

Dwie „Nastazje” Andrzeja Wajdy

Joanna Walaszek

Na kanwie *Idioty* Dostojewskiego Wajda zrealizował dwa przedstawienia teatralne. Pierwsze powstało na początku 1977 roku w Starym Teatrze w Krakowie i nosiło tytuł *Nastazja Filipowna*. Występowali w nim Jan Nowicki (Rogożyn) i Jerzy Radziwiłowicz (Myszkina). Drugie przedstawienie – *Nastazja* – zostało zrealizowane dwanaście lat później w Tokio, w teatrze Benisan, zimą 1989 roku. Wystąpili w nim Tamasaburo Bando w roli Myszkina i Nastazji Filipowny oraz Toshiyuki Nagashima w roli Rogożyna. Krystyna Zachwatowicz była autorką scenografii i kostiumów obu przedstawień. Maciej Karpiński był asystentem reżysera w krakowskiej inscenizacji i współautorem adaptacji w inscenizacji tokijskiej. Japońska *Nastazja* została pokazana w Polsce 12–14 kwietnia br. w Starym Teatrze w Krakowie, a 16–18 kwietnia w Sali Kolumnowej Pałacu Pacy w Warszawie.

Kiedy wieczorem 12 kwietnia widzowie wchodziłi do mrocznej sali im. Modrzejewskiej na przedstawienie *Nastazji* siłą rzeczy najpierw odżywały wspomnienia, jeszcze nie tak dawno tu granej *Nastazji Filipowny*. To właśnie wtedy została odkryta dla teatru ta sala. Wcześniej, przez całe lata, służyła za magazyn dekoracji teatralnych. Nie odnowiono jej przed przedstawieniem. Na ciemnozielonych ścianach pokoju Rogożyna pozostały zacieki, tynk odpadał z sufitu. Brudne i odrapane pozostały ramy lukowosklepionych okien. Padało przez nie rozproszone światło białej nocy. (Za sprawą technicznej sztuki, która wszystkich wówczas zadziwiała.) Cała sala tonęła w półmroku rozjaśnionym tylko trochę światłem naftowych lamp i świec. Dymy kadzidel i trociczek, obficie rozpylanych przed spektaklem, rozmywały kontury sprzętów i postaci. Ledwie je było widać, kiedy widzowie wchodziłi do sali. Wchodziłi do pokoju Rogożyna, w którym on już był i był u niego Myszkina, i już coś się między nimi działo. Wchodziłi w środek jakiegoś zdarzenia, zajmowali miejsca w krzesłach rozstawionych po różnych stronach sali, powoli przyzwyczajali wzrok do półmroku. Ale i tak nie wszystko dane im było widzieć w tym zapuszczonym, wypełnionym jakimiś rozrzuconymi sprzętami, pokoju – ciemnym, dusznym. Zdarzenia czasem gwałtowne, czasem zamierające w długim milczeniu i bezruchu, toczyły się własnym trybem. Stary zegar tykał głośno. Teraz, w 1993 roku, sala znowu jest mroczna, zza lukowosklepionych okien pada poświata białej nocy. Pod oknem stoi kanapa i duży, masywny stół. Ten sam, który grał w *Nastazji Filipowny*. Podobny portret starca wisi na ścianie, podobna ikona z wiecznym światłem. A jednak to wnętrze ma teraz zupełnie inny charakter. Ściany są białe, okna czyste, obrazy i ozdobne ramy rozwieszone z wielką starannością. Ten tutaj najważniejszy – *Chrystus w grobie* Holbeina – który dawniej krył się nad drzwiami, teraz powiększony, zajmuje centralne miejsce w pokoju Rogożyna. Ten pokój, główne miejsce gry, jest teraz pośrodku sali dobrze widoczny z każdego miejsca. Widzowie zajmują miejsca, symetrycznie, po obu jego stronach. Gdzieś na środku sceny stoi elegancki, okrągły stolik, na nim piękna, stara lampa naftowa. Kiedy przy tym stoliku usiadzie książę Myszkina, ciepłe światło obejmie jego twarz tak, że będzie można dostrzec każde jej drgnienie. Na razie na scenie jest tylko Rogożyn. Siedzi na kanapie. Jego nieruchoma, milcząca obecność nic jeszcze nie znaczy. Przedstawienie rozpocznie się dopiero wówczas, kiedy ucichną widzowie i zostaną zamknięte drzwi do sali. Wtedy Rogożyn wstaje i podchodzi do okna. A właściwie zacznie się wtedy, kiedy przyjdzie książę Myszkina.

Te rejestrowane na samym początku przedstawienia zmiany, przesunięcia akcentów mogły wydawać się drobnymi tylko retuszami. *Nastazja* mogła zapowiadać replikę *Nastazji Filipowny*. Do takich przypuszczeń skłaniały nazwiska twórców spek-

takli, podobieństwo miejsca, tytuł sztuki. Dopiero w trakcie spektaklu widać, jak bardzo różne są to inscenizacje. Zaskakująco różne. Ich odmienność widoczna jest na każdym poziomie – poetyki, adaptacji powieści, gry aktorskiej. Każde z tych przedstawień wyrasta z zupełnie innych wizji teatru. Znać w nich odległość nie tylko pomiędzy polską i japońską kulturą, ale i odległość między poszukiwaniami teatralnymi przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych a dniem dzisiejszym. Widać z całą wyrazistością różnorodność poszukiwań i ewolucję twórczości teatralnej Wajdy.

* * *

Nastazja Filipowna była głośnym i wyjątkowo, nawet w twórczości Wajdy, śmiałym i ryzykownym przedsięwzięciem teatralnym. Rozpoczął próby, i to próby publiczne, nie mając w ogóle gotowej adaptacji scenicznej. Wybrał tylko jeden epizod wokół którego początkowo zamierzał wraz z zespołem, przy biernym udziale widzów, stworzyć dzieło czy raczej wydarzenie pod tytułem *27 Publicznych Prób „Idioty” Dostojewskiego*. W czasie prób jednak zaczęły wyłaniać się zarysy spektaklu, ostatecznie 17 lutego 1977 odbyła się premiera *Nastazji Filipowny*². Do tych prób, a potem przedstawienia Wajda wybrał końcową scenę *Idioty*. Skupia się w niej i niebywale wyostża wizja przedstawionego w powieści świata.

Dostojewski przedstawia tam w niezwykłym stężeniu napięć i emocji, stan uczuć i umysłów postaci stojących u progu obłędu. Myszkina i Rogożyn spędzają noc przy zwłokach zamordowanej przez Rogożyna, *Nastazji Filipowny*. Rano znaleziono nieprzytomnego Rogożyna i Myszkina w stanie zidiocenia. Trup *Nastazji* ujawnia prawdę ich życia, w którym, każdy inaczej, dążąc do spełnienia miłości całą siłą doprowadzonych do skrajności uczuć i pragnień – prowadzi do śmierci. „Czarna



Il. 1. Jerzy Radziwiłowicz jako książę Myszkina (siedzi) oraz Jan Nowicki – jako Rogożyn

tajemnica" tej sceny, jak o niej mówił Wajda, jest tajemnicą przekroczenia, w której miłość, zaślepiona namietnością, szuka spełnienia w śmierci, w której oddanie, doprowadzone do wymiaru ponadludzkiej ofiary, prowadzi do zatracenia. Jest krańcowym stanem ludzkiego doświadczenia.

Już same rozmiary epizodu, kilka stron powieści, nie pozwalały na prosty zabieg inscenizacji dialogów. Wymagał jakiegoś dopełnienia czy raczej wypełnienia. To była pierwsza trudność adaptacji, ale nie najważniejsza. Rzeczywistym problemem Wajdy było, jak się zdaje, pytanie – jak unaocznić w teatrze z równą siłą wyrazu, z równą intensywnością, wewnętrzne przeżycia postaci. Jak wywołać w teatrze takie samo doznanie fascynacji i grozy, jakie staje się udziałem czytelników Dostojewskiego. Jak pozwolić widzom dotknąć tajemnicy świata Dostojewskiego, rozbudzić ich wrażliwość, poruszyć myśli, emocje, sumienia. Pierwsza odpowiedź na te pytania była co najmniej zaskakująca. Przyznając się otwarcie do własnej bezradności Wajda podjął decyzję przeprowadzenia publicznych prób. „Dlaczego próby: Dostojewskiego czytać straszno, a co dopiero go grać. Nie jestem gotowy – zanotował w dzienniku latem 1976 r. – Widz ocenia nas po rezultacie, jakim jest widowisko, ale my między sobą wyżej cenimy próby. – Droga a nie rezultat. Będziecie świadkami procesu rozumienia.”³ Przeświadczenie o wyższości procesu twórczego nad gotowym dziełem było dosyć powszechne w ówczesnym myśleniu o sztuce. Nieprzypadkowo jednak pojawiło się w twórczości Wajdy właśnie w powiązaniu z dziełem Dostojewskiego. Już realizacja *Biesów* utwierdziła go w przekonaniu, że teatralna lektura Dostojewskiego wymaga szczególnych form pracy i widowiska, szczególnej też temperatury twórczości. Tym razem Wajda potraktował powieść Dostojewskiego jako wymagające dużego ryzyka wyzwanie do penetracji nieznanych, granicznych rejonów ludzkiego doświadczenia, także artystycznego. Próbowal przy tym iść wyznaczoną przez niego drogą.

Nie chciał, czy nie potrafił, zbudować na podstawie *Idioty* utworu dramatycznego. Próbowal natomiast wykorzystać w twórczości teatralnej struktury narracyjne powieści, stworzyć sceniczną adaptację *Idioty* przejmując niejako wprost do teatru stosowane przez Dostojewskiego sposoby kształtowania świata powieści. To u Dostojewskiego – mówił rozpoczynając próby – „rzecz wewnętrzna, bardzo wstydliwa, rozgrywają się publicznie, zawsze na oczach innych”⁴. To u Dostojewskiego, można dodać, niedopełnione są postaci, których poznanie jest możliwe na drodze bardzo emocjonalnego, intymnego z nimi obcowania, dialogowego wnikanania, które nigdy nie jest ostatecznie zakończonym procesem. To u Dostojewskiego procesem są rozwijające się w zdarzeniach idee. Procesem poznawania świata Dostojewskiego miały być otwarte próby.

Punktem wyjścia tego procesu był tylko pewien pomysł, przy niepewnym i nieokreślonym punkcie dojścia, całkowicie otwarty na to, co przyniesie życie, zdany na jego nieobliczalną przypadkowość i jej właśnie ciekawość. Wyborem reżysera była tylko scena powieści, aktorzy, formuła otwartych prób i ich miejsce. I one nie były wyborem ostatecznym, zmieniały się zależnie od zaistniałych na kolejnych próbach sytuacji. Próby, które miały być samoistnym wydarzeniem stały się przygotowaniem do spektaklu. Wybór tekstów zmieniał się z dnia na dzień. W pewnym momencie Wajda postanowił zaangażować dodatkowo kilku innych aktorów, potem zrezygnował z tego pomysłu. Nie wszystkie zmiany związane były wprost z myślą o przyszłym kształcie spektaklu. Kiedy Wajda przekonał się, że obecność widzów nie stymuluje twórczości, a przeciwnie ją spowalnia, na pewien czas zawiesił publiczne próby. „Istnieje wiele doznań i przeżyć intymnych, które wymagają samotności – mówił wtedy. – Próby w teatrze na pewno do nich należą. Jednak dotychczas tylko domyślałem się tego. Dzisiaj mam pewność. A to przecież wielka różnica. Warto było temu doświadczeniu poświęcić 27 wieczorów.”⁵ Znamienne, że Wajda tutaj ani nie dochodzi do wniosku, że świat powieści jest czym innym niż świat życia teatru, ani też nie uważa, że niepotrzebnie tracił czas. Doświadczenie uznaje za większą wartość niż efekt artystycznej pracy. Próby nie były zresztą całkowicie bezowocne, bez wątpienia cierpliwość, skupienie i uwaga widowni pozwoliły mu ufać, że z podobną reakcją spotka się przedstawienie po-

zbawione wyraźnej dramaturgii, niezwykajne, inne.

Wielką wagę Wajda przywiązywał do okoliczności i warunków, w jakich miał się odbywać ów teatralny proces dochodzenia do tajemnicy świata Dostojewskiego. Jakby chciał widzów i aktorów postawić w sytuacjach w pewien sposób analogicznych do tych, w jakich Dostojewski stawia swoich bohaterów – granicznych, kryzysowych, ekstremalnych. Wzmocniających siłę przeżyć, wyostrających wrażliwość, rozpalających wyobraźnię i niezwykle intensyfikujących napięcia międzyludzkich relacji i związków. W teatrze były to sytuacje przekraczające zwykłe oczekiwania i przyzwyczajenia. Zarówno widzów, jak aktorów.

Widzom 27 prób, chociaż płacili za wstęp jak za zwykłe przedstawienie, kazano zachować całkowitą bierność i musieli mieć świadomość faktu, że nie są to całkiem zwyczajne próby, lecz dopuszczenie ich do niedostępnych im zazwyczaj rejonów teatralnej twórczości. Cenili je sobie bardziej nawet niż pierwotnie przypuszczano.⁶ Dla aktorów postawionych w sytuacji, która pozbawiała ich podstawowych barier bezpieczeństwa, jakimi w teatrze zazwyczaj są rola, dramat, koncepcja reżyserska czy chociażby intymność prób, było to niezwykle ryzykowne, ale też pasjonujące zmierzenie się z innym niż zazwyczaj typem twórczości, sposobem pracy, kontaktem z widownią. Aktorzy, niegotowi a wystawieni na pokaz, musieli szukać nie tylko scenicznego kształtu postaci, ale wyłonić ją z całej powieści, musieli znać na pamięć wielkie jej fragmenty, z niczego tworzyć sytuacje, ciągle od nowa budować zarysy dramaturgii, wymyślać coraz to inne rozwiązania, błyskawicznie reagować na zmiany sytuacji i nowe pomysły reżysera, partnera. „To było szaleństwo” – wspomina Radziwiłowicz.⁷ Szaleństwo, które pochłonęło wszystkich jego uczestników jak fascynująca przygoda.

Od pewnego momentu próbowano skonstruować scenariusz przedstawienia. Bezskutecznie. Kiedy tylko scenariusz przybierał bardziej zwartą czy bardziej logiczną formę dramatyczną, Wajda zmieniał go, sugerował inne rozwiązania. Chciał, by zasadą przywoływania wcześniejszych fragmentów powieści, kolejnością ich następstw, rzucił rytm wewnętrznego życia, niezwykle emocjonalnego napięcia w ostatniej scenie *Idioty*. Rytm gorączki, maligny. Niezależny od fabuły. Porwany, gwałtownie zmienny, całkowicie w swoim przebiegu nieobliczalny, zaskakujący i niezbory. Taki kształt przedstawienia ostatecznie próbowano uzyskać rezygnując w ogóle ze scenariusza, w aktorskiej improwizacji. W ten sposób przedstawienie, tak jak wcześniej próby, miało szansę stać się otwartym, nieprzewidywanym procesem zmagania z postaciami i zdarzeniami powieści Dostojewskiego, ciągle zmiennym, nieprzewidywanym, bo każdorazowo zależnym od dyspozycji aktorów, reakcji widowni, splotu zewnętrznych okoliczności. Bardzo nasyconym emocjonalnie. Dla aktorów każdy spektakl był co najmniej takim samym, jeśli nie większym przeżyciem niż zazwyczaj premiera, za każdym razem tak samo ryzykownym, wymagającym stałej gotowości i aktywności twórczej, ciągłego napięcia.

Kształt przedstawienia wynikał ze stanów emocjonalnych, procesów psychicznych i interakcji aktorów kreujących postaci Dostojewskiego. Dla swojej koncepcji Wajda znalazł usprawiedliwienie we wstępie Dostojewskiego do *Lagodnej*: „Teraz o samym opowiadaniu. Nazwałem je fantastycznym, mimo że uważam je za jak najbardziej realne. (...) Ma się rozumieć przebieg opowieści obejmuje kilka godzin – z zawieszeniami i przeskokami – i ma kształt nader zawiły: bohater mówi sam do siebie, to znów zwraca się jak gdyby do niewidzialnego sędziego. Tak też zawsze bywa w rzeczywistości. Gdyby stenograf mógł go podsłuchać i wszystko zanotować – tekst wypadłby nieco bardziej chropowaty, surowy aniżeli u mnie; ale jak mi się zdaje proces psychologiczny chyba pozostałby nie zmieniony. Otóż ta hipoteza o stenografie, który to wszystko zanotował, (po czym ja bym opracował to literacko) stanowi właśnie to, co w tym opowiadaniu traktuję jako element fantastyczny.”⁸ Dostojewski sugeruje tu niemal bezpośrednio swoją relację. Przeroczystość formy, która nie tyle kreuje rzeczywistość, co jej się poddaje, ulega przebiegowi wewnętrznych przeżyć bohatera. Do podobnej, jak się zdaje, „przeroczystości” teatralnej formy dążył Wajda. Chciał by przedstawienie sprawiało wrażenie niemal bezpośredniego obcowania z „realną” rzeczywistością

przeżyć postaci. To, co było w tym „fantastycznym zabiegem” nie było rezygnacją, niemożliwą w teatrze, z użycia teatralnych konwencji, ale szukaniem konwencji, które nie podkreślają kraczyjności sztuki teatru, ale dążą do upodobnienia rzeczywistości teatralnej do rzeczywistości codziennego życia. I równocześnie było penetrowaniem tych rejonów teatru, w których oddala się on od właściwego tradycyjnemu rozumieniu dzieła sztuki uporządkowania, wyboru i hierarchii. A zbliża się do zjawiska społecznego, spotkania czy wydarzenia, jednorazowego, niepowtarzalnego, dopuszczającego działanie przypadku. Oczywiście w ramach założonych okoliczności.

Okoliczności wyznaczały sytuacja i postaci Dostojewskiego, miejsce i, w mniejszym stopniu, czas improwizacji. (Najkrótsze przedstawienie trwało 32 minuty, najdłuższe prawie dwie godziny). Rzecz działa się w teatrze, ale w niezwyklej porze (w Krakowie o godz. 22). Widzowie czekali na moment, kiedy wszyscy razem zostaną wpuszczeni do sali. Ścisłej do pokoju Rogożyna, który z niemal naturalistyczną czy też hiperrealistyczną dosłownością przedstawiała scenografia. Wrażenie zapewne nie byłoby tak wielkie, gdyby nie sugestywność nastroju wytworzonego z dosłowności wnętrza i jego wystroju, codziennych przedmiotów, konkretnych dźwięków, zapachów, wyrafinowanie „naturalnego” oświetlenia. Ten pokój z jego zaniedbaniami i nieporządkiem, z jego niespokojną, mroczną i duszną atmosferą także odzwierciedlał wewnętrzny stan postaci. Równocześnie spełniał do pewnego stopnia warunki „życiowego prawdopodobieństwa”. Te same, które zakładały, że wszystkie zdarzenia w pokoju Rogożyna będą własnym trybem, niezależnym od dopuszczonej tu tylko do podglądania niesamowitego fragmentu cudzego życia, widzowi. Toczy się bez żadnej dbałości o estetyczną urodę, przeciwnie, wydobywają całą chropawość, brzydotę, dysharmonię życia. I toczy się bez żadnej dbałości o zwykłą teatralną komunikatywność. W niewyraźnym mamrotaniu bywało, że gubiło się znaczenie słów, twarze aktorów przesłaniał mrok, niektóre sytuacje gubiły się w kątach sali, strzępiły się linie dramatyczne, rwały napięcia. Bywało, że w milczeniu i bezruchu zamierała akcja.

To „cudze życie” było życiem Myszkina i Rogożyna, postaci kreowanych przez aktorów. Związek postaci i aktora był tu wyjątkowo silny poprzez duże zbliżenie procesu twórczego aktora i procesu psychicznego, stanu emocjonalnego postaci. Improwizacja wymagała od samego początku wyraźnego rysunku postaci. (Nawet jeśli jego kształt mógł się trochę zmieniać w miarę obcowania aktorów z powieścią Dostojewskiego.) Dramat pozwala zazwyczaj na sukcesywne stwarzanie postaci w trakcie przedstawienia. Tutaj w punkcie wyjścia postać musiała być gotowa (co nie znaczy skończona), musiała mieć zaznaczony kontur, który wyznaczał i ograniczał pole możliwości działań aktorskich. Aktorzy mogli improwizować tylko w ramach wrażliwości postaci, jej osobowości, jej światopoglądu i tej, tak tutaj krańcowej, sytuacji jej życia. W założonych okolicznościach, jak gdyby byli Myszkinem czy Rogożynem. Określenia Stanisławskiego nie są tu oczywiście przypadkowe (choć on sam był wielkim wrogiem przypadku w sztuce teatru). Rodzaj sztuki aktorskiej był tu wyraźnie naturalistycznej proveniencji. Służyć mu też miało specjalne przygotowanie do spektaklu, poprzedzające go moment skupienia, wczuwania się w rolę i sytuację bohaterów. Równocześnie to aktorzy w bezpośrednim kontakcie z widzami za każdym razem inaczej kreowali wewnętrzne linie napięć postaci i zdarzeń, odpowiadając na reakcję widzów i partnera, samodzielnie (bo poza partyturą tekstu wyznaczającą gradację napięcia, punkty kulminacyjne) i za każdym razem inaczej sterowali uwagą widzów. Środki aktorskiego wyrazu, miejscami bardzo silna ekspresyjność gry, odpowiadała z jednej strony wrażliwości teatralnej owych lat dopuszczającej znaczną wyrazistość, nawet drastyczność scenicznych działań, barwy mocne i kontrastowe, dysonansowe tonacje, z drugiej zaś ekstremalnej sytuacji życia postaci opisanej przez Dostojewskiego. Waga, jaką przywiązywano tu do emocji, nie prowadziła bynajmniej do zatracenia poczucia teatralnej formy doświadczonych aktorów. Wyraźnie widać na przykład jak słaba widoczność i, często, obcojęzyczna widownia⁹ kazały im przykładac szczególną wagę do konstrukcji warstwy brzmieniowej spektaklu. Układała się w niezwykłą, porwaną, nad-

zwyczaj kapryśną, ciągle zmienną w rytmie i tempie, mamrotaniu, szeptach i krzykach muzykę na dwa głosy i dźwięki przedmiotów.

Za zieloną kotarą pokoju Rogożyna leży trup Nastazji Filipowny i cuchnie. (Moment fizjologicznego rozkładu ciała był mocno eksponowany.) Rogożyn snuje jakąś obsesyjną opowieść. Jak zawsze o niej, o Nastazji. Myszkin siedzi naprzeciwko niego przy stole. Milczy dręczony jakąś uporczywą myślą. W jakimś momencie wydobędzie z siebie głos: „Rogożyn, czy Nastazja Filipowna jest u ciebie?” Pójdą razem za kotarę. I znowu wrócą do pokoju. Spędzą razem godzinę albo trochę krócej, albo dłużej. Aż w pewnym momencie Rogożyn zacznie się z wolna uspakajać i szykować do drogi na Sybir. A Myszkin pogrążyć się będzie w bełkotliwym, chorobliwym rozgorączkowaniu, jeszcze powróci do strasznego wspomnienia egzekucji, jeszcze powie, że natura ludzka nie jest w stanie znieść braku nadziei bez obłąkania... Pomiędzy tą ramą początku i końca improwizacji zdarzyć się może wszystko, cały bezmiar szaleństwa bólu i rozpacz, w którym z taką intensywnością ożywają wspomnienia, że unaoczniają się w działaniach. Bywało, że siła przeżyć postaci czyniła niemal namacalną obecność Nastazji – żywej i martwej. Bywało, że Rogożyn momentami rzutował na Myszkina obraz Nastazji, całował go, wielbił (budząc tym raczej zażenowanie Myszkina), by za moment sztych i drwić z księcia idioty, bratał się z nim, zamieniał krzykami i zamierzał nożem, pocieszał go i odrzucał. To Rogożyn Nowickiego prowadził improwizację. I jego szaleństwo było zazwyczaj bardziej ekspansywne, drapieżne, uzewnętrznione w agresywnych, nieopanowanych działaniach. Czasem bardzo brutalnych, prostackich, czasem ściszonych. Szaleństwo Myszkina Radziwiłowicza było obecne bardziej w jego wewnętrznym poruszeniu, w rozedrganie porażającym czasem możliwością działania. W zapadaniu się w siebie, pogrążaniu w wewnętrznych, milczących rozważaniach. W skrajnym napięciu, niekiedy dochodzącym do egzaltacji, w jakim roztrząsał pytanie o możliwość wcielenia w życie prawd Chrystusowych, (do tego pytania wracały wspomnienia Nastazji). Momentami poddawał się Rogożynowi, wciągał się w jego prowokacje, częściej przeciwstawiał mu siłę swojego skupienia, swojej niezwykłej, przejmującej wrażliwości. Rogożyn Nowickiego zazwyczaj fascynował i przerażał. Myszkin Radziwiłowicza wzruszał i przejmował widzów (czy też raczej świadków) *Nastazji Filipowny*.

W wyraźnej opozycji widział te postaci Wajda u Dostojewskiego i tak dobrał doskonale sobie znanych aktorów o równie silnych osobowościach scenicznych, równie utalentowanych, równie gotowych do podjęcia ryzykownej, niekonwencjonalnej pracy teatralnej. I bardzo od siebie różnych w swoich doświadczeniach scenicznych, sposobach pracy, aktorskich predyspozycjach i – co tutaj było nie bez znaczenia – osobowościach. Od nich, Jerzego Radziwiłowicza i Jana Nowickiego, zależały losy *Nastazji Filipowny*. Do końca nie zaniechali improwizacji, toteż nie można odpowiedzialnie zrekonstruować tego przedstawienia. Było wydarzeniem przede wszystkim. Czasem, jak wspomina Nowicki „bywało nic, a czasem bywało coś niezwykłego, fantastycznego.”¹⁰ Rzeczywiście, co potwierdzają recenzje (zazwyczaj bardzo entuzjastyczne) i rozmaite relacje, bardzo wiele zależało tutaj od chwilowej dyspozycji aktorów, zewnętrznych okoliczności, wreszcie od nastawienia publiczności i jej podatności na wytworzony w spektaklu nastrój. Bez wątpienia w swoich największych realizacjach *Nastazja Filipowna* odzwierciedlała niezwykle klimat emocjonalny ostatniej sceny *Idioty*.

* * *

Pomysł powrotu do scenicznej adaptacji *Idioty* zrodził się z fascynacji Wajdy grą japońskiego aktora Tamasaburo Bando.¹¹ Jednego z najwspanialszych *onnaga* – odtwórcy ról kobiecych w teatrze kabuki i, czasami także, w repertuarze teatru europejskiego. „Zobaczyłem nowe wcielenie Nastazji”¹² – powie Wajda po obejrzeniu jego w *Damie kameliowej*. Rodzaj talentu, kunsztu i umiejętności aktora podsunął mu pomysł jeszcze innego scenicznego ujęcia *Idioty*. W Tamasaburo Bando zobaczył postać Myszkina, „w którym Rogożyn opanowany niepoohamowaną namiętnością dostrzega niejako rysy Nastazji...”, Myszkina, z którego w momentach szczególnego napięcia

mogła „narodzić się na scenie” Nastazja, i tak stać się „żywą i obecną” w przedstawieniu. Trudno o bardziej wyrazisty i niesamowity wyraz siły opętania czy ostatecznego oddania niż wcielenie siebie w postać, która jest jej przedmiotem (jak to czyni w przedstawieniu Myszkini), czy kreowanie jej, widzenie w osobie rywala (jak to czyni Rogożyn). Na początku Wajda jeszcze nie wiedział jak teatralnie pokazać scenę transformacji, ale wiedział, że „tajemnica tej przemiany przybliży nas najbardziej do tajemnicy Dostojewskiego”.¹³ Tym razem wierzył, że wyrazić się ona może właśnie w teatrze świadomym swojej teatralności. Poprzez najbardziej fascynującą tajemnicę teatru – metamorfozę aktora, ujawniony *in statu nascendi* proces tworzenia.

Ze szczególnej sztuki aktora Wajda wyprowadził kształt swojej inscenizacji. Nie polega ona bynajmniej tylko na tym, że Tamasaburo Bando potrafi przedstawiać na scenie kobiety. „Patrząc uważnie na scenę dostrzegłem z łatwością – wspomina Wajda – że kobiece postaci Tamasaburo Bando, a zwłaszcza te z repertuaru europejskiego, których zagrał wiele, nie rodzą się z żadnych zewnętrznych dodatków w postaci kostiumu, charakterystyki itp., ale stworzone są od wewnątrz siłą wyobraźni i sztuki aktorskiej; że kobiety wykreowane przez tego niezwykłego artystę są projekcją wyobraźni mężczyzny o kobietach, są tworem i dziełem sztuki.”¹⁴ Na spotkaniu w Krakowie Tamasaburo Bando pokazywał jak wskazuje na siebie młoda dziewczyna, dojrziała kobieta, kobieta stara. Zmieniał tylko spojrzenie, kąt nachylenia dłoni, kształt palca, napięcie mięśni, nieznacznie modelował sylwetkę. I wcale nie pokazał tego, co zapowiadał. W jego zmieniającym się geście prawie nie widać było zachowań różnych kobiet, nie było w nim nic z naturalistycznej opisowości. Ujawniał się w nich najpierw cały powab nieśmiałej zalotności, potem zabarwiona już goryczą pewność siebie średniego wieku, wreszcie doświadczenie i rezygnacja starości. Poprzez gesty skupione, delikatnie zarysowane, odrealnione jak poeta haiku w poetyckim skrócie, aktor wyraża istotę rzeczy. Jego własne ciało, instrument aktora, staje się niewidoczne.¹⁵ Na scenie Tamasaburo Bando jest taki, jaki wizerunek postaci, obraz jej wewnętrznego życia unaoczniony w ideogramach gestu, chce w danym momencie narzucić naszej wyobraźni, jakie chce wywołać nim doznania i emocje. Tylko obraz jest w jego sztuce ważny, nasycenie jego barwy, stężenie emocji. Kreacja, która doskonale kryje naturę, sublimuje prawdę życia i wyraża ją w sztucznym znaku.

„Człowieka najpełniej wyraża atmosfera, jaką wokół siebie tworzy”¹⁶ – to zdanie Tamasaburo Bando odnosi się do Wajdy, ale jest w nim też głęboka wiedza aktora o sposobie oddziaływania teatralnej kreacji. To aktor wytwarza odpowiednią

atmosferę, właściwy stanom postaci klimat. Zewnętrzne wobec aktora efekty stały się tutaj niepotrzebne. Tak ważna w *Nastazji Filipowny* sceneria zdarzeń w *Nastazji* już nie tyle służy emanacji nastroju, co staje się oprawą gry aktorów. Nie imituje rzeczywistości, obraz Holbeina nie tyle jest dekoracją pokoju Rogożyna, co fragmentem dekoracji teatralnej, szczególnie tutaj wyeksponowanym ze względu na swoje symboliczne znaczenie. Półmrok maluje tło obrazu, światło wspomnianej na początku naftowej lampy, wydobywa z mroku twarz aktora, tak jak malarz punktuje twarz na portrecie. Zdaje się spełniać funkcję *croco* z dawnego japońskiego teatru. Nawet pojawiający się momentami dźwięk bzyczenia natrętnej muchy, chociaż może przypominać o zwłokach Nastazji jest efektem innego rodzaju niż wonie kadzidel. (Zadziwia też technicznym trickiem.)

Ważne w inscenizacji jest to, co aktorowi najbliższe i to, co współtworzy obraz postaci – kostiumy. Zachwatowicz włożyła w ich projekty cały swój wielki kunszt. Tamasaburo Bando w ślubnej sukni Nastazji, odkrywającej ramiona, wciętej w pasie, u samego dołu niebywale obfitej, sztywnej, szeleszczącej taftą w czarnym kapeluszu z woalką wygląda jak marzenie zrodzone z miłosnego snu mężczyzny o pięknej ukochanej. Rozrzucone początkowo niedbale na meblach narzuty, które stają się fetyszami przywołującymi zdarzenia przeszłości, uobecniające miniony czas, tkane są pięknie w szlachetnych materiałach. Ubrania postaci skonstrastowane barwą i krojem trafiają w sedno ich osobowości. Cała toporność, gruboskórność Rogożyna jest w jego ciężkich, wysokich butach, w zbyt obfitej ciemnowinowej rubaszce, na której nosi tylko czarną, ciasną kamizelkę. Rogożyna gra Toshiyuki Nagashima, aktor filmowy. Odmienność szkół aktorskich, mocnej, filmowej wyrazistości i wyrafinowanej subtelności kabuki rysują tu kontrast postaci. Bardzo dobitny. Niemniej rozkład sił aktorskich nie jest równy. To gra Tamasaburo Bando przede wszystkim przyciąga uwagę widzów, Myszkini staje się głównym bohaterem zdarzeń. Księżę Myszkini nosi biały garnitur, na którym znać rękę pierwszorzędno krawcy – jest elegancki, niemal wykwinny. Leży na nim doskonale. A równocześnie zbyt długa marynarka, spodnie w kłosz u dołu rozszerzane, czynią ten ubiór dziwnie niezgrabnym. Jest w tym stroju jakiś niepokojący dysonans. Refleks jeszcze innego dysonansu, jaki cały czas niepokoi w samej postaci, zrodzony z zadziwiającego połączenia jej niezwykle miękkości i nieodpartej siły. Tej siły, która pozwoli mu wcielić się w Nastazję. To siła postaci i talentu aktora.

Od pierwszej chwili, kiedy pojawia się na scenie, sprawia wrażenie zjawiskowej postaci. Postaci z innego świata. Zadziwiającej, ale nie dziwacznej, zniewalającej swoją delikatną



Il. 2. Tamasaburo Bando w roli Nastazji Filipowny

wrażliwością, niemal dziecięcym wdziękiem i właśnie fascynującą, wewnętrzną siłą. Subtelne gesty wyrażają tutaj uczucia skrajne, gwałtowne, nie poskromiane przez sztukę, ale przez nią wyrażane w przejmujących, kaligraficznie czystych obrazach. Drobne gesty zmieniają je niemal niepostrzeżenie, aż zastygają w rysunku tak doskonale wykończonym, tak pięknym, że może stać się przedmiotem kontemplacji. (Dlatego zapewne tak fascynujące są fotografie ról Tamasaburo Bando.) Każdy z nich jest wyobrażeniem, kreacją innego stanu postaci, zawsze pogłębianym, wieloznacznym, zadziwiającym swoim kształtem i siłą wyrazu. Jak ten, kiedy Myszkin wyciąga zza kotary sztywną, splamioną kroplą krwi ślubną suknię Nastazji. Przykuca, delikatnie całuje kraj sukni, rozkłada ją na sobie, wygląda jakby była jego własnym strojem. I przytula do siebie suknię jakby była żywą, kruchą Nastazją, której ból chciałby ukoić. Nieruchomieje ze stężoną w bólu twarzą. I tylko szepcze, w różnych tonacjach, jakieś własne, a może zasłyszane słowa. Ten przejmujący obraz rozpacz jest tym bardziej zdumiewający, że chwilę wcześniej dla tego samego stanu aktor znajdował zupełnie inny wyraz. Wyjście zza kotary jest dokładnym powtórzeniem wcześniejszej sytuacji. Rogożyn prowadzi Myszkiną za kotarę, ten stąpa cichutko jakby bał się zakłócić sen Nastazji. Chwila ciszy i nagły, krótki, bolesny krzyk mówi o jej śmierci. Po raz pierwszy bezwładnego Myszkiną wynosi na rękach Rogożyn. Myszkin płacze jak dziecko skrzywdzone ponad wszelką miarę. Niemal bezgłośnie, rozpaczliwie. Płacze całym ciałem. Jego nieskoordynowane gesty rozsypują się w grymasie twarzy, wykrzywieniu dłoni. Rozpadają się, tak jak rozpada się jego świat w śmierci Nastazji. Obie sceny malują bezmiar bólu, obie są przejmujące, ale każda z nich budzi innego rodzaju uczucia. Nieforemny, bezradny płacz budzi litość, czułość nawet. Taką, jaką odczuwamy wobec haniebnie skrzywdzonego dziecka. Scena z suknią budzi współczucie, ale i przerażenie. Już nie ma w niej niewinności.

W następstwie obrazów, aktorskich sekwencji, rozwija się przedstawienie. Litość dla bólu księcia Myszkiną ustępuje miejsca zupełnemu osłupieniu, kiedy za chwilę widzimy go – nie bardzo wiadomo jak i kiedy to się stało – zajętego miłą konwersacją z Rogożynem. Jakby nic wcześniej tu nie zaszło. Kiedy tak stoi z filiżanką herbaty w ręku, zdaje się uosobieniem spokoju, przyjaźni, uprzejmej ciekawości. Właśnie tak, w szokujących, niemal niewidocznych przejściach od obrazu jednego stanu do drugiego, obnaża się tutaj z biegiem przedstawienia w coraz większym zawikłaniu, w coraz większym emocjonalnym stężeniu życie księcia Myszkiną przeświecone jakby w jednym błysku ostatnich chwil świadomości, kiedy przemieszczają

się, spiętrzają, kumulują uczucia różnego rodzaju, pamięć różnych zdarzeń. Ale następstwo zdarzeń nie jest tu całkiem chaotyczne, chociaż w żadnej mierze nie porządkuje go fabuła. I nie jest poddane impulsom emocji postaci, ale prawom teatralnej gry o wyraźnej, chociaż bardzo zawilej dramaturgii powtórzeń, odbić, silnie kontrastowych zderzeń postaci i sytuacji.¹⁷

Starannie wykończone aktorskie obrazy nie zamykają się w formuły sensów, są tylko momentami procesu, który odkrywa przed nami w kolejnych zdarzeniach coraz to inne znaczenia, coraz to inne barwy emocji. Płynne, nie zakończone nawet na końcu przedstawienia, kiedy to ostatnia sekwencja odbija się w pierwszej, koniec wraca do początku. Temu procesowi podporządkowana jest dramaturgia spektaklu – zdarzenia rodzą się pomiędzy odbijającymi się w wielokrotnych powtórzeniach sytuacjami, pomiędzy zderzającymi się z sobą sekwencjami, wreszcie pomiędzy postaciami prowadzącymi niebezpieczną grę o powtórzenie, przywołanie i wskrzeszenie przeszłości. O przywołanie do życia Nastazji, której trup leży za kotarą.

Ożywienie i ucieleśnienie Nastazji jest tutaj możliwe właśnie dlatego, że rzeczywistość zdarzeń od początku jest oznaczona jako rzeczywistość teatralna. Jest artystyczną kreacją, płynnymi obrazami życia a nie jego naśladownictwem. Wspominanie Nastazji staje się kreacją jej obrazu, w którym obnaża się prawda życia jego twórców – Myszkiną i Rogożyną.

Nastazja jest najpierw desperacją Rogożyna i pełną trwogi nadzieją Myszkiną, potem bolesny krzyk Myszkiną mówi o jej śmierci. Do tej pierwszej sceny, kiedy Myszkin staje naprzeciw mówiącego nieprzerwanie Rogożyna, puka w stół, raz, drugi i powtarza dramatyczne pytanie: „Gdzie jest Nastazja?” – stale powracają. I do sceny wejścia za kotarę, gdzie leży trup Nastazji. Powtarza się ta sama intencja postaci, ta sama nadzieja Myszkiną, że Nastazja tu jest, że będzie mógł podjąć kolejną próbę jej ocalenia i ta sama rozpacz, która coraz wyraźniej staje się świadomością prawdy o sobie. „Nowe, smutne i beznadziejne uczucie ścisnęło mu serce – mówi o ostatniej myśli księcia Dostojewski – zrozumiał nagle, że i w tej chwili i od dawna już mówi wciąż nie to, co powinien mówić, i czyni wciąż co innego, niżby należało czynić; i że te karty, które trzyma w rękach i z których tak się ucieszył, nic a nic już teraz nie pomogą.” W powieści nic już więcej nie wiemy o wewnętrznym życiu Myszkiną, zapada się w chorobę, idiocję. Przedstawienie mówi nie o jego psychicznej czy duchowej śmierci, chwytając moment, w którym Myszkin uświadamia sobie istotę swojego życia. Powraca na scenie we wciąż powtarzalnym geście oddawania siebie innym, geście wyrażającym chęć, by spełniła się idea



II. 3. Tamasaburo Bando w roli Księcia Myszkiną.



miłości bliźniego, który w nim samym i w tych, ku którym jest skierowany, wykrzywia się, przepotwarza w drastyczne przeciwieństwo. Prawda życia Rogożyna obnaża się w natrętnej, szalonej obsesji jednego tematu.

Wspólne wspomnianie Nastazji zaczyna się niewinnie. Przypominają sobie swoją podróż do Rosji. Siadają na biurku, Myszkini otula się narzutą. Wobec zaciętej nieufności ponurego Rogożyna ujawnia się cała jego namolna, ale promienna otwartość, wielka ufność. Odkrywa się przed nim cały, opowiada mu o egzekucji. Z radością, że tam gdzie jadą nie ma miejsca dla tak strasznych rzeczy. Swoją otwartością i bezmiarem naiwności prowokuje Rogożyna – wybucha niepowstrzymanym, namietnym potokiem słów. Wraca do momentu poznania Nastazji, do historii kolczyków. Myszkini najpierw zaskoczony, z wolna poddaje się emocjom jego opowieści. Bierze od niego portret Nastazji i przy wtórce gwałtownych wyznań Rogożyna, mu się przygląda. Siedzi już wówczas przy stoliku pod lampą. Długo, w niezwykle skupieniu, jakby chciał zgłębić jej tajemnicę, wpatruje się w wizerunek Nastazji. Wstaje z krzesła już jako Nastazja. Kobieta piękna i wyniosła. Jeszcze tylko narzuci na siebie szal i w uszy wepnie kolczyki. Jest Nastazją, przed którą Rogożyn w postaci swego ojca kuli się prosząc o zwrot kolczyków. Nastazja rzuca mu je pogardliwie. Rogożyn patrzy na nią z niewymownym zachwytem. Tak samo patrzą na nią widzowie, jeszcze niepewni tego, co tu widzą.

Moment przemiany trwa sekundy, jest niemal nieuchwytnym, olśniewającym mgnieniem. Wydaje się graniczyć z cudem, tak nieprawdopodobna zdaje się momentalna przemiana drobniutkiego, delikatnego mężczyzny w wysoką, postawną kobietę świadomą siły swojego oddziaływania. Pozostaje tajemnicą artysty, który bardziej pozwala się domyślać tajników swojego kunsztu niż je obnaża, świadomy efektu swojej magii. Pozwala tylko w jednym błysku dotknąć tajemnicy sztuki teatru. Ten moment jest nieodparcie fascynujący i przerażający zarazem – w jednej chwili olśnienie Myszkina staje się zaślepieniem, oddanie staje się zatraceniem siebie. Całkowitem poddaniem Nastazji Rogożynowi, w którym się pogrąża. Żeby w kolejnych scenach znowu próbować się z niego wyzwolić i próbować wcielić w życie ideę Chrystusowej miłości. Najdrastyczniejsza jest tu scena przed obrazem Holbeina, kiedy Myszkini niemal w mistycznym uniesieniu rozprawia o Bogu. Jakby niepomyślny tego, że obok leży trup Nastazji i wszystkie ludzkie i boskie prawa zostały tu zaprzeczone. Ofiarowuje nadzieję mordercy. Z namaszczeniem czyni znak krzyża. W odpowiedzi Rogożyn pluje mu w twarz.

Rogożyn prowokuje Myszkina do powtórnych wcieleń w Nastazję, podsuwa mu jej chustę, narzuca sytuację. I znowu powraca, już na dłużej, Nastazja. Składają się na jej obraz wyobrażenia tak różne, że pozostaje mimo ucieleśnienia nieuchwytna, nie rozpoznana. Bywa pełna pogardy i sarkazmu, śmieje się wzgardliwym, nieprzyjemnym śmiechem, bywa łagodna i niemal czuła, jak wówczas gdy w pokornym ukłonie przyjmuje błogosławieństwo „mateczki”, pewna siebie i histerycznie kapryśna, pociągająca i odpychająca. Stopniowo Nastazja niejako usamodzielnia się, oddziela od Myszkina. Jeszcze słyhać za kotarą jej śmiech, gdy Myszkini już wrócił do sali. To coraz wyraźniejsze „materializowanie” się Nastazji jest jedyną linią narastania w przedstawieniu, aż w końcu Nastazja pojawi się w skończonej postaci, w swoim ślubnym stroju. Olśniewająca, piękna, delikatna i majestatyczna. Pełna powagi i smutku. Teraz dopiero godna prawdziwej miłości. Przychodzi tu po swoją śmierć. Siada jeszcze przy stoliku Myszkina, zamiera w pięknej pozie żegnając się z życiem. Siła wyrazu tej sceny jest zupełnie niezwykła, piękno nieskazitelne. Pozostaje w pamięci wyrażna w każdym szczególe.

Nastazja bez momentu wahania znika za kotarą. Za nią pójdzie tam z nożem Rogożyn. Nastazja mogła zostać stworzona tylko po to, by ponownie zostać zamordowana. Do Rogożyna przychodzi książę Myszkini, puka w stół: „Czy Nastazja jest u ciebie?”. Wszystko może zacząć się od początku.

* * *

Odmienność obu przedstawień jest tak znaczna, że jak widać,

uniemożliwia podobną relację o ich założeniach, wyglądach i przebiegu. *Nastazja* przypomina swoim kształtem teatralne ceremonie Geneta i jak jego dramaty jest wieloznaczna i doskonalnie zamknięta w sztuczności swojej teatralnej formy. Świat postaci i problemów Dostojewskiego został tu wyrażony w obcej jego powieści teatralnej formie. Przedstawienie jasno pokazuje, że nie traci na tym głębia ujęcia tematu, wizja świata, siła artystycznego wyrazu. Adaptacja spełnia tu funkcję intersemiotycznego przekładu. Inscenizacja staje się afirmacją sztuki teatru – bogactwa i pojemności jego języka, zdolności wywoływania przeżyć estetycznych, poznawczych, etycznych.¹⁸ *Nastazja* nie jest w twórczości Wajdy dziełem całkowicie odosobnionym, chociaż rodzaj środków artystycznego wyrazu Tamasaburo Bando, ich wyrażanie i subtelność, jest niemal niedostępny aktorom wykształconym w kręgu kultury europejskiej. Ale od kilku lat Wajda wyraźnie w swoich spektaklach podkreśla kreacyjność teatralnej rzeczywistości. Niektóre z nich, jak *Hamlet IV*, były również podobną afirmacją sztuki teatru, który może w twórczości scenicznego aktora odzwierciedlić życie a ma nad nim tę przewagę, że wydobywa jego prawdę z chaosu i bezwładu codzienności i dodaje mu wartość piękną. A równocześnie jest bezpośrednim spotkaniem widza i aktora wygrywającego zapisane w dramacie myśli i uczucia. Żeby było spotkaniem żywym, intensywnym, wystarczy by talent i kunszt aktora były dostatecznie wielkie i odpowiednio w przedstawieniu wykorzystane.

Teatr lat siedemdziesiątych uważał inaczej. I Wajda doskonale o tym wiedział. „Teatr poszukujący dziś nowych, coraz innych relacji między przedstawiającymi a widzami musi zadać sobie pytanie, czym właściwie są próby i czy one nie mogą stać się właściwym widowiskiem?”¹⁹ – mówił na początku 1977 roku. Był to czas bardzo szybkiego przyswajania i oswajania w teatrze repertuarowym doświadczeń awangardy lat 60-tych i 70-tych. Ledwie cztery lata wcześniej w Starym Teatrze obawiano się czy zwykła, nie festiwalowa publiczność, zechce stać godzinę na *Dziadach* Swinarskiego. W 1977 roku widownia oczekiwała od teatru nowości i entuzjastycznie godziła się na wszelkie eksperymenty. Na tej fali powstało sporo hochsztaplerskich, wtórnych spektakli. Eksperymentów robionych dla eksperymentu. *Nastazja Filipowna* takim nie była, wyrastała z rzeczywistej fascynacji Dostojewskim i dla wyrażenia sensu i siły wyrazu jego powieści szukała odpowiedniej relacji sceny i widowni. Zgodnie z wrażliwością swojego czasu.

Wajda nie naśladował, nie powielał w sposób mechaniczny dokonań awangardy chociaż z całą pewnością *Nastazja Filipowna* wyrastała z jej gleby. Szukał w niej własnych odpowiedzi na pytania związane z formą relacji sceny i widowni, po swojemu drażył fascynujące wówczas wielu artystów rejony pogranicza teatru i pogranicza sztuk. W ramach teatru repertuarowego.²⁰

Był wówczas blisko najwybitniejszych artystów polskiej awangardy. Kilka miesięcy wcześniej nakręcił *Umarłą klasę* Kantora, zamierzał sfilmować *Apocalypsis cum figuris* Grotowskiego. Krytycy dostrzegali pewne związki jego przedstawienia z *Umarłą klasą*, dostrzegali także, częściej, podobieństwa z dokonaniem Teatru Laboratorium. Przede wszystkim Wajda kojarzył z tych doświadczeń, które już nie były wprost związane z ich indywidualnością artystyczną, ale stały się własnością niemal powszechną teatru owego czasu. (Dlatego tylko obok siebie można tu stawiać nazwiska Grotowskiego i Knatora.) Przy czym w teatrze repertuarowym nie były jeszcze wówczas tak powszechne. Chodzi o poszukiwania nowych miejsc teatralnych i komponowanie do potrzeb spektaklu architektury scenicznej, o metodę „pisanie na scenie”, formułowanie znaczeń w materii teatru, w cielesnych działaniach aktora, bez przykładania szczególnej wagi do semantyki słowa, o otwartość czy procesualność struktury przedstawień, estetykę brzydoty czy ekspresyjność gry.

Zasadnicza różnica (pomijając trudniejszą kwestię wspólnych momentów nurtu „dionizyjskiego” polskiego teatru) polegała jednak na tym, że zarówno Grotowski, jak Kantor drażyli pogranicza teatru w tym miejscu, gdzie spotyka się on z obrzędem, rytuałem i dążyli do równej mu dyscypliny wzbraniającej się przed wszelką przypadkowością. Tymczasem Wajda, chociaż na pewno chciał osiągnąć podobną intensywność kon-

taktu z widzem, penetrował pogranicza teatru i codziennego, społecznego życia. Co czyniły raczej teatry uliczne, czy tzw. teatry environmentalne. (Jak na happening *Nastazja Filipowna* była wydarzeniem zbyt teatralnym.) Takie poszukiwania były w polskim teatrze zjawiskiem dosyć rzadkim. Bliskie natomiast były poszukiwaniom filmu europejskiego, (włoskiego, francuskiej Nowej Fali) czy amerykańskiego undergroundu lat 60-tych i 70-tych. Wajda musiał znać doskonale nowe techniki filmowania, montażu, prowadzenia narracji zmierzające do wywołania u widza wrażenia, że ogląda bezpośredni przekaz autentycznych zdarzeń, budowanych i filmowanych wbrew, wykształconym na klasycznej dramaturgii, oczekiwaniom widowni. Znał poszukiwania kina, które tak jak i inne sztuki tego czasu zmierzało do pogodzenia zamysłu artystycznego i zgody na działanie przypadku.²¹ Tendencja artystów do „poddania się” rzeczywistości i naśladowania jej nieciągłości, przypadkowości, chaotyczności, niejasności, nawet za cenę artystycznej czy technicznej niedbałości, nudnych, martwych scen. Czasami odzwierciedlały wewnętrzne przeżycia postaci, często nastrojów wyznaczał ich spójność. Pierwszą improwizacją Wajdy i próbą pisania na planie było *Wszystko na sprzedaż*. Doświadczenia filmu mogły inspirować jego twórczość teatralną. *Nastazja Filipowna* wyrasta bez wątpienia z fascynacji siłą teatralnego „tu i teraz” w relacji widza i aktora. Wprost z filmu, w odczuciu

aktorów przedstawienia, zaczerpnięta została metoda pracy nad rolą. Tworzenie postaci poza chronologią dramaturgii, gotowej w każdym momencie tworzenia zaistnieć w dowolnej sytuacji, nie tracąc swojej tożsamości. Aktor filmowy, częściej niż teatralny musi też – jak twierdził Cybulski – zastanawiać się nie tylko nad tym, jak ma grać, ale i co grać. Przynajmniej tak bywało w filmach Wajdy.

Praca Wajdy w teatrze dosyć często opiera się na pomysłach inscenizacji, aranżacji sytuacji teatralnej, której wypełnienie zależy w dużym stopniu od aktorów. Nigdy jednak pomysł nie był tak jak tutaj niejasny, sytuacja tak niewyraźnie określona, droga dojścia niepewna. Poszukiwania tego czasu na pewno dodawały mu odwagi. Po latach, nieco zadziwiony własną śmiałością, pomysł prowadzenia publicznych prób bez gotowego scenariusza nazwie „bezgraniczną beczelnością”²². Pomysł zaangażowania japońskiego aktora, który nigdy w życiu nie kreował męskiej postaci do podwójnej roli Myszki-Nastazji, w sztuce napisanej na kanwie *Idioty*, realizowanej przez polskich artystów, też był pomysłem ryzykownym. Wajda zawsze uważał, że Dostojewski musi być dla teatru szczególnym wyzwaniem.

Najciekawsze, że przy całej odmienności obu przedstawień można w nich bez trudu rozpoznać zarówno powieść Dostojewskiego, jak i rękę reżysera.

PRZYPISY

¹ do 1986 roku.

² Poza licznymi recenzjami obszerne relacje o przebiegu prób i przedstawienia zawiera książka Macieja Karpińskiego *Teatr Andrzeja Wajdy*, Warszawa 1991 WAiF, oraz opracowane przez niego wydawnictwo *Dostojewski – teatr sumienia. Trzy inscenizacje Andrzeja Wajdy*, Warszawa 1989, PAX. Tam także znajdują się wspomnienia i część notatek A. Wajdy. Inne materiały związane z realizacją znajdują się w Archiwum Wajdy, Teczek 45, 46. W Archiwum Starego Teatru przechowywane są 22 nagrania magnetofonowe 27 prób (tyle bowiem ich się odbyło od 8 stycznia do 16 lutego) i nagranie spektaklu premierowego. Materiałem do poniższych rozważań były także wywiady prasowe Wajdy, Nowickiego, Radziwiłowicza oraz moja rozmowa z Radziwiłowiczem przeprowadzona 17 maja 1993. Byłam na jednej z 27 prób i w różnych latach widziałam trzy spektakle *Nastazji Filipowny*.

³ *Dostojewski – teatr sumienia*, op. cit.

⁴ Andrzej Wajda, *Do 27 razy sztuka*, „Życie Literackie” 1977, nr 8

⁵ *Dostojewski – teatr sumienia*, op. cit.

⁶ Dowodem są nie tylko bardzo liczne relacje prasowe z 27 prób, ale także listy pisane do Wajdy przez ich uczestników. Często dotyczą koncepcji określonej sceny, interpretacji *Idioty*, rozszyfrowań scenicznych.

⁷ Rozmowa z J. Radziwiłowiczem, op. cit.

⁸ Przekład Gabriela Karskiego.

⁹ *Nastazja Filipowna* była grana w Helsinkach (1977), Dubrowniku (1978), Florencji i Turynie (1980), Budapeszcie (1980), Mediolanie i Pontederze (1981), Caracas (1981), Buenos Aires (1982), Rzymie i Palermo (1982), Pont Amouson i Metz (1983), Edynburgu (1983), Londynie (1983), Amsterdamie (1984), Madrycie (1985), Karlsruhe (1985).

¹⁰ Jan Nowicki, *Pokerek*, „Życie Literackie” 1986, nr 23, rozm. B. Winnicka

¹¹ Tamasaburo Bando (ur. 1950 r.) gra w teatrze kabuki, bardziej rodzajowym teatrze shinpa, we współczesnym repertuarze japońskim i klasycie europejskiej (m.in. role Lady Makbet, Desdemony, Medeji). Jest również reżyserem teatralnym i filmowym.

¹² Ten i następny cytat pochodzi z wypowiedzi A. Wajdy zamieszczonej w polskim programie *Nastazji*. Materiały związane z tym przedstawieniem (kolejne wersje scenariusza, notatki Wajdy, zdjęcia, korespondencja, recenzje z Japonii) znajdują się w Archiwum Wajdy, Teczek 113, 117, 118. Na przełomie

marca i kwietnia br. Wajda nakręcił w koprodukcji polsko-japońskiej film z *Nastazji*.

¹³ Z listu Wajdy do japońskich realizatorów *Nastazji*, 15.08.1986

¹⁴ A. Wajda w programie do *Nastazji*

¹⁵ Po przedstawieniach pytano o wygląd i wiek aktora, którego, bez makijażu, oglądano przez bez mała dwie godziny! W roli Myszki-Nastazji wyjątkowo mały i drobny, używał delikatniejszych gestów i wyższego rejestru głosu. W roli *Nastazji* zdawał się bardzo wysoki, używał nieco mocniejszych środków wyrazu, niższych rejestrów głosu, przyciemniał też jego barwę.

¹⁶ Wypowiedź z filmu *Kreacje Tamasaburo Bando* zrealizowanego przez Ireneusza Englara. TP 1991

¹⁷ Scenariusz przedstawienia został tym razem bardzo dokładnie przygotowany. Pozostały w nim fragmenty powieści często wykorzystywane w *Nastazji Filipownie*. Por. *Dostojewski – teatr sumienia*, op. cit. Wydaje mi się, że znajomość *Idioty* doskonale wystarczała, by odczytać znaczenia japońskiej *Nastazji*.

¹⁸ Po *Nastazji* częściej niż *Nastazji Filipownie* pisano o problemach Dostojewskiego. Może to być przypadek. Fakt ten może też świadczyć o tym, że drugie przedstawienie wyraźniej wydobywało sensy powieści, podczas gdy pierwsze skupione było bardziej na jej emocjach.

¹⁹ Andrzej Wajda, *Do 27 razy sztuka*, op. cit.

²⁰ Na festiwalach często traktowano *Nastazję Filipowną* – wbrew intencjom twórców spektaklu – jako spektakl teatru awangardowego.

²¹ Urszula Czartoryska wspomina filmy Wajdy omawiając dążenia artystów filmu do zatarcia granicy fabuły i dokumentu w rozdz. *Niespodzianki procesów przypadkowych* książki *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1973, WAiF. Innego rodzaju niż *Wszystko na sprzedaż* realizacją podobnego dążenia był, bezpośrednio poprzedzający *Nastazję Filipowną*, *Człowiek z marmuru*. Doświadczeniom tego filmu bliższe były inne spektakle – *Emigranci* (1976) i *Rozmowy z katem* (1977).

²² Tak mówił na spotkaniu u o.o. Pallotynów w Paryżu poświęconym pracy nad *Dostojewskim* 9.10.1989. Cyt. wg nagrania znajdującego się w Archiwum Wajdy.

Fot.: Wojciech Plewiński – il. 1; Renata Pajchel – il. 2, 3

Nastazja Filipowna Tamasaburo Bando*

Andrzej Wajda, Krystyna Zachwatowicz, Tamasaburo Bando

A. Wajda: Pierwszy raz zobaczyliśmy Tamasaburo Bando grającego na scenie „damę kameliową”. Pomyślałem wtedy, że mogę zrealizować ideę, o której marzyłem, aby wystawić raz jeszcze małą inscenizację krakowską *Nastazja wg Idioty* Dostojewskiego w nowej pełniejszej wersji.

T. Bando: Nie potrafię jasno wytłumaczyć czym jest *onnagata*, czyli aktor odtwarzający kobiece role. Na przykład wyobraźmy sobie, że jest bóg, który mówi – ty powinieneś grać role kobiet, w tym przypadku nie byłoby wątpliwości, mnie jednak nikt niczego takiego nie powiedział. I może dlatego czasem ogarniają mnie wątpliwości, czy dokonałem właściwego wyboru życiowego. Z tego też powodu nie mam wyraźnie określonej definicji tego aktorstwa. Jako dziecko byłem bardzo wstydliwy i skryty.

Zamiast bawić się z rówieśnikami wolałem przebywać z rodzicami, którzy zawsze mnie akceptowali. Pamiętam, że kiedy zakładałem różne stroje i tańczyłem, rodzice mnie chwalili. Byłem wtedy bardzo szczęśliwy. Kiedy mówiłem, że nie chcę czegoś zrobić, zawsze się na to zgadzali, a kiedy sam tego chciałem, wystarczyło, że ich zawołałem, aby pokazać im swój taniec. To tak, jakbym w tym nastroju beztroskiego dzieciństwa stawał się osobą dorosłą, chociaż w pewnym sensie dzieckiem pozostałem do dziś.

K. Zachwatowicz: On nie jest transwestytą, który się przebiera

* Opracowano na podstawie wypowiedzi w filmie Ireneusza Englara *Kreacje Tamasaburo Bando*. TV 1991.

za kobietę. W życiu jest to kompletnie u niego rozdzielone. Gdyby go spotkać na ulicy, niczym by się nie wyróżniał, taki młody Japończyk przeciętnie wyglądający, nawet niespecjalnie ładny, prawda?

A.W.: Tyle, że wysoki.

K.Z.: Tak, nietypowy, ma długie palce, piękne ręce i jest bardzo wysoki, poza tym nie zwróciłoby się na niego uwagi, że to jest piękny mężczyzna; ubiera się normalnie i nie ma w nim nic takiego, co by w codziennym życiu zwracało uwagę. Cała jego umiejętność grania kobiet, wszystko, co robi na scenie, jest absolutnie związane z tym, co się na tej scenie dzieje.

A.W.: Wydaje mi się ważne zrozumienie, dlaczego kobiety kreowane przez niego są takie piękne i oszałamiające dla nas, widzów. Kobieta wkraczająca na scenę wie, że jest kobietą, w związku z tym jej zadaniem jest stworzyć charakter Julii czy charakter Lady Makbet, ale kobietą już jest. Natomiast mężczyzna, taki właśnie jak Tamasaburo Bando wkraczający na scenę, musi stworzyć nie tylko osobowość, ale kobietę jako taką. Kobięcy głos, kobiecy krok, sposób zakładania szala, sposób przypinania kolczyków. Wszystko to są rzeczy wystudiowane z tysięcy możliwości, zostaje ta jedna, o której wie, że w tym momencie jest to ten jedyny gest, ten jedyny ton głosu, który właśnie kobieta z siebie potrafi wydobyć, i to jest właśnie kreacja. Na tym polega sztuka! Najbardziej zachwyca, że to jest sztuczne, że jest w tym istota teatru, czyli dążenie do tego, by stworzyć sztukę ze sztuczności. On właśnie jest tego największym na świecie uosobieniem.

K.Z.: Chcę powiedzieć jeszcze jedną rzecz. *Dama kameliowa*, w której grał on Marguerite. Całe przedstawienie było realizowane w normalnej konwencji teatru europejskiego, w związku z czym inne role kobiece grały kobiety, i to było nie do patrzenia. On, Tamasaburo, na tle kobiet, które być może były nawet dobrymi aktorkami, przy nim wydały nam się okropne, w ich grze było coś fałszywego.

A.W.: Tak, były bardzo nienaturalne.

K.Z.: A on był prawdziwą kobietą i w tym jest jakaś absolutna tajemnica.

T.B.: Odtwarzanie kobiecych ról w zasadzie nie wywiera większego wpływu na moje życie prywatne. Trzeba tylko uważać, aby nie umięśnić ciała za bardzo, na przykład w ramionach, dlatego aby zmiękczyć ciało gimnastykuję się i pływam. Nie palę, aby móc mówić fałszem, nie piję alkoholu, bo to źle wpływa na cę, usztywnia mięśnie, no i staram się spać odpowiednio dużo. Nie można zostać dobrym aktorem małym kosztem. Bardzo ważne jest opanowanie podstaw gry, zbudowanie tak zwanej formy. Na przykład balerina gra rolę łabędzia, przedstawienie ptaka niewielkim wysiłkiem sprawia, że nie jest się do ptaka podobnym. Potrzeba wielkiej pracy, niezbędne są wyteżone, długotrwałe, naprawdę męczące ćwiczenia, aby na scenie uzyskać efekt lekkości. A gdy osiągnie się taki stan, to dopiero w następnym etapie można uzyskać artystyczną wolność. Jeśli nie zdobędziemy się na wysiłek wytrenowania tego stanu – nie będziemy wolni. Największa różnica między kobietą japońską i kobietą zachodnią wynika ze stylu życia. Dotyczy to zarówno mężczyzny, jak i kobiety, ich sposób poruszania się zależy od tego, co się w życiu robi, od tego, jaką rolę się spełnia. Od tego, czy nosi się kimono, czy suknię bardzo wiele zależy i dlatego gdy gram rolę kobiety europejskiej ćwiczę w sukni zaprojektowanej w stylu europejskim. Dzięki temu w naturalny sposób pojawiają się ruchy charakterystyczne dla innej strefy kulturowej.

Dlaczego mężczyzna potrafi dobrze odtworzyć rolę kobiety? Mówiąc w skrócie, dlatego że potrafi obiektywnie na kobietę spojrzeć. Przygotowanie do nowej roli rozpoczynam na pięć, sześć miesięcy przed premierą, kiedy dostaję scenariusz. Na scenie nie gram kobiety jako takiej, tylko pokazuję ją jako pewne wyobrażenie zjawiska, jako dzieło. W przypadku aktorów teatru kabuki pewne elementy zachowań ćwiczę się od dzieciństwa, np. taniec, sposób mówienia, modulację głosu. Są to bardzo ważne czynniki, a mówiąc ściślej dzięki ćwiczeniom od najmłodszych lat tworzę podstawę gry, którą nazywam kanonem formy. Po czym, po otrzymaniu konkretnej roli, uczy się od starszych kolegów gestów, sposobów poruszania się, mówienia. Dopiero rozwijając te elementy zaczyna się kształtować własny styl.

A.W.: Jest to jeden z najzdolniejszych aktorów, jakich kiedykolwiek spotkałem. Jego emploi zdumiewa, teatr tradycyjny, filmy. Jest jednym z nielicznych, a może jedynym aktorem teatru kabuki, który gra role kobiece z wielkiego repertuaru teatru europejskiego. Zagrał przecież Lady Makbet, Fedrę, Julię w *Romeo i Julia*, Nastazję Filipownę i wiele innych kobiecych postaci. Dopiero w *Nastazji* zdecydował się na rolę męską. Zastanawiał się nad tym, czy powinien to uczynić, czy nie narazi on na szwank swojego teatralnego image'u, który wytrwał przez tyle lat tworzył. A dodajmy, że jest on w Japonii postacią równie popularną, jak np. Liz Taylor w USA.

T.B.: Moja współpraca z panem Wajdą wzięła się stąd, że bardzo podobały mi się jego filmy, rozumiałem, co pan Wajda chce tymi filmami powiedzieć i że robi to przekonująco. Po obejrzeniu mojej roli „damy kameliowej” Wajda ocenił, że możemy zrobić coś razem, i że mogę zagrać rolę Nastazji oraz księcia Myszkina. Pomyślałem sobie wtedy, że jest to reżyser posiadający tak dobre oko, że nie ma wątpliwości co do tego, że mogę zagrać obie role w jednym spektaklu. Aby tego dokonać musiałem zburzyć wszystko, co dotychczas ukształtowałem. Efekt był lepszy niż się spodziewałem. Szczególnie cieszę się, że Wajda pomógł mi udoskonalić samego siebie. W przypadku roli w teatrze kabuki potrafię przewidzieć, jakie będą rezultaty tego, co przedstawiam, tym razem pytałem wszystkich o to, jaki byłem, jak wyglądałem.

A.W.: Krystyna była świadkiem zdumiewającej sceny, zapytał ją: „proszę pani, czy ja jednak nie wyglądam śmiesznie jako mężczyzna?” On się nie obawia, czy nie wygląda śmiesznie jako kobieta, bo wie, że wszystkie kobiety na widowni są obezwładnione jego kobiecością, natomiast lęka się, czy jako mężczyzna nie może się wydać śmieszny.

T.B.: Aby stworzyć postać Myszkina musiałem pamiętać, że jestem mężczyzną, który ma nazwisko Bando Tamasaburo. Sam nie odważyłbym się zburzyć mojego aktorskiego emploi, natomiast przed Wajdą wydobyłem z siebie to wszystko i w miarę moich możliwości Wajda poszerzył ten mój stan nieświadomości. Nie mam poczucia, że dokonałem tego sam. Wydaje mi się, że człowiek zwykle wyraża się poprzez stwarzaną atmosferę. Wajda dokonuje tego przez bardzo szczegółowe przekazywanie tej atmosfery. Najdrobniejszy niuans przekazuje przy pomocy dokładnych gestów. Każdy najbardziej niezrozumiały punkt widzenia wyjaśnia patrząc prosto w oczy. To prawdziwy artysta.

A.W.: Niewiele aktorów spotkałem w życiu, którzy by mieli taką świadomość swojego warsztatu. Przystąpił do pracy tak samo, jak każdy europejski aktor by się do tego zabrał, mianowicie rozumiał, że pewne środki trzeba zarezerwować dla postaci kobiecej (a Bando środki te miał, ponieważ grał wiele postaci kobiet z repertuaru europejskiego), a dla postaci mężczyzny musiał obmyśleć inne środki. Jest na przykład zdumiewające, że on jako mężczyzna mówił głosem wyższym niż jako kobieta. Tego bym nigdy nie przypuszczał. Ale on wiedział, że to właśnie tak ma być, bo grał słabego mężczyznę i silną, wspaniałą, kobietę. Podobnie z ruchem, bardzo ograniczył ruchy Myszkina, dlatego że pokazał kogoś, kto jest pełen zawstydzenia, kto jest niepewny siebie, kto jest bardzo delikatny, a na tym tle pokazał kobietę dojrzałą, pewną swojego czaru i uroku, który wywiera na mężczyznach.

K.Z.: Takiej techniki nie widziałam u żadnego aktora, on się wydawał niższy jako Myszkina, a kiedy wstawał – jako Nastazja – wydawał się o wiele wyższy, i to znacznie. Tak, że rysowała się różnica, mały mężczyzna i wysoka kobieta.

A.W.: Myślę, że to jest najbardziej duchowa rzecz, którą udało nam się zrobić w teatrze, mnie przynajmniej na pewno, dlatego że to jest czysty teatr. W momencie, kiedy on przemienia się z mężczyzny i staje się kobietą to było dla widowni i dla nas, (a przecież widzieliśmy tyle prób i potem przedstawień) za każdym razem trudne do uwierzenia, że to widzimy na własne oczy.

T.B.: Są takie chwile, gdy myślę, że samo aktorstwo nie jest w życiu człowieka takie wspaniałe. Czasem wydaje mi się, że pokazywanie gry ludziom jest głupie. Nie mogę powiedzieć, że bez sceny moje życie nie byłoby szczęśliwe, ale gdyby tak przyjrzeć się temu, czego dokonałem, to obok prywatnego życia była tylko scena.