Vladimir Nabokov
Kazimiera Szczuka
Elisabeth Bronfen
Edgar Allan Poe

STUDIO

ANNA KARENINA

Helen Edmundson

Anna Karenina

na motywach powieści Lwa Tołstoja
przekład Jacek Poniedziałek

REŻYSERIA	Paweł Szkotak
SCENOGRAFIA I KOSTIUMY	Agnieszka Zawadowska
MUZYKA	Ygor Przebindowski
ŚWIATŁO	Piotr Pawlik
RUCH SCENICZNY	Weronika Pelczyńska

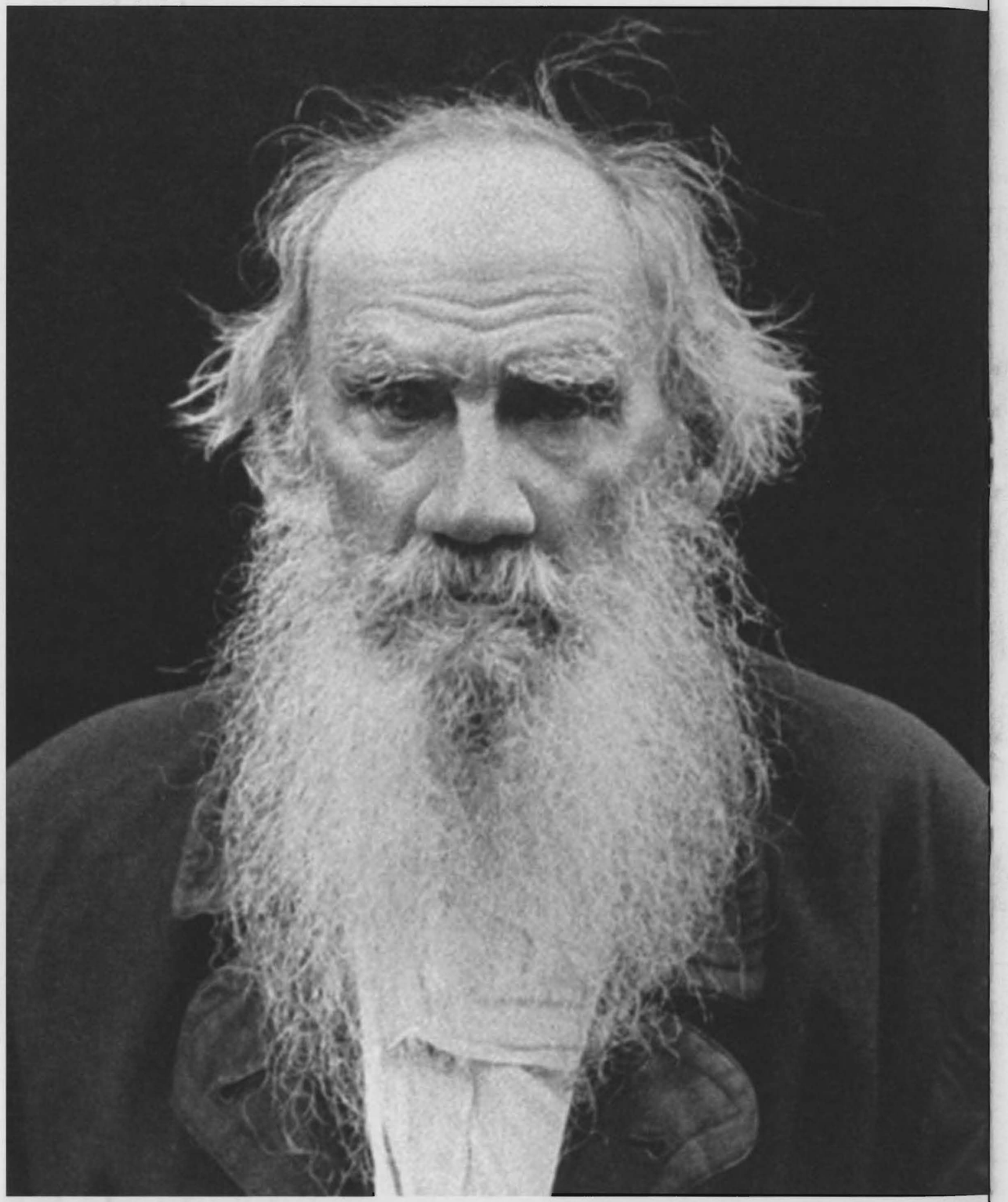
OBSADA	
ANNA KARENINA	Natalia Rybicka
LEWIN	Mirosław Zbrojewicz
WROŃSKI	Łukasz Simlat
KARENIN	Krzysztof Stelmaszyk
KITTY	Agata Góral
DOLLY	Weronika Nockowska
STIWA	Łukasz Lewandowski
MIKOŁAJ	Marcin Januszkiewicz
PETRYCKI, GOŚĆ NA BALU U BETSY, CHŁOP	Mateusz Lewandowski / Modest Ruciński
KOBIETA NA DWORCU, BETSY, CHŁOPKA, KOBIETA U MIKOŁAJA	Monika Obara
WASYL, POP	Stanisław Brudny
HRABINA WROŃSKA, AGAFIA, CHŁOPKA, GUWERNANTKA, PIELĘGNIARKA	Małgorzata Rożniatowska

PREMIERA	11 października 2012 r. / Duża Scena

PRODUKCJA	Magda Raczek, Justyna Warecka
ASYSTENTKA SCENOGRAFKI	Monika Komorowska
INSPICJENTKA	Olga Karoń
SUFLERKA	Magdalena Jaracz

"Mój koszmar jest o wiele mniej poetycki. Widzę starego mężczyznę z białą brodą, ubranego w łachmany i niosącego młot. Uderza w coś od czasu do czasu. Słyszę brzęk. Nie wiem co to, ale mam wrażenie, że to ma jakiś związek ze mną..."

Lew Tołstoj *Anna Karenina*, przeł. Kazimiera Iłłakiewiczówna, Warszawa 1953.



KAZIMIERA SZCZUKA

Pasja i hańba

Zły charakter

Co – albo kto – zabija miłość? Społeczeństwo? Sami zakochani? A może Bóg? Tołstoj na pewno nie znał odpowiedzi na to pytanie, ale szukał jej wyjątkowo żarliwie. Dziś, kiedy czytamy *Annę Kareninę*, nieuchronnie dochodzimy do wniosku, że największą zaletą słynnej powieści o cudzołóstwie, jest jej niespójność, wieloznaczność. Wbrew własnym intencjom i przekonaniom tradycyjnych historyków literatury, Tołstoj nie pozostawił czytelnego przesłania. Przeciwnie. Wszechstronnie opisał świat skandalicznego romansu jako kłębowisko fałszywych opinii, iluzji, partykularnych punktów widzenia i interesów, a nie uniwersalną, moralistyczną wizję ludzkich losów. Stało się tak przede wszystkim za sprawą tytułowej bohaterki, jednej z najbardziej sugestywnych, wielowymiarowych i uwodzicielskich postaci w dziejach literatury w ogóle. Anna Karenina do dziś zdaje się prowadzić życie pośmiertne znacznie ciekawsze i ważniejsze od jakiejkolwiek innej postaci Tołstoja. A nawet od niego samego, zwanego niegdyś „sumieniem Rosji". Pisarz w jakimś sensie przeczuwał, że coś takiego może nastąpić. Nie był z tego zadowolony. Zaplanował powieść o pięknej kobiecie z wyższych sfer, która „sama siebie zgubiła". Chciał – jak pisze we wspomnieniach jego żona, Zofia Andriejewna – „uczynić ją jedynie godną litości, nie winną". Z czasem jednak zaczął narzekać, że postać nie jest mu posłuszna. W jednym z listów nazwał ją „wychowanicą, która, jak się okazało, ma zły charakter". Doszło więc do jednego z tych zadziwiających wypadków, o jakich marzą, ale i bardzo obawiają się artyści. Anna pokonała swojego stworzyciela.

Miłość, niestety

Tołstoj czuł się wyjątkowo głęboko uwikłany we własne dzieło. Począwszy od roku 1873, poświęcił mu pięć lat pracy; szkicowania, pisania, odrzucania i redagowania kolejnych fragmentów, brulionów i pobocznych wątków. Pisał w jednym z listów: „Romans ten, właśnie romans, pierwszy w moim życiu, mocno chwycił mnie za serce, jestem nim całkowicie pochłonięty". Oczywiście, romans fikcyjny, literacki. Wewnątrz tworzonego przez siebie świata pisarz decyduje się jednak zakwestionować to słowo. Odnotowuje, w początkowej partii powieści, opinie matki Wrońskiego, dość złowróżbnej i wcale nie aż tak marginalnej postaci. „(...) dowiedziawszy się o romansie zrazu była rada, ponieważ, według jej pojęć, nic nie daje takiego poloru olśniewającemu już i tak młodemu człowiekowi, jak wielkoświatowy romans". Ale wkrótce „stara Wrońska", jak ją tu nazywają, zmienia zdanie: „(...) jak wynikało ze wszystkiego, czego się o tym stosunku dowiedziała, nie był to ów elegancki, wielkoświatowy romans, któremu by przyklasnęła, lecz jakaś werterowska, desperacka – jak jej opowiadano – namiętność, która mogła pchnąć syna do popełnienia głupstwa". Słowem – nie romans, lecz miłość. Maria Janion, analizując mit romantyczny używa określenia „miłość szalona". Zawsze, jak pisze autorka *Kobiet i ducha Inności*, niesie ona w sobie i dynamit, rozsadzający społeczny porządek, i bluźniercze zakwestionowanie skończoności granic ludzkiego bytu. Sama nieskończona i nienasycona, miłość skazuje dotkniętych nią ludzi na klęskę, dewastujące zderzenie granic naszej kondycji z bezgranicznością siły, która kochankami steruje. Jak pokazywał Denis de Rougemont, starając się potępić erotyczną pasję i obronić chrześcijańską ideę Agape, miłości małżeńskiej – kochankowie, oddając się we władanie namiętności przekreślają życie i świat, dążą ku śmierci. Misterium erotyczne jest śmierci dedykowane, ku niej zmierza. Helen Edmundson, autorka scenicznej adaptacji *Anny Kareniny*, którą mamy teraz okazję oglądać, poszła w swojej interpretacji jeszcze dalej. To sama Anna, według współczesnej pisarki, jest zauroczona śmiercią. Wroński jedynie pośredniczy między śmiercią a nią.

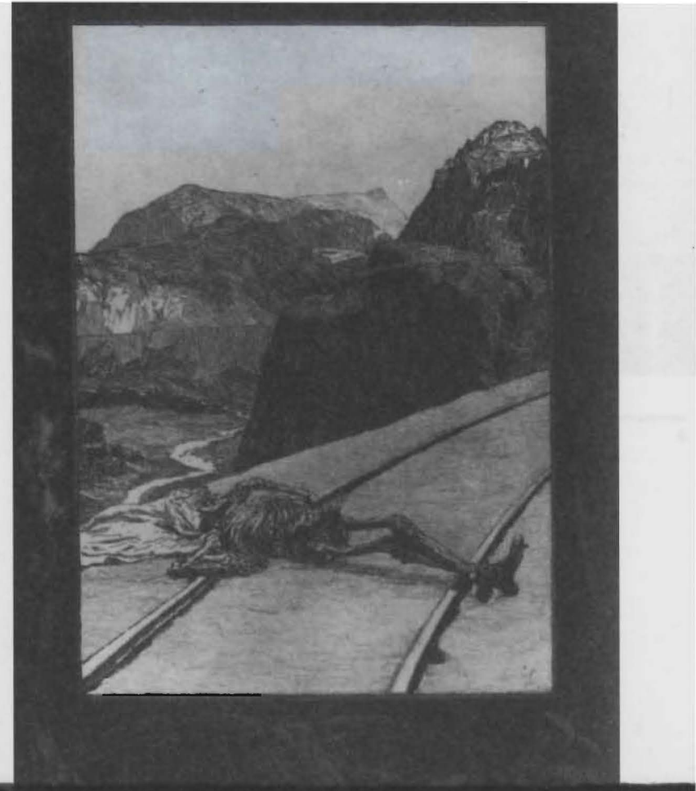
Nie przy dzieciach

Nie przypadkiem dzieje się tak za sprawą porodu i uśmierzającej jego bóle morfiny. Poród, graniczny punktu egzystencji XIX-wiecznej kobiety, budził powszechną i uzasadnioną grozę. Ciało wystawione było na największe niebezpieczeństwo, czyniło kobietę otwartą tak wobec nowego życia, jak wobec utraty własnego. Kobieca seksualność, nierozdzielna z ciałem i fizjologią jest, na tym etapie rozwoju medycyny, największą tajemnicą patriarchalnej kultury, jej „czarnym lądem", o którym pisał Freud. Ale i biologiczną, ślepą siłą zagrażającą najbardziej samej kobiecie. Wedle przekonań Tołstoja, może jedynie chrześcijańskie małżeństwo daje potencjalnej matce jaką taką ochronę, za sprawą Opatrzności Bożej i opieki kochającego małżonka. Stąd we wszystkich partiach powieści poświęconych szczęśliwemu pożyciu Kitty i Lewina, znajdujemy do znudzenia powtarzane przejawy troski otoczenia o pierwszą ciążę mężatki. Rozstrzygająca scena pogodzenia i głębokiego zbliżenia małżonków zakończy się udanym porodem. Annę natomiast drugi, „nieprawy" poród wciągnie niemal w grząskie odmęty agonii, przypieczętuje jej wybór miłości śmierci przeciwko miłości życia. Dziecka, dziewczynki poczętej w grzechu, Anna prawie w ogóle nie będzie kochała. Pasja erotyczna, w takim ujęciu, w oczywisty sposób niszczy w kobiecie zdolność matczynej miłości. Grzeszne pochodzenie

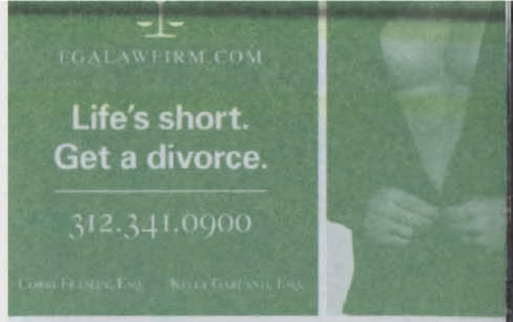
własnego dziecka samą matkę napawa wobec niego pogardą. Tego rodzaju fatalizm stanowi, w jakimś sensie, esencję patriarchalizmu, przekreśla zasadność dążenia kobiet do wolności. Trzeba jednak pamiętać, że kwestia dzieci z prawego i nieprawego łoża, nie jest dla Tołstoja istotna jako umowa społeczna. Najchętniej sam by ją unieważnił. Chodzi o coś znacznie głębszego, coś, co Freud wkrótce nazwie i opisze jako trójkąt edypalny, dramat rywalizacji seksualnej mężczyzny i dziecka o kobietę. Wobec grozy jej ucieczki z domu mogą oni jednakże zostać sprzymierzeńcami. Naddatek kobiecej zmysłowości, potencjał niewierności, nieczytelna i niepokojąca przestrzeń „czarnego lądu" – to wszystko w uświęconym związku może być dodatkowo pilnowane przez dziecko. Zwłaszcza chłopca. To Sierioża jest jedynym rywalem Wrońskiego, nikt inny.

Żywa czy martwa?

Tołstoj dość grzecznie, zgodnie z wymogami epoki, określa seksualność swej bohaterki jako „żywość". Temperament, zmysłowość Anny, początkowo należą jedynie do jej małżonka. Zamknięte pod kluczem małżeńskiej sypialni, trwają tam, jak się domyślamy, w przyzwoitym półuśpieniu. „Żywość", tak czarująca, gdy „powściągana", „hamowana", jak czytamy w powieści, ujęta musi być w karby roli społecznej, kostiumu, stosownego gestu. Energiczny chód pięknej damy, zaskakujący wobec jej „raczej bujnych kształtów", błysk oczu, niekiedy ledwo dostrzegalna kokieteria – wszystko to są klejnoty ozdabiające majestat małżonka, człowieka znacznej władzy i wpływów. Wroński, urzeczony tymi właśnie oznakami potencjalnych rozkoszy, staje się katalizatorem, przekształcającym salonowy powab Anny w niszczycielską, wywrotową potęgę. Zakochanie przeradza się w pasję, pasja w nienasycenie. „Gdybym mogła być dla Wrońskiego czymś innym niż tylko kochanką namiętnie i wyłącznie pożądającą jego pieszczot... Lecz ja niczym innym być nie mogę i nie pragnę" – myśli Anna w ostatnich godzinach życia, tuż przed ostatecznie „hańbiącym" ją samobójstwem. Zadziwiające jednak, że w tekście powieści owa „żywość" kobiety nieodmiennie spowinowacona jest z jej... martwotą. Helen Edmundson, interpretuje dramat Anny jako wynikającą ze społecznych uwarunkowań inscenizację histerii, tego dawnego, zakamuflowanego języka kobiecej seksualności. Tołstoj myślał inaczej. Jak można zgadywać, podświadomie dążył po prostu do ukarania kobiety śmiercią za zdradę, za seksualną grzeszność. Mimo całej tkliwej, głęboko pojętej litości, którą ją obdarzył. Trup kobiety, słynny fetysz XIX-wiecznej kultury, wszechstronnie opisany przez Elizabeth Bronfen, odegrał przy powstawaniu *Anny Kareniny* znaczącą rolę. Zofia Andriejewna wspomina, że bezpośrednią inspiracją powieści był wypadek kolejowy, oglądany przypadkiem przez Tołstoja. Młoda kobieta o imieniu Anna rzuciła się pod pociąg. Mówiono, że z zazdrości o kochanka. Pisarz, podobnie jak pod koniec powieści Wroński, miał okazję dokładnie obejrzeć obnażone zwłoki, złożone w koszarach nieopodal stacji. Pomieszanie moralnej zgrozy z erotyczną fascynacją zapisane zostało w doświadczeniu Wrońskiego. „Na stole w baraku – bezwstydnie rozciągnięte wpośród obcych ludzi – skrwawione jej ciało, jeszcze pełne niezastygłego życia; odrzucona w tył nietknięta głowa z ciężkimi warkoczami i włosami skręconymi u skroni; a na prześlicznej twarzy, o na pół otwartych czerwonych wargach, zastygły dziwny wyraz; żałosny dookoła usteczek, a bijący grozą z nieruchomo otwartych oczu, wyraz, który z całym naciskiem powtarzał owo straszne «pan tego pożałuje» rzucone przez Annę w czasie ostatniej kłótni". „Niezastygłe życie" wciąż obecne w ciele kobiety, nasycenie obrazu zwłok erotyzmem, przypisanie trupowi emocji – to wszystko czyni z nieszczęsnej kogoś na kształt seksualnego upiora. Jakby ciało jej zamarło w momencie ekstazy, wzmożonej przez złe emocje, niszczące teraz w umyśle kochanka wszelkie dobre i piękne chwile, które razem spędzili. Popęd raz rozkiełznany, niczym narkotyczny ciąg morfinistki, znaleźć może kres jedynie w ostatecznym zerwaniu, samounicestwieniu. Tołstoj uporczywie wpisuje jednak ten dramat w moralistycznie pojmowany fatalizm grzechu. „Zła wróżba" pojawia się już przy pierwszym spotkaniu na kolei. Piorun miłosny uderza we Wrońskiego i Annę, a pod kołami pociągu ginie człowiek. Ich pierwszy raz, czyli seksualne zbliżenie, na które Wroński czekał przez „blisko rok", opisane jest jak sadystyczne morderstwo dokonane na kobiecie przez mężczyznę. Nie ze względu na brutalność. Chodzi o moralny wymiar cudzołóstwa, unicestwiający ten pierwszy, niewinny okres miłości. A także raz na zawsze samą Annę jako kobietę uczciwą. „On zaś czuł w tej chwili to, co zapewne czuje morderca na widok ciała, które pozbawił życia. (...) Podobnie jak zabójca, gdy z wściekłością pokrewną namiętności rzuca się na zwłoki, wlecze je i kraje – tak Wroński pokrywał teraz twarz i ramiona Anny pocałunkami". A ona coraz niżej opuszczała „niegdyś radosną, teraz zhańbioną głowę". „Boże mój, przebacz mi! – szlochała przyciskając jego ręce do piersi. Czuła się tak występna i winna, że nie pozostawało jej nic innego, jak korzyć się i prosić o przebaczenie, a że nie miała odtąd w życiu nikogo poza nim, do niego zwracała się błagalnie". Ten spektakl samoponiżenia zapewnić ma Annie litość, jaką teraz obdarzy ją czytelnik. Piękna jej twarz w istocie – jak czytamy – „tym większą wzbudzała litość". Błędne koło miłości i upadku kobiety Tołstoj częściowo demaskuje jako przejaw najwyższej hipokryzji społeczeństwa. Częściowo jednak sam tym kołem obraca. Proces wyzbywania się poczucia wstydu i winy będzie w powieści równoległy z zanikaniem w Annie zdolności do odczuwania miłości Wrońskiego. Ona jest mu posłuszna, on ją kocha – tak winna wyglądać relacja w „małym kościele" prawowitego, sakramentalnego małżeństwa. W relacji cudzołożnej kobieta staje się, siłą rzeczy, zazdrosna, rozwiązła, szalona. Samobójstwo, jako kara za grzech cudzołóstwa, jest zarazem kresem męczarni nienasycenia, jak i ostatecznym wymuszeniem cierpienia na kochanku. Tak to działa.



fot. Prokudin Gorski
Max Klinger / Na szynach / 1889
Lew Tołstoj



Lew Tołstoj z wnukami
Anna Achmatowa

„Brudny starzec"
Wielkie pretensje o takie sportretowanie nielegalnej miłości miała do Tołstoja Anna Achmatowa. Podobnie jak większość czytelników powieści, czuła silną więź z Anną i nie potrafiła pogodzić się z okrucieństwem losu czarującej, charyzmatycznej bohaterki. W zapiskach sporządzanych przez Lidię Czukowską znaleźć można ciekawy passus. Największa rosyjska poetka nie może przebaczyć Tołstojowi, od dawna już wtedy nieżyjącemu, że wpisał w swą powieść głęboki, jak twierdzi Achmatowa, fałsz dotyczący jej kobiecej psychologii i fizjologii. „Dopóki Anna żyje z niekochanym, niemłodym i niemiłym mężem – nikogo nie kokietuje, zachowuje się skromnie i moralnie. Kiedy zaś żyje z młodym, pięknym i kochanym – kokietuje wszystkich mężczyzn dookoła, w jakiś szczególny sposób trzyma ręce, chodzi prawie naga... Tołstoj chciał dowieść, że kobieta, która porzuciła prawowitego męża, nieuchronnie staje się prostytutką. Odnosi się do niej ohydnie... Nawet gdy umarła, opisuje jej «bezwstydnie obnażone» ciało, jakby sobie urządził na kolei prosektorium". W końcu, z jakimś niezwykłym, pre-feministycznym impetem, godnym Simone de Beauvoire czy Kate Millet, Achmatowa nazywa Tołstoja „brudnym starcem". To świetne! W istocie kwestia erotycznej wolności kobiet była dla pisarza czymś nierozstrzygalnym i w jakimś sensie straszliwym, demonicznym. Owszem, uczynił Annę orędowniczką i nosicielką tej idei, ale musiał jednak swoją bohaterkę uśmiercić. Próbował nauczyć społeczeństwo chrześcijańskiej litości wobec grzesznie, ale nieskończenie namiętnie kochającej kobiety. Słusznie jednak uczynił ją na tyle dumną, aby, wbrew własnym interesom, litość taką uznała za uwłaczającą. Ale i naznaczył piętnem autentycznej, choć tragicznej winy, która zadecyduje o ofiarniczym przeznaczeniu Anny. Święta ladacznica sama wkracza na stos. Jej ofiara może poniesiona jest dla przyszłych pokoleń kobiet. A może jedynie ku przestrodze takich dobrych i niewinnych istot jak Kitty.

Niech żyje bal
Zamysł interpretacyjny Helen Edmundson jest tyleż prosty co genialny. To Anna i Lewin, wbrew temu, z kim naprawdę (czy na niby?) połączyły się ich serca, stanowią parę rzeczywistych partnerów w powieści Tołstoja. Nie da się temu zaprzeczyć. Są najsilniejszymi, najważniejszymi bohaterami, równymi sobie intelektualnie i duchowo. Wierzą, wątpią i cierpią na równi. Dzięki temu zabiegowi, przetasowaniu talii kart, gdzie piękny oficer znów mógłby być mężem młodziutkiej księżniczki w różowej sukience, objawia się ciężar Tołstojowskiego dramatu filozoficznego. Lewin, podobnie jak Anna, zafascynowany jest samobójstwem, nienasycony. „Szczęśliwy ojciec rodziny, zdrów na ciele i na umyśle, był kilka razy tak bliski samobójstwa, że ukrył sznur, żeby się na nim nie powiesić, i bał się iść w pole ze strzelbą, by się nie zastrzelić". Lewin czyta tę samą „księgę pełną niepokoju, fałszu, niedoli i zła", nad którą, w niesamowitym opisie gwałtownego konania, na wieki gaśnie życie Anny. Objawienie niewidzialnej księgi życia zamknięte jest w mgnieniu śmierci, kiedy świeca wybucha „jaskrawszym niż kiedykolwiek światłem", oświeca „wszystko, co dotąd leżało w cieniu", „skwierczy i poczyna się zmierzchać, aż na wieki gaśnie". Umieszczona w tej perspektywie inna „księga", sama powieść *Anna Karenina* jest zaledwie romansem, niepojętym dla bohaterów, ale w gruncie rzeczy papierowym. Figury kadryla, mazura i walca muszą być odtwarzane, tancerze przeżywają najbardziej palące, gwałtowne uczucia, o których jednak w skrytości wiemy, iż są banalne. Pary dobierają się wedle sztywnego, ale może i całkiem przypadkowego planu. Wszystko to jest fikcją, mija bez większego zrozumienia, ale innego życia dla bohaterów nie będzie. Dążenia Anny i Lewina, tak do miłosnego absolutu jak i do śmierci, paradoksalnie przydają wyjątkowego blasku samej scenie życia, teatralnej ekspozycji marności i piękności „balu nad bale". Wobec pisarskiej wszechwładzy Tołstoja (za którą tak mu naubliżała Achmatowa!), rola Anny i Lewina jest podrzędna, a zarazem najwyższa z możliwych. Oboje są uczestnikami, ale i po trosze rozumiejącymi czytelnikami tekstu/świata, w którym trwają. To wiele.

Sprzeczność i durność
Tołstoj chciał przedstawić moralistyczną wizję małżeństwa i fiasko, jakie ponosi pozamałżeńska namiętność. Wyszła jednak z tego rzecz całkiem inna, silny głos przeciwko zniewoleniu kobiety. Raczej nie udało się pisarzowi udowodnić wyższości małżeńskiej Agape nad erotyczną pasją, bo oto pokolenia czytelników nieodmiennie biorą w tym sporze stronę Anny. Mimo, iż ustami bohaterów, również Lewina, zjawisko takie jak „kobieta upadła", niewierna mężowi albo uprawiająca seks bez ślubu, nazywane jest „gadziną", „pająkiem" albo po prostu „złą kobietą". Matka Wrońskiego, towarzysząca niegdyś pierwszemu spotkaniu kochanków, przedstawia w zakończeniu powieści na poły nienawistne, a na poły komiczne epitafium Anny. „To była zła kobieta. Cóż to za jakaś wariacka namiętność?! Byle tylko dowieść jakiejś oryginalności... Otóż i dowiodła! Siebie doprowadziła do zguby i zniszczyła dwóch zacnych ludzi: swego męża i mego nieszczęsnego syna". Ot i prawda. Trudno, wbrew pozorom, odmówić słuszności słowom „starej Wrońskiej".

Podstawowa aporia, sprzeczność, jaką rozpisał Tołstoj na dwa tomy swojego niewątpliwego arcydzieła, jest taka oto: kochanek, może również Bóg, a także, po cichu, społeczeństwo, radzą kobiecie iść śmiało drogą miłosnego przeznaczenia/opętania. Bo to ono stanowi jej wolność, samorealizację, erotyczne, egzystencjalne a nawet duchowe spełnienie. Jednocześnie jednak ta właśnie droga jest dla niej zakazana, najbardziej niebezpieczna, autentycznie degradująca, poniżająca i alienująca. Jeśli powie „nie" własnej namiętności, jest kobietą niespełnioną. Jeśli powie „tak" – jest kobietą skończoną, upadłą. Sądzono niegdyś, że ta podstawowa aporia, stworzona przez patriarchat, zaniknie jakoś wraz z pełną dostępnością rozwodów i uznaniem wolności seksualnej za prawo człowieka, bez względu na płeć. Zapewne po części tak się stało. Dziś dramat Anny Kareniny jest niepojęty. Momentami wręcz, niestety, zdaje nam się groteskowy. Zwłaszcza w scenie, gdy podczas przełomowego, pierwszego konsumowania namiętności kochanek stoi nad Anną „blady, z drgającą szczęką", a ona tymczasem tak intensywnie przeżywa swoje zhańbienie, szlochając „Boże, przebacz mi!", że spada przy tym niemal z kanapy, „do nóg Wrońskiemu". W ten sposób, upadła kobieta „byłaby upadła na dywan, gdyby nie to, że ją trzymał". Ale cóż z tego? Nasze erotyczne obyczaje i dylematy kiedyś, jeśli ludzkość przetrwa, też będą zapewne uznawane za śmieszne. Bo na przykład heteronormatywna monogamia będzie niepojętym przeżytkiem. Prawdą jest, że feministki niezbyt kochają miłość. Ideologia romansu, każąca kobietom wierzyć, że tylko miłość nada pełny sens ich życiu, stała się w naszej epoce masowo produkowaną fantazją napędzającą rynek reklam i konsumpcję. Kiedyś miłość instrumentalizowała religia, dziś ukradł ją rynek, aby służyła ekonomicznym a często i seksistowskim interesom (tak, bo dziś kobieta erotycznie nierozbudzona uznawana jest za ofiarę losu). Mimo zmiennych parametrów opresji, ale i ewolucji obyczajowych norm, miłość wciąż nie pasuje do społecznego świata. I wciąż jakoś cieszy nas, przeraża i fascynuje, że wybucha to tu to tam, wbrew dobrze pojętym interesom jednostek i sumie zadowolenia, jaką moglibyśmy przeżywać bez niej. Opowieść o miłości pozostaje tą najzupełniej niepotrzebną, w jakimś sensie najgłupszą, ale najbardziej ulubioną, uprzywilejowaną opowieścią ludzkości.

Anna Achmatowa
fot. Prokudin Gorski
Moskwa, pocztówka

„Usiłował wskrzesić ją w pamięci taką, jaka była, gdy ją spotkał po raz pierwszy, również na stacji kolejowej: tajemniczą, prześliczną, kochającą, tęskniącą do szczęścia i dającą szczęście, a nie okrutną i mściwą, jaką pamiętał z tamtej chwili. Usiłował przypomnieć sobie najpiękniejsze momenty, jakie z nią przeżył, były one jednak na zawsze zatrute. Pamiętał ją jedynie w jej triumfie, gdy spełnia swoją groźbę wywołania w nim nikomu niepotrzebnej, a nieukojonej skruchy"

Lew Tołstoj *Anna Karenina*, przeł. Kazimiera Iłłakiewiczówna, Warszawa 1953.

Obraz — odbicie

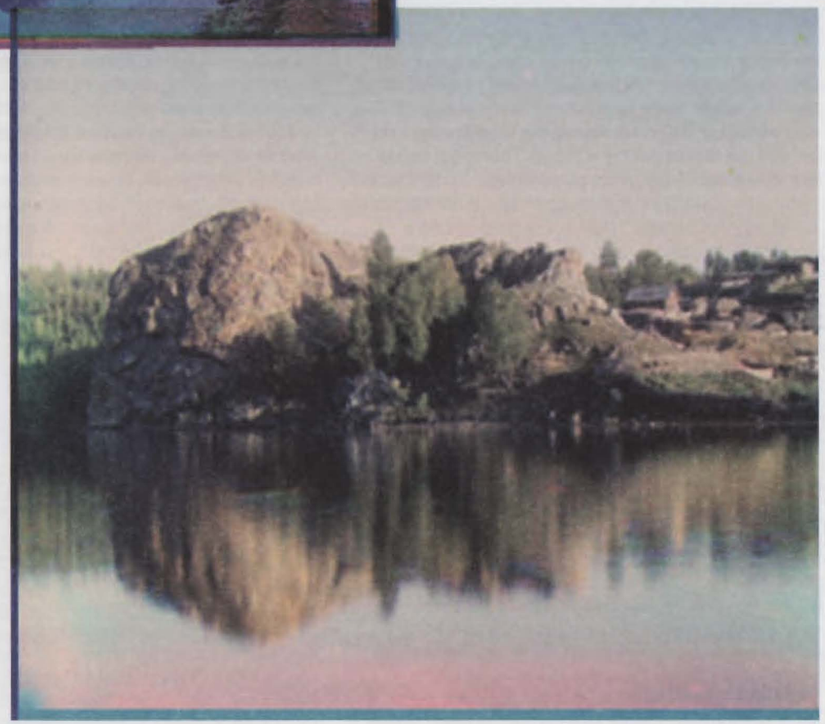
Przeszli niewielką jadalnię o ścianach wyłożonych ciemną boazerią, weszli po miękkim dywanie do gabinetu, gdzie panował półmrok. Stała tam jedna tylko lampa z szerokim ciemnym abażurem. Druga lampa-reflektor paliła się na ścianie i oświetlała duży, naturalnej wielkości portret kobiecy, na który mimo woli Lewin zwrócił uwagę. Był to portret Anny, wykonany przez Michajłowa we Włoszech. Podczas gdy Obłoński wszedł wprost za trelaż, a rozlegający się stamtąd głos męski zamilkł, Lewin przyglądał się portretowi, występującemu z ram w tym jarzącym oświetleniu, i nie mógł się odeń oderwać.

Zapomniał w ogóle, gdzie jest, i nie słuchając dochodzącej go rozmowy nie spuszczał oczu z niezwykłego portretu. To nie był obraz, to była żywa prześliczna kobieta o czarnych, falistych włosach, obnażonym gorsie i ramionach, z zadumanym półuśmiechem na wargach ocienionych delikatnym puszkiem, patrząca na niego zwycięsko i czule wzrokiem, który odbierał mu pewność siebie. Nie była żywa dlatego tylko, że była piękniejsza, niż bywają żywe kobiety.

– Bardzo się cieszę – usłyszał nagle tuż obok siebie głos, najwidoczniej zwrócony do niego, głos tej właśnie kobiety, którą podziwiał na portrecie.

Anna wyszła na jego spotkanie spoza trelażu i Lewin ujrzał w półmroku gabinetu damę z obrazu w ciemnoszafirowej mieniącej się sukni. Inną miała pozę, inny wyraz, ale było w niej to samo nasilenie piękna, które udało się artyście uchwycić na portrecie. W naturze była mniej olśniewająca, za to było w żywym modelu coś pociągającego a nowego, czego brak było w obrazie.

Lew Tołstoj *Anna Karenina* / przeł. Kazimiera Iłłakiewiczówna / Warszawa 1953



fot. Prokudin Gorski

VLADIMIR NABOKOV

Paradoks Tołstoja

Mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka, że proza Tołstoja jest mocno skażona jego naukami. W rzeczywistości ideologia tego pisarza była tak niemrawa i mętna, tak przy tym daleka od polityki, a jego sztuka pisarska tak potężna, drapieżna, oryginalna i uniwersalna, że bez trudu zepchnęła zwykłe kaznodziejstwo na drugi plan.

(...) Co ciekawe, jedno z dokonanych przez niego odkryć uszło uwagi krytyków. Tołstoj odkrył mianowicie – choć nigdy sobie tego nie uświadomił – taką metodę ukazywania życia, która w najbardziej satysfakcjonujący i dokładny sposób koresponduje z naszym pojmowaniem czasu. Jest on jedynym znanym mi pisarzem, którego zegar chodzi idealnie równo z niezliczonymi wewnętrznymi zegarami jego czytelników. Na ogół wszyscy wielcy pisarze mają dobre oko i wielu prześcignęło Tołstoja w tym, co zwykło się nazywać realizmem opisów. Choć przeciętny rosyjski czytelnik powie wam, że tym, co go najbardziej urzeka u Tołstoja, jest absolutny realizm jego powieści, wrażenie, że spotykamy starych przyjaciół i rozpoznajemy znajome miejsca, nie to jest najważniejsze. Inni byli równie dobrzy w żywym i barwnym opisie. Tym, co naprawdę fascynuje przeciętnego czytelnika, jest mistrzostwo Tołstoja w wyposażaniu swojej kreacji w takie „parametry temporalne", jakie korespondują ściśle z naszym poczuciem czasu. Jest to trudna do zdefiniowania umiejętność, nie tyle godny najwyższej pochwały rys geniuszu, ile coś, co tkwi w naturze Tołstoja. To właśnie specyficzna, właściwa tylko Tołstojowi perfekcyjna organizacja czasu daje wrażliwemu czytelnikowi to poczucie obcowania z potoczną rzeczywistością, które ów czytelnik skłonny jest przypisać przenikliwości Tołstojowskiego spojrzenia. Rytm prozy Tołstoja zgodny jest z rytmem naszego pulsu, jakiego postacie zdają się poruszać w takim samym tempie, w jakim przesuwają się przechodnie, kiedy siedzimy sobie przy oknie z jego książką w ręku.

Jest to tym dziwniejsze, że w gruncie rzeczy Tołstoj był dość niefrasobliwy, jeśli chodziło o tak zwany obiektywny czas. Uważni czytelnicy *Wojny i pokoju* znajdą w książce dzieci, które dorastają albo zbyt, albo niedostatecznie szybko. Przypomina to *Martwe dusze*, gdzie pomimo skrupulatności Gogola w kwestii ubiorów postaci odkrywamy ze zdziwieniem, że Cziczikow nosił podbitą niedźwiedzim futrem sztubę w samym środku lata.

W *Annie Kareninie*, jak się przekonamy, jest sporo takich fatalnych poślizgów na oblodzonym szlaku czasu. Ale nie wpływają one na przekazaną nam przez Tołstoja ogólną ideę czasu, która koresponduje tak ściśle z poczuciem czasu czytelnika. Są w historii literatury inni wielcy pisarze, którzy fascynowali się czasem i próbowali uchwycić jego ruch; robi to Proust, kiedy jego bohater w powieści *W poszukiwaniu straconego czasu* przybywa na kończące książkę przyjęcie i widzi tam znane sobie osoby, które nie wiadomo czemu mają na głowach siwe peruki. Dopiero po chwili uświadamia sobie, że te rzekome peruki to naturalne posiwiałe włosy, że jego znajomi zdążyli się postarzeć w czasie, gdy on wędrował po pejzażu wspomnień. Zwróćmy też uwagę, jak panuje nad żywiołem czasu James Joyce, śledząc w *Ulissesie* powolną, rozbitą na fazy wędrówkę zmiętego kawałka papieru, który mija most za mostem, płynąc rzeką Liffey do Zatoki Dublińskiej, by zniknąć w falach bezkresnego oceanu. Jednak nawet ci pisarze, którzy świadomie żonglowali czasem, nie osiągali tego, co robi całkiem mimowolnie, wręcz nieświadomie, Tołstoj; lata, dni i godziny płynęły w ich powieściach wolniej lub szybciej niż czas, który odmierzał stary rodzinny zegar czytelnika; był to czas według Prousta lub według Joyce'a, a nie zwykły, przeciętny, niejako standardowy czas, którego rytm tak doskonale potrafił oddać Tołstoj.

Nic też dziwnego, że starsi Rosjanie, popijając wieczorną herbatę, rozmawiają o bohaterach Tołstoja jak o realnie istniejących, czasem podobnych do ich przyjaciół ludziach. Widzą ich tak wyraźnie, jak gdyby tańczyli z Kitty, z Anną czy z Nataszą na balu albo biesiadowali z Obłońskim w jego ulubionej restauracji, jak już za chwilę my będziemy biesiadować. Czytelnicy nazywali Tołstoja „olbrzymem" nie dlatego, że inni pisarze byli przy nim karłami, ale dlatego, że zawsze pozostawał nam równy wzrostem, zawsze szedł z nami ramię w ramię, zamiast wyrywać się do przodu, jak to czynią inni autorzy.

W tym kontekście warto podkreślić ciekawą rzecz, że choć Tołstoj jest nieustannie obecny w powieści, nieustannie ingeruje w życiorysy swoich bohaterów, nieustannie zwraca się do czytelnika – że mimo to w najbardziej natchnionych, mistrzowskich partiach powieści pozostaje niewidoczny i osiąga w ten sposób ów ideał przezroczystego stylu, o którym mówił Flaubert, domagając się od autorów, by pozostawali niewidoczni i zarazem wszechobecni, jak Bóg w stworzonym przez siebie wszechświecie. Dzięki temu odnosimy chwilami wrażenie, że powieść Tołstoja „pisze się sama", jest tworzona przez swą własną materię, swój temat, a nie przez określoną osobę, która wodzi piórem od lewej do prawej, a potem powraca do napisanego tekstu, skreśla to czy inne słowo i roztrząsa rozmaite problemy, drapiąc się w zamyśleniu w brodę.

Jak już wspomniałem, miejsca, w których mentor wdziera się do królestwa artysty, nie zawsze są w powieściach Tołstoja wyraźnie zaznaczone. Rytm kazania trudno oddzielić od splecionego z nim rytmu rozmyślań tej czy innej postaci. Ale czasami, dość właściwie często, kiedy natrafiamy na całe partie książki poświęcone zdecydowanie marginalnym sprawom i podpowiadające nam, co powinniśmy myśleć lub co myśli sam Tołstoj o wojnie, małżeństwie czy rolnictwie – czar pryska i ci zachwycający, tak dobrze nam znajomi ludzie, którzy dotąd siedzieli wokół nas, uczestniczyli w naszym życiu, zostają teraz od nas odcięci, drzwi się zatrzaskują i nie otworzą się, dopóki dostojny autor nie skończy ze swoimi rozważaniami, wyjaśnieniami i refleksjami dotyczącymi jego poglądów na instytucję małżeństwa, Napoleona, rolnictwo lub zagadnienia etyczne i religijne.

Omawiane w powieści problemy rolnicze, szczególnie związane z gospodarowaniem Lewina, są na przykład wyjątkowo nudne dla zagranicznych czytelników (...). W sensie artystycznym Tołstoj popełnił błąd poświęcając tym sprawom tyle stron, zwłaszcza że rozważania te szybko tracą aktualność, jako związane z określoną epoką historyczną i z ówczesnymi poglądami samego Tołstoja, które z czasem ulegały zmianie. Zagadnienia rolnictwa lat siedemdziesiątych XIX wieku nie przyprawią nas o ten „ponadczasowy" dreszczyk, jaki mogą wywołać emocje i motywy postępowania Anny czy Kitty.

(...) Wielu czytelników odnosi się do Tołstoja z mieszanymi uczuciami. Kochają w nim artystę, nudzi ich śmiertelnie kaznodzieja. Szkopuł w tym, ze trudno oddzielić Tołstoja kaznodzieję od Tołstoja artysty – słyszymy ciągle ten sam głęboki, namaszczony głos, widzimy te same krzepkie barki, które dźwigały jednocześnie lekki obłok wizji i ciężki ładunek idei. Korci człowieka, żeby wykopnąć temu agitatorowi nieistniejącą skrzynkę po mydle spod obutych w łapcie nóg, a potem zamknąć go w kamiennym domu na bezludnej wyspie, z hektolitrami atramentu i ryzą papieru, z dala od wszelkiej etyki i pedagogiki, które odwracają jego uwagę od pierścionków ciemnych włosów na białej szyi Anny. Ale tego się nie da zrobić: Tołstoj jest niepodzielną jednością i walka, jaka, zwłaszcza w późniejszych latach, toczyła się pomiędzy artystą, upajającym się pięknem czarnej ziemi, białego ciała, błękitnawego śniegu, zielonych pól, fioletowych burzowych chmur, a człowiekiem, który uważał, że wszelka twórczość jest grzeszna, sztuka zaś niemoralna – a więc walka ta toczyła się w duszy jednego człowieka. Zarówno tworząc, jak wygłaszając kazania, Tołstoj usiłował wbrew wszelkim przeszkodom dotrzeć do prawdy. Pisząc *Annę Kareninę*, używał jednej metody jej odkrywania, w kazaniach posługiwał się inną, ale bez względu na to, jak subtelna była jego sztuka i jak nudne bywały niektóre wywody, ta prawda, której szukał po omacku i którą czasami w magiczny sposób znajdował, ot, tuż pod stopami, była zawsze tą samą prawdą – którą ucieleśniał on sam jako artysta.

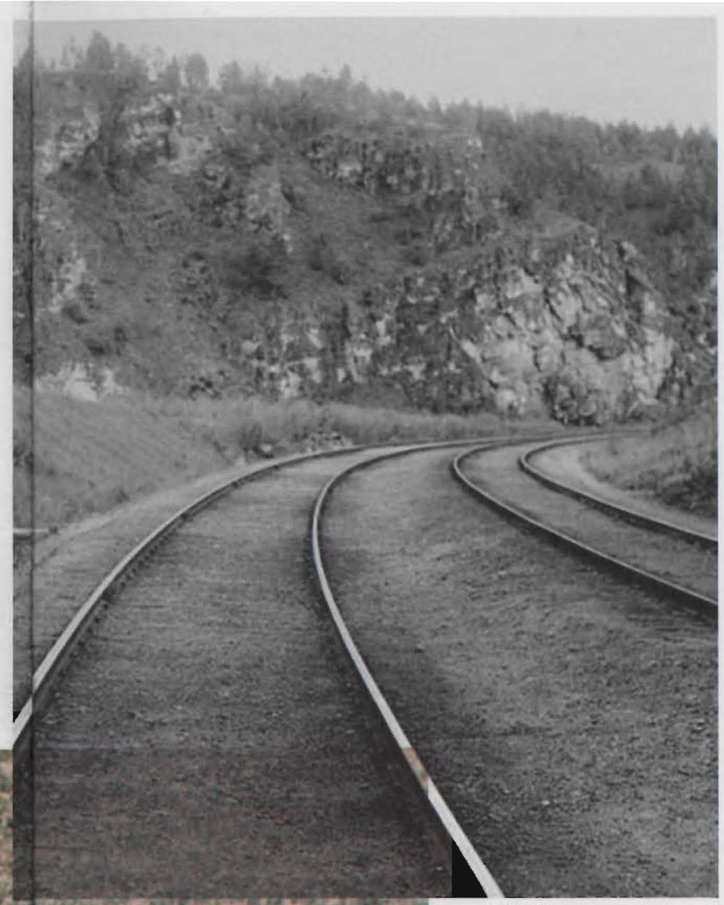
Fragmenty z: Vladimir Nabokov *Anna Karenina* w: *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, Warszawa 2002.

Lew Tołstoj

Śmierć i dziewczyna

Było już obojętne, czy pojadą do Wozdwiżenskiego, czy nie, czy: Karenin da rozwód, czy go nie da; wszystko to było już niepotrzebne. Jedno tylko pozostawało – ukarać go.
Gdy nalała sobie zwykłą dozę opium i pomyślała, że wystarczyłoby wypić całą flaszeczkę, by umrzeć, wydało się to jej takie łatwe i proste, że znów poczęła z rozkoszą wyobrażać sobie, jak Wroński będzie się męczył, żałował jej utraty i kochał ją we wspomnieniu – gdy już będzie za późno. Leżała z otwartymi oczyma w łóżku, wpatrzona przy blasku jedynej świecy w wymodelowany w gipsie gzyms sufitu i w cień od parawanu, zakrywający jego część, i wyobrażała sobie z całą wyrazistością, co Wroński będzie czuł, gdy jej już nie będzie, gdy stanie się ona dla niego już tylko wspomnieniem. „Jak mogłem użyć wobec niej tych okrutnych słów? – powie sobie wtedy. – Jak mogłem wyjść z pokoju nie powiedziawszy jej dobrego słowa? A teraz już jej nie ma... Odeszła od nas na zawsze. Jest tam..." Nagle cień parawanu zakołysał się, zasłonił cały gzyms, cały sufit; inne cienie, zalegające po drugiej stronie, runęły mu na spotkanie; na jeden moment rozwiały się, lecz wnet napłynęły z nowym rozpędem, zakołysały się, zlały i zapadła ciemność. „Oto śmierć" – pomyślała i ogarnął ją taki strach, że długo nie mogła zrozumieć, gdzie się znajduje, ani znaleźć drżącymi rękoma zapałek, by zapalić nową świecę na miejsce tej, która dopaliła się i zgasła. „Nie, nie, raczej wszystko inne niż to! Chcę żyć, żyć! Kocham go przecież. Kocha mnie i on! Tak już nieraz bywało; to przejdzie" – mówiła sobie ciesząc się z powrotu do życia i czując, jak łzy radości spływają po jej policzkach. I aby otrząsnąć się z przerażenia, zerwała się z łóżka i szybko przeszła do jego gabinetu.

Lew Tołstoj *Anna Karenina* / przeł. Kazimiera Iłłakiewiczówna / Warszawa 1953



fot. Prokudin Gorski

„By można było przedsiębrać cokolwiek w sferze życia rodzinnego, niezbędne jest, by pomiędzy małżonkami panował albo całkowity rozbrat, albo miłość i zgoda. O ile jednak stosunek jest nieokreślony i nie ma ani rozbratu, ani zgody, wówczas nic przedsiębrać się nie da"

Lew Tołstoj *Anna Karenina*, przeł. Kazimiera Iłłakiewiczówna, Warszawa 1953.

ELISABETH BRONFEN

Najbardziej poetyczny temat

Chociaż widok rzeczy samych w sobie może być bolesny,
to z zachwytem przyglądamy się ich najwierniejszym przedstawieniom w sztuce,
na przykład najniższym zwierzętom oraz martwym ciałom.

Arystoteles

Słynne stwierdzenie Edgara Allana Poego: „śmierć pięknej kobiety jest niewątpliwie najbardziej poetycznym tematem świata" stało się przyczyną złej sławy jego eseju *Filozofia kompozycji*. Krytycy, którzy zakładają zgodność między rzeczywistością a opisem estetycznym, zarzucają Poemu mizoginizm. Beth Ann Bassein stwierdza, że przez powiązanie kobiety z „najbierniejszym stanem, stanem śmierci", wyrządził on krzywdę „aspiracjom pokoleń wrażliwych czytelników" i zaleca „oczyszczenie" współczesnej kultury z obrazu, jaki jej narzucił. Z podobnej, choć mniej programowej pozycji, Bram Dijkstra wskazał w jaki sposób „niebezpieczne fantazje" dziewiętnastowiecznej kultury, w których „niewiasta chora bądź umierająca" stała się „ikoną czystej kobiecości", uprawomocniły przyzwolenie na usunięcie kobiety, i że takie obrazy „ukonstytuowały [jej] dalszą marginalizację".

Dlaczego martwa kobieta? Dlaczego piękna kobieta? Czy wybór płci żeńskiej jako obiektu czci zakłada kontekst seksualny? Jaki jest związek między kobiecością a estetyzacją, między pięknem a śmiercią?

Te pytania ukazują osobliwą i wyraźną sprzeczność, którą można sformułować w następujący sposób: w potocznym rozumieniu Kobieta jest nierozerwalnie związana z domeną życia, z płodną i życiodajną naturą. Jeśli umiera, popełnia samobójstwo albo zostaje zabita, nie ma w tym żadnego piękna, ponieważ każda z tych sytuacji zagraża przetrwaniu i przedłużeniu gatunku. Podobna sprzeczność występuje w połączeniu pojęcia „piękna", „poetyckości" i „śmierci", ponieważ śmierć jest rozkładem form, złamaniem estetycznej jedności. Co więcej, strach przed śmiercią jest tak silny, że europejska kultura uczyniła ze zwłok tabu, uznając rozkład ciała za stan nieczysty. Dotykanie i oglądanie zwłok staje się niebezpieczne, a ewentualny kontakt pociąga za sobą konieczność oczyszczenia. Dlaczego zatem potoczne rozumienie w sztuce zostaje odwrócone?

Wybór takiego określenia Poe widzi jako konsekwencję powyższych przesłanek. W swoim eseju zamierzał opisać proces układania poematu na przykładzie własnego wiersza *Kruk*. Jego pierwszą tezą jest to, że wszystkie dzieła sztuki powinny zaczynać się od końca, to jest od stanu rozluźnienia napięć narracyjnych, który jest punktem wyjścia do komponowania historii:

> „Tylko wtedy, kiedy bez przerwy mamy przed oczami rozwiązanie, możemy zapewnić akcji niezbędną jej konsekwencję, czyli uzasadnienie przyczynowe, we wszystkich momentach podporządkowując rozwijaniu naszej intencji wydarzenia i zwłaszcza ton."[1]

Śmierć jest zatem od początku integralnym pojęciem poetyki, ponieważ wydarzenia opisywane, sposób ich opisu, każdorazowo czerpią siłę i swoją prawomocność z raz na zawsze ustalonego porządku. Po określeniu odpowiedniej długości wiersza, nie przekraczającej „granic jednorazowej lektury", Poe obmyśla zamierzony rezultat, zakładając, że Piękno jest atmosferą oraz istotą poetyckości – „jedyną [jej] właściwą sferą". Przez „Piękno" Poe rozumie raczej efekt niż jakość, uściślając: „intensywne i czyste uniesienie duszy – nie intelektu ani serca", dlatego prawdę i namiętność należy „podporządkować [...] głównemu celowi".

Według Poego smutek i melancholia to „najodpowiedniejsze z poetyckich tonacji", w nich Piękno znajduje „najwyższą manifestację". Szukając najsilniejszego wyrazu liryczności, „doskonałego pod każdym względem", dochodzi do wniosku, że śmierć została powszechnie uznana za temat najbliższy topice melancholii, której poetycki potencjał ma największe stężenie, kiedy „jest najsilniej związany z Pięknem". Stąd też następująca konkluzja: Piękno powinno znaleźć swoją manifestację w tonach melancholii, a „najbardziej poetyczny temat [...] brzmi najlepiej w ustach człowieka, który stracił ukochaną istotę".

Koszmar / Johann Heinrich Füssli, 1790
fot. Prokudin Gorski

„Nie mogę sobie wyobrazić sytuacji, w której życie nie byłoby męczarnią, że wszyscy jesteśmy na to stworzeni, by się zamęczać, że wszyscy jesteśmy na to stworzeni, by się zamęczać, że wszyscy o tym wiemy i wszyscy szukamy środków, by się łudzić."

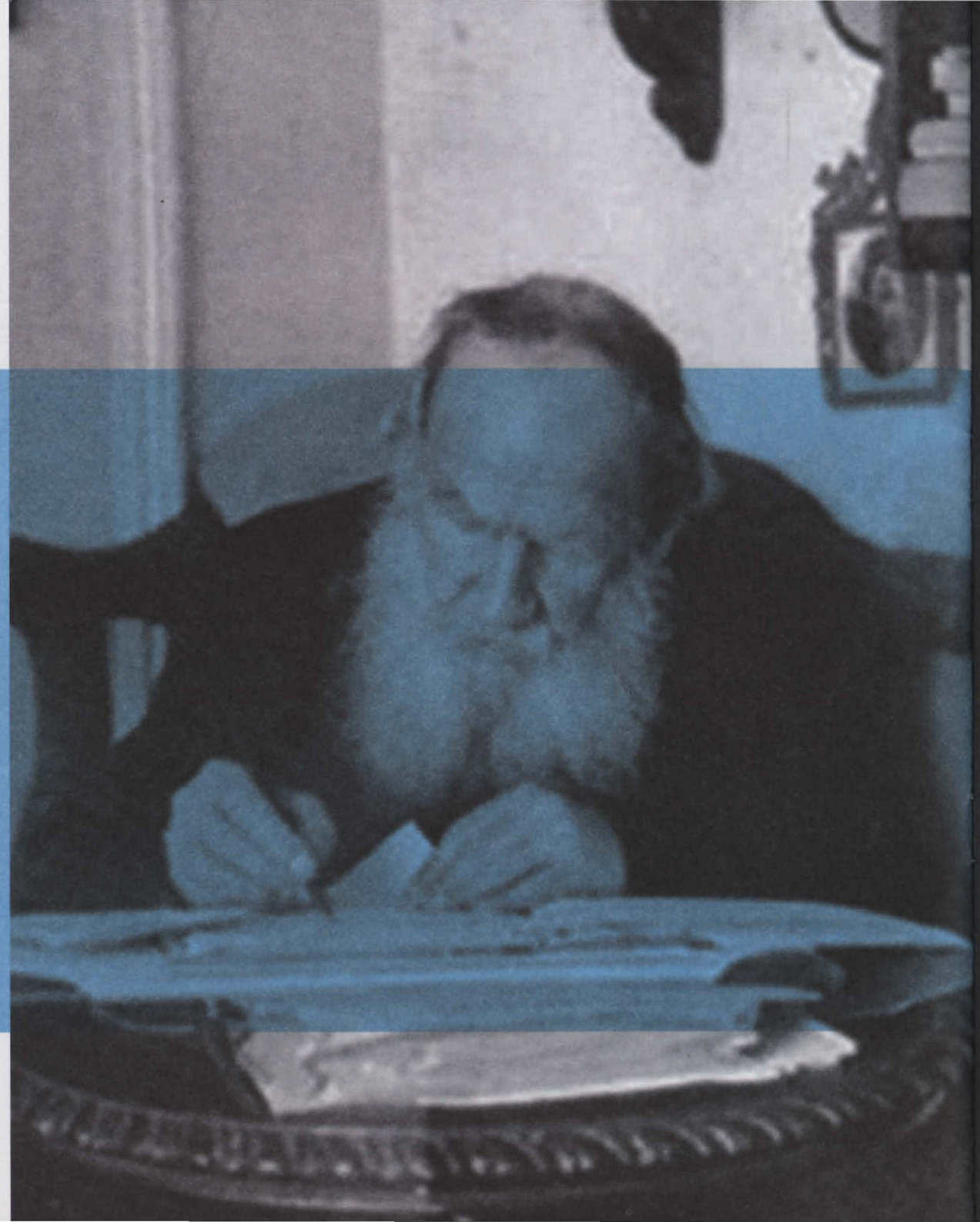
Lew Tołstoj *Anna Karenina*, przeł. Kazimiera Iłłakiewiczówna / Warszawa 1953.

Jeśli piękno, kobiecość i melancholia są kulturowo powiązane ze śmiercią, określenie Poego możemy ująć w następujący sposób: „śmierć pięknej kobiety" jest impulsem do stworzenia dzieła sztuki i obiektem reprezentacji zarazem. Jako martwe ciało może stać się również dziełem sztuki albo być z nim porównana. Nie bez przyczyny słowo *corpus* odnosi się zarówno do ciała martwego człowieka czy zwierzęcia, jak i do zbioru pism. Proces umierania można rozumieć jako analogię aktu twórczego, a tak ujęta śmierć staje się odbiciem statusu dzieła. „Śmierć pięknej kobiety" ustanawia zatem *mise en abyme*[2] tekstu, moment autorefleksyjności (jak obrazy luster, które odbijają własne odbicia – przyp. red.), gdzie treść zdaje się opisywać samą siebie i własną kompozycję tak, że dzieło samo ulega rozkładowi. Wybór stopnia najwyższego niesie ze sobą następującą konsekwencję: literacki opis kobiecej śmierci nie ogranicza się jedynie do warstwy tematycznej reprezentowanego obiektu – przede wszystkim dotyczy skuteczności poetyckiej funkcji tekstu, ukształtowanego przez swój autotematyzm. Połączenie określenia „najbardziej poetycki" z tematem śmierci ironicznie wskazuje na aspekt niemożności pełnej reprezentacji nadmiaru tworzących się obrazów. „Najbardziej poetycki" odnosi się również do kulturowego bogactwa i wszechobecności motywu „śmierci pięknej kobiety". Problem znalezienia odpowiedniego znaku powoduje, że śmierć łączy się z innymi, niepodlegającymi reprezentacji aspektami ludzkiej egzystencji – namnożeniem kodowania kobiecego ciała w potrójnej funkcji: pierwotnego, prenatalnego schronienia; seksualnej fantazji oraz reprezentacji inności; wreszcie miejsca przyszłego spoczynku. W ten sposób pozornie sprzeczne zestawienie śmierci i kobiecości nabiera znaczenia w mitologii kulturowej Zachodu.

Fragmenty z: Elisabeth Bronfen *Over her dead body* / Manchester 1992. przeł. Tomasz Szczepanek

[1] Ten i następne cytaty z Edgara Allana Poego za: Edgar Allan Poe *Filozofia kompozycji* przeł. Maciej Żurowski „Przegląd humanistyczny" 1972, nr 5.

[2] Termin z francuskiej teorii literatury, oznaczający „autotematyzm".



Appendix

Kruk Edgar Allan Poe

„Prophet!' said I, 'thing of evil! - prophet still, if bird or devil!
By that Heaven that bends above us - by that God we both adore -
Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn,
It shall clasp a sainted maiden whom the angels named Lenore -
Clasp a rare and radiant maiden, whom the angels named Lenore?'
Quoth the raven, Nevermore".

„Zły wróżbiarzu — rzekłem — ptaku czy czarciego sługo znaku!
Na to niebo, co nad nami, i na Pana ziemi, mórz
Powiedz duszy mej zbolałej, czy w Edenie szczęścia chwały
Znajdzie dziewczę, które biały zwie Lenorą anioł-stróż,
Dziewczę święte, słodkie, które zwie Lenorą anioł-stróż?
Kruk mi odrzekł: „*Nigdy już!*".

przeł. Zenon Przesmycki

„- Kruku! — rzekłem — Hej wróżbito!
Czarnych potęg zły najmito!
Powiedz czyś ty twór śmiertelny?
Czy piekielnych poseł burz?
Lecz na święte Niebios godło
Co z nicości nas wywiodło
Powiedz, błagam dziwny ptaku!
Z Plutonowych zwiany wzgórz
Mów! czy ból mój i tęsknota,
Za Edeńskie spłyną wrota,
Gdzie Lenory duch promienny
Wśród niebiańskich gości zórz
Czy w Edeński kraj daleki
Wnijdę złączon z nią na wieki?
A kruk rzecze:
— *Nigdy już!*".

przeł. Barbara Beaupre

„Mów, Proroku z piekła rodem! Czyś jest bies, czy bestia z dziobem,
Na to niebo wysklepione, gdzie nasz wspólny mieszka Bóg -
Czy w Edenie Żyje ona? I czy wezmę ją w ramiona,
Tę, o której tylko anioł po imieniu mówić mógł?
Moją świętą, jasną, czystą, gdy w Edenu wejdę próg?
Nevermore!, zakracze Kruk".

przeł. Jolanta Kozak

Jerzy Grzegorzewski —

wystawa 18X–15XII 2012

„To jest jakby mój dobytek" – mówił Jerzy Grzegorzewski o powracających stale w jego spektaklach elementach scenograficznych, takich jak: magiel, skrzydła szybowca, anteny, części pianina, szyny, przeguby kolejki czy osławiony pantograf tramwajowy. I sprawiał, że były odkupowane od teatrów, w których reżyser niegdyś pracował. Swoje osobliwe przywiązanie do tych obiektów tłumaczył pragnieniem „zachowania pewnej ciągłości":

„Jeśli jakiś jeden mały element z jednego przedstawienia uda mi się przemycić do następnego, mam wrażenie, jak gdybym dopisywał koniec zaczętego dawniej zdania, które stanowi początek następnego utworu. I tak jak stolarz ma swoje ulubione dłuto czy hebel ze śladami własnej ręki, bez których się nie ruszy i nie przystąpi do pracy, tak i ja wędruję z teatru do teatru z tymi moimi przedmiotami-instrumentami."

„Dobytek"? To brzmi tak, jakby reżyser, przygotowując kolejny spektakl, przeprowadzał się z jednego domu do kolejnego. A przecież to, co składało się na „dobytek" Grzegorzewskiego, przypominało bardziej złomowisko. W wielu jego przedstawieniach, choć słowa jedynie zapowiadają klęskę, rzeczy nieodmiennie wskazują na świat, w którym katastrofa już nastąpiła. Świat uszkodzony, zdemolowany, pogrążony w chaosie.

Scenografia pozostaje w teatrze Grzegorzewskiego w ścisłym związku z kluczowym dla niego tematem obłędu. Składające się na nią rupiecie tworzą nadmiar, który zakłóca ekonomię znaczenia. Te obiekty mają rację bytu, ale są bez sensu. Stanowią rzeczy niedorzeczne. Przeniesione w przestrzeń galerii, z oryginalnego, teatralnego kontekstu, budzą innego rodzaju niepokój. Tym razem destabilizacji ulega pojęcie sztuki, a znamion obłędu nabiera przestrzeń w obrębie jej instytucji. Z jednej strony wydaje się, że ich status jako fragmentu się podwaja. Z drugiej jednak – można by powiedzieć, że wraz z tym przemieszczeniem dokonuje się proces dokładnie odwrotny. Czyż w przestrzeni galerii każdy z tych obiektów – przeistoczony w dzieło sztuki – nie staje się właśnie pewną całością?

REDAKCJA PROGRAMU Tomasz Szczepanek
PROJEKT GRAFICZNY Antonina Benedek / Fantastini
FOTOGRAFIE AKTORÓW Stefan Okołowicz, Maciej Czerniewski, Franciszek Przybylski

LICENCJA The Agency (London) Ltd, 24 Pottery Lane, Londyn W11 4LZ
info@theagency.co.uk

PRAPREMIERA SZTUKI „ANNA KARENINA" AUTORSTWA HELEN EDMUNSON NA MOTYWACH POWIEŚCI LWA TOŁSTOJA ODBYŁA SIĘ W 1992 ROKU W SHARED EXPERIENCE THEATRE.

SZTUKA PO RAZ PIERWSZY WYDANA W WIELKIEJ BRYTANII W 1994 ROKU PRZEZ NICK HERN BOOKS, 14 LARDEN ROAD, LONDYN W3 7ST

SPEKTAKL DOFINANSOWANY ZE ŚRODKÓW

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

SPEKTAKL WSPÓŁORGANIZOWANY PRZEZ

instytut teatralny

PATRONI

gazeta · Gazeta.pl Warszawa · ams · Roxy FM · Instytucja Kultury m. st. Warszawy

„Prophet!' said I, 'thing of evil! — prophet still, if bird or devil!
By that Heaven that bends above us — by that God we both adore —
Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn,
It shall clasp a sainted maiden whom the angels named Lenore —
Clasp a rare and radiant maiden, whom the angels named Lenore?'
Quoth the raven, 'Nevermore'.

Edgar Allan Poe