

nowe przedstawienia

UTOPIA

ELEONORA STRÓŻECKA

Kluczem do roli Fiedi Protasowa w filmie Pudowkina była próba samobójstwa. Zapamiętałam nieskończenie długie przymierzanie lufy rewolweru do skroni i oczy Pudowkina, odbite w wielkim lustrze hotelowym, oczy, które natłok i błyskawiczna zmiana wrażeń upodobniały do serca w ataku migotania przedsionków. Trwało to do granic wytrzymałości aktora i widzów. A potem nagle i aktor i widzownia przechodzili do stanu rekonwalescencji, do stanu otwartego i bezwstydniego — bardzo tołstojowskiego w swej bezpośredniości — „rozmiękczenia” uczuć. We wspomnieniu, nie wiem czy wiernym, film ten pozostał jako swoiste „być albo nie być” czasów patetycznych, w których — że użyję zwrotu Tołstoja — „wszystko się mieszało i dopiero się układa”.

Później *Zywy trup* staje się (zgodnie zresztą ze starą Mchatowską tradycją) sztuką demaskatorską.

W znanej inscenizacji Teatru Leningradzkiego nierozzerwalność małżeństwa, procedura rozwodu, barbarzyńska brutalność przewodu sądowego rozpętują w Fiedzi wewnętrzną reakcję łańcuchową, prowadzącą do najwyższego napięcia, do katastrofy. W rezultacie takiego ujęcia punktem szczytowym inscenizacji była konfrontacja Protasowa ze „złą maszyną” carskiej biurokracji. Natychmiast potem następuje załamanie się linii dramatu — śmierć: Fiedia, który widzi i protestuje a nie walczy, musi zginąć. Usuwa się nie tyle z życia żony, ile z miejsca błędnie obranego na „ziemi niczyjej”.

W Teatrze Narodowym widzieliśmy próbę innego, nie filozoficznego i nie socjologicznego, lecz psychologicznego odczytania utworu.

Protasow - Milecki — to współczesny „niedostosowany”; człowiek nieporadny, zrezygnowany, bezsilny. Co jest źródłem uczuć i postępków Protasowa - Mileckiego? Wstąpił do własnego otoczenia, przeświadczenie, że — jak czytamy w programie spektaklu — „pełnię doznań, piękno i poezję można spotkać tylko na dnie”. „Dno” w tekście Tołstojowskim to restauracja z Cyganami, traktiernie podmiejskie, obdarci malarze, obłąkani wynalazcy. Szukanie pełni doznań na takim dnie — znamy to — to czarne filce na głowach, rąbek peleryny przerzucony przez ramię, naga dusza, wino, eviva l'arte, życie nic nie wartę.

Fiedia Mileckiego jest próbą skrzyżowania samotnika z lat 1958-60 z arty-stowską bohema dziewiętnastowiecznego fin de siècle'u. U Tołstoja, jak sądzę, jest akurat na odwrót: Fiedia Protasow to nie słabość — to siła. To pełnia i samowystarczalność, których niebezpieczeństwa tak dobrze były znane Tołstojowi. To siła skazana na zagładę, bo niezdolna do przystosowania się. Siła, która nie może się ograniczyć, nie daje się wcisnąć w żadne ramy społeczne.

Historia Fiedi nie jest dramatem, który mógłby być rozwiązany pomyślnie, gdyby usunięto zeń to lub owo, lub gdyby ci lub owi zachowali się inaczej. Aby Fiedia mógł żyć, nie wystarczy zniweczyć instytucję mieszczańskiego małżeństwa, rozbić „złą maszynę” carskiej

biurokracji. Ten, kto (jak W. Czertkow, jeden z najwybitniejszych tołstojowców, organizator prapremiery *Zywego trupa*) wyobraża sobie, że Fiedia ocalałby, gdyby został członkiem gminy tołstojowskiej, lub gdyby został, jak później insynuowano, liberałem, socjalistą, komunistą — po prostu nie przeczytał sztuki dostatecznie uważnie. Nie skok w przyszłość potrzebny był Protasowowi, lecz powrót do przeszłości, do X wieku.

X wiek Protasowa to nie określony odcinek historii, ani zdefiniowany ustroj, ani jakikolwiek ustalony konwenans obyczajowy. To zła utopia romantyków, koczownicza, żadnym ustrojem, żadnym konwenansem nie ograniczona, nieludzka w swej istocie wolność.

Obok momentów autobiograficznych ta właśnie utopijność — krańcowo sprzeczna zresztą z utopijnością głoszonego przezeń w owym czasie tołstojostwa — ten zachłanny, społeczny indywidualizm Fiedi był zapewne przyczyną, że Tołstoj sztuki nie opublikował.

Kluczem do dramatu, jak sądzę, jest scena u Cyganów. Nie ze względu na jej zewnętrzny blizn, lecz raczej wbrew niemu. Tu, w otoczeniu jak najbardziej — umyślnie i przekonnie — trywialnym, w restauracji z gabinetami, po bardzo długiej ekspozycji, ukazuje się po raz pierwszy Fiedia i od razu padają repliki jednoznacznie i precyzyjnie objaśniające zachowanie się bohatera.

„To są stępy — mówi Fiedia o śpiewie Cyganów — to dziesiąty wiek, to nie tylko swoboda, to wolność”. I dalej, wciąż zasłuchany w ten śpiew: „Zadziwiająco, gdzie się dzieje to wszystko, o czym tu mowa? Jak dobrze! I dlaczego człowiek może dojść do takiego uniesienia, a nie jest w stanie w nim trwać?” I wreszcie: „Ach, jak dobrze. Żeby się tylko nie zbudzić, żeby tak umrzeć”.

Trwać w uniesieniu absolutnej wolności nie sposób, żyć tak jak żyją inni nie może. Pozostaje mu sen, śmierci brat, jedyna ucieczka romantyków protasowskiego typu. Przypomnijmy sobie, że scena zaczyna

Teatr Narodowy w Warszawie: *Zywy trup* Tołstoja. Scena zbiorowa, na pierwszym planie od lewej — Mieczysław Milecki (Protasow), Ryszard Ostajowski (Oficer), Jan Zardecki (Afremow), Wiesław Mirecki (Mielnikow), Janusz Ziejewski (Iwan Makarowicz), Danuta Wodyńska (Nastazja Iwanowna), Krystyna Kamińska (Masza). Reżyseria: Józef Wyszomirski, dekoracje: Romuald Nowicki, kostiumy: Władysław Daszewski





się od pytania: „Fiedia, śpisz?“, a kończy życzeniem, aby się tylko nie zbudzić. A więc cała rozgrywa się na pograniczu snu i jawy. Nie tylko z ust chóru cygańskiego, lecz także z atawistycznych wspomnień, z podświadomości płynie ta fala śpiewu, który Fiedia uważa za najpiękniejszy na świecie.

Równie ważną dla zrozumienia Protasowa jest jego rozmowa z księciem Abriezkwem. Nim jednak przejdziemy do tej drugiej sceny węzłowej, zatrzymajmy się na chwilę.

Fiedia jest sam w pokoju hotelowym. Dwukrotnie już przyrzekał, że oswobodzi żonę. Żyje pod presją powszechnego oczekiwania na jego decyzję. Wszystko — zarówno podziw tych, którzy go kochają, jak wzdarda tych, co go nienawidzą — pcha go do kroków ostatecznych. Dręczy go ciężka nuda. Pisze — w tym jednym jedynym miejscu wielkiej, czteroaktowej sztuki, wspomina się o tym, że bohater ma pociąg do pióra. O czym pisze? O ziemi bezludnej. „Chmurny, ciepły, spokojny dzień“, jak u Lewitana. „Mgła“. I nic więcej. Jest to jedyny dialog, który się dla niego liczy. Dialog samotnika z przyrodą.

Jeśli scena u Cyganów objaśnia, czym był Fiedia, to z jego rozmowy z Abriezkwem dowiadujemy się, czym nie był i być nie mógł. „...cokolwiek robię — powiada Protasow — zawsze czuję, że to nie to co trzeba, i wstyd mi... A już być marszałkiem szlachty, czy siedzieć w banku to taki wstyd, taki wstyd... Tylko kiedy się upije, to przestaje czuć ten wstyd. Albo kiedy słucham muzyki — nie opery, czy Beethovena, tylko Cyganów, taka wtedy rzeźkość, taka energia wstępuje w człowieka“. W inscenizacjach demaskatorskich wstyd nabierał charakteru klasowego: Fiedia jest zażenowany swą przynależnością do warstw uprzywilejowanych.

Księżę Abriezkw, subtelniejszy i przenikliwszy od późniejszych komentatorów, zapytuje: „No, a praca?“. Pytanie postawione jest w sposób najogólniejszy. Może dotyczyć pisarstwa Fiedi, a może też odnosić się do zajęć zarówno „klasowych“, jak „nie klasowych“. „Próbowałem — odpowiada Fiedia — wszystko źle idzie. Nic mi nie daje zadowolenia“.

Monolog Fiedi nie jest kontynuacją, a po prostu powtórzeniem myśli Konstantego Lewina z *Anny Kareniny*. (Może zresztą warto by było w tym miejscu przypomnieć, że fabuła *Żywego trupa* jest trawestacją wątku zdrady małżeńskiej Anny, że niektóre postacie dramatu są blisko spokrewnione z postaciami powieści: Liza i Wiktor Karenin dzielą między siebie rysy Aleksego Karenina, Fiedia zachowuje wiele cech Anny. Paradoks polega na tym, że losy podobnych postaci, postawionych w podobne w jakiejś mie-

rze sytuacji, narzucają zgoła inne wnioski, mają inny „wydźwięk“).

Wracając do repliki Fiedi, najważniejsze wydają się tu słowa: „Nic mi nie daje zadowolenia“. Kryterium indywidualistycznej i idealistycznej etyki Tolstoja było szczęście osobiste. Konstanty Lewin na propozycje podjęcia się budowy szkół ludowych, udziału w sądzie przysięgłych itp. odpowiadał, że to „mu nie jest potrzebne“ i że chodzi mu tylko o jedno — aby „on nie był winien“. Przerwanie łańcucha odpowiedzialności zbiorowej, wyłączenie się z kręgu błędów i głupstw było dla Lewina prawdą — szczęściem. W replice Fiedi (i to ją różni od wypowiedzi Lewina sprzed lat niemal czterdziestu) akcent położony jest nie na walce o szczęście osobiste, ale na wyłączeniu się z powszechnego kłamstwa. Dzieje Fiedi w sztuce to kolejne wyzwianie się z więzów społecznych, to poszukiwanie swo-



Na zdjęciach kolejno od góry: 1. Mieczysław Milecki (Protasow) i Grażyna Staniszevska (Sasza); 2. Michał Pluciński (Aleksandrow) i Mieczysław Milecki (Protasow); 3. Ewa Krasnodębska (Liza), Igor Smiałowski (Karenin), Ewa Kunina (Karenina), Zofia Lindorfówna (Anna Pawłowna).



Henryk Szletyński (Sędzia śledczy) i Igor Smiałowski (Karenin)

body absolutnej, która — jak dobrze wie Tolstoj — nie może być niczym innym jak absolutną samotnością.

W inscenizacjach traktujących *Zywego trupa* jako sztukę społeczną sceny początkowe uważane są za bardzo rozwlekły wstęp, po którym dopiero utwór nabiera tempa i rumieńców. „Wadliwą konstrukcją” tłumaczy się tym, że jest to zaledwie pierwszy szkic, nieopracowany brulion, pomysł dramatu, daleki jeszcze od swego kształtu ostatecznego.

Jeśli się jednak zgodzić z tym, że *Zywy trup* jest utworem demaskatorskim, to sztuka okaże się tak źle napisana, tak chybiona, że uratować ją może dla sceny tylko ołówek reżysera, wykreślający ogromne partie „wstępu”, i fenomenalny aktor, który by sam dośpiewał to, czego w partyturze nie ma. Ba, okaże się, że Tolstoj zmarnował, przegapił własny cudowny pomysł, który każdy by na jego miejscu wykorzystał.

Wyobraźmy bowiem sobie na chwilę,

co by było, gdyby Tolstoj nie usunął zbyt wcześnie Maszy z życia Protasowa. Wówczas u sędziego śledczego stałyby przeciw sobie dwie pary: z jednej strony ustosunkowani arystokraci, państwo Karenin, z drugiej — włóczęga i Cyganka. Pośrodku mieściłby się — jak języczek u wagi — przedstawiciel sprawiedliwości klasowej. Jasne, że ów przedstawiciel byłby w tej sytuacji po prostu zmuszony skierować miecz Temidy w pierś Maszy — dziewczyny z ludu, bo to ona była formalną przynajmniej przyczyną katastrofy w rodzinie Protasowów, bo to ona zorganizowała ucieczkę Fiedi, bo to ona zapewne odbierała owe pieniądze, wysyłane co miesiąc przez Karenina, pieniądze stanowiące jedyną rzeczowy argument oskarżenia. Jak od razu wszystko by się wyjaśniło, wyostrzyło, przewekslowało na prościutkie, dobrze wyszlizgane tory. Monolog Fiedi u sędziego śledczego, który (jak byśmy tego przed sobą nie ukrywali) jest anarchystycznym i arystokratycznym protestem przeciw regulującej funkcji państwa, przybrałby niedwuznacznie demokratyczny charakter.

Wyjęcie sprawy Maszy poza nawias centralnego konfliktu nie było, oczywiście, ani niedopatrzaniem ani niezręcznością. Było tzw. żelazną koniecznością dramatu psychologicznego. Tragedią Fiedi nie jest ustrój burżuazyjny. Jest nią fakt, że cywilizacja ponumerowała wszystkie miejsca w społeczeństwie i zakreśliła wokół człowieka zaczarowany, wąski, nieprzekraczalny krąg. I dlatego właśnie — a nie na skutek błędu w strategii dramaturgicznej — udzielił autor tyle miejsca Kareninom i ich otoczeniu. Człowiekowi, który musi ustąpić, przeciwstawił osoby, które mogą trwać. Nie są to niegodziwcy. Jeśli Aleksy Karenin w *Annie Kareninie* był „złą maszyną” — to Wiktor Karenin w *Zywym trupie* jest „maszyną dobrą”. Tolstoj podkreśla, jak tylko może, rzetelność, „porządność”, kulturę tej pary. Więcej — pokazuje, że ci tradycjoniści, religianci, mieszczenie, w swoim życiu domowym bynajmniej nie są oportunistami, karierowiczami, ciasnymi sobkami. Na rozprawie sądowej np., gdzie Fiedia milczy i zrzeka się ostatniego słowa, to oni „oskarżają społeczeństwo”.

Cóż zarzuca Tolstoj tym miłym, taktownym ludziom? Bo to oni w znacznie większym stopniu niż sędzia śledczy koncentrują na sobie jego niechęć. Niechęć ta wypływa ze wstępu romantyka do ane-

mii fizycznej i psychicznej, z jego przerażenia wobec degeneracji temperamentu, uczuć, woli, wobec płowienia i kurczenia się indywidualności ludzkich. Masza, żywioł muzyki i miłości, „dziecię natury” jest wprowadzona do sztuki jako jaskrawy kontrast do bezbarwnych Kareninów.

Tylko zgoda na to, że *Zywy trup* jest romantyczną tragedią samotnej indywidualności, pozwala dostrzec w nim mistrzowską robotę dramaturgiczną, bezbłędnie uwypuklającą intencje autora.

Do majstersztyków należy chyba odsłonić drugą aktu pierwszego. Tu, w królestwie snu i melodii, na pograniczu romantycznej utopii i wulgarnej współczesności zostają powiązane w jeden węzeł wszystkie wątki fabularne dramatu: i miłość do Maszy, i stosunek do porzuconej żony, i rywalizacja z Kareninem, i utrata przez Fiedię miejsca w rodzinie i w społeczeństwie. Tu także zawiązuje się intryga: bohater zostaje postawiony wobec konieczności „usunięcia się” za wszelką cenę. Tu wreszcie w kilku słowach zostają scharakteryzowane wszystkie dramatis personae. Wszystko, co się potem dzieje, jest już zawarte jak w ziarnie w tej scenie i rozwija się z niej organicznie.

Można by pokazać jak urozmaicony i dramatycznie napięty jest ruch wewnętrzny każdej sceny węzłowej *Zywego trupa*, jak konsekwentnie każda z nich posuwa naprzód intrygę, jak wyrafinowanie skąpych środkami operuje.

Chodzi mi jednak o co innego. *Zywy trup* jest właściwie kryminałem, udramatyzowanym wycinkiem kroniki sądowej (jak *Anna Karenina* i w większym jeszcze stopniu — *Zmartwychwstanie*). Wątek fabularny, krótkie nerwowe sekwencje, przenoszenie się akcji z miejsca na miejsce, wielkie plany na tle scen masowych — cała ta technika filmowego scenariusza zbliża *Zywego trupa* do „scenariuszy” Dostojewskiego.

Porównywanie twórczości Tolstoja i Dostojewskiego jest dobrą starą tradycją rosyjskiej krytyki. W *Zywym trupie* jednak, wyraźniej może niż gdzie indziej, podobieństwa techniki odsłaniają zasadnicze różnice w treści. Dostojewski, wbrew temu o czym marzy, cały jest pochłonięty tym co widzi: z zegarmistrzowską precyzją analizowanym przez tego twórcę rosyjskiej komedii ludzkiej mechanizmem pieniądza. Tolstoj, wbrew temu co widzi — a jest przecież rasowym realistą — uparcie i namiętnie zasłuchany jest w to, co mu się marzy, a czego utopijność świetnie rozumie.

Co puszcza w ruch maszynę losu, co gubi Raskolnikowa, Nastasję Filipownę, Arkadiusza Makarowicza z *Młodzika*? — rubel. W *Zywym trupie*, owszem, wspomina się o pieniądzu, lecz jako o sprawie marginesowej. Toteż jeśli realistyczna koncepcja życia jest kamieniem węgielnym twórczości Dostojewskiego, u Tolstoja pod realistyczną formą kryje się romantyczne pojmowanie losu człowieka.

Zarówno filozofia sztuki jak i technika dramatopisarska — błyskawiczne przeniesienie się z atmosfery martwoty i marazmu do najwyższego napięcia nerwowego, od powszedniości do feerii, od szarych do kołowrotu barw, ocieranie się tragedii o wodewil, dramatu o groteskę — pozwalają reżyserowi na śmiało poszukiwanie rozwiązań scenicznych, na wychylanie się poza ramy naturalistycznej konwencji.

Zywy trup w Teatrze Narodowym ma na ogół złą prasę. Pomija się milczeniem konsekwencję i wnikliwość myśli insce-



Ewa Krasnodębska (Liza), Henryk Szletyński (Sędzia śledczy), Mieczysław Milecki (Protasow)



Tadeusz Woźniak (Pietruszkow), Michał Pluciński (Aleksandrow), Igor Śmiałowski (Karenin), Zdzisław Salaburski (Wozniesiński), Ewa Krasnodębska (Liza), Mieczysław Milecki (Protasow), Ewa Kunina (Karenina), Zdzisław Szymański (Woźny), Zofia Lindortówna (Anna Pawłowna), Grażyna Staniszevska (Sasza), Janusz Strachocki (Książę Abriezkw), Hanna Lubieńska (Panl), Ryszard Ostalowski (Oficer)

nizatorskiej, wykończenie wszystkich szczegółów, duży nakład pracy reżysera z aktorami — wszystkimi, bo nawet małe role są wyraźne i ostre w rysunku.

Krytycy przejechawszy się „tak po łebku“ po spektaklu, słusznie jednak chyba oceniają całość: przedstawienie jest nieprzekonywujące, nie tołstojowskie.

Fiedia Mileckiego to człowiek bogato obdarzony talentem cierpienia, chorobliwie wrażliwy, dobry, ludzki — piękny przedstawiciel tej dawno zaginionej odmiany rosyjskiego inteligenta z końca wieku, którego zwykliśmy nazywać „czechowowskim“. Tym niemniej Fiedia Mileckiego, żyjąc na scenie niezależnie od tołstojowskiego tekstu, jest najbardziej ponuro-błądą, pozbawioną fantazji i poczucia humoru postacią w tej inscenizacji. Toteż nie ma nic żałośniejszego niż scena z Cyganami: kilku starszych klientów pod gazem jest tak bardzo na jedno kopyto, że ze środkowych krzeseł już nie podobna ich odróżnić. Chór cygański był zapewne tak usadowiony i takie nosił marynarki i tiurniury w najlepszych knajpach z lat dziewiętnastych. Nie było w nim jednak ani śladu „X wieku“, „stepów“, „wolności“ i nikt nie wierzył, aby te, wszem, przyjemne piosenki (o melodiach nieco płaskich i monotonna) mogły unieść kogokolwiek na szczyty natchnienia. W tych warunkach przybycie Karenina nie jest wtargnięciem okrucieństwa życiowego w pójsemne marzenie, lecz jest po prostu przyjęciem do kabaretu jeszcze jednego gościa.

Takie ustawienie Fiedi i całej odsłony drugiej przesądza o losach spektaklu. Nie darmo Daszewski wszystkim co było czyścym, zwiewnego, pastelowego i powłóczystego obdarzył życie rodzinne Protasowów - Kareninych, a wszystkie brudno-brązowo-czarno-szare odcienie zachował dla Fiedi i jego najbliższego otoczenia.

W ujęciu Wyszomirskiego nie tylko słuszność i logika, ale nawet poezja jest po stronie Lizy Karenin. Masza jest w tym spektaklu postacią odsuniętą na plan dalszy — jest jeszcze jedną, obok wina i przepuszczonych na hulanki pieniędzy, pozycją obciążającą sumienie Fiedi. Toteż ma rację inscenizator, że usuwa ją ze sceny samobójstwa; jej pojawienie się u stóp umierającego Fiedi byłoby w tym spektaklu tylko dość niesmaczną personifikacją wyrzutów sumienia i nie mogłoby być odczuwane jako ostatni, daremny zew życia. A przecież u Tołstoję Masza biegnąca do Fiedi w tej strasznej chwili oznacza to samo, co przedśmiertne słowa Anny: „śmierć — kłamstwo“.

Przedstawienie w Teatrze Narodowym jest na wskroś eklektyczne: jest w nim trochę współczesności i wiele fin de siècle'owskiej moderny, jest w nim bardzo dużo nudy i trochę protestu.

Milecki ma kilka wspaniałych scen — nieudana próba samobójstwa, scena w sądzie śledczym, przejmująca scena w przedsiönku sądu. Nie wiązały się one jednak z tą słabością i zagubieniem, które cechują jego Protasowa.

Masza (Krystyna Kamińska) była bardzo urodziwa, pełna szorstkiego, swobodnego wdzięku dziewczyny z ludu. Brakło jej jednak tej wielkiej siły i temperamentu, bez których nie mogłaby przecież „wczepić się“ w duszę Fiedi.

Ewa Kunina w roli matki Karenina i Janusz Strachocki jako książę Abriezkw tworzyli parę arystokratów starej (już wówczas, w 1900 roku) daty, niepo-

szlakowanych w stylu. Ewa Krasnodębska jako Liza budziła więcej sympatii i żywego współczucia niżby się jej to z tytułu roli należało. Grażyna Staniszevska — Sasza była świeża, subtelna, bezpośrednia i wzruszająca, sylwetka Pietruszkowa, malarza (Tadeusz Woźniak) była barwna i miękka w rysunku. Michał Pluciński w małym epizodzie nawpół obłąkanego geniusza Iwana Pietrowicza Aleksandrowa stworzył całą biografię wykołajeńca, bardzo syntetyczną i dramatyczną.

Na uwagę zasługuje oprawa sceniczna *Żywego trupa*. Dekoracje Romualda Nowickiego nie miały w sobie nic umownego, były to po prostu meble lat dziewiętnastych. Dekoracje te jednak są w najwyższym stopniu funkcjonalne — wszystko, czego aktor potrzebuje i nic ponad to — i wyrefinowanie piękne w kompozycji i kolorze.

O kostiumach Daszewskiego chciałoby się powiedzieć jedno, że były bardziej melodyjne niż ilustracja muzyczna spektaklu.

Czy trzeba było wystawiać *Żywego trupa*? Ze to jest rzecz piękna? — nikt przecież nie zabrania nam jej czytać. Myślę jednak, że zmaganie się wielkiego umysłu, który w najszczerzym, choć daremnym wysiłku szamoce się w poszukiwaniu wolności, wzbogaca nas i oczyszcza. Nawet wówczas, gdy wraz z autorem przekonujemy się raz jeszcze, że wolność jest utopią. Sądzę więc, że wysiłek społeczny włożony w adekwatną do utworu inscenizację *Żywego trupa* — w ostatecznym rachunku — opłaciły się.

ELEONORA STROŻECKA