

CZECHOW BEZ PROGRAMU



Halina Mikołajska i Zygmunt Malanowicz

Można śmiało powiedzieć, że twórczość dramatyczna Czechowa przeżywa dziś w Europie swoją drugą młodość. A to, co tworzy jej dzisiejszą wielkość, to głęboko rozumiana poetyckość jego dramatów. Ale jest i inna szkoła czytania z Czechowa: czytania „pełnym głosem”, wydobywania miast nastrojowych mgiełek i poezji prawd wieczystych — ostrych zarysów rzeczywistości. Tę szkołę reprezentuje teatr i krytyka radziecka, gdzie pozycja Czechowa odpowiada mniej więcej pozycji Mollera w Comédie Française. Istota sprawy nie polega na rozstrzygnięciu, która z metod właściwsza; wielość dopuszczalnych interpretacji jest „winą” samego Czechowa, jak każdej wielkiej sztuki. Bo przecież do czechowowskich słów: „*Niech na scenie wszystko będzie równie proste i równie zawile jak w życiu. Ludzie jedzą obiad, a tymczasem rozstrzyga się ich szczęście, łamie ich życie*” — można ułożyć sceniczne obrazy, ilustrujące owo „życie” z drobiazgową wiernością (jak praktykował MCHAT), lub nadać im ten kształt poetycki, o którym pisał Fergusson („The Idea of Theater”) nazywając „Wiśniowy sad” „teatralnym poematem o cierpieniu nad zmianą”. Wybór metody interpretacji kreśli jednak nie tylko sylwetkę pisarza — szacownego klasyka czy daleko patrzącego wizjonera; kreśli równocześnie program teatru lub bezlistnie obnaża jego bezprogramowość. Premiera „Wiśniowego sadu”, przygotowana przez Teatr Ludowy w Nowej Hucie, każe się spodziewać zdecydowanej linii przedstawienia. Oto teza z programu:

„*Wiśniowy sad*, mówi o czasie, który minał — o sprawach tak dalekich, że niemal nieprawdopodobnych. Jest to jednak (...) przede wszystkim — literatura współczesnej i ciągle żywej wiedzy o ludzkiej śmieśności i tragizmie ludzkim, literatura niezwykle „wrażliwości i wielkiego sumienia”.

Propozycja bliska dramatu poetyckiego. A co przemówiło ze sceny? Poza gościnnie występującą Haliną Mikołajską — niewiele.

Ludzkie charaktery i ich działania są u Czechowa zestrojone harmonijnie, tragizm i śmieśność przechodzą płynnie jedno w drugie, jak w lirycznym utworze muzycznym. Przedstawienie nowohuckie stanowiło natomiast przykład kompozycji atonalnej — każda z sytuacji i postaci ciążyła w inną stronę. Owa atonalność była wynikiem usiłowań reżyserki, aby zmieścić w „Wiśniowym sadzie” wiele, zbyt wiele problemów tzw. współczesności.

Przykładu dostarczyć może scena z II aktu — scena-klucz, która przeraża właściwie Czechowowi poczucie harmonii między realizmem a symbolizmem. Zza kulis dochodzi głuchy dźwięk niby pękniętej struny, budzący u bohaterach niepokój, przeczące nadciągające nieszczęścia. Nie sposób tego dziś zagrać tak, aby ów symbolizm punktować, rozciągać w czasie — trzeba nad nim przejść szybko, jak nad codziennym wydarzeniem. Reżyserka, świadoma niebezpieczeństw, podkreśliła dysonans między tonacją kwestii Łopachina, wypowiedzianej serio, z pełnym „stanisławszczykowskim” wczuciem się, a kwestią Firsza (o nieszczęściu, czyli zwolnieniu od pańszczyzny) zdecydowanie w tym wykonaniu komiczną. Rozwiązanie krótkowzroczne — scena została uratowana, ale cień komizmu zabarwił przejmującą scenę samotności Firsza z zakończenia.

Bezprogramowość kompozycji przejawiała się przede wszystkim w ustawieniu ról, wygrywaniu wspomnianej już współczesności za wszelką cenę. I tak np. Łopachina potraktowano niemal jak rewolucjonistę. To uosobienie nadchodzących czasów, nowych posiadaczy, burżuazji, o rodowodzie podobnym nieco do naszego Wokulskiego, mia-

ło chyba w zamierzeniu Ireny Babel symbolizować czasy bardzo od Czechowa odległe — co najmniej nadciągającej rewolucji. Krótki monolog Łopachina po wygranej licytacji przypominał swoją temperaturą mowy agitatorów z roku, którego przecież Czechow nie dożył. Wydaje się także, iż intencją reżyserki było zaakcentowanie antagonizmu społecznego między „klasą upadającą” (w osobie Raniewskiej — Mikołajska) i „nową” (w postaci Łopachina — Józef Fryzlewicz). Ani Czechow na to nie zasłużył, ani Józef Fryzlewicz, aktor o znacznie większych możliwościach.

Jeszcze dalej ku współczesności — tym razem tylko teatralnej — posuwała reżyserka Pietię Trofimowa (Zygmunt Malanowicz). Ten student poszukujący idei, zagubiony w rosyjskim dekadentyzmie „nic nie robienia” i filozofowania z końca XIX w., tłumacząc Ani konieczność złożenia uczuć osobistych na ołtarzu sprawy, przybrał — pastiszowo przerysowaną, choć aktorsko interesującą — postać Artura z „Tanga”. Tu koniec odwołań do współczesności. Dla Szarlotty Iwanowny (Stanisława Zawiszanka), lokaja Jaszki (Jan Twardowski) i Duniaszy — pokojówki wystarczającym źródłem inspiracji była farsa. Stary lokaj Firs (Zdzisław Klucznik) w I i II akcie ustawiony był „rodzajowo”. Farsowo zagrany był Jepochodow (Jerzy Sopoćko), postać w sztuce wcale nie tak marginesowa, jakby się zdawało. To on przecież „półtora nieszczęścia” (w oryg. niedotiepa, co w dosłownym przekładzie znaczyłoby: niedorabany), on i przeznaczony na wyrab wiśniowy sad są kryptonimami sytuacji wszystkich postaci tej sztuki.

Z Czechowa pozostała tylko Raniewska. Kreacja Mikołajskiej zacierала różnicę między Czechowem-realistą i subtelnym psychologiem a Czechowem poetyckim. Krótkie, nerwowe frazy, jakby nie dopowiedziane do końca, błyskawiczne zmiany nastrojów (arcydzielnym scenicznym etjudy był monolog o śmierci synka Griszy, rozmowa z Pietią Trofimowem) niby w ucieczce przed czasem, przesyłem i przesyłem, syntetyzujące rosyjskość, kobiecość i dekadentyzm, czyniły równocześnie z postaci Raniewskiej człowieka współczesnego. Motyli wdźwięk usunął się gdzieś na plan dalszy — pozostało w tej kobiecie, nam szczególnie bliskie, zmaganie się z czasem, ucieczka przed śmiercią, i tak oto — nie naciągając Czechowa do współczesności — Halina Mikołajska potrafiła odnaleźć do niej drogę, podczas gdy zabieg reżysera, odwrotne w zamierzeniu, odwrotny także odniósł skutek.

ELŻBIETA MORAWIEC

Teatr Ludowy w Nowej Hucie. Antoni Czechow: „Wiśniowy sad”. Reżyseria: Irena Babel. Scenografia: Krzysztof Pankiewicz. Muzyka: Adam Walański. Premiera: październik 1967.