

nowe przedstawienia

TOLSTOJ W TEATRZE POWSZECHNYM

ELEONORA STRÓŻECKA

„Interesujący spektakl. Ale gdzie tu jest właściwie „zmartwychwstanie”? — pytano po zapadnięciu kurtyny.

Zmartwychwstanie, powieść w której myśl antyczna i średniowieczna ściera się z indywidualizmem i sceptycyzmem końca ubiegłego wieku, niewiele ma w rzeczy samej wspólnego z przeróbką sceniczną Wołkowa; rzeźną historią księcia i prostytutki, rosyjską, skryminalizowaną wersją *Damy kameliowej*.

Jeśli już szukać w literaturze dziewiętnastowiecznej parantell *Zmartwychwsta-*

nia, to nierównie mu bliższy od melodramatu Dumasa-syna okazałby się na przykład *Idiota* Dostojewskiego. W obu powieściach analiza psychologiczna i społeczna jest punktem wyjścia procesu, wytoczonego sumieniu i etyce, naturze i opatrności; obie powieści są wielkim misterium na wzór średniowiecznych moralitetów o Szatanie i Śmierci walczących o Człowieka. (Wydawać by się mogło, że nic nie jest bardziej obce pojęciu „misterium” od spokojnej, powolnej i rzeczowej narracji Tolstoja, od jego pracowitego

wykańczania detalu, od przedmiotowości jego stylu, utylitarności jego dydaktyki. Tym niemniej pod powłoką zewnętrzną *Zmartwychwstania*, ukształtowaną przez potrzeby i gusty XIX w., płynie nurt filozoficzny, mający swój najbliższy odpowiednik w treści średniowiecznych widowisk teatralnych).

Idiotę i *Zmartwychwstanie* wiąże ponadto fakt ich niezaprzeczalnego łącznego wpływu na pisarzy lat dwudziestych naszego stulecia (np. na Kafkę) i czterdziestych i pięćdziesiątych (na francuskich egzystencjalistów między innymi). Treścią *Idioty* jest, jak wiadomo, próba ocalenia ludzkości przez powtórzenie w XIX w. w Rosji eksperymentu sprzed dwóch tysięcy lat.

Książę Myszkina, epileptyk leczony od dzieciństwa na odludziu — Chrystus z powieści Dostojewskiego — zstępuje ze swych gór do salonów Petersburga, by odtworzyć raz jeszcze przypowieść o Zbawicielu i jawnogrzesznicy, obudzić dusze przez demonstrację sojuszu łitości i piękna. Doświadczenie księcia Myszkina kończy się wielką kompromitacją. Świat — kolosalny dom publiczny w kolosalnym domu wariatów — kręci się jeszcze jako tako, póki go nie zaczynamy zbawiać. Tracony przez czyste ręce — zwłaszcza przez czyste ręce — leci jak kamień w Tartary. Zła nie można zwyciężyć, zło jest prawem najwyższym. Stoi nie tylko ponad ludźmi, lecz i ponad Naturą, ponad Bogiem.

W pokoju, w którym zamordowano piękną Nastasję Filipownę i w którym szaleństwo ogarnia pospólu Rogożyna i księcia Myszkina — mordercę i Zbawiciela — wisi Chrystus w grobie Holbeina. Ciało Chrystusa, umęczone przez ludzi, jest już tknięte rozkładem. To straszne ciało Boga, które uległo ziemianom i zostało znieważone przez przyrodę, jest metaforą bezradności pisarza wobec obu tragedii ludzkości: społecznej i biologicznej. Tolstoj mawiał o Dostojewskim, że to dobry koń, który poniósł, roztrzaskał wóz i połał nogi w przydrożnym rowie.

Eksperyment „zmarnowany” przez Dostojewskiego Tolstoj podejmuje na swój sposób. W ślad za Dostojewskim przenosi przypowieść o Chrystusie i jawnogrzesznicy do tego samego środowiska, które zgubiło księcia Myszkina. Obcy jednak ekstatycznemu wizjonerstwu autora *Idioty*, nadaje jej — precyzyjnie i ściśle — wymiary odpowiadające skali powszedniego życia: jego bohater to nie anachoreta z gór, to bogaty obszarnik, oficer gwardii w rezerwie; bohaterka to nie antyczna Aspazja na utrzymaniu petersburskiego możnowładcy, lecz po prostu była pokojówka, dziewczyna z domu publicznego; akcja toczy się na ziemi — „nie wyżej ani nie niżej”.

Zmartwychwstanie ma kilka planów, rozgrywa się na kilku niejako kondygnacjach. Przede wszystkim sprawy społeczne. Sale i korytarze gmachu sądu, ministerstw, więzień, aresztów etapowych prowadzą nas do krainy czystego nonsensu. Obwinieni są niewinni; w każdym bądź razie sędziowie są nie mniej od nich obciążeni. Ława oskarżonych, ławy przysięgłych, fotele sędziów są miejscami wymiennymi, przydzielanymi jak krzesła w kinie na zasadzie pierwszeństwa w kolejce przed kasą. Mechanizm przemocy



Adam Hanuszkiewicz (Książę Niechłudow) i Zośka Rysiówna (Katia Masłowa)



Teatr Powszechny w Warszawie: *Zmartwychwstanie* według Lwa Tolstoja. Adaptacja Wołkowa, opracowanie tekstu, inscenizacja i reżyseria: Adam Ha-nuszkiewicz, scenografia: Krzysztof Pankiewicz. Scena zbiorowa, pośrodku Zofia Rysiówna (Katla Masłowa)

działa tępo i bezosobowo, jak automat. „Odpowiedzialność za skutki postępowania z ludźmi nie obciąża nikogo” — powiada Tolstoj. I ta właśnie anonimowość biurokracji przekształca państwo w szlach-tuz, w którym się ludzi kaleczy i mor-duje bezkarnie jak bydło.

„Niechludow widział — pisze Tolstoj — że ludożerstwo nie zaczyna się w tajdze, ale w ministerstwach, komitetach i de-partamentach i jedynie kończy się w taj-dze... Nie wiadomo, czego tu więcej — dodaje — okrucieństwa czy nonsensu”. Albowiem najgorsze może jest to, że me-chanizm państwowy obraca się w próżnię że jest absolutnie niecelowy. Służy rze-komo eliminowaniu zbrodniarzy, wzglę-dnie ich reedukacji. W rzeczy zaś samej tylko na czas jakiś usuwa setki tysięcy ludzi ze społeczeństwa, by ich następnie sprowadzić z powrotem, zarażonych i bez-nadziejnie zdemoralizowanych.

Państwo jest zatem pułapką, nastawio-ną przez szaleńców, to Bedlam, Żółty Dom — szpital wariatów.

Na następnej kondygnacji powieści Tolstoj bada koła i tryby innego mecha-nizmu. „Jestem niewinna!” — woła Ka-tiusza. To prawda; winowajca siedzi wśród sędziów. Postępując „jak wszyscy” wtrącił kiedyś tę dziewczynę w rozpacz i grzech. Krzyk Katiuszy jest dla Niechludowa tym, czym później będzie dla Jó-zefa K. z *Procesu* Kafki przybycie funk-cjonariuszy sądowych: sygnałem, że proces się rozpoczyna. Jest wolny, mógłby się cofnąć; nie, nie jest wolny, musi przejść przez to wszystko aż do wy-róku.

Wędrowni Niechludowa po korytarzach sądu i więzień, po sędziach, prokurato-rach, adwokatach, „osobach wpływowych” mają swój odpowiednik w etapach proces-u toczącego się w jego świadomości. Wina — jej źródła — jej skutki. „Czy w ogóle była tu wina? Wszak jesteśmy tylko ludźmi” — myśli Niechludow. (Jó-zef K. spróbuje później także tego uni-ku). A co będzie jeśli jej nie uzna? Już sama ta myśl grozi gangreną i śmiercią moralną: przed Niechludowem, jak na płótnie ekranu przepływają setki obumar-

łych dusz, których życie wewnętrzne prze-stało się rozwijać, gdyż ich właściciele sflumili w sobie myśl o własnej odpowie-dzialności.

Co sprawia, że człowiek staje się winowajcą? — nacisk etyki stada, owo po-wszechne: „wszyscy tak robią” — odpo-wiada Tolstoj. Jest to drugi z rzędu apar-at przemocy; równie jak ten pierwszy — bezmyślny, zautomatyzowany i niszczy-cielski. „Inni” zarażają nas kłamstwem, pozbawiają wolności wewnętrznej. Inni — to obłuda i niewola. Inni — to piekło. Tolstoj pisał o tym wiele dziesiątków lat przed egzystencjalistami.

Jak uciec i dokąd? Rousseau’iści zale-cali ucieczkę na łono przyrody. *Zmart-wychwstanie* zaczyna opis morderstwa, jakie cywilizacja popelnia na naturze: „Choć ludzie, setki tysięcy ludzi, starali się oszpecić tę ziemię, na której się tło-czyli, choć starali się zawalić ją kamie-niami, żeby nic na niej nie rosło, choć wy-rywali z niej każdą kielkującą trawkę, choć spowijali ją w opary węgla i nafty, choć ścinali drzewa i przepędzali wszyst-kie zwierzęta i ptaki — wiosna była wiosną i w mieście... Wesołość ogarnęła rośliny, ptaki, owady i dzieci... Tylko lu-dzie, dorośli ludzie, nie przestawali oszu-kiwać się i dreczyć nawzajem. Dla nich święte i ważne było to, co sami wymyślili, aby jeden panował nad drugim”.

Tolstoj, jak Rousseau, nienawidzi cy-wilizacji i jej „kłamstw”. Przyroda w *Zmartwychwstaniu* nie jest jednak by-najmniej naiwną naturą Rousseau’istów, rajem niewinności i pełni człowieczej. Przyroda to przede wszystkim nasze ciało; zaś „zwierzęce ja”, instynkty są najważ-niejszym bodźcem przestępstwa — owej nieodwracalnej krzywdy, jaką wyrządza-my innym i swemu własnemu „duchowemu ja”. Natura tworzy ludzi przepołowionych, zmiażdżonych jak czerwle rozdeptane w trawie. Ucieczka na łono przyrody, nawrót do prymitywnych modeli społecznych jest bezcelowy. Natura też jest pułapką.

Wędrowni Niechludowa odbywa się po krzywej zamkniętej. U jej końca wraca do punktu wyjściowego, poznaje swą klęskę. Książę Niechludow — Chrystus.

który chciał zrozumieć — kończy podobnie jak książę Myszkini — Chrystus, któ-ry chciał tylko kochać. Porażka Niechludowa zamyka powieść.

Tolstoj nie rezygnuje jednak z propo-zycji pozytywnych. Swoje wywody wy-głasza już „po zapadnięciu kurtyny”, gdy tkanka fabularna się urywa. Wkłada je częściowo w usta starego chłopca-sekcia-rza. Starzec stoi na uboczu, wyodrębni-ony z zabawy szaleńców, jest sam ze so-bą. Jest poza społeczeństwem, poza jego prawem, poza jego publicznymi i prywatnymi związkami: nie podlega niczyjej władzy, nie ma i nie przyjmuje pienię-dzy, nie należy do wspólnoty religijnej; nie ma dokumentów, wieku, tradycji (wy-rzekł się nawet rodziców), nie ma przy-jaciół ani współwyznawców; nie ma oj-czynny, nie jest związany z żadnym punk-tem przestrzeni historycznie określonej. Nie ma nazwiska. Nie ma żony. Nie ma dzieci. Jest istotą anonimową, ponadcza-sową, pozahistoryczną.

On jednak — wcielone anarchistycz-ne zaprzeczenie — jest w tej powieści w pełni żywym człowiekiem. *Zmartwych-wstanie* ten, kto pójdzie w jego ślady.

Jaka jest zatem konstrukcja losu ludz-kiego w *Zmartwychwstaniu*? Zarówno społeczeństwo, jak natura są pułapką. Zagnany w potrzask, zdradzony przez Opatrzność, człowiek nie ma ponad sobą prawa, w którego nadrzędną logikę i kon-sekwencję mógłby uwierzyć. „Gdzie jest Bóg? Tyś go widział?” — woła starzec. Dokoła panoszy się przypadek. Jedynie w nas samych jest siła i prawda. W każ-dym z nas żyje Zbawiciel, którego krzy-żujemy, gdy ulegamy rzeczywistości, i któ-ry zmartwychwstaje, gdy się od niej od-gradzamy. A zatem człowiekiem rządzą dwa antagonistyczne ośrodki dyspozycyj-ne: żywioły zewnętrzne, będące chaosem i szaleństwem, i sumienie ludzkie — je-dyny ład, jedyna opora, jedyne Prawo.

Człowiek jest sam, zdany na siebie sa-mego; musi być wierny sobie wbrew ludziom, wbrew własnej zwierzęcej na-turze, wbrew śmierci. Wolność osiąga się za cenę wyrzeczenia się tego, co ludzkie — co „społeczne” i „naturalne”. Abstrakcja



wolności, niczym ludzkim nie zaciemnione prawo wewnętrzne — oto Los Człowieka.

Tego wszystkiego nie było na scenie, bo nie było tego w scenariuszu. Scenariusz Wołkowa ani nie eksponuje treści *Zmartwychwstania*, ani z nią nie polemizuje. Nie uratował też nic z formy powieści. Po formę Tolstoj sięgnął, jak sądzę, do *Martwych dusz* Gogola (nieprzypadkowa jest prawdopodobnie już sama zbieżność tytułów). W obu powieściach luźne obrazy obyczajowe połączone są — nie tyle nawet postacią bohatera — ile krzywą jego wędrówek. Ziemia obraca się powoli pod kołami pojazdu, ukazując coraz inne, wzbierające ropą szczeliny w zapleśniałej skorupie. W salonach i urzędach, które odwiedza Niechludow, aż roi się od Nozdriewów, Sobakiewiczów i innych przedstawicieli gogolowskiej fauny.

Lecz już w samej konstrukcji zaznaczają się różnice między utworem z lat czterdziestych ub. stulecia, a tym, który został napisany pod koniec wieku. Wielka karuzela *Martwych dusz* kręci się dookoła szkatułki Czyczykowa. Kasa burżuazyjnego arystokraty koncentruje naszą uwagę na zagadnieniach ustrojowych.

Osią *Zmartwychwstania* są akta sprawy Katuszy (nie ona sama lecz właśnie jej „papiery”, a że tak jest, przekonamy się natychmiast, jeśli tylko zestawimy skrócone i pobieżne opisy przeżyć Katuszy ze szczegółową analizą psychologiczną chociażby Anny Kareniny). Krzywda zaś Katuszy wyrasta z powieści poza granice spraw li tylko ekonomicznych i politycznych.

Nie uszanowawszy treści *Zmartwychwstania*, Wołkow pacy jego formę; zniekształcając proporcje, niepomiarne wlewa miejsca poświęca „romansowi”. Tylko inteligencji Adama Hanuszkiewicza-inscenizatora i świetnej grze Hanuszkiewicza-aktora oraz Zofii Rysiówny i Czesława Roszkowskiego, na tle bardzo wyrównanego zespołu, zawdzięczać należy, że *Zmartwychwstanie* w Teatrze Powszechnym przemawia do współczesnego widza. Reżyser dokonał w scenariuszu znacznych zmian; usunął z roli Narratora to wszystko, co w niej było nagromadzone metodą „na tym oto obrazku wymalowano to a to”, skreślił blade i nie istotne nie wnoszące (w scenariuszu — nie u Tolstoj) postacie rewolucjonistów, skrócił tasiemcowe i od dawna już nierewelacyjne rozmowy Niechludowa z chłopami. W zamian przeniósł z Tolstojowskiego tekstu kilka momentów bardzo szczęśliwie równoważących wady konstrukcji i ożywiających anemiczną myśl scenariusza. A więc przede wszystkim udanym pomysłem było wprowadzenie sceny protestu więźniów przeciw maltretowaniu „politycznego” przez dozorców. To krót-

kie, burzliwe intermedium dokonało wyłomu w powolnym, nieco monotonnym toku akcji i dało sztuce dramatyczny punkt kulminacyjny.

Do najbardziej udanych pomysłów inscenizatora należało wprowadzenie na scenę niezmiernie ważnej dla koncepcji filozoficznej *Zmartwychwstania* postaci Starca (niesłusznie zresztą nazwanego w programie Niewierzącym) i zamknięcie sztuki słowami Tolstoj o zlu, które „triumfowało i panoszyło się” i którego nie tylko „nie można było pokonać, lecz nie sposób nawet było zrozumieć jak je pokonać”. To jedno zdanie wyrzyna sztukę z przeszłości i — napomykając o ułomnościach chwili obecnej — czyni ją bliższą nam i aktualniejszą. Praca nad scenariuszem szła zatem w kierunku uteatralnienia go i zbliżenia do współczesnego widza.

W słynnej MCHATowskiej inscenizacji *Zmartwychwstania* postacią prowadzącą i organizującą spektakl był Narrator (klasyczna kreacja Kaczalowa). Komentując wszystko, co się działo wokół głównego bohatera i w nim samym, Narrator dźwigał ciężar nie tylko własnej roli, lecz także niemal całe brzemie roli Niechludowa. W przedstawieniu warszawskim, wobec znacznego okrojenia tekstu Narratora, akcenty zostały zmienione. Sytuacja Hanuszkiewicza-Niechludowa okazała się niełatwa. Rozporządzał replikami o niewielkim ciężarze gatunkowym i pozbawionymi podtekstu, a miał do odtworzenia jedną z najbardziej skomplikowanych postaci w literaturze XIX-wiecznej, ustawioną przy tym w sposób jak najbardziej „niemożliwy”: przekornie i niezręcznie.

Sądzę, że Hanuszkiewicz po mistrzowsku wywiązał się z zadania, i jego gorzka, niemal nieruchoma maska, skąpo odmierzone gesty, sposób cedzenia wyrazów jak

gdyby z trudem wydobywanych — sugerowały wrażenie skrytego, intensywnego życia wewnętrznego. Nie roztkliwiał się, nie pozwalał się ośmieszyć w swej groteskowej sytuacji skruszonego ekskochanika. Był zimny, arystokratycznie wyniosły, a niepozabawiony ironicznego dystansu do siebie samego. Niechludow-Hanuszkiewicz, XIX-wieczny ksiądz rosyjski upozowany z lekka na współczesnego „niedostosowanego” — na jednym biegunie sztuki, na drugim zaś Czesław Roszkowski jako Niewierzący, wystylizowany na chłopkiego, sekciarskiego Księcia Niezłomnego — są partnerami, wyodrębniającymi się stylem gry z resztą zespołu, traktującego swe partie w sposób jak najbardziej realistyczny i tradycyjny. W pierwszej chwili ten podział zaskakuje, wydaje się, że scena pęka na „dwie nierówne połowy”.

Spektakl wciąga jednak i przekonuje swą logiką: Niechludow i Niewierzący, nosiciele tolstojowskiej myśli, powinni chyba wybijać się i odcinać od tła obyczajowego *Zmartwychwstania*.

Na czoło zespołu wybija się Zofia Rysiówna — Katia Masłowa. Jest pełna temperamentu, wrażliwa i brutalna, bezpośrednia i cyniczna, wzruszająca i przekonująca w każdej replice, w każdym geście. Dalej należałoby właściwie wymienić wszystkie nazwiska programu. Gra wszystkich niemal artystów była ostra w rysunku i wykończona w detalach. Nie mogę jednak nie wspomnieć o kapitalnej Janinie Martini — najlepszej chyba roli charakterystycznej w spektaklu (Kitajewa), która wraz z Tadeuszem Czechowskim (Bakłaszow, kupiec), Markiem Wojciechowskim (Prokurator) i Leszkiem Ostrowskim (Przewodniczący Sądu) znakomicie ożywia zatęchłą atmosferę sali rozpraw. Czesław Byszewski w krótkiej roli Adwokata z urzędu zarysował wzruszającą postać szarego człowieka sądu, popychadła palestry. Zofia Grabowska w roli Hrabiny Czarskiej była dowcipna, pełna życia i zabawna. I wreszcie oficer — Tadeusz Czechowski — nieposzlakowane trywialny stupajka.

Do dużych sukcesów inscenizatora należy chyba zaliczyć świetnie skomponowane i zrytmizowane sceny zbiorowe: patetyczną, przejmującą mszę w cerkwi więziennej i wstrząsający „raban” w celi więźniarek. Spektakl otrzymał niezbyt może oryginalną, ale wymowną i funkcjonalną oprawę sceniczną i świetny akompaniament muzyczny, groźny i uroczysty chór cerkiewny.

ELEONORA STRÓŻECKA



Tadeusz Kaźmierski (Rządca), Czesław Roszkowski (Niewierzący), Zofia Ankiewicz (Chłopka), Jerzy Karaszkiewicz (Stójkowy), Tadeusz Czechowski (Oficer); zdjęcie górne: scena zbiorowa, na pierwszym planie — Adam Hanuszkiewicz (Ksiądz Niechludow) i Leszek Ostrowski (Przewodniczący)