TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

Nie należy ludzi poniżać — to najistotniejsze. Lepiej powiedzieć do człowieka „mój aniele" niźli nawymyślać mu od „idiotów", mimo że człowiek bardziej podobny jest do idioty niźli do anioła.

CZECHOW

„Oto jest wasze miasto — mówią aktorzy komedii dell'arte oto ludzie jakich spotykacie na swoich ulicach: Pantalone, Graziano, Zanni... Ale spójrzcie tylko JAK OWYCH LUDZI PRZEOBRAZIMY I KAŻEMY IM ŻYĆ W TYM OSOBLIWYM ŚWIECIE, W ŚWIECIE KOMEDII. Jesteśmy pewni, że bez trudu rozpoznacie ich. Tak, Pantalone to oczywiście kupiec wenecki, Graziano boloński profesor, Zanni bergamski chłop, który przybył do miasta szukać pracy. Arlekin — to wy sami kiedy jesteście młodzi i szczęśliwi. Pierrot to też wy kiedy macie dzień, w którym się wam nic nie udaje. Kolombina... to wszystkie dziewczyny, w których kochaliście się...".

Coraz częściej wracam do smutnej komedii dell'arte i jej aktorów. Więcej w niej mądrości niż w filozofujących sztukach Sartre'a.

Dell'arte nie na darmo nosiła swój dumny tytuł. Jej aktorzy byli równocześnie autorami wypowiadanych przez siebię tekstów i własnymi reżyserami, a operowali wyłącznie swoją wielką aktorską sztuką. Bez nastrojowych podpórek, bez świerszczy i ptaszków ćwierkających za sceną, bez pomocy dekoracji, orkiestry, bez kolorowych reflektorów, mikrofonów i motocykli, bez tłumu statystów i bez nagich panienek. (A stawać na głowie, każdy z nich potrafił od urodzenia). Najwybitniejszych uniwersytety, boloński i padewski, mianowały doktorami honoris causa, za ich uniwersytecką znajomość literatury, prawa i retoryki.

Ale gdziekolwiek z ludzkiej wyobraźni, z marzeń ludzkich cokolwiek żywego uformuje się, natychmiast zjawiają się teoretycy, koncepcjoniści i zabierają się do ulepszania. Rozpoczęła się walka z komedią dell'arte. W imię życiowej prawdy! W imię realizmu! Przewodził jej, oczywiście — Goldoni. Aktor, władca prawowity scenicznych desek, został zepchnięty do roli raba, wykonującego odtąd prace zlecone. Odebrano mu wolność i zakorkowano fantazję. Zamknięto go w klatce literatury produkowanej w domu i kazano mu w tej klatce żyć. I żyje w niej do dziś.

Już wtedy teatr zurzędniczył się! W miejscu jednego teatralnego zawodu a k t o r a zaczęły się rozrastać jak grzyby na ciele teatru nowe: autor sztuki, reżyser przedstawienia, sufler, dekorator, baletmistrz, muzyk, dramaturg albo kierownik literacki, reżyser światła, reżyser dźwięku, inspicjent, sufler, garderobiani, krawcy, szewcy, stolarze, urzędnicy teatralni i krytycy. Aktor oczywiście został. Cień aktora. Jak tak dalej pójdzie stanie się prawdopodobnie zbyteczny. Machina teatralna sama sobie da radę.

Oczywiście, pamiętam, że potem jeszcze aktor próbował siłą przejąć w teatrze władzę. Niestety zawsze w po-

jedynkę, jako gwiazda. Dlatego przegrał. 80 lat temu na skutek teatralnej rewolucji rządy przejęli reżyserzy. Jeszcze nie jest dobrze, ale przynajmniej ten, który przejął władzę, reżyser, nie steruje teatrem zdalnie, spod lampy domowej, ale poci się z aktorami tu — na scenie

Ale wracajmy do naszych baranów...

„W wieku XVIII na całą Europę rozprzestrzeniła się idea teatru realistycznego, opartego na racjonalizmie i czułości, całkowicie pochłoniętego wartościami społecznymi, pragnącego poprzez komediowo wyrażaną naganę i operowanie patosem odgrywać moralną i doskonalącą rolę w łonie społeczności... Był to ruch „poważny", „filozoficzny" i z wyraźną pogardą, a nawet wstrętem, spoglądał on na wszelkie przedstawienia teatralne, które nie posiadały wartości wychowawczej". (Nicoll). Palono publicznie kukły Arlekina symbolu głupoty. Na widownię świata wchodziło mieszczaństwo. Powaga, obrządek głupoty, zamknęła usta błaznowi.

Romantyzm z buntem przeciwko pierwszemu społeczeństwu konsumpcyjnemu szedł z hasłem wolności osobistej i narodowej. Wprowadził bunt do literatury i na scenę. Ale musiał dokonać wyraźnego rozdziału na to, co tragiczne i na to, co komiczne. W życiu i w sztuce. Tkwił przecież jeszcze w mieszczańskim sentymentalizmie. Był jak on pedagogiczny, był wiecujący, proponował wzorce uczuciowe i jak on tworzył bohaterów do naśladowania. Powstał Werter, ale i Hamlet przez Niemców wyciągnięty z zapomnienia. Hamlet już bez maski błazeńskiej, którą miał w teatrze Szekspira. (Tam grał go jeszcze Burbage, tłusty komik z zadyszką, odtwórca Falstaffa!) Teraz na wzór niemieckiego romantycznego studenta (przecież obaj studiowali w Wittemberdze!) wdziewa mundurek, wciąga brzuch i odzyskuje owłosienie Romea. Oczy szyderczego prześmiewcy zabarwią mu się melancholią i buntem. Zagłębia się w zagadki ludzkiej egzystencji poważnie, po profesorsku zacznie się pytać czy być, czy też nie być, zapominając, że błazeński Hamlet Szekspirowski, widząc, że jest podsłuchiwany przez Poloniusza, przypuszczalnie odgrywał mu ten monołog z całą świadomością jego skutków. I kto wie, czy my wszyscy, od tych 170 lat nie nabraliśmy się na ten monolog — razem z Poloniuszem.

„Czechow proponował, abyśmy razem napisali wodewil „Hamlet, książę duński". (Aleksander Łazariew).

Pytasz: co to jest życie? To tak, jakby ktoś zapytał: co to jest marchew? Marchew to marchew i więcej nic nie wiadomo.

CZECHOW

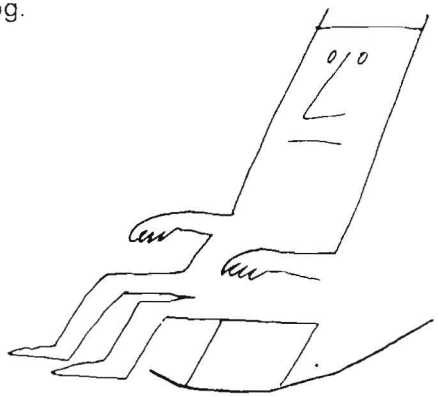
A potem, po latach, romantyzm wypalił się we własnym ogniu. Buntowników stracono albo zesłano na katorgę.

Teatr programowo skurczył się do kopiowania na scenie literatury. A potem książę von Meiningen zapragnął jeszcze, ażeby mu dworacy w jego dworskim teatrze i historię skopiowali. Sceną zawładnęły prawdziwe sprzączki z epoki i haftki, z epoki były meble i kolumny. A że rzecz, na ogół, brana była z życia wielmożów, Przepych i Bogactwo czyli Egipt i Persja, rozwielmożniły się na biednych deskach

dell'arte. A wszystko w święte imię prawdy! Szło nowe i... zaszło do Hollywoodu.

Aktor coraz bardziej ludzki, do niedawna jeszcze błazen w świętej ziemi nie chowany, przemienił się ostatecznie w zwykłego człowieka i wyszedł z teatru. Na scenie został smutny Pan, specjalista od noszenia historycznych kostiumów w historycznej scenerii.

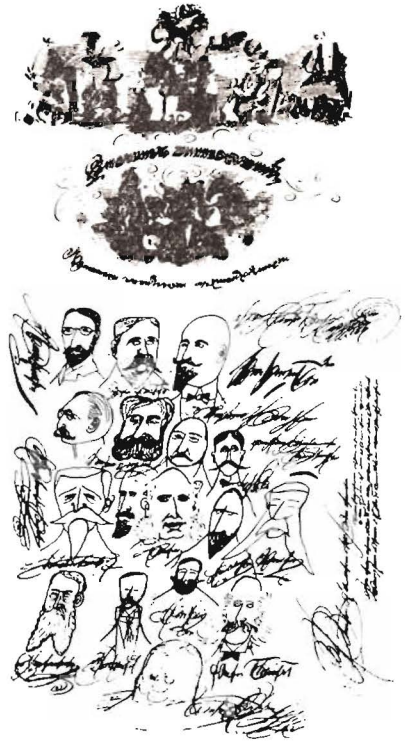
Egiptolog.



Był rok 1860.

Sto lat później reżyserowałem w Powszechnym „Zmartwychwstanie" Tołstoja. W którymś tam obrazie rzecz dzieje się w cerkwi. A więc dzwony, popi, chóry i złocone na horyzoncie kopuły. Nie jak u księcia Meiningen, ale jak na nasze socjalistyczne możliwości — bogato. Inscenizacyjny sukces. Do teatru przyszedł pierwszy raz w życiu mój syn Piotr. Miał wtedy 4 lata. Wieczorem były trudności z zaśnięciem. Milczał przy kolacji, milczał przy śniadaniu. Dopiero przy obiedzie, odkładając łyżkę, nagle powiedział: „Udajecie tam kościół. To się nie może udać". A potem już bezrefleksyjnie zjadł grzecznie całą zupę.

W Rosji lata sześćdziesiąte XIX wieku rozpoczęły się deklamacjami liberałów.

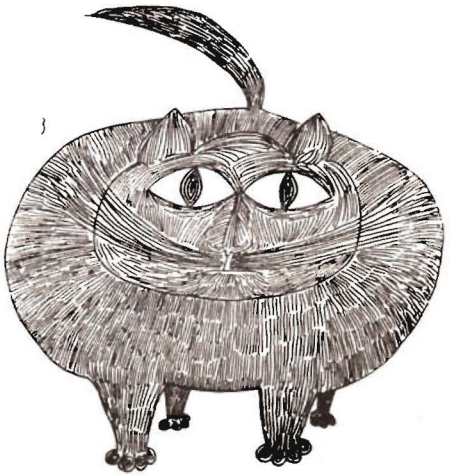


Gdyby mi dano do wyboru jedno z dwóch: „ideały" osławionych lat sześćdziesiątych albo najgorszy szpital powiatowy, wybrałbym to drugie bez namysłu.

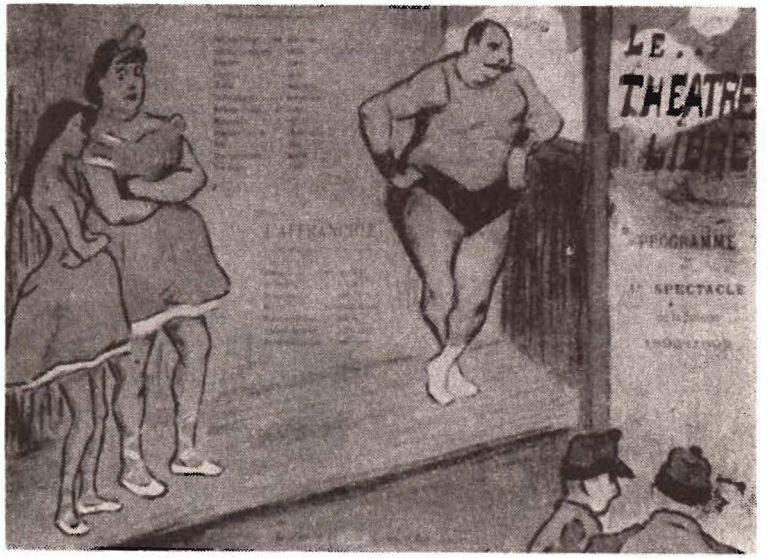
CZECHOW

A Niemirowicz-Danczenko napisze później. „Sprzykrzyły się hasła, wyświechtane słowa, dokuczyły sztampowe myśli, skąpe idee. I wstręt ogarniał, gdyż często za etykietą „światła jednostka", „bojownik wolności", kryła się miernota lub kombinator...". W poezji tylko nic się nie zmieniło. Za poetów w dalszym ciągu uchodzili ci, którzy używali takich słów jak: srebrzysta dal... albo: do boju, do boju...

„Jaki tam ze mnie dramaturg! — mówił Czechow do Bunina. — Jedyny prawdziwy dramaturg to Najdienow. I po chwili milczenia wybuchał radosnym śmiechem: — Wie pan, niedawno byłem u Tołstoja w Gasparze... Żegnam się, a on zatrzymuje moją rękę w swojej i mówi „Niech mnie pan pocałuje". Pocałowałem go, a on mi do ucha „a mimo wszystko sztuk pańskich nie znoszę! Szekspir pisał źle, a pan jeszcze gorzej". Boi się pan go? zapytał Bunin. Oczywiście, boję się. — Niech pan pomyśli, przecież to on napisał: „Anna widziała, jak jej oczy błyszczą w ciemności".



Przyjrzyjmy się pokrótce teatralnemu czasowi, w którym rodził się sceniczny model Czechowa. „W latach 1800 do 1900 — pisze Nicoll — teatr skłaniał się do tego, aby być bądź głupi, bądź poważny — głupi w swych melodramatach i farsach, poważny w swoich sztukach usiłujących odmalować rzeczywistość i uczynić dramatopisarzy filozofami z określonym posłannictwem. Coraz to więcej opanowywały scenę albo trywialna rozrywka, albo ponura powaga. Przeciw temu buntowali się w pierwszych latach obecnego stulecia młodzi ludzie teatru i w swoim buncie znaleźli w komedii zręczność i coś, co mogli podziwiać, a co niekiedy mogło im nawet dać natchnienie. Komedia dell'arte oczywiście nigdy nie mogła już powrócić w swoim pełnym kształcie... Na pewno jednak stanowiła dla reżyserów, dramaturgów i krytyków ważny sprawdzian, pozwalający wypróbować i osądzić ich filozofię teatru".



Nie miejsce zdobi człowieka, lecz człowiek miejsce. Dlatego też nie teatr zdobi stójkowego stojącego przed wejściem do teatru, lecz stójkowy zdobi teatr.

CZECHOW

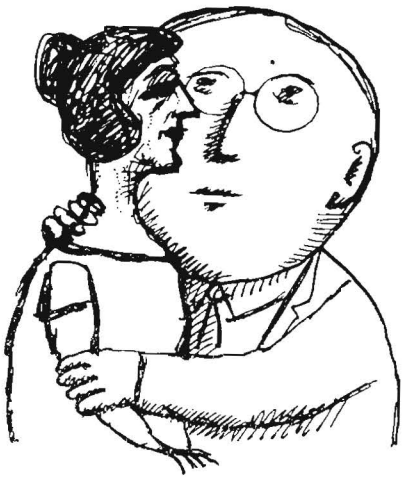
Nazwiska cisną się same: Antoine, Craig, Copeau, Meyerhold, Wachtangow; w muzyce: Strawiński z „Pietruszką" i Prokofiew z „Miłością do trzech pomarańczy"; w malarstwie: Malewicz, Chagall i Picasso. A potem Steinberg. W kinie Mack Sennett, Buster Keaton i Chaplin, aż po najnowocześniejsze kino: Fellini z Massiną-Kolombiną i z Pierrotem-Mastroiannim, Pierrot-Hackman, i Arlekin-Nicholson.

NA POCZĄTKU TEJ ANTYMIESZCZAŃSKIEJ REWOLUCJI W LITERATURZE STOJĄ NIEROZPOZNANI PRZEZ KRYTYKĘ DO DZIŚ KAFKA I CZECHOW.

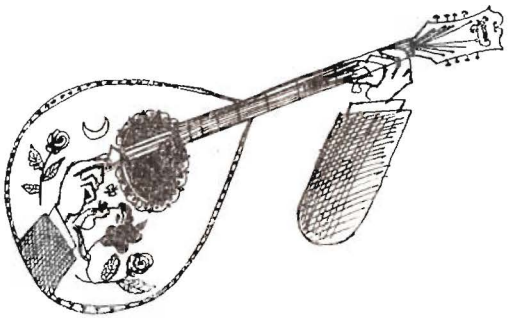
Tomasz Mann notuje: „Kiedy Kafka czytał „Zamek" przyjaciele śmieli się głośno a jemu samemu śmiech utrudniał czytanie". Tak samo czytał swoje utwory Czechow, kiedy miał zaprzyjaźnionego słuchacza. W teatrze czytał z trudnością, cicho. Paraliżowali go ludzie. Nie peszył się natomiast kiedy szło o obronę swoich dzieł.

Stanisławski: „Najwięcej go uderzało i do końca życia nie mógł pogodzić się z tym, że „Trzy siostry" i „Wiśniowy sad"

TO POSĘPNE DRAMATY Z ROSYJSKIEGO ŻYCIA.

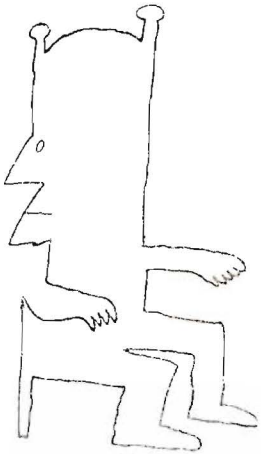


Był szczerze przekonany, że „Wiśniowy sad" TO WESOŁA KOMEDIA, NIEMAL WODEWIL.

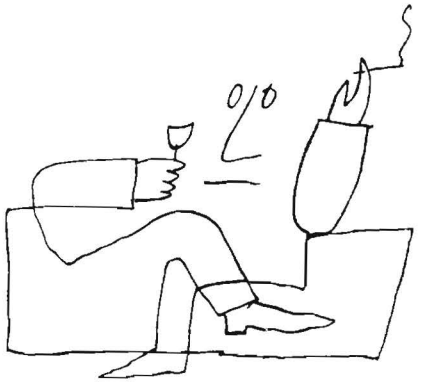


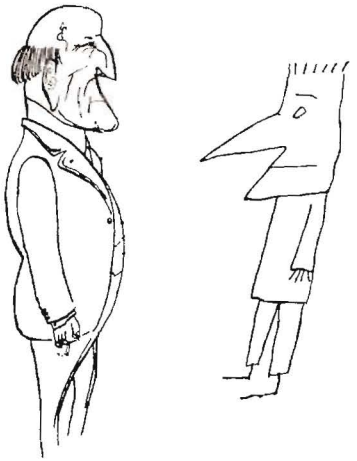
Nie pamiętam, żeby kiedykolwiek tak gorąco bronił swego zdania jak wtedy na tym posiedzeniu, kiedy po raz pierwszy usłyszał od nas taką opinię o swej sztuce".

Czechow (o „Wiśniowym sadzie"): „Ostatni akt będzie wesoły, zresztą cała sztuka jest wesoła lekkomyślna..." „WYSZEDŁ MI NIE DRAMAT, TYLKO KOMEDIA, A W PEWNYCH FRAGMENTACH NAWET FARSA, BOJĘ SIĘ, ŻE DOSTANĘ BURĘ OD NIEMIROWICZA POWIE, ŻE SPŁYCIŁEM PROBLEM".



Stanisławski (o „Czajce"): „Wyjechałem do charkowskiej gubernii żeby pisać **mise en scène.** Było to trudne zadanie, ponieważ — wstyd mi się przyznać — NIE ROZUMIAŁEM SZTUKI.

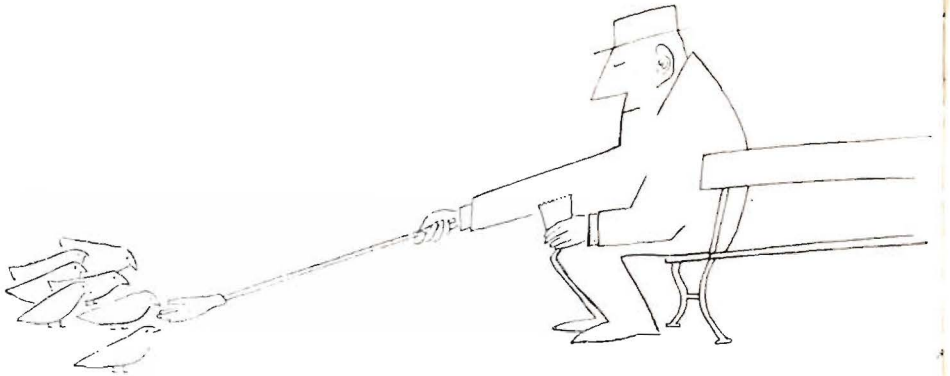




Czechow (o „Trzech siostrach"): „DLACZEGO NA AFISZACH I W REKLAMACH PRASOWYCH MOJĄ SZTUKĘ TAK UPORCZYWIE MIANUJE SIĘ DRAMATEM? STANOWCZO NIEMIROWICZ I ALEKSIEJEW (STANISŁAWSKI) DOPATRUJĄ SIĘ W NIEJ ZUPEŁNIE CZEGOŚ INNEGO, NIŻ NAPISAŁEM, MÓGŁBYM PRZYSIĄC NIE WIEM NA CO, ŻE ŻADEN Z NICH ANI RAZU NIE PRZECZYTAŁ DOKŁADNIE. DARUJ, ALE TO PRAWDA".

Stanisławski: „Ażeby pomóc aktorom, poruszyć ich emocjonalną pamięć, wywołać w ich duszy twórcze przeżycie, staraliśmy się ICH SUGESTIONOWAĆ ZA POMOCĄ DEKORACJI, GRY ŚWIATEŁ I DŹWIĘKÓW".

Łużski. „W „Trzech siostrach" w inscenizacji Stanisławskiego śpiewają ptaki. Ten śpiew robił sam Stanisławski, Wiszniewski, Moskwin, Gribunin, Aleksandrow i ja gruchając jak gołąb. Czechow wysłuchawszy tej całej szopki podszedł do mnie i rzekł· „Wspaniale pan grucha, tylko że TO EGIPSKI GOŁĄB"



Stanisławski „Wie pan — opowiadał komuś Czechow, ale tak żebym ja słyszał — napiszę nową sztukę, będzie się zaczynała tak: „Jak tu pięknie, jak cicho, ani psów, ani kukania, ani sowy, ani słowika, ani zegara, ani dzwonków i ani jednego świerszcza!".

Doprawdy nie miał Stanisławski szczęścia do Czechowa. Nawet na premierze „Wiśniowego sadu", która wypadła w dniu jego imienin, ofiarowując mu „rzecz artystyczną", wspaniałą, bardzo starą, ręcznie haftowaną szarfę, którą oplótł wieniec, usłyszał: „— No wie pan, przecież to powinno być w muzeum. — A co należało ofiarować? — Irygator. Przecież jestem lekarzem. Albo skarpetki. MOJA ŻONA NIE DBA O MOJE UBRANIE.

JEST AKTORKĄ.

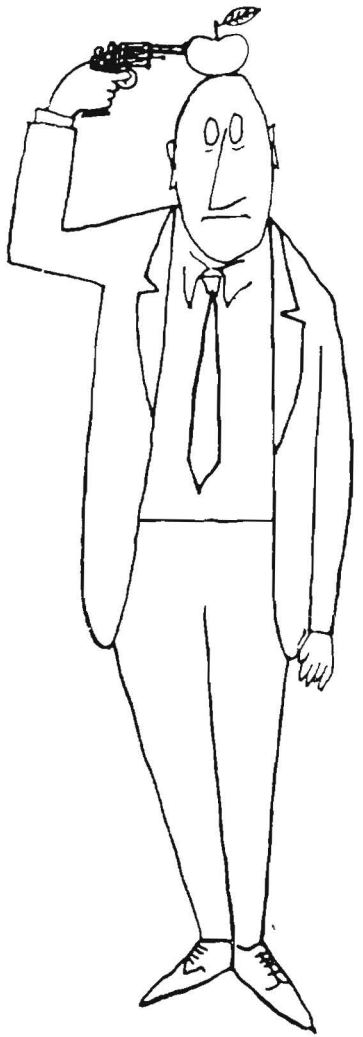
Słuchaj, duszko, mówię do niej, wyłazi mi palec u prawej nogi. Przecież nie mogę tak chodzić!".

Tak mówił autor „posępnych dramatów z rosyjskiego życia", a potem pisał do swojej żony:

„W czwartym akcie Stanisławski gra paskudnie... Ciągnie męcząco. Jakie to straszne! Akt, który powinien trwać maksimum 12 minut, u was wlecze się 40 minut. Jedno mogę powiedzieć: zgubił moją sztukę Stanisławski. Ano, ale Bóg z nim".

Sprawdziłem w maszynopisie. Akt IV „Wiśniowego sadu" ma 22 strony. Czechow żąda „maksimum 12 minut", to znaczy żąda rytmu 1 strona — pół minuty! Jest to rytm klasycznego wodewilu! Nasze teatry grają ten akt 20—22 do 30 minut. Można by mówić nawet o postępie, gdyby nie skreślenia tekstu, które ten postęp niwelują.

Oczywiście, rozumiem, że tempo nie świadczy jeszcze o niczym. Ale... jak powiedzieliśmy, Czechow był człowiekiem piszącym precyzyjnie, w wyraźnych rytmach (często mówił: „Jeszcze muzycznie poprawiam tekst"). Wyobraźmy sobie „Serenadę" Mozarta napisaną na 12 minut, w wykonaniu — 40 minutowym!



Piszę to wszystko nie przeciw niepodważalnym i historycznym zasługom Stanisławskiego. Człowieka, który wystąpił przeciw panoszącemu się na moskiewskich scenach

martwemu, oficjalnemu rzemiosłu, temu samemu, do którego tak wielu kolegów aktorów jeszcze dziś wzdycha. Piszę, bo słyszę wyraźnie w jego sztukach ten podstawowy t o n, z jego napiętym ironicznym rytmem. Ten sam, który dominuje w jego opowiadaniach

ZMIANA MODELU, KTÓRY UCHODZI ZA CZECHOWOWSKI, WYDAJE SIĘ DZIŚ KONIECZNA, BO KONIECZNYM STAJE SIĘ PRAKTYCZNE — W SENSIE TEATRALNYM — WYCIĄGNIĘCIE JEGO DRAMATURGII Z EPIGOŃSKIEGO KOŃCA — PO TURGIENIEWIE I OBOK IBSENA. „Z Turgieniewa nie mam absolutnie nic", „Ibsen to żaden dramaturg!". W rzeczywistości wyrastał wprost z Gogola i Szczedrina. („Rewizora" i „Martwe dusze" też można od biedy zrobić na „posępny dramat z rosyjskiego życia!").

C h o d z i o p o s t a w i e n i e t e a t r a l n e C z e c h o w a w m i e j s c u, n a k t ó r e w p e ł n i z a s ł u ż y ł. N a s a m y m p o c z ą t k u t e a t r a l n e j a w a n g a r d y. J a k o j e j g ł ó w n e g o r e w e l a t o r a. N a p r z e ł o m i e d w ó c h e p o k p i s a r s k i e j ś w i a d o m o ś c i.

A mówił o tym wodewilu i pisał o nim, awanturował się o niego i... nic „Posępny dramat z rosyjskiego życia", narzucony nam przez Stanisławskiego zwyciężył. I do dziś straszy na naszych scenach.

W 1921 roku Wachtangow notuje: „Chcę wystawić „Czajkę". Teatralnie. Tak jak u Czechowa". Nie zdążył.

„Złapał nas deszcz i przeczekaliśmy go w pustej szopie. Czechow trzymając mokry parasol, powiedział:

— Trzeba by napisać taki wodewil: dwoje ludzi przeczekuje deszcz w pustej stodole, żartują, śmieją się, suszą parasole, wyznają sobie nawzajem miłość, potem deszcz przechodzi, słońce — i raptem on umiera na serce.

— Bój się pan Boga! — zdumiałam się . — Cóż to byłby za wodewil?

— Ale za to prawdziwy. Czyż tak nie zdarza się w życiu? Tu żartujemy, śmiejemy się i nagle — buch! Koniec!".

„Wodewil, proszę mi wierzyć, to najszlachetniejszy gatunek i nie każdemu się udaje!"

„Kiedy pan zobaczy Łazariewa, niech go pan namówi, żeby napisał wodewil. On to świetnie zrobi, to porządny człowiek i prawdziwy literat!"

„Mam ochotę napisać wodewil, który kończyłby się samobójstwem".

„Napisać dobry wodewil — to najtrudniejsza rzecz".

„Teraz o wodewilu, bo to sprawa przednia. Poważna! Tak! A reszta — brednie".

Pół wieku później tak pisał Gombrowicz:

„Mnie zawsze zachwycała forma operetkowa, jedna z najszczęśliwszych, moim zdaniem, jakie wytworzyły się w teatrze. O ile opera jest czymś niemrawym, beznadziejnie wydanym pretensjonalności, o tyle operetka w swym idiotyzmie, w niebiańskiej sklerozie, we wspaniałym uskrzydleniu się swoim za sprawą śpiewu, tańca, gestu, maski, jest dla mnie teatrem doskonałym, doskonale teatralnym".

Szczęśliwie kończą się tylko te romanse w których mnie nie ma.

Akt II, scena 6

Kiedy został napisany „Płatonow"?

Historyk literatury Bielczikow stwierdza: początki lat 80-ych, okres studencki. Pierwszy utwór dramatyczny.

Znam „Płatonowa" od 1962 roku, reżyserowałem jego polską prapremierę w Dramatycznym, a potem stale do niego wracałem. Z całego Czechowa właściwie tylko do niego. Grałem Astrowa, reżyserowałem już komediowo „Trzy siostry", a ten „Płatonow" stale mnie niepokoił. I niepokoiła mnie fałszywa Czechowowska tradycja teatralna. Przełamałem ją po raz pierwszy w tym właśnie utworze, ale nie do końca. Jakbym się przestraszył konsekwencji scenicznych takiego czytania Czechowa.

Osobiście wątpię, aby ten utwór mógł napisać student, nawet genialny. Za dużo tu obserwacji nabytych w salonach, za dużo wiedzy o pieniężnych machinacjach, o gadulstwie mówców miodopłynnych, o filipikach kanapowych neurasteników. Wreszcie wiedza ta męsko-damska też chyba post-studencka.

Oczywiście pamiętam o młodych gniewnych, ale romantykowi, jeżeli jest genialny, wystarczy młodość. Wystarczy gniew i wykształcenie. Wystarczy iluminacja, bo tragedia żywi się konfliktami idei, na których zawiesza swoich bohaterów. Inaczej w komedii. Bez zimnej obserwacji, bez bagażu doświadczenia — nie pomoże sam talent satyryka. Na nic koncentracja ducha, na nic złość. Materię, którą się poddaje satyrycznej obróbce trzeba poznać własnym okiem i uchem.

„Nie-Boską komedię" i „Sezon w piekle", „Wacława dzieje" i „Kordiana" napisali chłopcy, ale „Komedię Ludzką" mógł napisać tylko człowiek dojrzały.

Po sukcesie „Czajki" Stanisławski nalegał na Czechowa, żeby ten odebrał „Wujaszka Wanię" Aleksandryjskiemu Teatrowi, który miał do tej sztuki prawa. Czechow, schorowany, stale przebywający w Jałcie bronił się długo, że dał słowo, że nie może; proponował Stanisławskiemu, że napisze nową sztukę („Wujaszek" miał już prapremierę na prowincji, grany był naturalnie jako komedia i to z dużym powodzeniem). Stanisławski twardo obstawał przy swojej prośbie (chciał grać Astrowa). Wreszcie w bliżej nieznanych okolicznościach Teatr Aleksandryjski zrezygnował z „Wujaszka Wani". Jest wersja, która mówi, że ktoś z teatru obraził Czechowa, ale jak mogło się to stać, skoro Czechow ponad dwa lata nie wyjeżdżał z Jałty. Mchatowską „Czajkę" i „Wujaszka Wanię" poznał dopiero podczas gościnnych występów MCHAT-u w Jałcie, w dwa lata po premierze.

Ale jeśli Aleksandryjski zrezygnował, bo to jemu Czechow zaproponował nową, nie napisaną jeszcze sztukę? A potem się wycofał wobec ogromu trudności jakie tekst stawia realizatorowi..., w rytmie MCHAT-u cały „Płatonow" musiałby trwać około 6 godzin.

Jest jeszcze jeden ślad. Wyraźniejszy. Awiłowa, w której kochał się Czechow, opisuje pewne przyjęcie, które odbyło się w dniu premiery „Iwanowa" w roku 1894. Otóż, na tym przyjęciu wydarzyła się zabawna historia. Do sławnego już wówczas Czechowa podszedł w lansadach jakiś kupiec i chcąc mu wyrazić zachwyt nad jego ostatnim opowiadaniem, użył słowa CUKIEREK. Awiłowa pisze, że Czechow cały wieczór śmiał się z tego słowa — „ilekroć popatrzyliśmy na siebie, wybuchaliśmy na nowo śmiechem". Skądinąd wiemy, że Czechow nie rozstawał się z notesem, w którym na gorąco notował wszystkie takie **bon-mots**, a potem wsadzał je w opowiadania. (Tak najwspanialsze swoje gagi filmowe Chaplin też brał wprost z życia).

W scenie 14 aktu II „Płatonowa" Głagoliew mówi do Anny. „Mam raj w domu, ale brak tam anioła" — Anna replikuje: „Co słowo, to cukierek" Bardziej wierzę notesowi pana Antoniego niż Awiłowej, która zresztą spisuje te

wspomnienia po dziesięciu latach. Oczywiście kupiec powiedział tak jak Anna: „Co słowo, to cukierek!". Przypominam jest rok 1894, Czechow ma 34 lata.

Płatonow moim zdaniem to bohater doskonałej niestety jeszcze nie napisanej współczesnej powieści. I czemuż się tu dziwić. Wszystko jest nieokreślone, niezrozumiałe. Groch z kapustą. Tę nieokreśloność właśnie, moim zdaniem, reprezentuje nasz wysoce inteligentny Płatonow. Jak jego zdrowie?

— Zdrów jak byk.

Akt I, scena 2

Nie ma żadnej intrygi, jest tylko potworny galimatias.

AKT III, scena 8

PŁATONOW

wodewil z życia w czterech aktach

z muzyką IGORA STRAWIŃSKIEGO
romansami ALEKSANDRA WERTYŃSKIEGO
i różnymi dźwiękami natury

GŁAGOLIEW I mieliśmy przyjaciół wtedy. Przyjaźń za naszych czasów nie była tak naiwna i tak niepotrzebna. Za naszych czasów były kluby, kółka literackie. My, między innymi, mieliśmy ten zwyczaj, że za przyjaciół szliśmy w ogień.

SERGIUSZ (ziewa) Piękne były czasy.

MIKOŁAJ A w naszej strasznej epoce od tego są strażacy, żeby iść w ogień po przyjaciół.

ANNA Wygłupia się pan, Nicolas.

GŁAGOLIEW (po chwili) Ubiegłej zimy widziałem w Moskwie, w operze jak pewien

młodzieniec płakał słuchając dobrej muzyki. To przecież dobrze.

SERGIUSZ Owszem. Nawet bardzo dobrze.

GŁAGOLIEW I ja tak sądzę. Więc nich mi pan powie; czemu siedzące tuż obok damy i ich kawalerowie uśmiechali się patrząc na niego? Z czego kpili? I on sam, zauważywszy, że poczciwi ludzie widzą jego łzy, zaczął się wiercić w fotelu, zarumienił się, wyszczerzył zęby i uciekł z teatru. Za naszych czasów nie wstydzono się dobrych łez, ani je wyśmiewano.

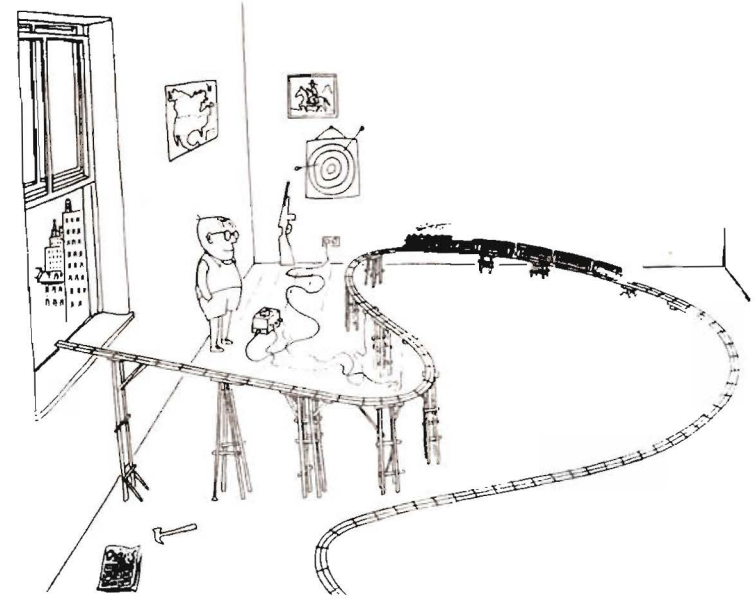
MIKOŁAJ (do Anny) Bodaj ten mówca miodopłynny zmarł na melancholię.

AKT I, scena 2

Mówimy, mówimy, mówimy i prawdopodobnie dojdzie do tego, że umrzemy na zapalenie języka i strun głosowych.

CZECHOW

Zalewa nas potok słów, potok informacji, szum, w którym coraz trudniej odgadnąć sens. Stereotypy opanowują nasze życie, w słowie, w gestach, w międzyludzkich kontaktach. „A pan gada, gada, gada". Na współczesne gadulstwo nikt się już nie nabierze. Ale tamto, zapisane w „Płatonowie", co chwilę niepokoi. No, nie, przecież prawdę mówi, oryginalnie mówi, ma rację! I za chwilę nie ma wątpliwości. Znowu nas Czechow nabrał. To są stereotypy! Tylko że te stereotypy idą z dobrej bądź co bądź literatury, ze zbanalizowanej salonowo, ale autentycznej filozofii, z wtórnej, ale wzorowanej przecież na dobrych wzorach romantycznych — sztuki uwodzenia. Nie tylko kobiet. Ale w opozycji do wzorów romantycznych uwodzi się tu słabością, bezradnością, męskim infantylizmem, na który tak ciężko dały się nabrać wszystkie dzielne kobiety. (I do dziś nabierać się dają). Jest to kokieteria na słabość, na niezaradność, na nieśmiałość. I to jak skuteczna! Jak trafiająca w instynkt macierzyński kobiet!



MIKOŁAJ Płacz, ojcze!

TRYLECKI A czemu mam płakać?

MIKOŁAJ Ot, choćby z radości. Spójrz na mnie! Jam twój syn. A ten młodzieniec to twój zięć. Córka sama ile warta. To perła, tatusiu. Tylko ty mogłeś porodzić tak zachwycającą córkę.

TRYLECKI Czegóż mam płakać, mój drogi? Nie trzeba płakać.

MIKOŁAJ A wnuk? Cóż to za niezwykły chłopaczek! Macha rączkami cały podaje się naprzód i wciąż tylko szczebiocze: „Dziadzio, dziadzio! Gdzie dziadzio? Dajcie

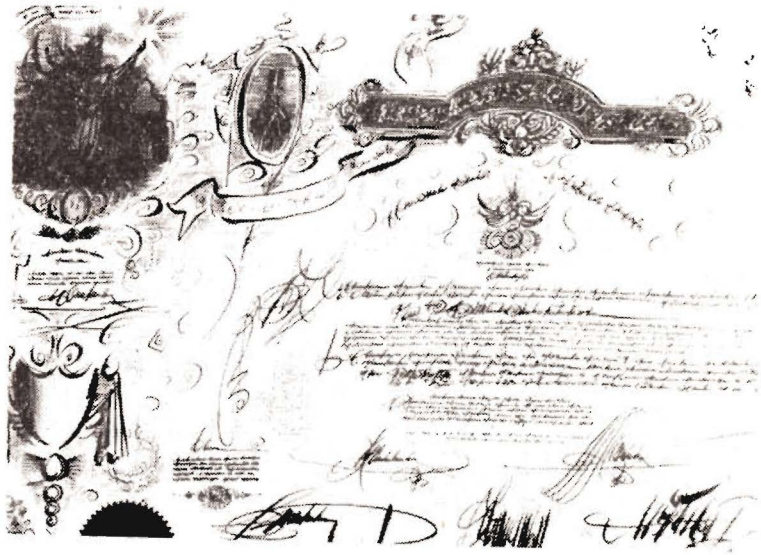
mi tu dziadzia, tego rozbójnika, dajcie mi tu jego wąsiska!"

TRYLECKI (wyciąga chustkę z kieszeni) Czegóż tu płakać? No i chwała Bogu. Nie trzeba płakać.

MIKOŁAJ Płaczesz, pułkowniku!

PŁATONOW Mikołaj! Przestań!

Akt I, scena 8



ANNA Pan te weksle wyłudził od mojego męża gdy był chory. Pamięta pan?

PIETRIN I cóż z tego? Weksle to weksle, od tego są, żeby żądać za nie pieniędzy i żeby za nie płacić. Pieniądze na wierzbie nie rosną.

ANNA Dosyć! Śmierć mu w oczy zagląda, a jeszcze oszukuje.

Akt I, scena 5

Zadziwiająco dużo jest w tym „Płatonowie" scen, w których kolejno silniejszy znęca się nad słabszym. Zawsze silniejszy i zawsze nad słabszym.

Generałowa znęca się nad Płatonowem i Głagoliewem, Płatonow nad Marią i Sonią, Mikołaj nad Saszą, Maria nad Mikołajem, a Sonia nad Sergiuszem. Cyryl i Mikołaj znęcają się nad własnymi ojcami, a na samym dnie społecznej drabiny Osip maltretuje służących. Tak więc silna kobieta nad słabym mężczyzną, ten z kolei nad słabymi dziewczynami, te nad jeszcze od nich słabszymi chłopcami — mężami. A ci wreszcie najsłabsi chłopcy znęcają się nad kupcami, lichwiarzami, którzy z kolei, powiększając im pożyczki, zaciskają powoli, a systematycznie finansowy stryczek na ich szyi. I na szyi Generałowej. Koło się zamyka.

Melduję pokornie, pani generałowej, że pani przytyła i odrobinę wypiękniała.

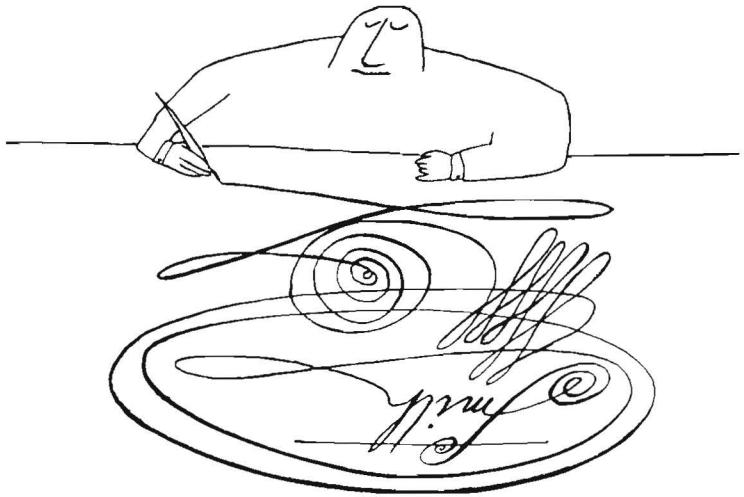
Akt I, scena 1

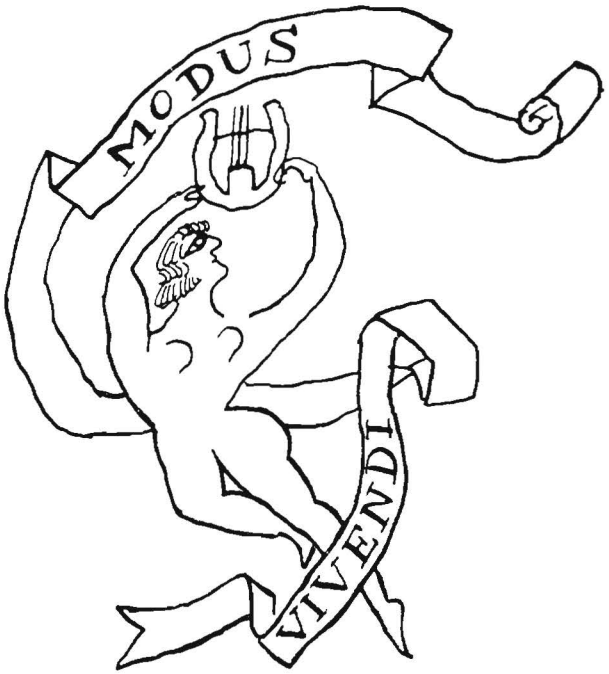
Dlaczego Czechow tak ostentacyjnie, z taką dramaturgiczną przesadą akcentuje błyszczące i promieniejące

zdrowie wszystkich swoich bohaterów? Dlaczego w „Płatonowie" w jednym tylko akcie ze czterdzieści gości informuje się nawzajem o kwitnącym stanie zdrowia tak swoim, jak i swoich bliskich? Myślałem, że to zwykła nieudolność młodego dramaturga, czy cechy obyczajowości, skreśliłem nawet połowę tych informacji, uważając je za zbędne. Jakże się pomyliłem!

Czechowowi chodzi o bardzo istotną rzecz, o mocne zaakcentowanie charakterystycznego zjawiska, które zauważył w salonach rosyjskich.

Ci wszyscy jęczący, celu nie widzący, skarżący się na monotonię egzystencji ludzkiej, ci wszyscy neurastenicy kanapowi, to „zdrowe byki"! A to jęczenie, to nie funkcja rzeczywistego wewnętrznego rozdarcia bladych, wrażliwych, na gruźlicę chorujących, biednych romantycznych chłopców. T o s p o s ó b b y c i a. Wtórny, zasłyszany z minionej historii, literacki. Patrzymy na kopie, na falsyfikaty autentycznych weltschmerzów, naciągnięte jak maska, na zadowolone z siebie uśmiechnięte gęby.





„Pewnego razu — notuje Gorki — przyszła do niego jakaś tęga dama, zdrowa, hoża, ładnie ubrana i zaczęła mówić „pod Czechowa":

— Jakież nudne jest życie, proszę pana. Wszystko takie szare: ludzie, niebo, morze, nawet kwiaty wydają się szare. I nie ma się pragnień, dusza pełna jest smutku... To zupełnie jak jakaś choroba...

— Tak, choroba — z przekonaniem odpowiedział Czechow. — Choroba. Po łacinie nazywa się MORBUS UDAWALIS.

Wypada wierzyć jego diagnozom, był przecież doktorem medycyny — nie teatrologii".

ANNA Więc pańskim zdaniem, kobieta to człowiek doskonały?

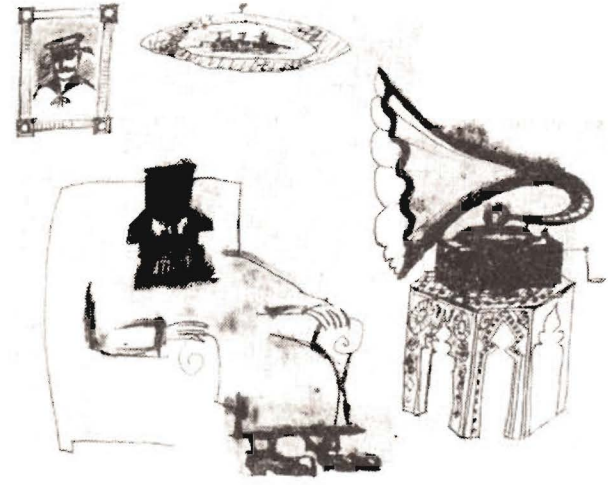
GŁAGOLIEW Doskonały.

ANNA Hm... Pan widocznie bardzo lubi kobiety.

GŁAGOLIEW Uwielbiam je, pani Anno. Widzę w nich po części to wszystko co lubię: i serce, i...

Akt I, scena 3

Oczywiście wszyscy się tu kochają, uwodzą i wszystkich ogarnia powoli erotyczna namiętność. W generałowej kocha się Płatonow, Osip, Głagoliew, młody Wengierowicz i chyba Cyryl W Płatonowie generałowa, Sonia, Maria i Sasza (więcej kobiet nie ma...). A potem jak w lesie Ardeńskim, w Marii — Mikołaj, w Soni — Sergiusz. I w każdym wypadku, bardziej lub mniej, miłość ta jest wtórna wobec jej książkowych i operowych wzorów Wszystkie te miłości są wymyślone, a wszyscy się tu kochają bardziej w słowach miłosnych, w miłości samej, niż w ukochanym partnerze. Może tylko Sasza kocha zwykle, ale trochę za zwykle, jak w kiepskim melodramacie, lub sentymentalnej bajce. „Szkoda że nie jesteś muchą z twoim rozumem byłabyś najmądrzejszą z much". Teatralne miłości kończą się oczywiście teatralnie. Ale nie uprzedzajmy rozwiązania. To przecież w o d e w i l. I ma rację Mikołaj, kiedy w finale woła: „Grzebać umarłych, reperować żywych!".



Rosyjski aktor nie umie być figlarny, nawet w wodewilu uprawia filozofię.

CZECHOW

Rozpisałem się na początku o komedii dell'arte, bo tak właśnie wyobrażam sobie teatralny raj utracony. Włoskie niebo, jabłkami i rybami pachnący biały rozprażony słońcem rynek... Radość, lekkomyślność, wesołość i prosty humor, i od czasu do czasu wyłażący gdzieś zza pstrokatego kostiumu Arlekina smutek ludzkiej egzystencji.

Nie chcę atakować, czy też w błocie unurzać, bohaterów „Płatonowa". Polubiłem ich nawet za tę ich uporczywą głupotę, za tę arlekinadę na wulkanie, który już dymił. Za ich lekkomyślność, za błazeństwa, z którymi idą pod wodę, z całym swoim ginącym światem, za lekkość, ba, wdzięk prawie, z jakim wyzbywają się swoich majątków, pieniędzy, dobrych imion, za tę żonglerkę zasadami moralności i dobrych obyczajów. Lubię ich nawet za to nieustanne gadulstwo, bo i tego nie potrafimy już robić z wdziękiem i inteligencją. Wiem, że ten świat wabi wdziękiem, kolorem i ruchem; karnawałem, szaleństwami i beztroską. Taka słoneczna, nieprawdziwa niedziela w poważnym i trochę smutnym, pejzażu naszego życia, wśród jego deszczów, mrzawki i ludzkiego błota. Ale płakać nad tym światem, widzieć w nim swój raj utracony... Ostrożnie, bo pod spodem grzęzawisko egoizmu, nietolerancji, braku odpowiedzialności za życie, za swój los i za losy najbliższych. „I czegóż tu płakać"...

Ani dell'arte, ani jej późny wnuk, Czechow, nie lubili filozofowania. Czechow napisał wręcz: J e ś l i k t o ś f i l o z o f u j e, t o z n a c z y, ż e n i e r o z u m i e. I pouczać nie lubił, jak ci jego protoplaści na włoskich rynkach. I jak oni wyśmiewał moralizatorów. Zajmował się diagnozą, a potem, zapisywał nam swoje sztuki jak recepty przeciwko różnym społecznym schorzeniom i przeciwko naszej **melancholia chronica.** Po to wymyślił swego Arlekina — Płatonowa, swoje Kolombiny — Sonię i Marię, swojego Dottore — Mikołaja, Pantalone — Głagoliewa i swojego Sergiusza — Pierrota. Wymyślił ich literacko, ale spisał ich z prawdziwego życia. Dlatego są tacy śmieszni

Żeby jednak teatralne leki skutkowały (jeżeliśmy już zabrnęli w medyczno-dramaturgiczne piruety) teatr winien naśladować, jak zwykle, naturę, życie. Tyle że nie ludzi — a bakterie grypy. Bo tak jak one, co rok musi produkować nowe mutacje, żeby się dobrać do skóry pacjenta. Widz też uodparnia się — na powtrzane do znudzenia te same środki teatralnego wyrazu. Naśladujemy więc bakterie grypy, popatrzmy, ile każdej zimy mamy z nimi trudności, kiedy produkują coraz to nowe odmiany. Zmieniam swoje teatralne środki — raz hondy, raz czarne kotary, raz prawdziwa trawa, raz kiczowaty pejzaż — i robię to wszystko nie po to, aby świat zadziwić, ale żeby poruszyć wyobraźnię. Tylko ona pobudza do myślenia.

Życie jest przypuszczalnie o wiele prostsze niż to sobie zwykliśmy wyobrażać.

CZECHOW

A my, zwykli śmiertelnicy, tylko wtedy wydajemy się zagadkowi, gdyśmy głupi, natomiast śmieszni jesteśmy przez czterdzieści osiem tygodni w roku.

ANUSZKIEWICZ

Polecamy doktora Czechowa.

W programie rysunki Saula Steinberga
z wyjątkiem ilustracji na str. 2, 11 i 17

Wydawca: Teatr Narodowy

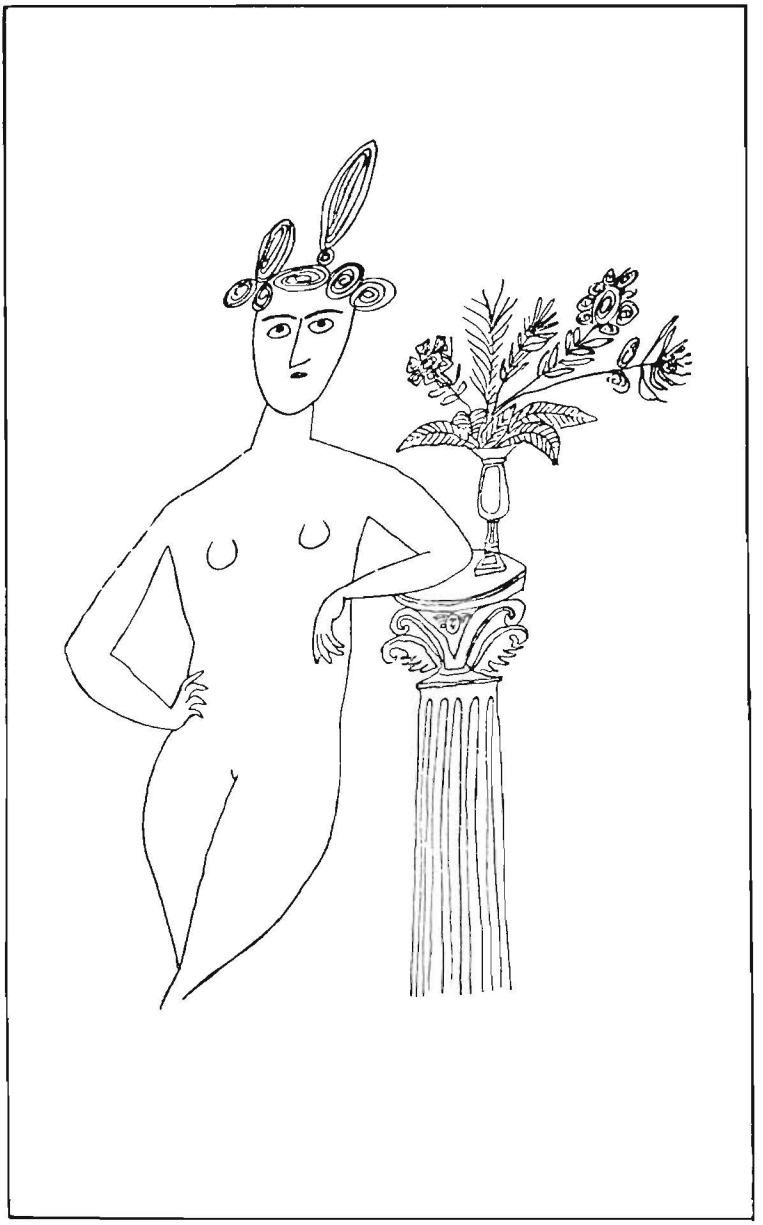
Redakcja: Ewa Rymkiewicz

Opracowanie graficzne: Zbigniew Celiński

Cena zł 15

WDA — Zakład Typograficzny. Zam. 7132. Nakł. 7000 egz. J-6.

Dział Dokumentacji
ZG ZASP



Ryszard Przybylski

DON JUAN JAKO GADUŁA

1. DEWALUACJA SŁOWA

„Dawno już zauważono — pisał Michał Dobrolubow w artykule **Co to jest obłomowszczyzna** (1859) — że wszyscy bohaterowie najcelniejszych dzieł literatury rosyjskiej cierpią, ponieważ nie widzą celu w życiu i brak im pola działania. Dlatego są znudzeni, czują wstręt do wszelkiej pracy i pod tym względem są zdumiewająco podobni do Obłomowa". Płatonow też jest podobny do Obłomowa. Jak większość postaci ze sztuk Czechowa, należy do tego dziwnego plemienia „niepotrzebnych ludzi", którzy do dzisiaj w jednych wzbudzają litość a w innych pogardę. Ale Czechow nie byłby sobą, gdyby nie dobrał się tego rodzaju typom do samej wątroby. Gonczarow i Turgieniew ukazywali bowiem „niepotrzebnego człowieka" jako produkt ówczesnego systemu społecznego, tragiczną ofiarę wynaturzonych stosunków międzyludzkich. Dla Czechowa był to już nieświadomy i mimowolny współtwórca wydziwaczonej struktury społecznej. Uskarżających się na bezczynność, na zbędność własnej egzystencji „niepotrzebnych ludzi", Czechow miał za komicznych histrionów. Co więcej! Ukazał również, że ci pozornie niewinni Płatonowowie, odgrywający tanią komedię męki i cierpienia, są w gruncie rzeczy gwarancją nienaruszalności panującego systemu.

Nie tylko w carskiej Rosji snuło się mnóstwo takich „niepotrzebnych ludzi", podobnie jak nie tylko nad morzem Śródziemnym pojawiali się Don Juani. U nas co prawda, ten typ literacki nie cieszył się specjalnym poważaniem. Może dlatego, że Polacy donżuanami bywali najczęściej za granicą, głównie we Włoszech i w Szkocji, i to w wyjątkowych okolicznościach, i w aureoli tragicznego bohaterstwa. Nie mamy więc jakiegoś efektownego Don Juana w naszej literaturze. Natomiast Rosjanie podbijali przede wszystkim swoje rodaczki i chyba dlatego literatura rosyjska XIX wieku może się poszczycić aż dwoma Don Juanami największej klasy. Pierwszy z nich to Stawrogin, bohater słynnej powieści Fiodora Dostojewskiego **Biesy.** Drugi to właśnie Płatonow.

Obaj ci panowie podbijają wszystkie kobiety od niechcenia, automatycznie , niekiedy nawet wbrew swojej woli. A więc — jak to kiedyś mawiali gimnaziści — kobiety kładą się przed nimi pokotem. Zniewala je z reguły główna cecha Don Juanów: piękno spotęgowane przez ostentacyjną podłość i przystrojone wdziękiem zblazowania, wytworną nudą. Ale przede wszystkim bałamuci je piękna mowa. W innych krajach kobiety również ją cenią, ale w Rosji, gdzie dziewczęta zachwalając przyjaciółce w pieśni ludowej chłopaka, śpiewają „on rieczist, on plieczist" (najpierw wymowny a dopiero później barczysty), ta cecha Don Juana wysunęła się na plan pierwszy. Dlatego ośmielam się twierdzić, że słowo i stosunek do słowa jest w **Płatonowie** motorem całej akcji i ośrodkiem wszystkich dramatycznych perypetii.

Wielki Uwodziciel nigdy nie traktował słowa jako instrumentu poznania prawdy. Służyło mu ono jedynie do oszukiwania i zwodzenia. Ale podobnie lekkomyślnego stosunku do słowa, jak u Stawrogina i Płatonowa, próżno by szukać u wszystkich XVII-wiecznych i romantycznych Don Juanów razem wziętych. Tylko Stawrogin z taką beztroską układał poważne światopoglądy. Wtykał je następnie zgłodniałym prawdy i wielkości ludziom, aby odwrócić się nagle od wszystkich tych idei z gestem wielkopańskiego zblazowania. I tylko Płatonow dawał kobietom słowo, które dosłownie przewracało całe ich dotychczasowe ustabilizowane życie, aby później z miną niesfornego chłopczyka zapytać, czy rzeczywiście złożył damie podobne propozycje. Dlatego **Płatonow** jest w gruncie rzeczy komedią o ludziach zniewolonych przez puste słowa lekkomyślnego gaduły.

Już sama struktura każdej sztuki teatralnej, w której zdani jesteśmy przede wszystkim na wzajemne sądy postaci o sobie, nie pozwala na jednoznaczną ocenę intencji poszczególnych bohaterów. Wyłaniający się z sądów innych postaci obraz bohatera jest zazwyczaj bardzo dwu-

znaczny i mglisty. Toteż widz nie przywiązuje do tych poglądów specjalnej wagi, starając się ocenić bohatera tylko na podstawie jego czynów. Z pierwszą i chyba najwspanialszą sztuką Czechowa jest jednak nieco inaczej. Najbardziej gorzkie, okrutne, a nawet wstrętne zdania, jakie mówią o sobie nawzajem postaci działające tej sztuki, okazują się bardzo szybko całkowitą prawdą i niemal natychmiast znajdują potwierdzenie w czynach bohaterów. Dotyczy to dosłownie wszystkich postaci. W dramacie tym tylko kobiety, nawet jeśli — jak Anna Wojnicewa — nie są gęsiami, robią wrażenie uczciwych. Natomiast wszyscy mężczyźni, chyba że — jak Głagoliew — są głupcami, to zupełnie wyjątkowi, czasem irytujący, a czasem obrzydliwi łajdacy. Prawdą jest więc to, co Wengierowicz-syn mówi o Płatonowie, ale bezwzględnie słuszne jest również i to, co Płatonow mówi o synalku, dorobkiewicza i arrywisty.

Kolekcja określeń, jakimi Płatonowa obdarzają znajomi, pomoże nam bardzo w zrozumieniu tej postaci Dotyczą one głównie jego nieposkromionego i nieodpowiedzialnego gadulstwa, którym wiekszość gości pięknej pani generałowej jest urzeczona, chociaz jednocześnie właśnie w tym trajkotaniu kryje się źródło zła i łajdactwa. Dlatego Sonia, główna jego ofiara i w końcu mimowolna mścicielka wszystkich oszukanych pań, określa samą istotę konfliktu między Płatonowem a ludźmi, kiedy mówi. „Jeśli słucha się pana, to z tego nie wynika, że ma pan prawo mówić wszystko, co panu ślina na język przyniesie" Płatonow zdaje sobie zresztą sprawę z tego, że jego nieodpowiedzialne pytlowanie przysparza ludziom nieszczęść, ale oczywiście pytluje bez przerwy. W zasadzie, jest to człowiek chory na logoreę, to znaczy, że nadmierna nerwowość, niemal rozpad psychiczny, objawia się u niego w nieustannym mówieniu On m u s i wyrzucać z siebie potoki słów, podobnie jak wątroba musi produkować żółć. Zupełnie nie rozumie jak można przywiązywać wagę do tych — proszę wybaczyć słowo — wydzielin, i czasami, przy całej inteligencji, sprawia wrażenie nieco przytępego, jakby był człowiekiem z innej planety, a w każdym razie z innej epoki. Wszystko, co mówi Płatonow nie posiada żadnego znaczenia, nawet dla niego samego. „Niepotrzebny człowiek" zepchnięty w sferę czystej mowy, która nie jest w stanie ukształtować lub zmienić rzeczywistości społeczno-politycznej zmuszony był w końcu przekształcić język ze środka informacji i oddziaływania w szum. Słowa, które stworzyły wielką kulturę etyczną ludzkości, padły pastwą salonowej paplaniny. Z niebywałą wirtuozerią Czechow przeprowadza najpierw redukcję Płatonowa do mowy, a następnie ukazuje tę mowę jako pozór filozofii, pozór głębi, pozór tęsknot. Jak w jakimś koszmarnym transie, ludzie wychowani w wielkiej i wspaniałej kulturze humanistycznej wszystkie święte słowa cywilizacji europejskiej zaczynają mleć niby sieczkę w sieczkarni. To niebywałe pustosłowie Czechow pokazuje jednocześnie jako komiczną zgrozę.

Dewaluacja słowa, którą dramat jako sztuka sceniczna, jako sztuka mówienia przede wszystkim, mógł wydobyć w sposób bardziej wymowny i przejmujący niż liryka czy powieść, oznacza w istocie kryzys tradycyjnej filozofii człowieka. Wielkie dzieło Dostojewskiego było związane jeszcze z epoką „śmierci Boga". Równie wielkie i wspaniałe dzieło Czechowa otwierało już erę „śmierci człowieka" Człowiek jako podmiot ustanawia się przecież w obrębie mowy i jeśli mowa Płatonowa jest w swej istocie tylko „pustym brzęczeniem", to znaczy tylko, że człowiek ów nie ukształtował się jako podmiot. Płatonow jest przedmiotem, albowiem nie mówi, lecz „jest mówiony". Jego gadanina stanowi więc wyznanie europejskiej filozofii podmiotu, która od wielu stuleci jest fundamentem naszego humanizmu. Jeśli zechcemy pozostać przy języku modernistycznej epoki, epoki Czechowa, w bezwartościowej logorei Płatonowa rozpływa się jego dusza. Mowa, która dotychczas była znakiem osoby i duchowości, stała się teraz znakiem pustki. Człowiek, który ma duszę, mówi i z jego słów można sobie stworzyć lub odtworzyć jakąś rzeczywistość duchową. Człowiek bez duszy gada i brzęczy, „jest mówiony" przez stereotypy salonowej filozofii, typowego produktu społeczeństw zniewolonych. Komizm, ów głęboki komizm tej sztuki, w którym największa mądrość wytryska ze śmiechu, z kpiny, polega właśnie na tym, że to puste brzęczenie staje się przedmiotem powszechnego uwielbienia i zniewala ludzi do tego stopnia, iż dają się prowadzić w krainę niezasłużonego nieszczęścia. I czyż nie była to olśniewająca i przenikliwa myśl, aby niewolników logorei, ukazać jako ludzi tylko pozornie nieszczęśliwych, bo w gruncie rzeczy tylko śmiesznych, tylko błazeńskich.

2. GADANINA JAKO MATERIAŁ MUZYCZNY

Strumień słów, który w dużej mierze utracił już znaczenie informacji językowej, pozostaje wszakże nadal masą dźwiękową. Toteż gadulstwo przeróżnych bohaterów dramatycznych, dotyczy to przede wszystkim postaci męskich występujących w **Płatonowie**, z bohaterem tytułowym na czele, ofiarowuje teatrowi dodatkową i niebagatelną wartość: materiał muzyczny.

Nic dziwnego, że właśnie w teatrze Hanuszkiewicza materiał ten został zauważony i wykorzystany. Teatr ten jest bowiem znany z wyjątkowej wrażliwości muzycznej. Wrażliwość ta objawiła się ze szczególną siłą w spektaklu, który wielki sukces odniósł w ojczyźnie Czechowa, a mianowicie w **Trzech siostrach.** W przedstawieniu tym, zgodnie z zamierzeniem samego autora, Hanuszkiewicz potraktował kwestie bohaterów nie tyle jako muzykę wielkich idei, ile jako muzyczkę wodewilowej paplaniny Bo nie są to przecież żadne tragiczne kwestie, lecz gadanina ludzi pielęgnujących swoją bezsiłę. Wyjątkowo wymowny był pod tym względem finał tego dzieła, kiedy to trzy siostry, stojąc w szeregu na proscenium twarzą do publiczności, równocześnie „śpiewały" swoje arietki o szczęściu przyszłych pokoleń. Z tego zderzenia głosów powstała muzyczna masa dźwiękowa, bardzo podobna w charakterze swego brzmienia do słynnych parland w chóralno-orkiestrowych utworach Witolda Lutosławskiego i Krzysztofa Penderecki-ego, w których kompozytorzy, aby uzyskać określony efekt kolorystyczny i ekspresyjny, uciekają się do melorecytacji. W przedstawieniu Hanuszkiewicza z tercetu trzech sióstr, w którym zatarte zostało znaczenie słów a wyeksponowany dźwięk, z tego muzycznego brzęczenia, wydobywały się raz po raz oddzielne słowa, słowa-klucze etyki europejskiej, takie jak „przyszłość", „praca", „sens", „szczęście", aby natychmiast ponownie utonąć w huczącym potoku dźwięków bez znaczenia.

W tym samym spektaklu Hanuszkiewicz w równie muzyczny sposób potraktował kontrast wrzawy scenicznej i ciszy. U kontynuatorów Stanisławskiego pauza w sztukach Czechowa, czasem bardzo długo wytrzymana, niszczyła — wbrew zresztą zamierzeniom samego autora — komediowy charakter dialogu. Komediowej gadaninie te słynne pauzy miały nadać charakter nieokreślonego, ale tragicznego napięcia a same postacie — obdarzyć aureolą cierpienia i męki. Mądry wodewil zmieniano w modernistyczny dramat a wielkiego Czechowa — w Maeterlincka. Oczywiście nie mam na myśli samego języka, słownictwa, frazy, lecz materię psychologiczną dramatu. Pauzy w **Trzech siostrach** pełniły u Hanuszkiewicza zupełnie inną funkcję. Cały spektakl miał charakter konsekwentnie komediowy a nawet — zgodnie z życzeniem Czechowa — wodewilowy, toteż ciszę przerywały wybuchy wrzawy, gadaniny, tumultu, czasem tańca, nadając tej komedii wiecznego gadulstwa odpowiedni rytm. W ciszy nie czaił się już nieokreślony los. Teatralną ciszę, która u Hanuszkiewicza, zgodnie z tradycją romantyczną, kryje w sobie byt czekający dopiero na spełnienie w słowie, wypełniał w tym przedstawieniu śmieszny gwar a nie patetyczna deklamacja. Z ciszy wyłaniała się więc bajeczna komedia a nie modernistyczny dramat. I byt miał charakter komiczny a nie tragiczny Kontrast szumu i ciszy odwrotnie niż w tradycyjnych spektaklach w stylu Stanisławskiego, podkreślał właśnie komiczny charakter przedstawienia.

Z muzycznością **Płatonowa** sprawy mają się nieco inaczej, chociażby z tego względu że temat Don Juana został przez tradycję związany z muzyką. Søren Kierkegaard, pierwszy i największy nowożytny filozof-egzystencjalista, który poświęcił mu w **Albo-albo** (1842) wspaniały szkic **(Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna)**, uważał, że prawdziwy Don Juan nie włada potęgą słowa. Gdyby zwyciężał przy pomocy słowa, byłby tylko zwykłym uwodzicielem, posługującym się kłamstwem. W istocie rzeczy Don Juan uwodzi nie przy pomocy refleksji i świadomości, lecz dzięki „genialności zmysłów, której jest ucieleśnieniem". „On pożąda, i to pożądanie oddziałuje uwodzicielsko — o tyle tylko zwodzi". Dlatego istotę donżuanizmu można wyrazić najlepiej przy pomocy muzyki, ponieważ pożądanie zmysłowe z samej swej natury jest ideą muzyczną. Pozostaje bowiem w sferze uczuć a nie znaczeń. Dlatego Don Juan Mozarta jest idealnym wcieleniem tego typu. Mężczyzna, który uwodzi przy pomocy słów, nie jest Don Juanem. Molier mógł tylko zarysować to, co wyraził Mozart.

Wszystko to brzmi bardzo przekonywująco i wobec tego postarajmy się nie zapominać, że fajerwerki słów

Płatonowa, które takie wrażenie robią na wszystkich, nie tylko na kobietach, są w zasadzie pozbawione znaczenia. To, co mówi Płatonow, większość gości pięknej generałowej odczuwa, jeśli nie od razu, to po pewnym czasie, jako „puste brzęczenie". A mimo to kobiety, jedna po drugiej, ulegają jego czarowi. Widocznie gadanina Płatonowa jest muzyką, w której — jak w melodiach Mozarta — została zawarta istota donżuanizmu: pożądanie zmysłowe. Jest to więc w najwyższym stopniu logorea erotyczna. Kryje się w niej to, co Kierkegaard określa przez „geniusz zmysłowości".

Teatr powinien więc zrobić wszystko, aby ukazać, że spostponowany strumień słów, wyzbyty nie tylko prawdy, lecz również znaczenia, który z punktu widzenia informacji jest już tylko zwykłym szumem, może oddziaływać erotycznie, ponieważ w samej muzyce głosu mężczyzny tkwi fascynujący kobiety element erotyczny. Bez tej muzyki nie byłoby erotycznego czaru gadaniny Płatonowa. To jest ta prawda, której ciche czytanie tej sztuki nigdy nie odkryje. I jeśli zadaniem teatru jest wydobycie z dramatu takich prawd o człowieku, do których literatura, pozbawiona żywego człowieka (aktora), nie jest w stanie dobrnąć, to teatr Hanuszkiewicza spełniał dotychczas tę funkcję w sposób wyjątkowo udany i zaszczytny.

3. NOWOCZESNA ARLEKINADA

Niezmiernie często różne postaci tej sztuki określają Płatonowa, w gniewie lub z pogardą, jako łajdaka. I nie da się zaprzeczyć, że jest to żałosny kabotyn-łajdak. Ale równie często pada jeszcze jedno określenie: błazen. I to też jest prawda. Niektórzy krytycy mieli go za człowieka szalonego, pozbawionego woli, jednakże zawsze uroczego. Gdyby patrzyli na niego bez sentymentalnej łezki i bez litości, zobaczyliby, że jest to w gruncie rzeczy błazen. Smutny, żałosny, niemal tragiczny u Gonczarowa i Turgieniewa „niepotrzebny człowiek" przemienił się bowiem u Czechowa w błazna, który chodzi w glorii Don Juana. Proces deheroizacji „zbędnych ludzi" zaczyna się tedy wraz ze sztuką Czechowa wspaniałą arlekinadą.

Arlekin należy do najważniejszych postaci komedii **dell'arte.** Z biegiem czasu stał się w Europie archetypem błazna i dlatego różne sceny błazeńskie, wszelkie wybuchy absurdalnego niekiedy komizmu zaczęto nazywać arlekinadami. Kiedy w muzyce zapomniano o fudze, wielogłosowe fragmenty sonaty czy symfonii, zaczęto określać słowem **fugato.** Podobnie kiedy w teatrze zapomiano o komedii dell'arte, najróżnorodniejsze błazenady przyjęło się nazywać arlekinadami. Cały **Płatonow** jest — jak słusznie zwrócił mi na to uwagę Adam Hanuszkiewicz — w zasadzie jedną wielką arlekinadą.

Rzecz zrozumiała, że w tego rodzaju stylizacjach, zwłaszcza w epoce rozkwitu teatru psychologicznego, najważniejsze stały się cechy wewnętrzne Arlekina. Czechow bezbłędnie (był to wszak geniusz dramatyczny) obdarzył Płatonowa dwiema podstawowymi cechami psychicznymi nieśmiertelnego **zanno** i obie one stanowią w dużej mierze źródło prawie wszystkich komicznych sytuacji tej sztuki.

Arlekin — pisze Allardyce Nicoll w swym studium o komedii **dell'arte** — „przebywa w świecie psychicznym, w którym pojęcia moralności nie są znane, a jednak pomimo takiego braku zasad moralnych nie wykazuje przewrotności". Taki jest również świat psychiczny Płatonowa. Żyje on poza normą moralną. I z tego punktu widzenia niezmiernie interesujący jest Osip, który podobnie jak Płatonow nie zna żadnych zasad etycznych. Jest on w dużej mierze sobowtórem rozgadanego Don Juana W zasadzie obaj żyją poza czasem moralnym i poza przestrzenią obyczajową. Osip morduje ludzi przeważnie dla pieniędzy, ale może też zamordować dla własnej satysfakcji. Płatonow morduje dusze, rujnuje życia, ale przecież jest to również rodzaj zabójstwa. Osip zdaje sobie ze wszystkiego sprawę, nie poczuwa się do winy i tylko stara się uniknąć zetknięcia z paragrafem. Natomiast Płatonow, aczkolwiek czasem mówi o swojej winie, nie uważa, aby popełnił jakieś przestępstwo. Jest przekonany, że można go oskarżyć najwyżej o nieumyślne spowodowanie zamieszania.

Najzabawniejsze jest to, że kiedy piętnuje Osipa oskarża właściwie samego siebie: „Jak on rozumuje, ten szubrawiec. Sam doszedł do tego wszystkiego — wstrętne bydlę! I teorię swoją ma! (wzdycha). Jakaż to ohyda jeszcze możliwe jest w Rosji". Arlekin oczywiście nie może mieć żadnej teorii, toteż Płatonow nie posiada systemu, który by usprawiedliwiał nie odpowiedzialne błazenady Naturalnie, prawo nie może go, jak Osipa, „złapać na

miejscu przestępstwa". Jest on swobodniejszy niż Osip, który ciągle oczekuje gromu sprawiedliwości. Płatonow nie boi się paragrafu.

Ale co innego litera prawa, a co innego uczucia i sumienia ludzi. Chłopi znają sprawy bandyty, który tak bardzo przypomina Fiedkę Katorżnego z **Biesów.** Kobiety wiedzą, że Płatonow przekroczył w pewnym momencie granice beztroskiej zabawy. Ta komedia kończy się więc podwójnym samosądem. Ofiary Osipa i Płatonowa, przekonane o swych moralnych prawach, wymierzają im w końcu ostateczną sprawiedliwość. Kiedy chłopi składają trupa Osipa na podwórzu pod studnią, nie ulega już najmniejszej wątpliwości, że we dworze któraś z pań położy trupem Płatonowa. Jak komiczna opera Mozarta o Don Juanie, sztuka ta również kończy się zgodnie z elementarnym odczuciem moralności. Prawdziwa komedia była przecież zawsze i będzie triumfem fundamentalnych zasad. Arlekin, który został moralnym zabójcą, musi zginąć, albowiem lekkomyślność i paplanina mogą być źródłem nieporozumień, ale nie mogą powodować prawdziwego nieszczęścia. Nie można bezkarnie unieszczęśliwiać nawet głupców. Trzeba pamiętać, że Czechow, który nie znosił, jak każdy wielki artysta, moralizowania, był podobnie jak Molier, wielkim moralistą i pisał komedie, a nie nastrojowe dramaty.

Drugą cechą Arlekina — pisze Nicoll — jest niezdolność „do myślenia o więcej niż jednej rzeczy naraz, albo raczej niechęć rozważania możliwych konsekwencji bezpośredniego działania" I tę cechę posiada również Płatonow, przy czym chodzi tu głównie o konsekwencje jego paplaniny. Zadziwiający jest komizm wszystkich tych sytuacji, w których Płatonow ze zdumieniem spostrzega, że jego gadanina doprowadziła znów którąś z kobiet do nieszczęścia. Śmieszne jest to, że właściwie zaczyna on swoje życie ciągle od początku, od nowa. Każda nowa miłość ma mu przynieść „nowe życie". Ale nie ma przecież sposobu na człowieka, który nie rozumie, jak można przywiązywać wagę do jego słów. Płatonow nie jest bowiem zdolny pojąć swojej własnej natury i dlatego przypomina dziecko, a raczej frywolnego i rozkapryszonego chłopca. To wieczne chłopięctwo jest w gruncie rzeczy przyczyną całej arlekinady. Płatonow jest bowiem nieśmiertelnym, komicznym typem mężczyzny o cechach psychicznych chłopca. I dziś w dużej mierze skłonni jesteśmy odczytywać tę sztukę, jako krytykę, oczywiście **avant la lettre** Gombrowiczowskiej mitologii chłopięctwa. Podobnie jak trzydziestoletnia pensjonarka, dwudziestosiedmioletni chłopiec jest bowiem śmieszny, ponieważ jego psychika nie nadąża za aparycją. Kobiety mają go za Don Juana, za prawdziwego mężczyznę, wszystkie jego wahania i tak zwane szusy tłumaczą hamletyzmem, jakąś nieznaną im tragedią, podczas gdy on naprawdę jest tylko niesfornym chłopcem. To niezniszczalne chłopięctwo przekształca wszystkie perypetie między Płatonowem a kobietami w farsę. Kobiety usiłują pokochać niesfornego Dyzia. Są przekonane, że mają do czynienia z Hamletem, a w gruncie rzeczy podjęły grę z Arlekinem, który w sensie psychicznym jest wiecznym chłopcem.

Płatonow posiada jednak jeszcze jedną cechę, której nie miał, przynajmniej w takiej okazałości, żaden „niepotrzebny człowiek", żaden Don Juan i żaden Arlekin, nawet wówczas kiedy planował najbardziej przewrotne oszustwo i szalbierstwo. Tą cechą jest histeryczne użalanie się nad samym sobą. Dokoła wszyscy odchodzą od zmysłów, pogrążeni przez niego w nieszczęściu, hańbie i śmieszności; część ludzi zdołała już naprawdę stracić równowagę psychiczną; niektórzy po nieudanych samobójstwach walczą ze śmiercią, ale przecież naprawdę cierpi tylko on, Płatonow. Nikt nie jest w stanie przelicytować go w obnoszeniu się z cierpieniem, nawet najbardziej tani prowincjonalny kabotyn, taki jak Sergiusz, syn generała. A najzabawniejsze jest to, że ten cierpiący histrion, który nagle w rozstroju nerwowym odsłania naiwną machinę uwodzenia, tuż przed nagłą śmiercią ustrzelił jeszcze najbardziej oporną kobietę, którą zresztą do tej pory systematycznie pomiatał i ośmieszał. Finał tej sztuki zatyka oddech. Nawet Dostojewski nie ukazał tak brawurowo komicznej fascynacji i zbiorowego zniewolenia ludzi przez błazna, gadułę, kabotyna. Dlatego **Płatonow** pozostanie chyba najbardziej mądrą i olśniewającą, najbardziej ironiczną i pouczającą komedią nowszych czasów. I my mamy swojego Moliera!

Ryszard Przybylski

TEATR NARODOWY

założony w roku 1765

ANTONI CZECHOW

PŁATONOW

przełożył: ADAM TARN

OSOBY:

Anna Wojnicew, właścicielka ziemska, wdowa po generale — ZOFIA KUCÓWNA

Sergiusz, syn generała, jej pasierb — JAN KULCZYCKI
STEFAN LEWICKI

Sonia, jego żona — EWA ŻUKOWSKA

Głagoliew, właściciel ziemski — HENRYK MACHALICA

Cyryl Głagoliew, jego syn — ANDRZEJ MALEC

Wengierowicz — ojciec, bogaty kupiec — JANUSZ KŁOSIŃSKI

Wengierowicz — syn, student — KRZYSZTOF WAKULIŃSKI

Bugrow, kupiec — EDWARD RAUCH

Pietrin, właściciel ziemski — ZYGMUNT FOK

Trylecki, pułkownik w stanie spoczynku — KAZIMIERZ WICHNIARZ

Mikołaj, jego syn, lekarz — MARCIN SŁAWIŃSKI

Michał Płatonow, nauczyciel wiejski — ZDZISŁAW WARDEJN

Aleksandra (Sasza), jego żona, córka Tryleckiego — EWA ZIĘTEK

Maria Grekow, studentka — HALINA ROWICKA

Osip, koniokrad — GUSTAW KRON

Marko, woźny sądowy — JAN CIECIERSKI

Katarzyna — DANUTA WODYŃSKA

Jakub — MARIUSZ ŚWIGOŃ

Wasyl — JERZY WINNICKI

służba w domu Wojnicewów

goście
MARIA GŁOWACKA, JUSTYNA KULCZYCKA,
JAN PAWLAK, KRZYSZTOF PIETRYKOWSKI

Układ tekstu i reżyseria
ADAM HANUSZKIEWICZ

Scenografia
XYMENA ZANIEWSKA, MARIUSZ CHWEDCZUK

Układ tańca BARBARA FIJEWSKA

Asystenci reżysera
TAMARA TATERA, MAREK GRZESIŃSKI

W przedstawieniu wykorzystano fragmenty „Petruszki" Igora Strawińskiego i romanse Aleksandra Wertyńskiego.

Dyrektor i Kierownik Artystyczny
ADAM HANUSZKIEWICZ

Zastępca Dyrektora
LEONARD CZEPIK

WDA — Typo. Zam. 7196. Nakład 10.000 J-82