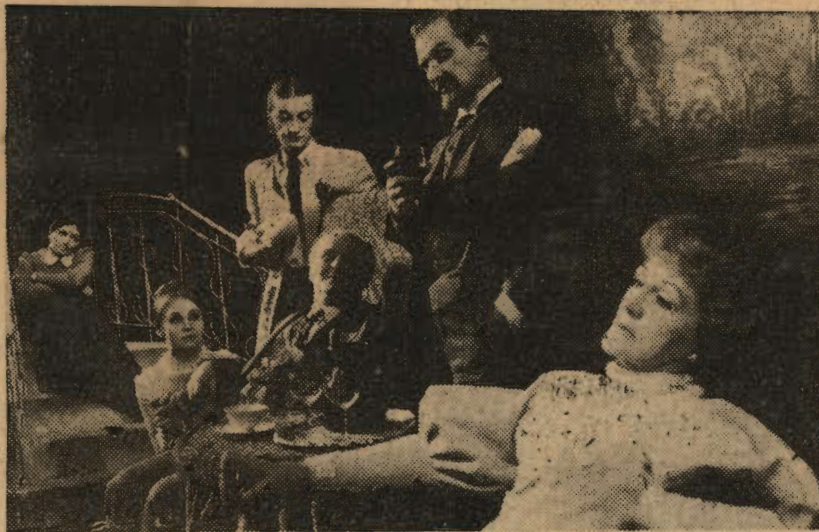


# WYPCHANA „CZAJKA”

**S**mutek rosyjskiej duszy, poezja niespełnienia... Ludzie, jak kwiaty ciepłarniane, delikatni, słabi, przegrywają z życiem, przegrywają własny los, szczęście ich omija. Nikt piękniej od Czechowa nie mówi o przemijaniu, o śmierci pośród życia. Czechowa nie da się sprowadzić tylko do „psychologizowania”. Owi ludzie bez ruchu wpatrujący się w to, co nadejdzie, bezwładni, niezdolni do wykonania zwykłego gestu, którego wymaga najprostsza sytuacja — skąd my ich znamy? Z Becketta. I z Czechowa: z „Czajki”, „Wiśniowego sadu”, „Trzech siostr”.

Komizm Czechowa w istocie jest najgłębszym tragizmem: opętanie przez zwidy, nadzieje, patrzyenie poprzez rzeczywistość na sny złote a nieprawdziwe, że szczęście neurastenii. A przecież to śmieszne, że nie można porzucić sytuacji, której jesteśmy ofiarami. Bo ludzie „Czajki” przebywają w swej sytuacji jak w celi skazańców, skąd nie ma wyjścia. Lecz tylko oni w to wierzą. A jeśli nawet tę celę porzucają w jednym historycznym geście — jak Triplew, jak Czajka-Nina — ona wciąż ich określa na drogach świata. „Czwarta ściana” Czechowa to ściana urojona, psychiczna. O nią, nieistniejącą, rozbijają się jak ślepe owady — Masza, Nina i Triplew. Bohaterowie, którym brak siły dążenia, nietzscheańskiej „woli mocy” — jacyś półpoeci, półaktorki o duszach subtelnych i takichże odczuciach: czy to są „ludzie żywi”? To przecież teatr cieni, świat melodramatycznego romansu, na kształt którego oni się widzą; Triplew strzela do siebie dwukrotnie, efekciarsko; Nina przeżywszy tragedię życiową opiewa ją w ostatnim akcie jak w operowej arii. To kiepscy aktorzy życia, histryiony sprzedający własną historię „na golasa”, jakby rzeki Gombrowicz. A przecież o tych marionetkach własnego losu Czechow potrafi powiedzieć rzecz najistotniejszą dla przeznaczenia człowieka; odebrawszy im życie prawdziwe, skazuje je na prawdziwą bezmiłość, prawdziwe niespełnienie. To brzmi jak ów dźwięk pękniętej struny w „Wiśniowym sadzie”. To brzmi tragicznie.



„Czajka” w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie. Scena zbiorowa, na pierwszym planie Zofia Niwińska.

O bohaterach Czechowa, jak o bohaterach Becketta, zapomniał Bóg. A właściwie oni o nim zapomnieli. Nie wierzą weń, wierzą w Sztukę, w miłość. Czekają na cud przemienienia. A Godot nie nadchodzi. Są ofiarami martwego Boga, którego sami uśmiercili. A żywy, mądry pisarz, Czechow przygląda im się niby ze środka naszej epoki. Tylko że nasza epoka nie zawsze umie dostrzec w nim swego poprzednika.

Przedstawienie w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie to Czechow muzealny. Aż dziw bierze, że spod ręki Ireny Byrskiej wyszedł ten załoczony rekwizytami i bezduszny spektakl. Byrska zagrała niemal cały tekst, nie pozbawiając postaci żadnych psychologicznych półcieni (inaczej i słusznie — jak czytam w „Teatrze” — zrobił to w Warszawie Tadeusz Minc, gdzie np. rola Arkadiny została znacznie uszczuplona, m. in. o uszczypliwości charakterologiczne). Otrzymałszy malowidło ujęte w perspektywie tradycyjnego naturalizmu psychologicznego, małą symfonię sentymentalną jęków i bólów życiowych nieudaczników, zamkniętą w solidnych „trzech ścianach”, zbudowanych przez Irenę Burke. Jest w nich oczywiście i sym-

bol tytułowy — bo jakże bez czajki, ustrzelonej, a potem wypchanej (i pisku czajek dochodzącego znad jeziora) zagrać i wystawić „Czajkę”? Czy nie z takiego teatru naigrawał się sam pisarz, każąc „dekadentowi” Triplewowi wygłosić taką kwestię:

„Kiedy podnosi się kurtyna i w wieczornym świetle, w pokoju o trzech ścianach; te wielkie talenty, kapłani świętej sztuki przedstawiają, jak ludzie jedzą, piją, kochają, chodzą, noszą pi-dżamy; kiedy z banalnych scen i kwestii starają się wyłowić morał, ideę, morał malutki, łatwutki, użyteczny w życiu domowym (...) uciekam wciąż dalej i dalej, jak Maupassant uciekał od wieży Eiffla, która poraziła mu umysł swoją banalnością”.

Nie chciałabym, aby to, co napisałam powyżej, było li tylko imiennym zarzutem przeciwko twórcom nowohuckiego spektaklu. To jest załedwie jeden z przykładów, jak ciasno i duszno się stało na tradycyjnej scenie i tradycyjnej widowni. W przypadku „Czajki” występuje to szczególnie ostro. Wlokące się w nieskończoność przerwy między aktami, kiedy czas sceniczny — w tym dziele długi jak obumierające życie, obumierające nadzieje — skazany zostaje na bezsensowną techniczną martwicę; kurtyna podnosząca się i opadająca miarowo — są wysoco

niełtosownie i nie na miarę Czechowa. A przede wszystkim nie na naszą, współczesną miarę.

Role aktorów w spektaklu nowohuckim — to już tylko konsekwencja intencji reżyserskich: rozgadane we wszystkie strony na raz, rozmyte, „impresjonistyczne” postacie, z których żadna nie chwyta owego egzystencjalnego rozdźwięku między życiem a snem, rzeczywistością a marzeniem. Ot, chodzą, piją, filozofują, noszą swoje starannie skrojone suknie i garniturki. A przecież tyle jest możliwości wyboru w bogactwie psychologicznym, jakim Czechow obdarzył swoich bohaterów! (Wbrew utartym opiniom z Czechowa też trzeba wybierać.) Arkadina nie musi być słońcem świecącym na wszystkie strony — i aktorką zapatrzoną w fantom swojej sławy, i kobietą przeżywającą zmierzch kobiecości, i obojętną, lekomyślną matką. W wydaniu Zofii Niwińskiej Arkadina to mała laleczka, kobieciątko prawie — tak samo zapomniana przez radość jak syn jej, Triplew, tylko na innym, okazalszym piętze losu. Nigdy nie wolna od roli, zawsze zaklamana, i tak w tym zaklamaniu nieszczęsna. Raz jeden Niwińska pozwala sobie na odruch serdeczny — opatrząc ranę syna. Przez moment ręka jej spoczywa delikatnie na głowie Triplewa — i w tej sekundzie jest matką, dobrą, delikatną, kochającą. Sekunda mija, rozdrażnienie wraca i Niwińska znów jest sfrustrowaną aktorką na scenie własnego życia.

Z charakteru postaci najbliższy prawdy, i nam dzisiaj bliskiej, był w roli Triplewa Zygmunt Malanowicz, zagubiony w świecie eżowieczek, ni to niezwykły, ni to zwyczajny, smutny. Przydałoby mu się tylko odrobinę autoironii wobec bohatera.

W ramach psychologizowania „całą gamą”, nizania drobniadźdków, nieznośnej inwentaryzacji półtonów i półcieni cały zespół stał mniej więcej na tym samym poziomie. Smutne, długie, jak zimowe wieczory na prowincji rosyjskiej, przedstawienie.

Nie piszę tego przeciwko reżyserii Ireny Byrskiej, lecz przeciw pewnej, zadomowionej zdaje się na dobre, konwencji teatralnej. Teatr dzisiejszy musi dawać maksymalne napięcie przeżycia artystycznego, najwyższy ton. Nie może opowiadać zgrabnych historyjek, jak to robi telewizja. Teatr bowiem to najprościej: człowiek mówiący do ludzi — o ludzkim losie.

ELŻBIETA MORAWIEC