdziak	— Iwan Pietrowicz	Ryszard Mayor	— Antip
Bogusława Czupryn	— Lizawietta Prokofiewna	Leszek Świgoń	— Doktoreńko
Danuta Jamrozy	— Agłaja	Lech Bijald	— Keller
Hanna Wietrzny	— Adelajda	Andrzej Wiśniewski	— Hipolit

asystent reżysera: ANDRZEJ WIŚNIEWSKI
 inspicjent: MICHALINA GRUDNIEWICZ
 sufler: MICHALINA SZRAMEL
 dźwięk: MARIAN CZYŻYK
 światło: LUDWIK KOLANOWSKI

POWOJENNE INSCENIZACJE UTWORÓW FIODORA DOSTOJEWSKIEGO NA SCENACH POLSKICH (ZESTAWIENIE)

SEZON 1958/59

ZBRODNIA I KARA — adaptacja i reżyseria: Bronisław Dąbrowski, scenografia: Andrzej Cybulski, muzyka: Anatol Zarubin. Premiera: 16 XII 1958. Teatr im. Słowackiego w Krakowie.

ZBRODNIA I KARA — adaptacja i reżyseria: A. S. Radziński, scenografia: Wiesław Lange. Teatr Śląski im. Wyspiańskiego w Katowicach.

ZBRODNIA I KARA — adaptacja i reżyseria: Zygmunt Hübner, scenografia: Ali Bunsch. Przekład Czesława Jastrzębca-Kozłowskiego. Teatr Wybrzeże w Gdańsku.

SEZON 1961/62

IDIOTA — adaptacja, inscenizacja i reżyseria: Waldemar Krygier. Obsada: Książę Myszkini — Z. Cynkutis, Agłaja — M. Komorowska, Nastazja Filipowna — E. Lubowiecka, R. Mirecka, Radomskij — A. Bielski, Rogożyn — A. Jahołkowski, Teodor — Z. Molik, Maurycy — A. Kopczeński. Premiera: 21 X 1961. Teatr „13 Rzędów” w Opolu.

SEZON 1962/63

BIAŁE NOCE — adaptacja: J. Zalewski, reżyseria: Wanda Laskowska, scenografia: Andrzej Sadowski. Przekład Władysława Broniewskiego. Premiera: 19 I 1963. Teatr Ateneum w Warszawie.

SEN — przekład, adaptacja i reżyseria: Lidia Zamkow-Słomczyńska, scenografia: Urszula Gogulska, Muzyka: Lucjan M. Kaszyński. Premiera: 27 III 1963. Teatr Kameralny w Krakowie.

SEZON 1963/64

BRACIA KARAMAZOW — adaptacja i reżyseria: Jerzy Krasowski, scenografia: Krystyna Zachwatowicz, muzyka: Krzysztof Penderecki. Premiera 30 XI 1963. Teatr Polski w Warszawie.

SKRZYWDZENI i PONIŻENI — adaptacja i reżyseria: Krystyna Berwińska i Wanda Wróblewska, scenografia: Aniela Wojciechowska. Przekład W. Broniewskiego. Premiera: 9 XI 1963 w Garwolinie. Teatr Ziemi Mazowieckiej.

WIECZNY MAŁŻONEK — adaptacja i reżyseria: Stanisław Brejdygant, scenografia: Teresa Ponińska, opracowanie muzyczne: Zenon Andrzejewski i Ryszard Gardo. Premiera: 19 XII 1963. Teatr Nowy w Poznaniu.

ZBRODNIA I KARA — adaptacja: Zygmunt Hübner i Adam Hanuszkiewicz, scenografia: Krzysztof Pankiewicz, muzyka: Augustyn Bloch. Przekład Cz. Jastrzębca-Kozłowskiego. Premiera: 9 IV 1964. Teatr Powszechny w Warszawie.

WIECZNY MAŁŻONEK — adaptacja i reżyseria: Stanisław Brejdygant, scenografia: Zofia Wierchowicz, muzyka: Ryszard Gardo, realizacja dźwięku: Zenon Andrzejewski. Premiera: 14 III 1964. Mała Sala Teatru Nowego w Łodzi.

SEZON 1965/66

CUDZA ŻONA, KROKODYL, MAŻ POD ŁÓŻKIEM — adaptacja i dekoracja: Ryszard Winiarski i Feliks Falk, reżyseria: Ryszard Winiarski i Stanisław Mołek, muzyka: Zygfryd Jałowicki. Przekład W. Broniewskiego. Premiera: 16 XI 1965. „Scena Literacka A—Z” przy Scenie Kameralnej Teatru Dramatycznego w Częstochowie.

JEGO EKSELENCJA BŁAZEN — adaptacja wg powieści „Wieś Stiepańczykowo i jej mieszkańcy”, reżyseria: Bronisław Dąbrowski, scenografia: Urszula Gogulska. Premiera: 25 II 1966. Teatr im. Słowackiego w Krakowie.

WIEŚ STIEPAŃCZYKOWO I JEJ MIESZKAŃCY — adaptacja i reżyseria: Jerzy Krasowski, scenografia: Andrzej Jędrzejewski, kostiumy: Jadwiga Przeradzka. Przekład Jerzego Jędrzejewicza. Premiera: 24 III 1966. Teatr Polski we Wrocławiu.

SEZON 1966/67

IDIOTA — adaptacja i reżyseria: Stanisław Brejdygant, scenografia: Zofia Wierchowicz, muzyka: Ryszard Gardo. Obsada: Lebediew — H. Olszewski, Rogożyn — A. Adamczewski, Książę Myszkina — S. Brejdygant, Generał — Cz. Kalinowski, Generałowa — B. Frejtażanka, Gania — L. Dąbrowski, Agłaja — H. Wróblówna, Aleksandra — N. Grudnik, D. Balicka, Adelajda — A. Horanin, Warwara — A. Pewnicka, I. Maślińska, Ferdyszczenko — W. Gryń, A. Saas, Matka Gani — D. Wiłowicz, Nastazja Filipowna — K. Nogajówna, Tocki — M. Mirski. Premiera: 14 IV 1967. Teatr Nowy w Poznaniu.

SEZON 1967/68

IDIOTA — adaptacja i reżyseria: Stanisław Brejdygant, scenografia: Zofia Wierchowicz, muzyka: Ryszard Gardo. Obsada: Lebediew — T. Bartosik, Rogożyn — Z. Zapasiewicz, Książę Myszkina — S. Brejdygant, Generał — A. Makowiecki, Gania — R. Barycz, Generałowa — I. Górka, Agłaja — M. Krajewska, Aleksandra — B. Klimkiewicz, Adelajda — K. Miećkówna, Warwara — S. Stępniozna, Ferdyszczenko — Z. Kęstowicz, matka Gani — H. Jasnorzewska, Nastazja Filipowna — H. Dobrowolska, Tocki — O. Jackiewicz. Premiera: 10 III 1968. Sala Prób Teatru Dramatycznego m. st. Warszawy.

SEZON 1968/69

ZBRODNIA I KARA — adaptacja: S. A. Radziński, reżyseria: Hugon Moryciński, scenografia: Janusz Adam Krassowski, muzyka: Florian Dąbrowski. Premiera: 29 III 1969. Teatr im. Horzycy w Toruniu.

ZBRODNIA I KARA — adaptacja i reżyseria: Roman Kordziński, scenografia: Zofia Wierchowicz, muzyka: Ryszard Gardo. Premiera: 8 II 1969. Teatr Nowy w Poznaniu.

SEZON 1970 1971

BIESY — adaptacja sceniczna Alberta Camusa, reżyseria: Janusz Warmiński, scenografia: Lidia i Jerzy Skarżyńscy. Przekład Joanny Guze. Premiera: 20 III 1971. Teatr Ateneum w Warszawie.

BIESY — adaptacja sceniczna Alberta Camusa, opracowanie sceniczne: Andrzej Wajda, reżyseria i scenografia: Andrzej Wajda, kostiumy: Krystyna Zachwatowicz, muzyka: Zygmunt Konieczny. Premiera: 29 IV 1971. Teatr Stary w Krakowie.

Zestawiła: MONIKA LISICKA

„IDIOTA“ F. DOSTOJEWSKIEGO W INSCENIZACJI WALDEMARA KRYGIERA

W TEATRZE 13 RZĘDÓW (21 X 1961)

Przedstawienie nie jest obrazem rzeczywistości, ale ceremoniałem. Ceremoniałem poważnym, bo stwarzającym realne więzi pomiędzy teatrem a widownią — i niepoważnym, błazeńskim, parodystycznym, gdyż świadomym własnego mitotwórstwa. A więc obrzędem zdesakralizowanym, laickim. Aluzyjnie nawiązuje inscenizacja „Idioty” do mszy (wraz ze spowiedzią etc.) jest to jednak jakby msza przewrotna, „czarna uczta” — jej celem i spełnieniem jest zbrodnia. Każdy do niej dąży inaczej i na swój sposób (...). Rzecz dzieje się przy stole. Charakter postaci ujawnia się przez charakter jedzenia. Ceremoniał teatralny rozwija się poprzez przebieg uczty: jej narodziny, rozwój i obumieranie, czyli likwidację wszystkiego, co było do pożarcia. Akcja toczy się zatem, jakby w czasie metaforycznym. (...)

Przedstawienie nie jest „Idiotą” Dostojewskiego, tylko fantazją teatralną na wybrane motywy z powieści wielkiego Rosjanina. Przedmiotem zabiegów interpretacyjnych jest tu może nie jeden utwór Dostojewskiego, lecz klimat duchowy, zwany „dostojewszczyzną”. By „dostojewszczyźnie” nadać charakter bardziej uniwersalny, a równocześnie zaznaczyć współczesny do niej dystans, kostiumy pozbawiono charakteru rosyjskiego z XIX wieku. Pomieszano (...) style różnych epok i czasów. „Dostojewszczyzna” jest zjawiskiem „ponadczasowym”. I przez to również współczesnym.

(Ludwik Flaszen, „Idiota”. Na marginesie inscenizacji W. Krygiera. Program do „Idioty” w Teatrze „13 Rzędów”).

*

*

*

Adaptator, inscenizator i reżyser „Idioty” — Waldemar Krygier, prezentuje swoim spektaklem zmodyfikowaną znacznie wersję pojęcia „teatru wyzwolonego”. U Krygiera jest to mianowicie „teatr rozpasany”. Kompozycja przedstawienia zostaje przekształcona w luźną układankę dowolnie kojarzonych elementów. (...) Wystarczy jednak odrzucić kamuflarze formalne aby natknąć



IZAIASZ



się na wyraźne zainteresowanie adaptatora zbanalizowaną najbardziej warstwą tzw. „dostojewszczyzny”. A więc obsesja zbrodni, więc ukryte zbrodnie i drzemiące okrucieństwa, więc osławiony „demonizm” kobiet. Jest to „dostojewszczyzna” pozbawiona zawartości myślowej. (...) Dano jej pancierz ochronny, kuty z symboli, metafor kontrastów, dziwności. Czymże są jednak te „czarne msze”, „ceremoniały teatralnej uczty”, jaskrawie wyolbrzymione gesty etc., jeśli nie wulgaryzacją Dostojewskiego. A przecież kończy się ta „fantazja teatralna” sceną niezwykłą. Przecież pojawia się nagle — niemal w ostatniej chwili — inscenizator o wyobraźni autentycznie twórczej. (...) Z elementów roztopionych przedtem w bezkształtnej plaźmie spektaklu komponuje nieoczekiwane wielki finał (...) zamknięcie kręgu „zbrodnia — miłość”, zbudowanego na kanwie ostatniej sceny powieści.

Rozmowa Myszki z Rogożynem po zamordowaniu Nastazji i ich wspólna noc przy trupie, to jedna z największych chyba scen w światowej literaturze, zarazem synteza psychologicznego klimatu pisarstwa Dostojewskiego. Krygier pokusił się o własną, organicznie teatralną wizję tej syntezy. Odrealnił i rozbudował sytuację powieściową. (...) To trwało chwilę i wystarczyło, abyśmy zobaczyli perspektywy innego teatru, tworzonego tymi samymi środkami, na kanwie tej samej literatury. Do progu tego teatru dotarł Krygier. Zapewne pójdzie dalej, bowiem scen klasy finału „Idioty” nie robi się bezkarne.

(Jerzy Falkowski, Dostojewski pożarty. „Współczesność” 1962 Nr 5).

*
* *

W. Krygier inscenizujący „Idiotę” poniechał postaci drugoplanowych, obrazujących tło obyczajowe. Opuścił nawet postać Nastazji. Z faktu jej zamordowania uczynił ramy widowiska, a wzmocnił nastrój grozy, powtarzającym się obsesyjnie wspomnieniem egzekucji, jako protestem przeciwko panującemu okrucieństwu. Rozwiniął natomiast portret Myszkina i jego miłosną perypetię w wielkim dialogu z Rogożynem, reprezentującym surowy, dziki żywioł życia. Pomiędzy tymi dwoma biegunami rozwija się istotna dialektyka „dostojewszczyzny” pomiędzy Sodomą a wymarzonymi racjami. Tę atmosferę uwydatnił niezwykle ostro obraz sceniczny surowy i okrutny, o niesamowitym nastroju, jakby czarnej mszy, wywołany maską i kostiumem, grą aktorów i rekwizytów. (...) W przedstawieniu „Idioty” Krygier zachował rampę, ale nie potraktował widowni obojętnie. Wprost do niej mówi się i zwierza pewne kwestie, albo też, odwracając się, ukrywa przed nią inne sprawy. Ta próba bezpośredniego zaangażowania publiczności i różne sposoby atakowania podświadomości zbiorowej są trudne i często zawodzą wobec przyzwyczajenia widza do kontemplacyjnego odosobnienia w teatrze.

(Tadeusz Kudliński, Ofensywa Grotowskiego. Spotkania teatralne. „Dziennik Polski” 1962 Nr 81).

Inscenizacja „Idioty”, jaką dał WALDEMAR KRYGIER w opolskim „Teatrze 13 Rzędów” poszła po jedynie słusznej dla współczesnego artysty linii. Dostojewskiego nie można traktować zbyt dosłownie, nie chcąc popaść w melodramatyzm i modernistyczną manię „nagiej duszy”, również próby racjonalizacji, uporządkowania Dostojewskiego w ramach konwencji ściśle realistycznej, amputują go nieodwracalnie. (...) Waldemar Krygier, twórca adaptacji i reżyser „Idioty” poszedł drogą artystycznie najszlachetniejszą. Zgodnie z założeniami „Teatru 13 Rzędów” zatarł on dosłowność w interpretacji tekstu, tworząc metaforę, w której elementy parodystyczne skutecznie likwidowały taki melodramatyzm. Ustrzegł się on równocześnie przed farsowością. (...) „Idiota” w wydaniu Krygiera jest więc tragiczny i budzący grozę (...). Dopiero przy tak równoważnym warsztacie można mówić o polemice z ideą mesjanizmu, „zbawicielstwa”, jaką ucieleśnia Myszkin. Polemika rzeczywiście jest, ale (i tu dalsza zasługa reżysera) sięgająca nawet poza główny motyw powieści. „Idiota” z „13 Rzędów”, to równocześnie parodia na zjawisko duchowe, które umówiono się mianować „dostojewszczyzną”. Parodia Krygiera polega nie na wprowadzaniu nowych pierwiastków, obcych duchowi danego dzieła (...), lecz na zagęszczaniu klimatu, na bezlitosnym zestawianiu tak typowych dla Dostojewskiego sytuacji skrajnych, sprzecznych sobie o doprowadzeniu do ich kompromitacji. Z tym, iż znajomość i wyczucie Dostojewskiego poszły u Krygiera tak daleko, że młody reżyser (...) potrafił oddać na przykład typową dla aktora „Idioty” atmosferę dla chorobliwego obrzydzenia do świata materii, rzutującą również na sprawy duchowe, pojmowane jako wartości występne, skażone. Sama inscenizacja powieści oparta jest na odczytaniu zasadniczych konfliktów — jej głównego nurtu ideowego. Podporządkowane temu jest kapitalne dla teatru małych form zagadnienie miejsca i czasu akcji. Charakterystyczny dla Dostojewskiego motyw dyskusji przy stole posłużył jako umiejscowienie akcji, dostarczając równocześnie akcesoriów świetnie charakteryzujących bohaterów sztuki (...), przejście w czasie rozwiązano również prosto — symbo-

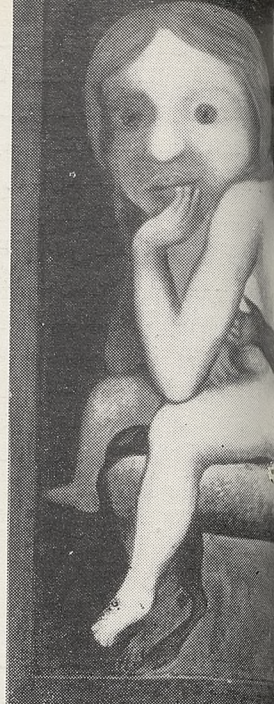
lizuje go senny taniec, przywodzący skojarzenia z średnio-wiecznym tańcem śmierci (...). Ponadczasowość widowiska, będącego swoistym moralitetem, odczytanym przez współczesnego człowieka, podbudowują kostiumy i gra aktorska. Aktorzy w białych, kredowych maskach są postaciami z antycznej tragedii, na którą spojrzal artysta obciążony całą gorzką wiedzą o grzechu i bogaty w doświadczenia dwudziestowiecznej psychologii. (...) Tę chorobliwą duchowość, wobec której ludzie są bezsilni niczym marionetki, reżyser wyraził w sposób równie dobitny, jak genialnie prosty i teatralny, wprowadzając „drugi plan” — szeroką ławę, na którą po odegraniu swej partii przy stole wracają aktorzy, aby zapaść w martwość, statystując swym ciałem, wyzbytym racji do życia (...)” Zastępca, „Dostojewski współcześnie widziany”. „Tygodnik Powszechny” 1961 Nr 47).

* * *

(...) Zabawa jest świetna. Oczywiście znajdą się tacy, co zapytają — „dla kogo?” Na to jest tylko jedna odpowiedź dla tych, co czytali Dostojewskiego (...). Krygier zaś przedrzeźnia pierwowzór, wylawia z dzieła wyjątki osobliwe, a jednak charakterystyczne. Gdy zaś znajdzie tak wyrazistych interpretatorów (...), może się cieszyć z rezultatu scenicznego.

(Jerzy Zagórski, Zasypane źródło. „Kurier Polski” 1961 Nr 276).



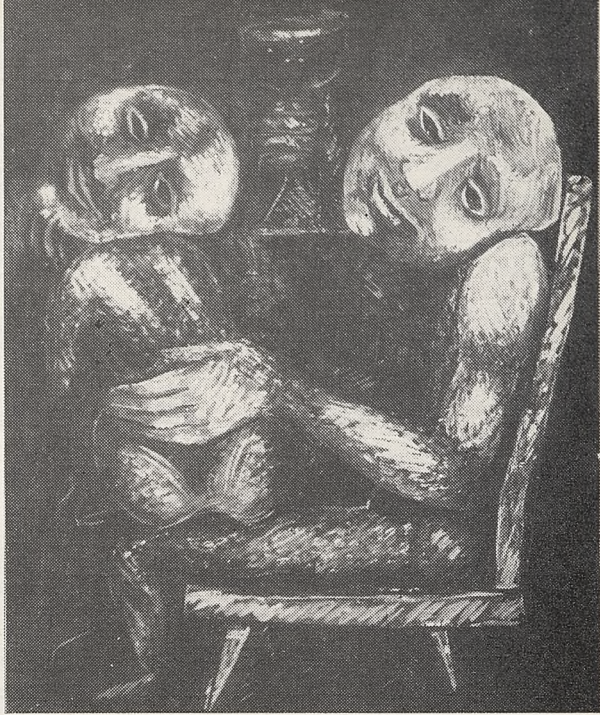


Nie ma kurtyny. Widz zostaje przytłoczony od razu surową, niemal żalobną czernią ścian pustej sceny. Gdy gaśnie światło, przy pierwszych dźwiękach muzyki — na krawędzi proscenium zapalają się żywe płomienie. (...) Płomienie wyznaczają tonację i rytm spektaklu, są zapowiedzią ludzkich całopaleń, które dokonują się na scenie. (...) Ten spektakl wyrasta z mroku i przetykany chwilami wyjaśnień do mroku powraca. Przez mrok otwartych pytań, labirynt namiętności, przediera się „głupiec boży”, aby ofiarować siebie ludziom. Oświecła ten mrok sobą, każdym stąpieniem, słowem, gestem czy spojrzeniem uruchamia ukryte dźwięnie tragikomedii. (...) Adaptując „Idiotę” jako kameralny, nawarstwiony psychologicznie dramat, Brejdygant nadał mu cechy nie rozstrzygniętego moralitetu. Spiętrzają się w nim — niemal rytmizując spektakl — pytania bez odpowiedzi, niepokój ludzkiego zagubienia między naturą a sumieniem, poszukiwanie dróg scalających poczucie człowieczeństwa. (...) W oparciu o podstawowe wątki oraz bogactwo materiału dialogowego i sytuacyjnego, został skompowany utwór sceniczny o samoistnych walorach dramaturgicznych. A więc — nie mechaniczny montaż „ilustracyjny”, ale twórcza interpretacja tematu, potraktowanego z pietyzmem, nie

„IDIOTA“ F. DOSTOJEWSKIEGO W INSCENIZACJACH STANISŁAWA BREJDYGANTA

— *premiera w Teatrze Nowym 14 IV 1967 r.*

tyle wobec samej litery tekstu, czy sztafażu rodzajowego, co wobec ducha. (...) Adaptacja Brejdyganta ustawia Chrystusowe analogie „Idioty” w dyskretnym, wstrzemięźliwym zarysowanym tle. (...) Spektakl ma wymowę współcześnie laicką, dotyczy realistycznie pojętych konsekwencji etycznych i psychologicznych pojawienia się „ideału”, metafizyczny klimat prozy Dostojewskiego wyrasta z podtekstów samego ustroju przedstawienia. W surowej oprawie czerni ścian



i gęstwiny podświetlonych siatek, w skompowanych malarzko kostiumach, podkreślających subtelnym cieniowanym barw ustawiczną dwojstość rozchwianych natur ludzkich. (...), nasycony pogmatwaną muzyką o dalekich, sakralnych reminiscencjach (...) — wybucha pożar wzniecony promieniowaniem apostoła dobroci. Posepny, eksplodujący z przyczajenia płomień Rogożyna. Młodzieńczo ostre i rozedrgane rozbłyski Agłaji. Wściekle zdeterminowana, a przecież niepewna, chwiejna galopada ogni Nastazji. A on sam? Spala się lekliwie, w skromnym zażenowaniu, płomieniem równomiernie spokojnym i czystym. Spala się właściwie niepotrzebnie, ale nie pojmuje własnego dramatu (...) Wewnętrzna strukturę spektaklu określiłbym jako precyzyjnie przeprowadzony układ egocentryczny, rozmieszczający sytuacje wokół podświadomie inspirującej postaci Myszki.

(Jerzy Falkowski, *Całopalenie*. „Teatr” 1967 Nr 12)

PREMIERA W TEATRZE DRAMATYCZNYM M. WARSZAWY 10 III 1968 R.

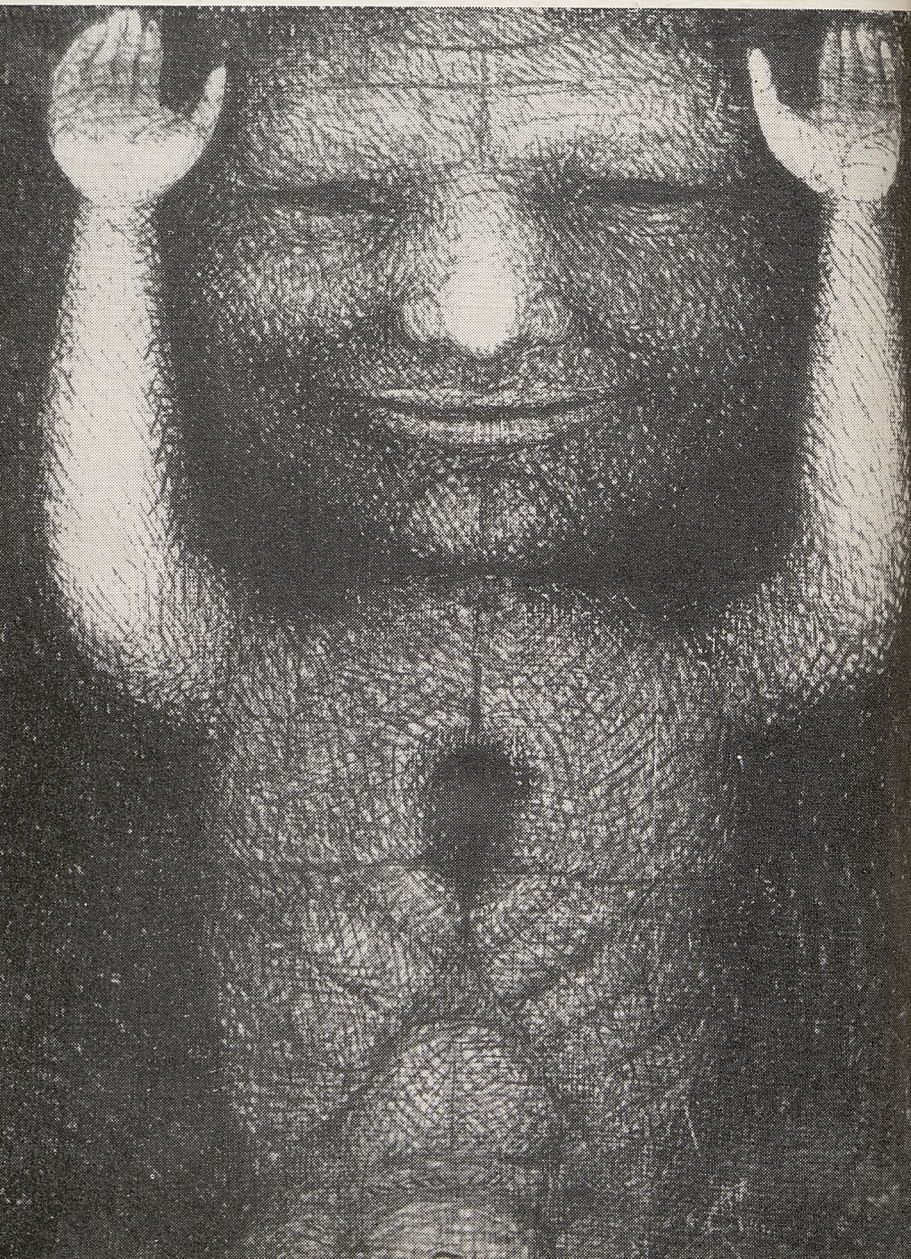
Brejdygant wykorzystał możliwości zarysowania mocniejszymi barwami pozostałych bohaterów dramatu, zastrzeżenia konsekwencji psychologicznych pojawienia się „głupca bożego”. Każdy krok Myszki wywołuje więc rezonans w reakcji otoczenia, całopalenia ludzkie dokonują się gwałtowniej. Zmienność postaw dynamizuje napięcia sytuacyjne, tworząc atmosferę światka, który — nagle sprokowany — musi odrzucić politykę pozorów i odkryć rzeczywistą licytację sumień i namiętności. Ten skamerlizowany światek ludzi Dostojewskiego — wyrachowanych kreatur i przyczajonych podłości, zwichniętych marzeń i tęsknot, nieokielzanych pasji i zdeterminowanych rozpalaczy znalazł wrażliwych odtwórców.

(Jerzy Falkowski, *Licytacja sumień i namiętności*, „Teatr” 1968 Nr 13)

WŁADYSŁAW CYBULSKI

**D O S T O J
E W S K I
W K I N I E**

Pierwsze eksperymenty z wprowadzeniem prozy Dostojewskiego na ekran pojawiają się w Rosji już w latach 1910-tych — eksperymenty pojmowane właściwie dosłownie, ponieważ dotyczyły tzw. mówionych filmów, w których brakujący wówczas dźwięk sztukowano... żywym aktorem umieszczonym za ekranem i wygłasza-



jącym tekst — przeważnie urywki z klasyki, w tym właśnie fragmenty Dostojewskiego. Potem — aż do dzisiaj — eksperymentowano również, choć inaczej. Zestawiłem poniżej wszystkie adaptacje ekranowe Dostojewskiego, aby zorientować czytelnika w częstotliwości ich filmowania (od 1913 do 1968 r.), geografii (wschód i zachód Europy, Skandynawia i Włochy, USA, Urugwaj i Japonia!) oraz powadze lub popularności nazwisk realizatorów zaangażowanych w to dzieło.

Adaptatorów zajmowały w ich pracy różne problemy. Protazanow wzorował się na spektaklu „Biesów” w MCHAT-cie. Niemiecki ekspresjonista Wiene (autor „Gabinetu doktora Caligari”) przyjął za wskazówkę słowa Dostojewskiego: „Kocham w sztuce realizm, który graniczy z fantastyką” — i swemu Raskolnikowowi kazał żyć i działać w przedziwnej, stylizowanej architekturze miejskiej, stworzonej przez dekoratora Andrejewa. Radziecka para reżyserska — niezależnie od podkreślenia społecznych uogólnień w „Białych nocach” — ustanowiła muzykę Kabalewskiego łącznikiem poszczególnych partii utworu. Francuz Lampin i Amerykanie bracia Sanders przenieśli „Zbrodnię i karę” we współczesność, w rzeczywistość swych krajów. Filmy na podstawie dzieł Dostojewskiego, zawsze kontrowersyjne, miały też różny poziom artystyczny. Najczęściej je krytykowano, ale np. francuska realizacja „Zbrodni i kary” z r. 1935 zajęła drugie miejsce na liście najlepszych obrazów sezonu tej kinematografii, a włoskie „Białe noce” otrzymały Srebrnego Lwa na XVIII Festiwalu w Wenecji (dla reż. Viscontiego, w którego filmach zawsze wyczuwa się operowe inklinacje; on też w mediolańskiej La Scali inscenizował „Zbrodnię i karę” jako operę).

Dostojewski dokonał nawet typologii przeróbek scenicznych własnych utworów prozatorskich, widząc ewentualność: 1) skróconej, „komiksowej” wersji powieści, 2) udramatyzowania fragmentu powieści, 3) stworzenia samodzielnego dramatu, który pierwowzorowi winien byłby tylko główną ideę. Rozmaicie pod tym, powiedzmy, formalnym względem, przedstawiają się adaptacje filmowe. Ważniejsze jednak są ideowe próby podejścia do ekranizacji w tej dziedzinie; „roztrząsanie prochów Dostojewskiego” (jak wyraził się Eisenstein) zasadniczo różni się na Wschodzie i na Zachodzie.

Na Zachodzie anektowano Dostojewskiego na rzecz filozofii egzystencjalizmu jako tego, który przed Freudem postawił świat przed problematyką winy i kary, a zarazem stał się kluczem do rosyjskiej literatury i w ogóle całej „egzotyki” carskiej Rosji, fascynującej ową obyczajowością, mentalnością ludzi i kolorem epoki. Wskrzeszenie owej epoki na ekranie stanowi też dla Zachodu najtwardszy orzech do zgryzienia i za-



miar taki prowadzi w najlepszym razie do zademonstrowania kostiumowej malowniczości („Gracz”), a w najgorszym — do nieprzewidywanych efektów humorystycznych (chór Cyganów i „trojka” w amerykańskich „Braciach Karamazow”), najczęściej zaś każe uciekać przed konfrontacją z autentyzmem w odrealnioną scenierię makiet, pośród których sentymentalny romans rozegrać można nawet przy akompaniamencie rock-and-rollu (włoskie „Białe noce”).

Przywołać ponownie na ekran wizję tamtych czasów potrafią tylko sami Rosjanie i radzieccy filmowcy robią to z imponującym mistrzostwem, oczywiście nie tylko — patrz choćby „Dama z pieskiem” wg Czechowa — w ekranizacjach dzieł Dostojewskiego, w których Rosjan z kolei interesuje nie mistyka, lecz socjalna interpretacja, niepokoje moralne i przenikliwość psychologiczna sylwetek nakreślonych genialnym piórem.

Asumpt do tego, co piszemy, daje obecna inscenizacja „Idioty” — „Idiota” kinowy jest dobrą ilustracją tego, co piszemy. Pozostawmy na boku pierwszą ekranizację amerykańską, dokonaną przez duńskiego reżysera, i urugwajską. Potraktujmy tu nawet marginesowo uwspółcześnioną wersję japońską, do której Kurosawa przykładał ogromną ambicję artystyczną, lecz którą krytyka filmowa wrecz zmiażdżyła: „Można się było spodziewać fiaska tego przedsięwzięcia — zawyrokowali recenzenci. — Idee przepajające wyższe sfery rosyjskie w wieku XIX nie przypominały w żaden sposób japońskich, a zwłaszcza tych powojennych. W Japonii nikt nie interesował się mesjanizmem, nawet pisarze. Mimo wszystkich wysiłków Kurosawy nie uzasadnia mesjanistycznego posłania jego filmu”

Pozostają więc do porównania dwie adaptacje ekranowe: francuska — Lampina (urodzonego nb. w Petersburgu) i radziecka — Pyriewa (który parokrotnie przysposabiał Dostojewskiego dla kina i zmarł w trakcie pracy nad „Braciemi Karamazow”, dokończonymi przez aktorów). Obie są niedoskonałe. Wersja francuska wydaje się lepsza, bardziej zwarta filmowo, lecz dzieje się głównie w warstwie fabularno-romansowej. Bardzo dosłowna, pietystyczna ekranizacja radziecka zmusiła jej twórców do nakręcenia filmu dwuczęściowego, a zatem wolniejszego w tempie i przegadanego; uwagę skupiono na odmalowaniu społecznego tła dramatu, na zaprezentowaniu studium środowiska, w rezultacie czego jednostkowa psychologia bohaterów — tak drobiazgowo przecież u Dostojewskiego — wynadła dość ubogo, jednostronnie.

We francuskim „Idiocie” najbardziej szwankuje „rosyjskość”. Film radziecki — to naturalne — mocno osadzony jest w atmosferze tamtych czasów, krajobrazie i charakterystyce stosunków — już od obrazów podróży pociągiem, kiedy to Myszkin i Rogożyn spotykają się po raz

pierwszy. Francuzi w ogóle pomijają ową scenę (nie jedyne to pominięcie całych partii powieści), ale dają za to początek bardziej frapujący filmowo.

Interesujące jest też przyjrzenie się obsadzie aktorskiej. Nie wiem, czy to dzieło przypadku, czy zamierzenie świadome wynikające ze znajomości wcześniejszej o lat 12 adaptacji francuskiej — dość, że w filmie radzieckim dobrano aktorów bliskich w typie. W roli księcia Myszkina lepiej odpowiadał mi Gerard Philipe w swej pierwszej dużej partii filmowej; był bardziej natchnionym utopistą, wierzącym w swoje zwycięstwo niż Jakowlew w radzieckim „Idiocie”, który zanadto manifestował bezsilność, czy robił z siebie po prostu życiowego ciamajdę — wbrew zresztą ostatnim tendencjom w teatrze, zrywającym z tradycyjną w interpretacji chorobliwością tej postaci. Radziecka Anastazja Filipowna jest bardziej wulgarna i prosta, bez niepotrzebnego demonizmu i wielkoświatowych manier bardzo pięknej, ale niesłowiańskiej w typie Edwige Feuillere. Natomiast postać Rogożyna została chyba zbyt sprymityzowana przez Rosjanina.

Nie ciągnijmy dłużej tych porównań — nie znajdziemy już też miejsca na godne osobnego rozważenia przypadki pośredniego poddawania się filmowców wpływom Dostojewskiego w ich pracach nie opartych wprost na prozie pisarza (Kurosawa: „Piiany anioł”. Visconti: „Rocco i jego bracia”). Najogólniej da się powiedzieć, że adaptacje dokonywane na Zachodzie sztucznie podrabiają ducha epoki lub rezygnują zeń i powierzchownie czerpią od Dostojewskiego wątki kryminalne — w wypadku Raskolnikowa, albo melodramatyczne — w innych wypadkach, oprawiając je w mistyczne zmagania się Dobra ze Złem. Adaptacje radzieckie natomiast pomniejszają bogactwo „dostojewszczyzny” i upraszczają komplikacje konfliktów w powieściach pisarza — wierne literze i zewnętrznemu obrazowi carskiej Rosji, jednostronnie traktują Dostojewskiego jako demaskatora stosunków obyczajowo-społecznych. Tak usprawiedliwiał to w r. 1958 moskiewski Rocznik Filmowy: „W chwili, gdy jest rzeczą konieczną utwierdzać w sztuce postępowe ideały, walczyć o jej czystość ideowa, takie jak u Pyriewa potraktowanie (Dostojewskiego) jest prawidłowe i na czasie. Wskreszenie powieści „Idiota” na ekranie ze wszystkimi jej kontrowersjami i reakcyjnymi motywami mogłoby mieć skutek odwrotny”.

Wielki, wielostronny, wieloznaczny pisarz nie miał więc jeszcze właściwego odbicia na ekranie. Z całą pewnością nadal będzie intruzować, nadal podniecać twórców filmowych do mocowania się z jego myślą i jego dziełem. Na razie — jak sam powiedział — „próby takie nigdy prawie się nie udawały; przynajmniej nie udawały się w pełni”.

WŁADYSŁAW CYBULSKI

E K R A N I Z A C J E P O W I E Ś C I D O S T O - J E W S K I E G O

„BRACIA KARAMAZOW” — 1913, Rosja, reż. Wiktor Turżański, wyk: Aleksiej Popow, Władimir Popow, Faina Szewczenko; 1920 — Niemcy, reż. Carl Froelich, wyk. Emil Jannings, Werner Kraus, Fritz Kortner; 1921 — Francja, reż. Wiktor Turżański; 1931 — Niemcy, reż. Fedor Ozep, wyk: Fritz Kortner, Fritz Rasp, Anna Sten; 1935 — USA, reż. Josef von Sternberg, wyk. Peter Lorre; 1947 — Włochy, reż. Giacomo Gentilomo, wyk. Fosco Giachetti, Mariella Lotti, Andrea Checchi; 1958 — USA, reż. Richard Brooks, wyk. Maria Schell, Yul Brynner; 1968 — ZSRR, reż. i scenografia Iwan A. Pyriew, wyk. Michaił Ulianow, Lionella Pyriewa, Kirył Lawrow.

„BIESY” — 1915 (jako „Mikołaj Stawrogin”), Rosja, reż. Jakow Protazanow.

„IDIOTA” — 1927 (jako „Mockery”), USA, reż. i scen. Benjamin Christensen; 1946 — Francja, reż. Georges Lampin, wyk. Gerard Philipe, Edwige Feuiller; 1947 — Urugwaj, reż. Danillo Trelles; 1951 — Japonia, reż. Akira Kurosawa, wyk. Toshiro Mifune; 1958 — ZSRR, reż. i scen. Iwan A. Pyriew, wyk. Jurij Jakowlew, Julia Borisowa.

„BIAŁE NOCE” — 1934 (i „Nietoczka Niezwanowa”) jako „Petersburskie noce”, ZSRR, reż. Grigorij Roszal i Wiera P. Strojewa; 1957 — Włochy, Francja, reż. Luchino Visconti, wyk. Maria Schell, Marcello Mastroianni, Jean Marais; 1959 — (jako „Noce nad Newą”) ZSRR, reż. i scen. Iwan A. Pyriew, wyk: Ludmiła Marczenko, Oleg Striżenow.

„GRACZ” — 1938, Niemcy, reż. Gerhard Lamprecht; 1949 — USA, reż. Robert Siodmak, wyk: Ava Gardner, Gregory Peck; 1959 — Francja, Włochy, reż. Claude Autant-Lara, wyk. Gerard Philipe, Liselotte Pulver.

„ZBRODNIA I KARA” — 1909, Rosja, reż. Wasilij Gonczarow; 1913 — Rosja, reż. J. Wroński, wyk: M. Orleniew; 1923 (jako „Rasolnikow”) — Niemcy, reż: Robert Wiene, wyk: Grigorij Chmara; 1935 — Francja, reż Pierre Chenal, wyk: Harry Baur i Pierre Blanchar; 1935 — USA, reż. Josef von Sternberg, wyk: Peter Lorre; 1945 — Szwecja, reż. Hampe Faustman, wyk: Hampe Faustman, Sigurd Wallen; 1956 — Francja, reż. Georges Lampin, wyk: Robert Hossein (dubb. Gustaw Holoubek), Jean Gabin, Marina Vlady; 1958 — USA, reż. Terry i Danis Sanders; 1970 — ZSRR, reż. Lew Kulidżanow, wyk: Georgij Taratorkin, Innokientij Smoktunowski.

ZESTAWIŁ: WŁ. C.

Mimo, iż sezon 1971/72 stanowi dla Czesława Wojtały pierwszy rok pracy w Państwowym Teatrze Ludowym w Nowej Hucie, jest on aktorem... bardzo krakowskim.

Wkrótce po ukończeniu PWST w Krakowie zaangażował się Wojtała do prowadzonego przez Krygiera Teatru Politycznego. Najżywiej wspomina Wojtała kontrowersyjne, ukraszone „antyreligijnymi wstawkami” przedstawienie „Sądu Parysów”, podejmujące polemikę z obiegowym stereotypem „cielejących zachwyków” nad staropolszczyzną, odkrytą wtedy dla sceny przez Kazimierza Dejmka.

„Krygier szukał w tym spektaklu motywacji działań aktorskich przez skojarzenie z dziecięcą zabawą, elementem ludycznym, integralnie związanym i z obrzędem, i ludową tradycją. Fascynowało nas wszystkich wspólne przeświadczenie, że nie mogą i nie powinny istnieć i funkcjonować w grze aktorskiej określonej recepty, „zafiksowane” sposoby, utrwalony sztafaż gestów „na wszelką okazję”. Tak relacjonuje dzisiaj Wojtała okres pierwszy swej artystycznej współpracy z obecnym dyrektorem Teatru Ludowego.

Potem po rozproszeniu się zespołu Teatru Politycznego Wojtała znalazł się w zespole krakowskiego Teatru „Rozmaitości”. Okres ten wspomina niechętnie, mimo iż grał wiele tzw. dobrych ról. Przesłania go bowiem wrocławska przygoda, związana przede wszystkim z Teatrem Laboratorium i Jerzym Grotowskim.

Wspominając ten niesłychanie ważny okres kształtowania swego artystycznego światopoglądu Wojtała mówi:

„Aktorowi należy stworzyć warunki, okoliczności, w których mógłby się on objawić całkowicie. Nie idzie wcale o ekshibicjonizm ani o to, co się nazywa ekspresywnym aktem samoobjawienia, ale o to, co może się zdarzyć między człowiekiem a człowiekiem wtedy właśnie, kiedy partnerzy pragną się nawzajem rozeznaczyć we własnych, istotnych dla nich sprawach. Dlatego mała jest tu przydatna urokliwa technika, cudowna dykcja, świetnie postawiony głos, bo wszystkie te środki stały się najbardziej uciążliwym ciężarem w „otwartej komunikacji” pomiędzy aktorem i współczesnym widzem”.

Ostatni okres przed przyjściem do Nowej Huty, wypełnia Wojtała praca w Teatrze Polskim we Wrocławiu, kiedy to występował w inscenizacjach Skuszanek, Krasowskiego i Tomaszewskiego. Zafascynowany „odprofesjonalizowaniem” najciekawszych przejawów współczesnego teatru, właśnie w procesie akceptacji zdobył młodego światowego ruchu teatralnego

upatruje odnowy zapóźnionej mocno w stosunku do innych sztuk teatralnej działalności.

„Właśnie teraz, jak nigdy dotąd w historii teatru — mówi z nadzieją — otworzyły się przed teatralną sztuką nieprzebrane możliwości. Przekroczono tzw. sposoby na dobry teatr, zwalczono tzw. „intelektualne” zapory, życie dało teatrowi twórczą wolność. Teatr może być zabawą i wyzwaniem, ograniczeniem i nadmiarem, instytucją i jej zaprzeczeniem. Sposób na teatr polega na tym — jak twierdzi jeden z najwybitniejszych polskich ludzi teatru — iż nie ma sposobu. Zadania stojące przed tak pojmowanym teatrem przekraczają indywidualne możliwości aktora, inscenizatora, plastyka, muzyka. Stąd teatr dzisiejszy stać się musi działaniem grupy kompetentnych, ale nie zamykających się we własnym gronie ludzi. Twórcza decyzja polega bowiem na penetracji tego wszystkiego, co w sytuacji współczesnego człowieka najbardziej ważne, istotne i ludzkie. Tak myśli nowy młody teatr, do którego należy już terazniejszość, a który w przyszłości zmienić musi profesjonalną, niszczącą i aktora, i widza, machine”.

„Nie jestem na etapie, kiedy można robić jakiegokolwiek podsumowania, dlatego chciałbym autoprezentacji dokonywać na razie poprzez to, co myślę i o czym marzę w teatrze niedalekiej przyszłości” — kończy skromnie odtwórca roli księcia Myszkiwa w scenicznej adaptacji „Idioty” Fiodora Dostojewskiego.

(K. M.)





ALEKSANDER BEDNARZ

Ponad 50 ról w 10-letniej karierze tego młodego (ur. 1941) aktora — to rzecz niewątpliwie imponująca. Nie ta jednak liczbowa statystyka stanowić może podstawę do merytorycznego obrachunku z aktorstwem Aleksandra Bednarza. Współpracując z wieloma wybitnymi polskimi inscenizatorami otrzymał od początku Bednarz szansę w postaci odpowiedzialnych aktorskich zadań.

Punktem wyjścia był ciekawy okres teatru tarnowskiego, prowadzonego wtedy z impetem przez Kazimierza Barnasia. Najlepiej zarysowały się role Bednarza w inscenizacjach Lidii Zamkow: tytułowa partia w „Peer Gyncie” Ibsena i rola Mattiego w brechtowskiej „Puntilli”. Krytyka zwróciła też uwagę na Bednarzową interpretację postaci Betrama, hrabiego Russyllionu w szekspirowskiej komedii „Wszysto dobre, co się dobrze kończy” (inscenizacja Jerzego Jarockiego). Sezon w Katowicach (1964/65) uwieńczyły dwie ciekawe kreacje: Poety w „Weselu” Wyspiańskiego (inscenizacja Józefa Grudy) i Botwella w „Marii Stuart” Słowackiego (reżyseria Romana Zawistowskiego). Potem trafił Bednarz na początek „złotego okresu” krakowskiego Teatru Starego, za dyrekcji Zygmunta Hübnera. Publiczności i krytykom utkwily zwłaszcza w pamięci dwie role Bednarza w inscenizacjach Konrada Swinarskiego: Leonarda w „Nie-Boskiej Komedii” Zygmunta Krasńskiego i Jana w „Fantazym” Juliusza Słowackiego.

„Jan — pisał Kłossowicz, charakteryzując wspólną koncepcję roli Swinarskiego i Bedna-



rza — jest zarośnięty, niechlujny, ubrany w kożuch wełną na wierzch, na plecach ma kołczan, a u pasa manierkę z gorzałką (...) Chociaż wyśmiewa pozę Idalii, sam jest też uwikłany w tragiczną i śmieszna sytuację, zmuszony wciąż do odgrywania roli narodowego bohatera; nie może być sobą — zwyczajnym człowiekiem, który zalewa robaka i któremu wyc się chce nad własnym losem”.

Pracując w Teatrze Ludowym trzeci sezon, Bednarz dał się poznać nowohuckiej publiczności kilkoma znaczącymi rolami. Najważniejsze z nich to: tytułowa partia w „Królu Janie” F. Dürrenmatta, pisarz Trigorin w „Czajce” A. Czechowa, księżę Konstanty w „Kordianie” J. Słowackiego, stary Zykow w dramacie M. Gorkiego.

Rola Króla Jana, „w pełnej umiaru interpretacji młodego aktora, który jednocześnie jest współczesnym youngangrymanem i postacią uniwersalnego dramatu władzy” (opinia Andrzeja Hausbrandta w „Teatrze”) zaciekała recenzentkę „Życia Literackiego”. Elżbieta Morawiec pisała: „Król Jan Bednarza należy do postaci blisko spokrewnionych z współczesnym teatrem absurdu. Ten władca z własnego wyboru nie jest charakterem, dążenie do stworzenia jednolitej osobowości prowokuje go do reakcji, a wszystkie reakcje pochodzą z różnych źródeł psychicznych, jakby nie jeden człowiek nimi władał, lecz różni: od dziecinnego uśmiechu do gwałtownego gniewu nie upływa sekunda — mnożą się twarze, a żadna z nich nie jest własna, wszystkie pożyczone, nałożone jak maska, odegrane. Jedna jest tylko cecha niewątpliwie własna: naiwność”.

„Role ludzi dojrzałych, których od początku swej kariery mam okazję grać, odpowiadają mi ze względu na niespodziankę, jaką ze sobą niosą: niespodziankę możliwości przeistoczenia samego siebie. Najciekawsze dla mnie jest zawsze

znalezienie odpowiednika psycho-fizycznego dla treści, które niesie rola. Jednym słowem: nie uznaję tzw. aktorstwa intelektualnego i związanego z nim sposobienia swojej prywatnej sylwetki. Aktorstwo prawdziwe jest zawsze antyintelektualne, zawsze bierze swój początek w wspólnym każdemu działającemu człowiekowi żywiole „komedianctwa”.

Bednarz próbuje też swych sił w pisaniu dla sceny. „Dzień dobry, Mario”, sztuka, której prapremiera odbyła się na Scenie „Reduta 70” lubelskiego Teatru Osterwy grana jest obecnie na małej scenie Teatru Ludowego Nurt 71, ciesząc się zainteresowaniem publiczności. Dwie dalsze napisane już propozycje Bednarza grane będą w tym roku. „Przerwa w snach” na przykład znajduje się w planach repertuarowych lubelskiego zespołu Kazimierza Brauna.

„Grając dojrzałych i ukształtowanych przez życie bohaterów — dorzuca na koniec Bednarz — poczułem potrzebę wyrażenia tęsknot, obsesji swojego wieku i moich rówieśników. Stąd już krok do dramaturgii, którą traktuję jako przygotowawczy etap właściwego „pisania na scenie”.

(K. M.)



4

FRANZ WERFEL, JACOBWSKY I PUŁKOWNIK (JACOBOWSKY UND DER OBERST). KOMEDIA PEWNEJ TRAGEDII PRZEKŁAD: JULIUSZ KYDRYŃSKI I EDMUND OSMAŃCZYK. REŻYSERIA: JERZY KRASOWSKI, SCENOGRAFIA: JÓZEF SZAJNA, MUZYKA: JERZY BRESTICZKER. POLSKA PRAPREMIERA: 20 STYCZNIA 1957. ROKU PRZEDSTAWIEŃ 86.

„Dla mnie osobiście najbardziej zadziwiający w tym znakomitym przedstawieniu był przede wszystkim tekst sztuki. Trzeba tu złożyć prawdziwe gratulacje kierownictwu artystycznemu teatru, że wreszcie ukazało polskiemu widzowi tę świetną komedię. Decyzja niewystawiania „Jacobowsky’ego i pułkownika” w latach ubiegłych stanie się chyba obiektem zainteresowania historyków i psychiatrów. Mniejsza zresztą o nią — cieszymy się, że repertuar polskich teatrów wzbogacony został o nie byle jakie dzieło.” (T. Robak, *Dramat dwóch postaw i dwóch postaci*, „Budujemy socjalizm” 1957 nr 12).

*

„Jest to — moim przynajmniej zdaniem — najciekawsze z dotychczasowych przedstawień nowohutnickich. To rzetelny sukces, a kilka tej rangi przedstawień już by starczyło, by między bajki włożyć krakanie o ogólnym w Polsce kryzysie sztuki teatralnej (sztuki, nie ekonomiki teatralnej). (...) Reżyseria jest subtelna i precyzyjna nie tylko w wypadku pary tytułowej. Mamy tu do czynienia z wybitnie udaną „kompleksowością” pracy teatralnej. Nie na zasadzie abstrakcyjnej równorzędności elementów widowiska, ale na zasadzie mądrego użycia tego wszystkiego, co stało do dyspozycji. A tego było dużo. Zespół aktorski Teatru Ludowego jest w sposób widoczny lepszy, niż przed jakimś rokiem (...) Ma ambicje szukania nowej, bardziej wszechstronnej formuły realizmu, opartej o solidne tradycje sprawności warsztatowej, wzbogaconej umownością współczesnej techniki.

WIDOWISKO WYBITNE

W pełnej harmonii z reżyserem był scenograf. I kostium i plastyka sceniczna w ręku Józefa Szajny balansuje na krawędzi groteski, realizmu, czystej formy teatralnej, syntetyzującej aluzji. Scenografia nie jest barwnym obrazem dla siebie, ze swej strony pracuje z wielkim powodzeniem nad tym, co nazwalibyśmy formułą nowego realizmu. Kostium Marianny jest trójkolorowy jak sztandar francuski, a jest też ciekawie skrojoną suknią. Tak właśnie jak Marianna sama jest na pograniczu metafory i zwyczajnej codzienności. Pułkownik ogląda przed ucieczką z Paryża dwie chabety — pojawiają się tylko groteskowe cienie ich łbów na ekranie, inne konie byłyby w tej reżyserii i całości plastycznej nieznośne. Urządzenie baru jest całkowitą fikcją. Stoliki stoją na oddzielnych osobliwych podeścikach, a przecież nie tylko taka aluzja do kształtu zwyczajnego wystarcza — tylko taka aluzja jest właśnie niezbędna dla sensowności całej sprawy. To nie może być ani abstrakcyjny dialog postaw, ani „bytowa” historyjka o ucieczce przed Niemcami.

Scenograf trafił równie dobrze jak reżyser w nasz, aktualny sens wystawienia Werfla. W styl aluzji intelektualnej.” (S. Treugutt, *Dobra, mądra robota*, „Przegląd Kulturalny” 1957 nr 12.)

*

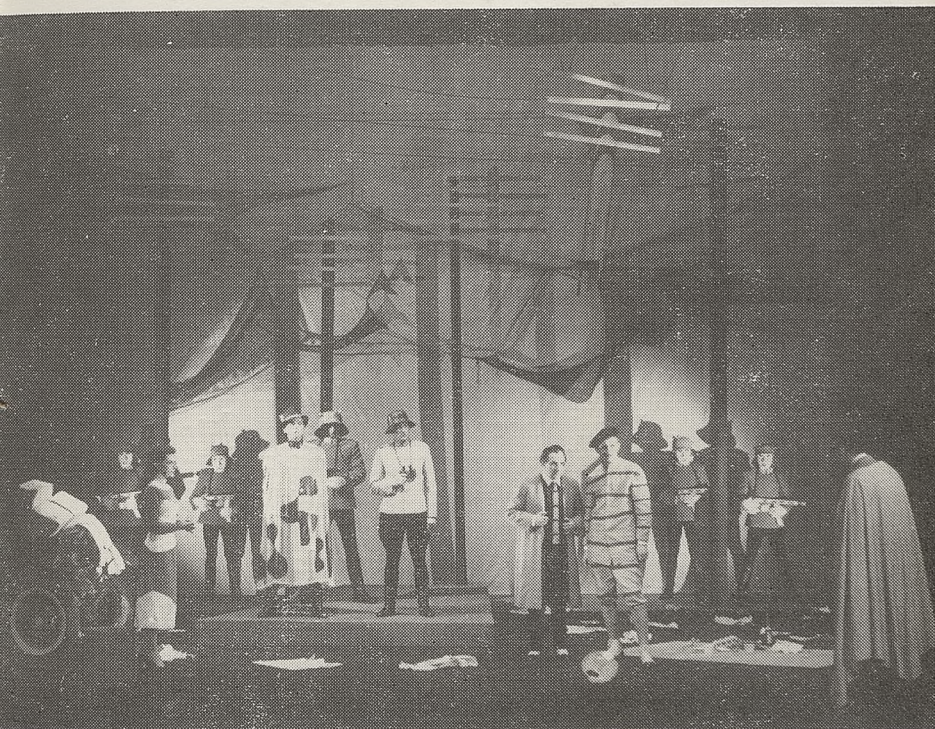
„...Cała ta sztuka, wznosząc się poprzez śmiałość swych skrótów, poprzez zagęszczenie nastroju i pewne satyryczne uproszczenia, ponad typową konwencję realistyczną, nie odrywa się jednak ani na chwilę od realiów epoki i środowiska.

Tak szczególna faktura utworu znalazła śmiałość i prawdziwie twórcze odbicie w realizacji młodego i prężnego teatru Nowej Huty. Kierunek spektaklu wyznacza w pierwszym rzędzie scenografia. W swym rozwiązaniu przestrzeni scenicznej dekorator (...) potrafił znaleźć wyrazisty i przekonujący odpowiednik dla owej „przesadnej” ekspresjonistycznej i skrótowości satyrycznej metafory, wspierającej się jednak każdorazowo o autentyczność konkretnego. Głównym i wiążącym poszczególne obrazy akcentem staje się motyw posępnego, chmurnego nieba, przecinanego jakimś groźnym w wyrazie i przytłaczającym zarysem przewodów elektrycznych, słupów sygnalizacyjnych — elementów technokratycznej cywilizacji. (...) Całe przedstawienie nosi w sobie ładunek jakiejś żarliwości, ma jednolitość nastroju i mimo pewnych drobnych przerostów ekspresjonistycznej egzegetyki, odznacza się rzadko spotykaną jednorodnością funkcji: ideowej i artystycznej.

Niestety, refleksje, jakie przedstawienie budzi w rezultacie: nie są tak jednolite. Świecąca pustkami na tym pięknym spektaklu widownia nowego teatru w Nowej Hucie to jeszcze jeden ze smutnych paradoksów naszej rzeczy-

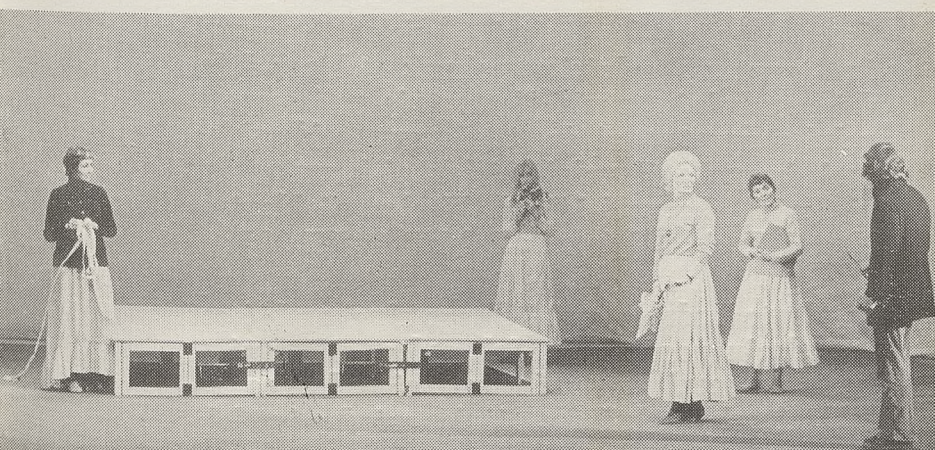


CARLO GOLDONI: DWÓCH PANÓW



FRANZ WERFEL: JACOBOWSKY I PUŁKOWNIK — SCENA ZBIOROWA

ZDJĘCIE Z PRÓB „IDIOTY” F. DOSTOJEWSKIEGO



wistości. Z jednej strony jeden z najciekawszych, twórczych i naprawdę nowoczesnych (nie mylić z nowinkarstwem!) organizmów teatralnych w Polsce — z drugiej strony teren — twardy, ugorzysty, opórny, któremu bardziej niż ozon dla płuc, potrzebny jest teatr. Tylko — jaki teatr? A dla zespołu Skuszanek — jaka widowia? (Zastępca, Jacobowsky i pułkownik, „Tygodnik Powszechny”. 1957 nr 13).

Carlo Goldoni, Sługa dwóch (Il servitore di due padroni). Komedia 3 aktach. Przekład: Zofia Jachimecka. Reżyseria Krystyna Skuszanek. Scenografia Lilianna Jankowska i Antoni Tośta, Opracowanie muzyczne: Józef Bok, Opracowanie choreograficzne: Henryk Duda. Premiera 9 marca 1957. Przedstawień 66.

„Zobaczyliśmy na scenie po prostu barwne i żywe widowisko, którego celem była wielka, święta bezużyteczna Zabawa. (...) Skuszanek zrezygnowała z zewnętrznej, socjologicznej niejako, warstwy komediowej. Zbudowała czysty, jak gdyby trochę abstrakcyjny schemat fabularny, sam ekstrakt i koncentrat zabawowej intrygi. Była to zapustna gra trochę poza czasem i historią. Zamiast gorącego i słonecznego kolorytu włoskiego lata — barwne baloniki, mrugające światełka elektryczne i figlarne lampioniki sugerowały raczej upojny nastrój międzynarodowej karnawałowej nocy. Autentyczny kostium weneckiego mieszczaństwa i ludu z drugiej połowy XVIII wieku zastąpiony został pstrym i fantazyjnym strojem maskaradowym, wielką błazeńsko-uroczystą przebieranką. Z rodzajowego tła lokalnego pozostały tylko surowe elementy, podobnie jak z gospody stanowiącej ośrodek akcji pozostały tylko bezustannie wirujące — jakby w pijackim kręcku — drzwi obrotowe. Scenografowie przedstawienia (...) mają zresztą wybitny udział w stworzeniu tej poetyckiej, ponadrealnej rzeczywistości, której zasadniczy charakter nadawały elementy plastyczne. (...)

Do pełnego sukcesu nowohuckiego „Sługi dwóch panów” brakło tylko większej precyzji i po prostu dojrzałości zespołu aktorskiego. Młodzi przeważnie artyści Teatru nie są jeszcze w pełni przygotowani do tego typu widowiska, brak im na ogół należytej lekkości, zwinności, giętkości, skoczności.” (H. Vogler, Goldoni w Nowej Hucie, „Dziennik Polski” 19 III 1957).

*

„Teatr Ludowy umiał z tego slugi zrobić coś w rodzaju uogólnienia, jak sądzę, stworzyć w kształcie scenicznym ów rodzaj człowieczka-chętniaczka, u którego różnica między intelek-



tem (nie mylić ze sprytem) — a nadczynnością tarczycy i żołądka jest dopustem Bożym dla jego bliźnich. Znamy tych maleńkich a energicznych, którzy wszędzie muszą być, choć nie ma po temu absolutnej, a obiektywnej konieczności. Przyznam się, że z dużą satysfakcją patrzyłem, jak Truffaldino otrzymał wreszcie zasłużone lanie od swoich dwóch panów.” (S. Mrozek, Goldoni i w ogóle..., „Echo Krakowa” 20 III 1957).

*

(...) Trzeba przyznać, że Skuszancka zrobiła to przedstawienie świetnie i z talentem, jest o wiele dojrzsze od podobnej w pomysłach teatralnych „Księżniczki Turandot”, dopiero ostatnie sceny nużyły trochę nadmiarem komizmu. Ale Skuszancka wspaniale utrzymała zespół, jej grupa młodych aktorów, z którymi tak niedawno zaczynała, gra dzisiaj żywo albo precyzyjnie, jak Wanda Uziembło, Maria Gdowska, Wojciech Rajewski (...) Harmonizują z przedstawieniem dekoracje (...) i muzyka (...). Jak cała koncepcja widowiska, nie zachowują żadnej historycznej wierności wobec włoskiego baroku. Są za to śmieszne i wesołe, sprzyjają zabawie, jaka przez dwie i pół godziny trwa na scenie. Nareszcie i aktorzy mogą się bawić w swoim teatrze!

Ale gdy wychodziłem z przedstawienia, głośniki jak zawsze w Nowej Hucie podawały komunikaty przypominające, na jakim świecie żyjemy. Ale po co o tym ludziom przypominać, po co uświadamiać im niepewność i groźbę. Śmieją się, klaszczą, zapelniają widownię do ostatniego miejsca, to pierwsze przedstawienie w tym teatrze, które zapowiada sukces kasowy. Bawcie się, kto wie, czy świat potrwa jeszcze trzy tygodnie”. (Z. Greń, Bawcie się, „Życie Literackie” 1957 nr 13).

OPRACOWAŁ: EMIL ORZECHOWSKI

Jezy Szaniawski
DWA TEATRY

Reżyseria i scenografia: Waldemar Krygier

Aleksander Fredro
DAMY I HUZARY

Reżyseria i scenografia: Waldemar Krygier

Aleksander Bednarz
DZIEŃ DOBRY MARIO

Propozycja sceniczna autora
Scenografia: Elżbieta Oyrzanowska-Zielonacka
Scena NURT 71

Tadeusz Konwicki
SENNIK WSPÓŁCZESNY

Adaptacja, scenografia i reżyseria:
Waldemar Krygier

Maksym Gorki
ZYKOWOWIE

Warsztat reżyserski Jerzego Sopoćki
Scenografia: Marian Garlicki
Muzyka: Adam Walaciński

Leon Pawlik
SAMOKRYTYKA

Reżyseria: Jan Güntner
Scenografia według projektu. Leona Barańskiego
Scena NURT 71

Tennessee Williams
SZKLANA MENAŻERIA

Reżyseria i scenografia: Waldemar Krygier

W PRZYGOTOWANIU

José Triana
WIECZÓR ZBRODNIARZY

Reżyseria: Jacek Gruca
Scenografia: Maria i Stanisław Walczakowie

Główny elektryk	— Ludwik Kolanowski
Główny akustyk	— Andrzej Tuteja
Brygadier sceny	— Edward Górski
Kier. prac. kraw. damskiej	— Teodora Rucińska
Kier. prac. kraw. męskiej	— Adam Kiszka
Tapicer	— Wacław Maj
Kier. prac. stolarskiej	— Zygmunt Osika
Prace perukarskie	— Elwira Jargosz
	— Henryk Jargosz
Prace modelatorskie	— Jan Śliwiński
Prace malarskie	— Władysław Grabowski
Kierownik techniczny	— Piotr Rzepecki
Koordynator pracy artystycznej	— Monika Lisicka

~~~~~

**KASA TEATRU CZYNNA NA DWIE GODZINY PRZED PRZEDSTAWIENIEM. TEL. 411-83. TEATR PROWADZI SPRZEDAŻ BILETÓW NA 7 DNI PRZED PRZEDSTAWIENIEM. TEL. 411-83. PRZEDSPRZEDAŻ BILETÓW PROWADZI ORBIS W KRAKOWIE, RYNEK GŁÓWNY 41. DOJAZD DO TEATRU Z KRAKOWA TRAMWAJEM LINII 4, 5, 15, ALBO AUTOBUSEM POŚPIESZNYM A DO PLACU CENTRALNEGO, NASTĘPNIE TRAMWAJEM LINII 16, 14 I AUTOBUSEM POŚPIESZNYM B.**



~~~~~

KAWIARNIA TEATRU CZYNNA NA GODZINĘ PRZED PRZEDSTAWIENIEM.

~~~~~

**OPRACOWANIE GRAFICZNE:**

**JANUSZ TRZEBIATOWSKI**

**REDAKCJA PROGRAMU:**

**KRZYSZTOF MIKLASZEWSKI**

DO ZILUSTROWANIA NINIEJSZEGO PROGRAMU POSŁUŻYLIŚMY SIĘ DZIEŁAMI I ICH FRAGMENTAMI EUGENIUSZA MUCHY



W plejadzie poszukiwań artystycznych naszego czasu: ugrzecznionych, czy też na przekór zbuntowanych; anachronicznych, tradycyjalizujących czy też sformalizowanych bezwzględną pogonią za nowością i modą (dla samej tylko nowości i mody); intelektualizujących czy prymitywizujących; refleksyjnych czy spontanicznych, malarska twórczość Eugeniusza Muchy — wychowanka Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i członka stowarzyszenia artystycznego „Grupa Nowa Huta” — stale zachowuje moc zaskakiwania.

Rzecz charakterystyczna nie czyni tego poprzez izolację, ucieczkę w niedostępne zwykłemu śmiertelnikowi regiony abstrakcji czy też pojęciowej spekulacji, lecz ukazując mu swój własny świat, nie pozbawiony niezwykłego — przynajmniej czasem szokującego ostrością, a nawet wręcz brutalizacją wizji — wdzięku i pewnej nuty romantyzmu.

Sztuka Eugeniusza Muchy zawiera w sobie szereg przeciwstawnych elementów, które łączone niemal metodą surrealistycznego automatycznego zapisu nabierają cech spoistości, w obrazach, gdzie symultanicznej przestrzeni równoczesność zdarzeń i wizji buduje walor bogactwa, nawet zdobności, przede wszystkim zaś siłę przekonywania. Na pierwszy rzut oka sztuka ta programowo antyestetyczna obraca się wokół motywów ludzkiego postępowania i doznań, które twórca ujmuje w skrótowej formie scen — malowanych symboli. Odarte z możliwości ukrycia swojej osobowości postacie z jego obrazów, zdają się poruszać jakby pod powiększającym szkłem lub na ekranie aparatu rentgenowskiego, bez żadnych możliwości kamuflowania popędów, prymitywnych dążeń i odczuć. Wszystko to tworzy nieprawdopodobny mikrokosmos zagęszczony atmosferą nieustającego karnawału elementarnych żądz.

Gdy więc uważnie przyjrzymy się owym dziełom znajdziemy w nich nastrój ludowej klechdy, podania, żywą fascynację podawaną z ust do ust opowieścią o dziwach i niezwykłościach. Są więc te obrazy malowane szeroko ekspresyjnie sugestywną plamą barwną, utrzymane w kolorach jarzących się fioletami, czerwieni i żółcią — jakby songami, ludowymi balladami, w których pełna krew miesza się z winem, mitologią prostego człowieka, prymitywną niepozbawioną ozdobności zmysłowością, niesamowitością, tajemniczością i grozy jaka towarzyszy wspaniałości grzechu. ANDRZEJ POLLO

REDAKCJA PROGRAMU KRZYSZTOF MIKLASZEWSKI OPRACOWANIE GRAFICZNE JANUSZ TRZEBIATOWSKI

