

Ewa Partyga

W szponach czy objęciach gatunków popularnych? O Czechowowskim „tra-la-la”

Teatr, jaki Czechow ogląda, dojrzewając z wolna do roli największego rosyjskiego dramaturga, to w głównej mierze teatr popularny, w którym królują wodewile, farsy, melodramaty i operetki. Z tego właśnie teatru pochodzą autorzy, aktorzy i widzowie, pojawiający się na kartach jego *Historii zakulisowych*. Jak choćby dramaturg, który tymi słowami opisuje swój „proces twórczy”:

Przede wszystkim, łaskawco, trafia mi do rąk przypadkiem lub przez przyjaciół – sam nie mam czasu pilnować tego! – trafia mi się, powiadam, jakaś francuska lub niemiecka sztuczka. Jeżeli mi się nada, to niosę ją do siostry lub wynajmuję za pięć rubeliansów studenta... Ci mi tłumaczą, a ja, pojmuję pan, dopasowuję do rosyjskich obyczajów, stosunków: zamiast cudzoziemskich nazwisk wstawiam rosyjskie, no i tak dalej... oto i wszystko... Ale to trudne! Och, jakie trudne!¹

Wyznania bohatera opowiadania Czechowa można bez trudu przełożyć na inny, dobrze znany dyskurs, który przez lata kształtował styl myślenia o kulturze popularnej i wpisywał ją w stabilny układ binarnych opozycji. I tak: „sztuczka”, o której mowa w *Dramaturgu* nie zasługuje, rzecz jasna, na miano dzieła, jest niczym więcej jak towarem, produktem użytkowym, a nie artystycznym, co gorsza zestandaryzowanym i wtórnym – a nie oryginalnym. Nie ma w gruncie rzeczy autora-twórcy, słuszniej byłoby powiedzieć, że to towar „wyprodukowany” przez „spółkę autorską” (obcy autor, rosyjski „dramaturg” i jego siostra oraz student) z gotowych, łatwo wymienialnych i naprędce pozszywanych prefabrykatów, których nie sposób scalić w organicznie albo metodycznie pomyśla-

¹ A. Czechow, *Dramaturg*, przeł. M. Mongridowa, [w:] idem, *Historie zakulisowe, czyli anegdoty teatralne*, wyb. W. Zawistowski, Tower Press, Gdańsk 1997, s. 35.

ną całość. W podobnym tonie, zapowiadającym wypracowaną znacznie później retorykę najbardziej wpływowego nurtu w dwudziestowiecznej refleksji nad popkulturą, czyli teorii przemysłu kulturowego Adorno i Horkheimera², komentuje Czechow teatr swoich czasów także i wtedy, gdy jest autorem sztuk w nim wystawianych. W jego listach, recenzjach czy opowiadaniach znaleźć można wiele cytatów potwierdzających upowszechnioną przez podręcznik Styana tezę, iż „autor *Czajki* – jak jemu współczesni na Zachodzie – był zagorzałym przeciwnikiem popularnego dramatu i związanego z nim stylu gry”³. Nie tylko stylu gry – dodajmy – ale też stylu odbioru, bo znajdziemy u Czechowa sporo uwag o zgubnym wpływie takiego teatru (który jest jak „choroba współczesnego miasta”) na publiczność przekształcaną – sięgnijmy znów po język krytyków kultury popularnej jako masowej – w pasywny tłum konsumentów. Mamy więc u Czechowa pełen katalog zarzutów stawianych przez przeszło sto lat kulturze popularnej, deprawującej rzekomo twórców i publiczność. Wiadomo jednak, że w dorobku dramatycznym autora *Trzech siostr* przeważają sztuki, które umieścić wypada w obrębie kultury popularnej. To wszystkie jednoaktówki, a także *Iwanow*, *Platonow* i *Diabeł leśny*. Badacze radzą sobie z tym paradoksem dość gładko, traktując tę wcale pokąźną grupę tekstów jako coś w rodzaju wprawek do czterech najsłynniejszych, „prawdziwie czechowowskich”, dramatów pełnospektaklowych od *Mewy* do *Wiśniowego sadu*. Gatunki teatru popularnego – farsy, wodewile, melodramaty – są w tym ujęciu szkołą, w której pojętny autor doskonalili warsztat, a także uczy się, jakich błędów nie popełniać. Inna grupa badaczy zaleca z kolei bardzo wyraźne różnicowanie wewnętrzne dorobku Czechowa i podkreśla, że sam pisarz starannie oddzielał rzemiosło od Sztuki, literackie igraszki od prawdziwej pracy artystycznej, i wreszcie sposoby zarabkowania od artystycznej ekspresji. Tu znowu w sukurs przychodzi interpretatorom Czechow, w którego listach znaleźć można sporo cytatów na potwierdzenie tych tez: „Z nudów napisałem błahy, francuzikowaty wodewil pod tytułem *Niedźwiedź*”⁴, „W przyszłości, gdy się wypiszę, zajmę się wodewilami i będę z nich żył. Mam wrażenie, że mógłbym tego pisać ze sto sztuk rocznie. Tematy wodewilowe tryskają ze mnie jak nafta ze źródeł Baku”⁵. Jednak Czechow pracuje nad swoimi lekkimi, „użytkowymi” jed-

² Nurtu wpisującego się w styl myślenia o kulturze zapoczątkowany jeszcze w XIX wieku przez Arnolda, a kontynuowany zarówno przez prawicę, jak i lewicę przez cały niemal wiek XX (por. uwagi we wstępie do niniejszego tomu).

³ J. L. Styan, *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, przeł. M. Sugiera, Ossolineum, Wrocław 1995, s. 81.

⁴ A. Czechow, *Listy*, t. 1, przeł. N. Gałczyńska, A. Sarachanowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 140.

⁵ Ibidem, s. 206.

noaktówkami niemal do końca życia nie tylko dla rozrywki czy zarobku. Co najważniejsze zaś, w swoich ostatnich, najbardziej cenionych pełnospektaklowych dramatach nie tyle przewycięża gatunki popularne, ile pełnymi garściami korzysta z tego, co jest w nich zapowiedzią nowej wrażliwości.

Jeśli oficjalne stanowisko Czechowa wobec popularnego teatru potraktować jako coś w rodzaju tekstu przypisanego do jego oficjalnej społecznej roli rosyjskiego inteligenta, do roli pisarza, któremu wypada bronić bastionu Sztuki i Literatury przed panoszącą się byle rozrywką, to jego praktyka dramatyczna byłaby systematycznym podkopywaniem owego bastionu poprzez twórcze wykorzystanie możliwości podsuwanych przez kulturę popularną. Różne formy flirtowania z kulturą popularną nie są, w żadnym razie, zjawiskiem niezwykłym czy odosobnionym. Czechow tworzy w czasach, w których artyści i intelektualiści wprawdzie pilnie strzegą podziału na kulturę wysoką i niską, zdarza się jednak, że funkcjonują w obu obiegiach. Wówczas jednak najczęściej zasłaniają się pseudonimami. Kultura popularna została bowiem „wynaleziona” (tzn. wyodrębniona z szerokiego spektrum rozmaitych praktyk kulturowych) na przełomie XVIII i XIX wieku, by pełnić rolę Innego, negatywnego tła, dzięki któremu kultura wysoka może podtrzymywać i pielęgnować swoją tożsamość. Przez cały wiek XIX ten podział się pogłębia, a tożsamość literatury i sztuki wysokiego modernizmu będzie już całkowicie niemal ufundowana na geście odróżnienia od popularnej i masowej rozrywki. Czechow ma, jak się wydaje, pełną świadomość swych inteligenckich powinności, ale w myśleniu o gatunkach popularnych idzie jednak trochę pod prąd i, zapowiadając raczej styl myślenia Benjamina niż Adorno, dostrzega czy wyczuwa ich w pewnej mierze emancypacyjny potencjał. „Ach, gdyby w «Przeglądzie Północnym» dowiedziano się, że piszę wodewile, zostałbym wyklęty! Ale co robić, skoro ręka swędzi, by urządzić jakieś tra-la-la! Usiłuję zachować powagę, lecz mi nie wychodzi – powaga zawsze idzie u mnie w parze z czymś płochym!”⁶. W dobie rozmaitych prób rewaloryzacji kultury popularnej Czechowowskie „tra-la-la” zasługuje bez wątpienia na całkiem poważny namysł.

1. Lekcja melodramatu, farsy i wodewilu

Aby opisać rolę, jaką gatunki popularne odgrywają w tzw. dramacie czechowowskim, warto porzucić myślenie o kulturze popularnej jako masowej i przyrzeć się wybranym współczesnym sposobom ich interpretacji, inspirowanym przez postrukturalistyczne, konstruktywistyczne i kulturalistyczne

⁶ Ibidem, s. 140.

prądy metodologiczne w humanistyce⁷. Zarówno gatunkową krystalizację, jak i niezwykłą karierę dziewiętnastowiecznej farsy, melodramatu i wodewilu – gatunków, po które będzie sięgał i które będzie twórczo wykorzystywał Czechow – wiąże się dziś z doświadczeniem nowoczesności oraz wpisanymi w nie niepokojami i rozterkami. Melodramat, farsa i wodewil interpretowane są jako coś w rodzaju balsamu na cierpienia człowieka, któremu przyszło żyć w odczarowanym świecie. Jednak każdy z gatunków do nieco innych aspektów doświadczenia nowoczesności się odnosi, inną receptę na nowoczesne problemy podsuwa.

1.1. Melodramat, czyli nostalgia za sensem i autentycznością

Melodramat, rówieśnik francuskiej rewolucji, powstaje z potrzeby wtórnego zaczarowania świata, z potrzeby wynalezienia uniwersalnej struktury narracyjnej i alegorycznej, która umożliwiałaby ponowne scalenie tego, co się rozpadło wraz z końcem wielkich opowieści religijnych i mitycznych, wraz z naukową, filozoficzną i polityczną demitologizacją rzeczywistości. Najbardziej wpływowym badaczem melodramatu i melodramatyczności jako szczególnego typu modalności jest Peter Brooks, którego książka o melodramatycznej wyobraźni z 1976 roku⁸ stała się bodźcem dla poważnych badań nad gatunkiem, nad promowanym i reprodukowanym w nim typem nowoczesnej wrażliwości oraz nad kulturowymi aspektami melodramatu⁹. Brooks dostrzega w tym gatunku (zarówno w jego teatralnych, jak i powieściowych oraz filozoficznych realizacjach) tendencję do świeckiej resakralizacji świata, która zostaje powiązana z romantycznym w istocie przekonaniem, że nie jest możliwa resakralizacja inna niż osobista. Innymi słowy: świat nie jest całkowicie wyzuty z transcendencji i sensu, ale szukać ich

⁷ O farsie i melodramacie pisałam niedawno w artykułach *Ibsena i Czechowa gry genologiczne* ([w:] *Oblicza realizmu*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007) oraz *Melodramatyczne farsy absurdystów* ([w:] *Teatr absurdu: nowy czy stary teatr*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008). Tutaj powracam do niektórych ustaleń z tamtych tekstów, niektóre zaś modyfikuję.

⁸ Por. P. Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, melodrama and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven 1976.

⁹ Por. m.in. J. Przyboś, *L'enterprise melodramatique*, Librairie José Corti, Paris 1987; *Melodrama. The Cultural Emergence of a Genre*, ed. by M. Hays, A. Nikolopoulou, St. Martin's Press, London 1996; S. Cavell, *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, University of Chicago Press, Chicago 1996; *Melodrama*, ed. by D. Gerould, New York Literary Forum, New York 1980; *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, ed. by Ch. Gledhill, British Film Institute, London 1987; *Melodrama. Stage. Picture. Screen*, ed. by J. Bratton, J. Cook, Ch. Gledhill, British Film Institute, London 1994; L. Williams, *Melodrama Revisited*, [w:] *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, ed. by N. Browne, University of California Press, Berkeley 1998.

trzeba głęboko we wnętrzu człowieka. Z postoświeceniowo-romantycznej tezy, iż tylko indywidualne *ego* może stać się centrum świętości, wynika najważniejsza cecha melodramatu: w świecie przedstawionym, ukazanym w binarnej, manichejskiej optyce, dobro i zło podlega personifikacji. Im bardziej zaś ucieleśnione dobro zostanie osaczone przez ucieleśnione zło, tym większym blaskiem zajaśnieje w chwili swego nieuniknionego triumfu (choćby i pośmiertnego), który jest zarazem triumfem ładu nad bezładem i chaosem. W ujęciu Brooksa punktem ciężkości melodramatu jest właśnie ten moment afirmacji oraz adoracji dobra i cnoty oraz innych dominujących w kulturze i nadających jej sens wartości, których wcieleniem jest najczęściej (choć nie wyłącznie) melodramatyczna heroina¹⁰. Sposobem apoteozy wartości, uznanych za te, które świat mogą scalić i usensownić, staje się natomiast charakterystyczna dla poetyki melodramatu estetyka nadmiaru i hiperbolizacja. Lokując sensotwórcze wartości w indywidualnym *ego*, melodramat musi ożywić sentymentalną ideę niezapośredniczonej komunikacji, komunikacji idealnej. Retoryka przesady, hiperemocjonalność i estetyka nadmiaru są więc rewersem melodramatycznej obsesji, by „wyrzucić wszystko”. Ale choć melodramatyczni bohaterowie w związku z tą obsesją muszą bardzo wiele mówić (o swoich uczuciach, przeświadczeniach, intencjach czy motywach), choć muszą mówić słowem i gestem, wzmacnianymi czasem jeszcze przez tautologiczne obrazy, to triumf dobra i cnoty, a więc najważniejsze melodramatyczne przesłanie, powinno zostać uformowane za pomocą znaków pozawerbalnych, za pomocą niemego gestu, niemego *tableau*. Wiara w możliwość idealnej komunikacji opiera się bowiem nie na przekonaniu o mocy słowa, ale na koncepcie gestu jako prądy języka, jako hieroglify niezapośredniczonej przez język, niewyzutej jeszcze z emocji i nieodcieleśnionej – myśli. Kompensacyjny wymiar melodramatycznych fantazmatów, które mają przywracać doświadczeniu sensowność, to jednak tylko jeden z aspektów funkcjonowania tego gatunku w ramach doświadczenia nowoczesności. Równie ważne, choć mniej oczywiste, są te aspekty, które mają swe źródło w scharakteryzowanej tu pokrótce estetyce melodramatu. Można bowiem zaryzykować tezę, że ten przegadany i tautologiczny pod względem semiotycznym gatunek już w formach, jakie przyjmuje w pierwszych dekadach XIX wieku, zapowiada w gruncie rzeczy zarówno modernistyczną nieufność wobec słowa, jak i postmodernistyczne przywrócenie wagi ciałom i emocjom. Więcej nawet – melodramat, w którym to, co najbardziej autentyczne i wewnętrzne, ma zostać zapisane na ciałach i znaleźć swój wyraz w całkowicie skonwencjonalizowanym geście, toruje drogę performatywnemu myśleniu o emocjach.

¹⁰ Heroina może być – i często była – kobietą upadłą, przyczyny jej upadku są jednak zawsze zewnętrzne, we wnętrzu pozostaje zaś niezmiennie wcieleniem zapoznanej cnoty.

1.2. Farsa, czyli obezwładnić absurd śmiechem

Dziewiętnastowieczna dobrze skrojona farsa mieszczańska także pomaga widzowi radzić sobie z doświadczeniem nowoczesności, które poprzez destabilizację tradycyjnych konceptualnych ram i punktów orientacyjnych wywołuje poczucie chaosu i absurdu. Punktem wyjścia i punktem dojścia dziewiętnastowiecznej farsy jest obraz świata utrzymanego w ryzach wyłącznie przez społeczne konwencje, pozbawione jakiegokolwiek transcendentnej sankcji: jedynie pielęgnowanie pozorów poprzez odgrywanie ściśle określonych ról gwarantuje temu światu jako taką stabilność, a jego mieszkańcom – poczucie bezpieczeństwa. W tę ramę początku i końca wpisane zostaje doświadczenie całkowitego chaosu, związane z przekraczaniem tabu wyznaczonych przez obowiązujące kody zachowań, chaosu, który w dobrej farsie powinien frenetycznie ogarniać cały sceniczny świat. Chaos wydarzeń jest jednak zawsze zrównoważony matematyczną precyzją i symetrią struktury. Fundamentem farsowych efektów jest bowiem żelazna logika doprowadzona w swej konsekwencji do absurdu. Wystarczy dowolnie błahy epizod, by ruszyła machina nieporozumień, wytrącająca świat z formy, którą nadawało mu podtrzymywanie pozorów. Bohaterowie, brani za kogoś innego, wyzywani na pojedynki za to, czego nie popełnili, posądzeni o zdrady, o których nawet nie pomyśleli, wykrzykują w końcu: „Kim jestem? Kimkolwiek zechcesz... Mam w głowie taki chaos, że nie tylko nie mam pojęcia, kim jestem, ale też w ogóle mnie to nie obchodzi”. Widz zaś w przeciwieństwie do bohaterów – całkowicie zagubionych w tym chaosie – doskonale zdaje sobie sprawę, który klocek musi wrócić na miejsce, by pozory zostały przywrócone. Farsowy śmiech bywa dyskredytowany jako śmiech atawistyczny i okrutny, ten, który opiera się na poczuciu wyższości widza nad bohaterem. Tymczasem, jak przekonuje Stuart E. Baker¹¹, widz w farsie śmieje się nie tyle z nieszczęść innych, co z wolności od konsekwencji bólu i strachu. Charakter tego śmiechu – powiada Baker – widać wyraźniej, jeśli posłużyć się przykładem innego wariantu farsowości, aktorskiej, jarmarcznej kłownady: widz nie śmieje się z tego, że kłown obrywa po głowie, ale z tego, że nawet z najgroźniejszego upadku podnosi się tak, jakby zupełnie nic mu się nie stało, z tego, że traktuje swoje własne ciało, uwikłane w ból i cierpienie, jako marionetkę. Farsa ukazuje więc nieprzyjemną, negatywną stronę rzeczywistości, czasem nawet prawdziwą grozę doświadczenia, po to, żeby we wspólnej zabawie zniszczyć ją za pomocą śmiechu. Mieszczański wariant farsy uczy zaś takiego sposobu obezwład-

¹¹ S. E. Baker, *Georges Feydeau and the Aesthetics of Farce*, UMI Research Press, Ann Arbor 1981 [pierwodruk 1976]. Por. także: *Themes in Drama 10. Farce*, ed. by J. Redman, Cambridge University Press, Cambridge 1998; J. M. Davis, *Farce*, Bristol A. Bermel; *Farce: a history from Aristophanes to Woody Allen*, Simon and Schuster, New York 1982.

niania chaosu, nonsensu i absurdalności, który polega na przekształceniu świata w grę, w inteligentną układankę, nad którą można w kilku ruchach zapanować. Przy czym owa władza nad chaosem zostaje oddana w ręce widzów; to oni – w przeciwieństwie do bohaterów – wiedzą, co wytrąciło świat przedstawiony z równowagi i jak można ją przywrócić. Jednym z najważniejszych środków przekształcania świata w grę i zabawę jest fizyczność farsowej akcji¹². W farsach mistrza gatunku Georgesa Feydeau didaskalia, opisujące bardzo precyzyjnie ruchy, gesty i pozycje postaci, zajmują niemal tyle samo miejsca co dialogi. Bohaterowie miotają się pomiędzy różnymi drzwiami, zmieniają w pośpiechu stroje, spadają ze schodów, uciekają w popłochu na wysokich obcasach – wszystko to jednak zostaje zaaranżowane niemal jak taniec. Choreograficzna rama zamienia w estetyczną formę frenetyczny ruch postaci, ich ucieczki i potyczki, a nawet pełne przemocy gesty – np. kopnięcia. Fizyczna akcja jest w farsie tyleż środkiem emocjonalnego zaangażowania widzów, co narzędziem budowania dystansu. Coraz szybszy ruch postaci zostaje tu bowiem wykorzystany jako sposób wywołania kinetycznej reakcji widza, a poprzez cielesne zaangażowanie – także i emocji, bo mikroruchy, wywołane szybkimi zwrotami, nieoczekiwanymi ciosami, unikami aktorów budzą w widzu chwilowy, niekoniecznie uświadamiany lęk. Z kolei estetyczna aranżacja i rytmizacja tego ruchu emocje neutralizuje, wprowadza widza w przestrzeń gry i umożliwia śmiech¹³.

1.3. Wodewil, czyli konsumpcja jako twórczość

Gdybyśmy chcieli utworzyć coś w rodzaju hierarchii teatralnych gatunków popularnych, wodewil – mowa tu o europejskim wodewilu, zrodzonym we Francji – uplasowałby się w niej znacznie niżej niż melodramat czy farsa, choćby dlatego, że nie jest bękartem żadnego szacownego czy przynajmniej starego zjawiska kulturowego ani też protoplastą formy nowej. Zarazem jednak wodewil, mniej konserwatywny niż melodramat czy klasyczna farsa (choć, rzecz jasna, wiele wodewilów ma właśnie farsowy charakter), rozwija się w szaleńczym rytmie ówczesnego nowoczesnego życia. Bardzo interesujące wnioski z analizy francuskiego wodewilu Monarchii Lipcowej (1830-1848) (najpopularniejszego w owym czasie gatunku) wy-

¹² P. F. Parshall, *Feydeau's A Flea in Her Ear. The Art of Kinesthetic Structuring*, „Theatre Journal” 1981 nr 3.

¹³ Ten sposób oddziaływania farsy został później wykorzystany w kinie, m.in. w amerykańskiej komedii slapstickowej. Wczesna refleksja nad emancypacyjnym potencjałem kinetycznego zaangażowania publiczności, które służyć może przepracowaniu lęku (w tym wypadku przed techniką) pojawia się u Waltera Benjamina na marginesie rozważań o filmach z Myszka Miki (por. T. Majewski, *Walter Benjamin i Myszka Miki. „Moment mesjański” w kulturze masowej albo krytyka melancholijnej krytyki*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2007 nr 2).

prowadza Jennifer Terni¹⁴. Zgodnie z jej tezą paryski wodewil lat trzydziestych i czterdziestych jest integralnym elementem rodzącej się kultury miasta jako kultury spektaklu. To właśnie wtedy zredefiniowaniu podlega przestrzeń miejska, a centrum miasta (wraz z usytuowanymi tu teatrami wodewilowymi), dostępne dla wszystkich dzięki sieci omnibusów, staje się multisemiotyczną przestrzenią spektaklu, w którą się wkracza, by oglądać i być oglądanym, w której praktyki konsumpcyjne splatają się z najrozmaitszymi reprezentacjami konsumpcji w coraz liczniejszych i popularniejszych mediach (w prasie, w reklamie, w karykaturach, w teatrze, w dagerotypie). Jak pisze Terni, wodewil w roku 1820 jest po prostu gatunkiem teatralnym, podczas gdy wodewil w roku 1840 to już nie tylko gatunek teatralny, ale też przedsięwzięcie medialne i praktyka konsumpcyjna. Wodewile tamtych czasów można czytać jako kronikę mód i obyczajów: miejsc, w których się bywa, tańców, które się tańczy, strojów, które się nosi, i które w teatrze stają się nie tylko pretekstami dla mechanicznej częstokroć intrygi, ale też swobodnym zakładem rzeczywistości. Szczególnie rozumiana referencjalność całkowicie skonwencjonalizowanego wodewilu polegałaby bowiem na tym, że owe społeczne rytuały konsumpcyjne reprezentowane na scenie stają się metodą ukazywania środowiska, więcej nawet – opisują procesy wytwarzania tożsamości, obowiązujące po obu stronach rampy. Na progu nowoczesności tracą skuteczność dawne sposoby definiowania społecznej tożsamości – już nie miejsce urodzenia, lecz konsumpcja i przyjęty styl określają to, kim się jest. Tym samym struktura społeczna staje się bardziej dynamiczna, ale uprawianie gry w tożsamość okazuje się znacznie trudniejsze niż przedtem. Wodewil ukazuje całą panoramę dobrze uchwyconych typów społecznych zachowań, ról genderowych w „konsumpcyjnych społecznych manewrach”, które są miejscem walki o tożsamość, a zarazem walki o hegemonię, jeśli sięgnąć po gramsciańską terminologię, co znacznie później opisze choćby Pierre Bourdieu. Konsumpcja, podsycana girardowskim mimetycznym pożądaniem, stanie się w tym teatrze po raz pierwszy ekspresją tożsamości, a troska o płynną zmianę masek i o utrzymanie pozorów, o to, by wybrana maska społeczna się nie przekrzywiła, będzie formą troski o swoje „ja”. Innymi słowy, wodewil, ilustrujący różne strategie wytwarzania tożsamości przez konsumpcję, jest już wyraźnie podszyty przeczuciem performatywnego charakteru tożsamości¹⁵.

¹⁴ Por. J. Terni, *A Genre for Early Mass Culture. French Vaudeville and the City 1830-1848*, „Theatre Journal” 2006 nr 2 (May 2006).

¹⁵ O twórczym wymiarze konsumpcji, szczególnie w sferze rozmaitych technik „ja”, pisali sporo populiści kulturowi, pisał Michel de Certeau. Por. także uwagi Scotta Lasha (S. Lash, *Refleksyjność i jej sobowtóry. Struktura, estetyka, wspólnota*, [w:] U. Beck, A. Giddens, S. Lash, *Modernizacja refleksyjna: polityka, tradycja i estetyka w porządku społecznym nowoczesności*, przeł. J. Konieczny, PWN, Warszawa 2009).

1.4. Jednoaktówki Czechowa

Rosyjski teatr drugiej połowy XIX wieku jest zapatrzony przede wszystkim we francuską scenę, która najżywiej reaguje na procesy modernizacyjne i nowe potrzeby nowej publiczności. Jednoaktówki Czechowa w mistrzowski sposób realizują konwencje teatru popularnego, wyróżniają się jednak na tle twórczości rosyjskich literatów, dostarczających repertuaru temu teatrowi, staranniejszym i bardziej trafnym przykrojeniem francuskich wzorców do obrazu świata, z jakim przychodzi do teatru rosyjski widz¹⁶. Bo rosyjski teatr popularny ma charakter wernakularny i za pomocą tych samych konwencji odpowiada na inne potrzeby widzów niż teatr francuski – a ściślej rzecz biorąc, pomaga im zmierzyć się z innym doświadczeniem nowoczesności. Jednoaktówki Czechowa, podobnie jak wiele tego rodzaju sztuk na rosyjskich scenach, mają często swoje francuskie pierwowzory. David Magarshak nie ma wątpliwości, że francuskim źródłem *Niedźwiedzia* jest sztuczka Pierre’a Bertona, *Les Jirons de Cadillac*¹⁷. *Niedźwiedź* został oparty na tym samym pomysle co francuski wodewil: zderzenia dwojga komicznie niedopasowanych do siebie bohaterów. U Czechowa jest to młoda wdowa ostentacyjnie nosząca żałobę po mężu (przesadna żałoba ma być formą zemsty za jego niegdysiejszą niewierność), towarzyszy jej zaś niedźwiedzio-waty, nieokrzesany i nadzwyczaj bezpośredni wierzyciel jej zmarłego męża, który, choć nastawiony zrazu dość mizoginicznie, zapala uczuciem do niedostępnej na pozór kobiety. Galerii postaci dopełnia służący, który inaczej wszakże niż w farsie francuskiej nie jest reżyserem przeszkód na drodze do szczęśliwego połączenia pary, lecz uosobieniem normalności, do której daleko obojgu głównym bohaterom. Mamy zatem w *Niedźwiedziu* klasyczny farsowy trójkąt (choć niekochany mąż, któremu bohaterka chce być wierna... już nie żyje), mamy pojedynek, który się nie odbędzie (tyle że ze względu na to, iż właściwy rywal, wierzyciel Smirnowa, nie żyje, jego miejsce zajmuje... kobieta, Popowa), „pojedynek” zostanie zakończony nie strzałem, lecz finałowym pocałunkiem (po którym jednak nie zapadnie kurtyna, lecz wejdą służący z widłami, gotowi bronić swojej pani, bo podeszli do sytuacji zdroworoządkowo, nie znając konwencji ról społecznego teatru, jakie odegrali przed sobą „państwo”). Mamy także nabierającą tempa spiralę emocji ściśle sprzężonych z choreograficzną niemal siatką gestu i ruchu. Od tych klasycznych chwytów farsowych ważniejszy jest jednak wodewilowy rodem sposób konstruowania tożsamości bohaterów. Popowa od

¹⁶ Najobszerniejszą i najbardziej gruntowną pracą na temat jednoaktówek Czechowa jest książka Very Gottlieb (Por. V. Gottlieb, *Chekhov and the Vaudeville. A Study of Chekhov's One-Act Plays*, Cambridge University Press, Cambridge 1982).

¹⁷ Nieprzypadkowo Czechow zadedykował swą jednoaktówkę zaprzyjaźnionemu aktorowi, który był autorem przeróbki tej francuskiej sztuki i grał w niej główną rolę.

samego początku ostentacyjnie wchodzi w świadomie wybraną rolę młodej wiernej wdowy. Smirnow z kolei natychmiast rozszyfrowuje auto-teatralizacyjną strategię swojej partnerki. Koncept farsowych nieporozumień w tej sztuce został oparty na prostym chwycie: Smirnow nie zamierza podtrzymywać roli wybranej przez Popową, jej tożsamościowy performans zostaje więc zawieszony w próżni, brak mu retorycznej skuteczności i dlatego w toku sztuki ulegnie modyfikacji. Czechow w tej nieskomplikowanej farsie każe bowiem bohaterom konstruować własną tożsamość w ścisłej interakcji z partnerem: im wyraziściej Popowa odgrywa rolę dystygowanej damy i oderwanej od świata wdowy (rolę kopiującą melodramatyczne wzorce), tym bardziej niedźwiedziowaty, wulgarny i grubiański staje się Smirnow. Gdy zaś ona rolę damy porzuca i z energią, o którą trudno było podejrzewać omdlewającą kobietkę, przyjmuje wyzwanie na pojedynek, on natychmiast zakłada coraz bardziej dopasowany kostium dżentelmena. Sytuacja została więc skonstruowana tak, by pokazać, że emocje, które teoretycznie miałyby być wyrazem głębokiego „ja” każdego z nich z osobna, są w gruncie rzeczy narzędziem konstruowania tożsamości umożliwiającej najbardziej skuteczną interakcję z partnerem. Co więcej, owe emocje (a potem wynikająca z nich tożsamość) rodzą się z fizycznego gestu, a nie odwrotnie. Widać to wyraźnie w scenie, w której Smirnow uczy Popową strzelać przed planowanym pojedynkiem: bierze ją w ramiona w celach, rzecz by można, dydaktycznych i zgoła nie sentymentalnych. Ale typową męską rolę, w którą w ten sposób wchodzi, pogłębia i przekształca emocje, wynikające w sposób prosty z tego fizycznego gestu, damsko-męskiego uścisku, który zrazu miał znaczyć zupełnie coś innego i który Smirnow zainicjował, grając jeszcze nieco inną rolę.

W *Niedźwiedziu* Czechow korzysta z konwencji gatunku, by w przerysowany sposób wprowadzić taką metodę charakteryzacji bohaterów, która problematyzuje samą kwestię tożsamości. Innymi słowy, farsowy wodewil pod piórem Czechowa staje się koncertem tożsamościowych performansów. Tożsamość bohaterów tej i innych jednoaktówek ma charakter całkowicie relacyjny, postaci w brawurowy sposób cytują najróżniejsze konwencje, konstruując swoją męskość czy kobiecość oraz „sobość” w odpowiedzi na performans partnera. Opisany tu sposób myślenia o tożsamości przeniesie Czechow później do dramatów pełnospektaklowych, w których – podobnie – jej konstruowanie będzie uzależnione od powodzenia interakcji między bohaterami, a tożsamość konstytuująca się jedynie wewnątrz elastycznej siatki postaci nigdy nie straci relacyjnego charakteru.

Bohaterowie Czechowa – i ci z rozmaitych „tra-la-la”, i ci z późnych sztuk, w których „tra-la-la” także odgrywa istotną rolę – radzą sobie z kłopotami, a nawet z traumami nowoczesności, za pomocą „kół ratunkowych”, pocho-

dzących z gatunków popularnych. Marzą o raju melodramatu i o idealnej komunikacji, i dlatego samych siebie oraz partnerów i wrogów obsadzają w melodramatycznych rolach w swoich autonarracjach. Doświadczają absurdalności i przypadkowości życia, więc próbują nad tym doświadczeniem zapanować za pomocą farsowego śmiechu. Wreszcie starają się wywalczyć sobie jakieś „ja” w iście wodewilowych performansach tożsamościowych. Melodramatyczne, farsowe i wodewilowe konwencje będą też najważniejszym środkiem konstruowania tzw. „autentycznych” emocji czechowowskich bohaterów. Melodramat i farsa, każde na swój sposób, uwydatniają performatywny charakter emocji: emocje są tutaj nie tyle wyrażane, ile wykonywane przez ciała, pisane za pomocą ciał zgodnie ze społecznie i kulturowo sankcjonowanymi kinetycznymi kodami. Gatunki popularne przyczyniają się więc do redefinicji opozycji między kulturowym rozumem i naturalnymi, „dzikimi” emocjami, eksponując kulturowy wymiar pozornie naturalnych emocji i ukazując tzw. emocjonalne wnętrze człowieka jako produkt społecznych konwencji.

2. *Diabeł leśny*, czyli „tra-la-la”, bez którego nie byłoby *Wujaszka Wani*

*Diabeł leśny*¹⁸, który miał premierę w 1889 roku, był trzecią, po *Platonowie* i *Iwanowie*, pełnospektaklową sztuką Czechowa. Odrzucony przez moskiewski Teatr Mały jako tekst nie dość dramatyczny, został ostatecznie wystawiony w Teatrze Abramowa, szybko jednak zszedł z afisza, stając się tym samym drugą – po *Iwanowie* (*Platonow* bowiem w ogóle nie przeszedł próby sceny) – klapą sceniczną Czechowa. Nic więc dziwnego, że autor próbował wymazać to dzieło z pamięci: „Nie jestem w stanie czytać *Diabła leśnego*. Nie cierpię tej sztuki i staram się o niej zapomnieć” – pisał. A jednak parę lat później ułożył dramat, w którym powróciła przeszło połowa postaci stworzonych w *Diablu...*, dramatyczny węzeł został zawiązany w podobny sposób, powtórzone zostały obszerne partie dialogów (a akt drugi niemal w całości przepisany). Po czym twierdził uparcie, że to dwa zupełnie różne teksty, że *Wujaszek Wania* – bo o nim tu mowa – z *Diabłem leśnym* nie ma nic wspólnego.

Tymczasem właśnie z *Diabła leśnego* pochodzi rodzina Wojnickich (wujaszek Wania, który w pierwszej wersji ma na imię Jegor, czyli Żorż; jego bratanica Sonia i jego matka, Maria), a także profesor Sieriebriakow (wdowiec po siostrze Wani i matce Sonii) ze swą drugą, młodą żoną, Heleną.

¹⁸ Por. A. Czechow, *Diabeł leśny*, przeł. I. Bajkowska, [w:] idem, *Dzieła*, t. 10, Czytelnik, Warszawa 1960. Wszystkie cytaty według tego wydania. Sztuka ukazała się w Polsce także jako *Kusy* w przekładzie Artura Sandauera.

Tytułowy Diabeł Leśny, czyli Michaił Chruszczow, to pierwsza wersja doktora Astrowa (który później, tracąc przydomek i zmieniając nazwisko, ustąpi zarazem miejsca na stronie tytułowej wujaszkowski Wani). Także i przyczyny konfliktów antagonizujących bohaterów są w obu sztukach takie same, a przy tym nad wyraz szablonowe: kobieta i ziemia. Pierwszą kością niezgody jest Helena, o której względy różnymi sposobami zabiegać będą mężczyźni bohaterowie, drugą kością niezgody jest zgłoszona przez Sieriebriakowa, brzemienista w skutki, propozycja sprzedaży majątku, który nie jest własnością profesora (bo należy do jego córki) i w którym nie on, ale Wania i Sonia pracowali przez lata. W *Diablu...*, o trzecią część dłuższym od *Wujaszki*, galeria postaci jest nieco większa, a więc i męsko-damskich trójkątów musi być więcej.

2.1. Szablon i głębia

Zajmijmy się na początek popkulturową proveniencją pierwszej kości niezgody, czyli pięknej Heleny. W *Diablu leśnym* młoda żona Sieriebriakowa jest obiektem westchnień Wojnickiego i Fiodora Orłowskiego (powiatowego hulaki i uwodziciela), a przy tym mężniej jeszcze niż w *Wujaszku* opiera się awansom zalotników i pokusie zdrady starego i niekochanego męża. Opiera się mężnie, ale w *Diablu...* nikt w cnotę Heleny nie wierzy, w całym powiecie aż huczy od plotek na temat jej domniemanego romansu z Wojnickim. Na domiar złego w toku dramatycznej akcji kilka istic farsowych rekwizytów (opacznie zrozumiany list) czy sytuacji (domniemani kochankowie zaskoczeni w dwuznacznej na pozór pozie) utwierdzi pozostałych bohaterów w przekonaniu o słuszności tych plotek. Oburzony romanssem doktor Chruszczow, znacznie mniej autoironiczny niż jego późniejszy wariant, Astrow, zerwie z tego powodu stosunki z Heleną, ona zaś, doprowadzona do rozpaczycy coraz trudniejszą do zniesienia sytuacją, zakrzyknie pod koniec trzeciego aktu do dziobatego nieudacznika Diadina (to z kolei pierwsza wersja Telegina z *Wujaszki*): „Niech mnie pan stąd zabierze! Niech mnie pan zrzuci do najgłębszej przepaści, niech pan mnie zabije, ale tu zostać nie mogę! Prędszej, błagam pana! (wychodzi z *Diadinem*)” (s. 765). Gdy dwa tygodnie później Helena wróci do męża, Diadin tak podsumuje swoją rolę w całej sprawie: „Zachwycające! [...] Ekscelecencjo, to ja porwałem pańską żonę, jak ongi niejaki Parys porwał przepiękną Helenę! To ja! Chociaż Parysy nie bywają dziobate” (s. 788). Diadin nieprzypadkowo utożsamia się z Parysem, a mężczyźni bohaterowie Czechowa nieprzypadkowo mówią o młodej profesorowej „przepiękna Helena”. Taki właśnie tytuł nosiła bijąca w Rosji rekordy popularności operetka Offenbacha, postać profesorowej musiała się zatem wszystkim kojarzyć ze strawestowaną na muzycznej scenie bohaterką trojańskiego mitu. Postać Heleny oraz konflikt dramatyczny, którego katalizatorem jest jej osoba, stanowią zarówno w *Diablu leśnym*, jak i w

Wujaszku Wani elementy utrzymanej w iście offenbachowskim duchu burleskowej parafrazy tamtej operetki.

Wiele wskazuje na to, że *Piękna Helena* była pierwszą teatralną inscenizacją, jaką Czechow oglądał w swoim rodzinnym Tangarogu¹⁹. Pierwszą i z pewnością nie ostatnią, bo teatr w Tangarogu stworzył wielbiciel i promotor operetki, Grigorij Walpano, impresario, aktor, reżyser, tłumacz, prowadzący najnowsze tytuły z Paryża i Wiednia. Po przeprowadzce do Moskwy Czechow miał także uprzywilejowany dostęp do teatrów rewiewo-operetkowych, ponieważ jego brat Nikołaj pracował jako malarz-dekorator dla ich wpływowego impresaria Michaiła Lentowskiego. Wprawdzie Czechow oglądał Offenbacha w nieco topornej, zruszczonej wersji, z której wyparowały nie tylko aluzje polityczne oraz wyrafinowane żarty językowe oparte na frywolnych dwuznacznościach, ale i cały francuski *esprit*, przypuścić jednak można, że offenbachiady odegrały w jego twórczym dojrzewaniu rolę wcale istotną i wpłynęły na jego oryginalny stosunek do kultury popularnej. W Rosji, podobnie jak w całej Europie, twórczość Offenbacha, uwielbiana przez publiczność, budziła oburzenie światłych krytyków i intelektualistów, bez względu na to, po której stronie sceny politycznej lokowali swoje sympatie. Za znak wodny oficjalnej recepcji Offenbacha w Rosji uznać można tytuł artykułu Nikołaja Michajłowskiego *Darwinizm i operetki Offenbacha*, w którym kariera gatunku została uznana za objaw historycznego atawizmu i zwycięstwo amoralnych, prymitywnych instynktów. Jakby na potwierdzenie tezy Michajłowskiego, w literaturze tamtych czasów zamiłowanie bohatera czy bohaterki do Offenbacha idzie w parze z jego czy jej moralną degrengoladą (dobrym przykładem jest tu miłośnik operetki, Wroński z *Anny Kareniny*). Stanowisko Czechowa w sprawie Offenbacha nie jest jednak typowe. Pisarz miażdżył wprawdzie w swoich recenzjach rosyjskie inscenizacje Offenbacha, ale próżno byśmy szukali w jego tekstach poważnej krytyki skierowanej przeciwko samym operetkom. Można przypuścić, że autorowi *Wujaszka* (którego skądinąd ten sam Michajłowski strofował za bezideowość), bliższe byłyby poglądy Nietzschego, który dostrzegł w operetkach Offenbacha nieocenioną odtrutkę na opary dusznej Wagnerowskiej metafizyki i bardzo cenił subwersywny potencjał offenbachiad dekonstruujących obraz marmurowego antyku, jednego z wielu fundamentów kultury, które winny zostać rozebrane:

Jeśli rozumieć geniusz artystyczny jako umiejętność osiągnięcia maksymalnej wolności w ryzach prawa, jako boską lekkość i frywolność w rzeczach najpoważniejszych, to Offenbach zasługuje na miano geniusza bardziej niż Wagner. Wagner

¹⁹ Por. L. Senelick, *Offenbach and Chekhov Or La Belle Yelena*, „Theatre Journal” 1990 nr 4 (Dec 1990). Tu także informacje na temat rosyjskiej recepcji Offenbacha oraz intertekstualna analiza *Pięknej Heleny* i *Wujaszka*.

jest ciężki i niezgrabny: nic nie jest mu bardziej obce niż momenty porywającej doskonałości, które Offenbach osiąga pięć albo sześć razy w niemal każdej ze swych bufonerii

– pisał Nietzsche. O właściwościach operetek Offenbacha także i Kracauer wypowiedział się w sposób, który bez trudu dałoby się odnieść do twórczości samego Czechowa:

Ów nieustanny pęd do demaskowania tłumaczy się tym, że Offenbach żyje wyobrażeniem ludzkiej koegzystencji, przepojonej wolnością i duchową jasnością, pozbawionej wszelkich koszmarów. Przed oczami ma raj. W jego operetkach ciągle przewijają się melodie odznaczające się rajska wesołością: znamienne jednak, że z wesołością chętnie idzie w parze łagodny, wyczekujący sceptycyzm.²⁰

Operetki Offenbacha musiały być dla Czechowa wymarzoną szkołą takiego sceptycyzmu, który nie niweczy wszakże bez reszty marzenia o raj. Ich demaskacyjny duch zaś – nauką na temat wolnościowo-emancypacyjnego potencjału kultury popularnej.

Offenbach deheroizuje i dekonstruuje antyczną opowieść, stawiając w jej centrum Helenę, a zarazem udomowiając i prywatyzując wizerunki herośw z *Iliady*²¹. Czechow idzie tym samym tropem, tyle że o krok dalej: proponuje swoim widzom całkiem już domową, zupełnie strywalizowaną wersję *Iliady*, kreśląc w *Diable leśnym*, a potem w *Wujaszku* postać pięknej (czy jak wolą Rosjanie przepięknej) Heleny w sposób, który wiele Offenbachowi zawdzięcza. To Offenbach pierwszy naszkicował całą sytuację z perspektywy kobiety i uczynił z jej wahań i rozterek jądro dramatu. Helena Czechowa, podobnie jak francuski pierwowzór, nie jest uwodzicielką, lecz czuje się pionkiem na męskiej szachownicy, pionkiem definiowanym bez reszty męskimi spojrzeniami, pięknym ciałem całkowicie wyobcowanym ze swej zmysłowej natury. Wyniósłszy tożsamościową lekcję ze szkoły wodewilu, operetkowa Helena Czechowa nosi swój genderowy kostium bez entuzjazmu, ale z poczuciem, że bez kostiumu nie istnieje. I choć w przypiływie rozpaczy każe się „porwać” dziobatemu, nieporadnemu „Parysowi” – Diadinowi (który w dodatku sam jest rogaczem), to po dwóch tygodniach dobrowolnie wróci do męża, dochodząc do wniosku, że nie ma większego znaczenia czy będzie „kanarkiem” czy „wróblem” w świecie męskich spojrzeń. Tak czy inaczej wie dobrze, że musi pozostać postacią epizodyczną. W *Wujaszku* nie będzie już nawet dziobatego Parysa, Helena nie wyjedzie z nim

²⁰ S. Kracauer, *Jacques Offenbach i Paryż jego czasów*, przeł. A. Sapoliński, Warszawa 1992, s. 9.

²¹ Mitopoetycką interpretację *Wujaszka Wani* jako domowej *Iliady* zaproponowała Vera Zubarev (por. V. Zubarev, *A Systems Approach to Literature. Mythopoeitics of Chekhov's Four Major Plays*, Greenwood Press, Westport 1997).

ani na Cyterę jak u Offenbacha, ani do podleśnego młyna jak w *Diablu*, lecz, rezygnując z próżnego gestu porzucania niekochanego męża, wyjedzie z profesorem do Charkowa (który jest u Czechowa kwintesencją prowincjonalnej nudy i paraliżującej jałowości codziennego doświadczenia).

Pozostańmy jeszcze na chwilę przy sposobach charakteryzacji postaci w obu skoligaconych ze sobą dramatach Czechowa, szukając źródeł genealogii ich bohaterów w gatunkach popularnych. Galeria postaci w *Wujaszku Wani* została zawężona, jeśli porównać ją z *Diabłem leśnym*. Jednak niektóre postaci nie tyle zniknęły, co zostały umiejętnie stopione z innymi. Koronnym tego przykładem jest Astrow – udatne skrzyżowanie tytułowego przedtem Diabła Leśnego, czyli doktora Chruszczowa, z Fiodorem Orłowskim, niestroniącym od alkoholu i rozrywek, ale i pełnym wdzięku lekkoduchem. W pierwszej sztuce doktor-ekolog jest postacią dziwną wprawdzie, ale bez wątpienia na wskroś szlachetną, naszkicowaną w sposób żartobliwy, lecz bez ironicznego przerysowania, na melodramatyczną (w wariacie romantyczno-komediowym) nutę. Jego ekologiczna pasja nie jest pozą, lecz prawdziwym zaangażowaniem, którego szczerości nie zakłóca farsowy komizm. To jego właśnie musiał mieć Czechow na myśli, gdy w trakcie pracy nad tekstem zwierzał się przyjacielowi, że pisze romantyczną komedię „o dobrych zdrowych ludziach, którzy do pewnego stopnia dają się lubić; i jest szczęśliwe zakończenie”²². W *Diablu leśnym* doktor nie tylko nie próbuje uwieść Heleny, lecz przekonany o jej romanse z Wojnickim, powiada z odrazą: „Proszę ode mnie odejść... Gardzę pani przyjaźnią!” (s. 764). Jest natomiast zakochany w Sonii i choć dziewczyna początkowo odrzuca jego uczucie, w finale właśnie ta dwójka będzie jedną z szczęśliwie połączonych par. O względy Heleny zabiega w pierwszej sztuce Fiodor Orłowski, równie pewien swego magnetycznego wpływu na kobiety co Astrow w *Wujaszku*. Fiodor występuje tu jako klasyczna figura farsowego birbanta (to on, nie doktor, jest kompanem Wani do kieliszka; on, nie doktor jest zarazem jego rywalem w walce o Helenę). Wyraźnie postanawia spróbować swoich sił w roli offenbachowskiego Parysa („wszystkiem już zakosztował na tym świecie, nawet dwa razy jadłem zupę ze złotych rybek... Jeszcze tylko na balonach nie latałem i nie porywałem żon uczonych profesorów” s. 748). U Czechowa jednak bohaterom rzadko przychodzi grać role, w których chcieliby się obsadzić. Częściej muszą się odnaleźć w przestrzeni całkiem innego gatunku niż ten, który stanowi ulubioną ramę dla ich autokreacji. Dlatego Offenbachowski scenariusz zostaje tu poddany dalszej deformacji i dekonstrukcji

²² Zamysł ten powstał zapewne w reakcji na gromy, jakie zsyłali na pisarza krytycy, wytykający mu negatywny, patologiczny wręcz wydźwięk poprzednich sztuk, *Platonowa* i *Iwanowa*.

i Parysem, jak już wiemy, zostanie ktoś inny, zgoła niepasujący do tej roli nieudacznik Diadin. W *Wujaszku Wani* nie pojawi się ani Chruszczow, ani Orłowski. Te dwie całkowicie konwencjonalne, skonstruowane z prefabrykatów figury, idealisty-dziwaka oraz hulaki-uwodziciela, zostają w późniejszej sztuce sklejone w jedną postać, doktora Astrowa; Astrow odziedziczy po Fiodorze nie tylko feblik do Heleny, lecz także część wygłaszanych przez niego kwestii.

Podobny zabieg zastosował Czechow w odniesieniu do Sonii, która w *Wujaszku Wani* jest konglomeratem dwóch bohaterek z poprzedniej sztuki: Sonii i Juli. W *Diablu leśnym* Sonia, siostrzenica Wojnickiego, została ukazana jako modnie ubrana, wychuchana panienska z pensji, która nie zajmuje się niczym innym niż deliberowaniem nad swymi własnymi uczuciami i melodramatycznymi ambicjami. W końcu uda jej się dopasować obiekt uczuć do swych marzeń i przyzna się przed sobą, że kocha dziwaczego doktora-ekologa. Pracowitość, zmysł praktyczny i zdrowy rozsądek Sonia z *Wujaszka Wani* dziedziczy nie po swej imienniczce z *Diabła leśnego*, lecz po jej przyjaciółce Juli, prowadzącej świetnie prosperujące gospodarstwo ze swym bratem Żółtuchinem, jednym z czechowowskich nowych ludzi („technolog bez wyższych studiów, człowiek bardzo bogaty”, informują nas didaskalia) i dbającej o to, by otaczający ją mężczyźni zawsze mieli co zjeść. W finale Julia zostanie za tę niezmienną ofiarność nagrodzona małżeństwem ze wspomnianym już dyżurnym birbantem, Fiodorem. W pierwszej sztuce Czechow wprowadza więc do galerii postaci te dwie młode dziewczyny jako dwa wyraźnie ze sobą skontrastowane modele kobiecości, akcentując zarazem, że kobiecość, jaką odgrywa każda z jego bohaterek, jest wyuczona, jest pochodną społecznej roli i związanych z nią konwencji, obficie przez obie dziewczyny cytowanych. W *Wujaszku* natomiast dramaturg nakłada na siebie te dwa modele, krzyżuje pensjonarską uczuciowość i praktyczną ofiarność, budując z nich całkiem nową postać Sonii.

Równoległa lektura *Diabła Leśnego* i *Wujaszka...* uwydatnia zatem „warstwową” konstrukcję klasycznych czechowowskich bohaterów, pomaga rozłożyć na czynniki pierwsze osławioną głębię psychologiczną portretów kreowanych w jego dramatach. O wielowymiarowości postaci decyduje umiejętne skrzyżowanie płaskich i ostentacyjnie konwencjonalnych typów, które przychodzą tu prosto z popularnego teatru. Popularne gatunki odgrywają niepoślednią rolę w przestawieniu myślenia o tożsamości na całkiem nowoczesny tor – tożsamość czechowowskich bohaterów okazuje się bowiem tożsamością narracyjną i performatywną, w ramach której autentyczność jest konstruowana z niewyszukanych cytatów. A to jest lekcja, którą Czechow wyciąga ze swych doświadczeń z wodewilem i operetką.

2.2. „Ten kto znajdzie nowe finały...”

Jak wiadomo, Czechow przywiązywał ogromną wagę do zakończeń. Ibsenowi najbardziej miał za złe jego finałowe lawiny, strzały i skoki do wodospadu. „Mam świetny temat komediowy – pisał – ale dotąd nie wymyśliłem finału. Ten, kto znajdzie nowe finały sztuk, otworzy nową erę. Brak mi zmysłu do tych przeklętych finałów. Bohater musi się ożenić albo zastrzelić, trzeciego wyjścia nie ma.” W *Diablu leśnym* Czechow wypróbowuje szczególnie wariant wyjścia z tego impasu: jako trzecie wyjście proponuje nałożenie na siebie dwóch standardowych rozwiązań, jedni będą tu strzelać, inni – żenić się. *Diabeł leśny* ma bowiem w zasadzie dwa zakończenia. Pierwsze, w finale trzeciego aktu, to samobójcza śmierć Jegora Wojnickiego (w kulisach, oczywiście). Awanturę o ziemię i kobietę kończą tutaj, podobnie jak w *Wujaszku...*, strzały za sceną, w tej wersji jednak celne: Wojnicki mierzy we własną skroń i nie pudłuje. Wojnicka krzyczy rozpaczliwie i mdleje, Sonia krzyczy nie mniej rozpaczliwie, ale nie mdleje, tylko informuje zebranych na scenie i na widowni, co się wydarzyło, Helena zaś – także z rozpacz – każe się porwać Diadinowi, dziobatemu Parysowi. Po czym zaczyna się akt czwarty, w którym o śmierci Wojnickiego wspomina tylko Julia, wspomina mimochodem i natychmiast zostaje uciszona. Nikt nie może się śmiercią wujaszka przejmować, bo akt czwarty zmierza do drugiego z tradycyjnych finałów, do szczęśliwego połączenia trzech par: doktora z Sonią, Fiodora z Julą i profesora z Heleną. O ile pierwszy samobójczy finał ma posmak igrasze melodramatyczny, o tyle finał drugi jest, rzecz jasna, farsowo-wodewilowy. Trzy pary (w tym jedna złożona z pojedypanych małżonków) to ulubiona liczba wodewilistów. A przy tym *happy end* jest niewątpliwie powrotem do świata pozorów, w jakim żyć zwykli farsowo-wodewilowi bohaterowie. Wychuchana na pensji Sonia będzie musiała udawać, że jest szczęśliwa, sadząc lasy z doktorem, Julia z pewnością przymknie oko na hulanki Fiodora, a nawet go po nich nakarmi, a Helena będzie wciąż umęczona swoją rolą epizodycznej postaci, która musi się obyć bez Parysów i Don Juanów, cierpliwie znosząc ataki podagry starego męża.

W *Wujaszku Wani* te same finały przeglądają się w sobie nawzajem jak w krzywym zwierciadle, umieszczone w tych samych miejscach tekstu. Wojnicki znów sięgnie po pistolet pod koniec trzeciego aktu, strzeli jednak nie do siebie, lecz do profesora, a na domiar złego chybi i to dwukrotnie, pierwszy raz za sceną, drugi – na scenie: „Gdzie on? A, oto jest! (*strzela do niego*) Bach! (*pauza*) Nie trafiłem? Znowu pudło?! (*z gniewem*) A diabli, diabli... niech to porwą...” (s. 414-415). Dramaturgiczny zamysł czwartego aktu opiera się natomiast na tym, że nie będzie tu ani żadnego pojednania małżonków (bo Helena nawet na 15 dni nie odejdzie od męża), ani żadnej szczęśliwej pary – Sonia zostanie ze swoimi liczydłami i wujaszkiem, Astrow

nie skusi Heleny żadną, nawet literacką formą romansu. Wektory kwalifikacji gatunkowej obu finałów zostają tu zatem symetrycznie odwrócone. Zakończenie, które przedtem miało charakter melodramatyczny, tzn. strzał Wojnickiego, zostaje „przepisane” jako zakończenie farsowe (co podkreśla także przytoczony błazeński autokomentarz Wani). Z kolei po farsowo-wodewilowym finale *Diabła...* pozostaje wydrążone, puste miejsce, które nabiera charakteru wyraźnie melodramatycznego, bo choć dobro i poświęcenie nie zostają nagrodzone tu i teraz małżeństwem, to przecież ani bohaterowie, ani widzowie nie mają wątpliwości, kto i za co na nagrodę zasłużył. Jeśli więc Czechow odkrywa tajemnicę nowego finału, to kluczem do niej okazuje się znów umiejętne operowanie konwencjami charakterystycznymi dla gatunków popularnych. Ich zderzenie umożliwia grę z oczekiwaniami widza i swego rodzaju efekt obcości, za sprawą którego konwencjonalna teatralność okazuje się całkiem istotną częścią obrazu świata, bo rzeczywistość nie daje się oddzielić od sposobów jej reprezentowania, usensowniania, porządkowania. I tak jak wielowymiarowość postaci, tak i wielowymiarowość oraz niekonkluzywność finału zostaje osiągnięta przez puszczenie w ruch i sprawne obracanie popularnych szablonów.

Nie ulega wątpliwości, że *Wujaszek Wania* to sztuka o niebo lepsza niż *Diabeł leśny*. Jednak lektura wczesnego dramatu, o którym jego autor tak bardzo chciał zapomnieć, uzmysławia, że romans Czechowa z kulturą popularną nie polega ani na przewyżczeniu jej wzorców, jak chcą jedni badacze, ani też na wykorzystywaniu pewnych jej elementów w „prawdziwej” sztuce, jak chcą inni (choćby Eric Bentley, który zestawiając oba teksty dowodzi mistrzostwa *Wujaszka...*²³). Przeprowadzona tu komparatystyczna wprawka pozwala się przekonać, że Czechow ze swych doświadczeń z gatunkami popularnymi wyciąga bardzo poważną lekcję: wydobywa z nich i przetwarza przede wszystkim rozmaite strategie obłaskawiania doświadczenia nowoczesności, w szczególności zaś nowoczesnych kłopotów z tożsamością.

3. „To nie jest Czechow!”

Jerzy Koenig słusznie żałował kiedyś, że Czechowa odkryli dla teatru Stanisławski i Niemirowicz-Danczenko, a nie na przykład Wachtangow²⁴. Mamy jednak więcej powodów do żalu. Teatralna recepcja Czechowa wiele straciła na tym, że to właśnie Stanisławski na długie lata ukształtował

²³ E. Bentley, *Mistrzostwo Wujaszka Wani*, przeł. E. Krasnowolska, [w:] *Czechow w oczach krytyki światowej*, red. R. Śliwowski, PIW, Warszawa 1971.

²⁴ Por. J. Koenig, *Kto to był Anton Czechow?*, [w:] *Wielki Teatr Świata. Wykłady otwarte na scenie przy Wierzbowej*, Teatr Narodowy, Warszawa 2003.

Meyerholdowe myślenie o autorze *Wujaszka Wani*. Gdy Meyerhold odszedł z MChAT-u, wprowadził do repertuaru swojego teatru wszystkie sztuki Czechowa, ale inscenizował je i grał w nich według recepty i metody Stanisławskiego. Prawdopodobnie dlatego w pewnym momencie Czechowa porzucił, uznawszy, że to twórca świetny wprawdzie, ale należący do zamkniętej epoki, posługujący się językiem teatralnym, który się wyczerpał. Powrócił do swego ulubionego niegdyś autora dopiero w 1935 roku, by uczcić 75. rocznicę urodzin pisarza inscenizacją jego jednoaktówek. Z *Jubileuszu*, *Niedźwiedzia* i *Oświadczyn* stworzył wówczas scenariusz zatytułowany *33 omdlenia*. Tytuł wziął się z *leitmotiwu* wybranego przez Meyerholda z tekstów Czechowa: właśnie trzydzieści trzy razy w tych trzech króciutkich sztukach bohaterowie omdlewają, osuwają się na sofę, chwytają za serce, sięgają po szklankę wody – za każdym razem, rzecz jasna, w przyływie przemożnych emocji. Meyerhold inscenizuje te trzydzieści trzy omdlenia jako osobne pantomiczne numery²⁵, każdy dopełniony muzyką (dętą – w przypadku mężczyzn i strunową w przypadku kobiet), wszystkie grane w zwolnionym tempie przy „zatrzymaniu w kadrze” pozostałych postaci. Każdy z omdleniowych numerów jest inny, starannie zrytmizowany (podobnie jak całe przedstawienie), oparty na precyzyjnie ułożonej choreografii. Podczas prób nie było żadnych dyskusji nad tekstem i podtekstem, żadnego szukania motywacji i psychologicznego uprawdopodobniania uczuć. Meyerhold kazał ćwiczyć aktorom „noszenie” ściśle określonego wyrazu twarzy aż do absurdu. Pomysł inscenizacyjny polegał zatem na całkowitej i obsesyjnej niemal koncentracji na emocjach. Ale fizyczny gest wcale ich nie wyrażał, tylko stwarzał. Innymi słowy, Meyerhold zaproponował w tym przedstawieniu czysty performans emocji. Wybrał znak wodny czechowowskiego dramatu, zdefiniowany niegdyś przez aktorów MChAT-u, emocjonalne portrety bohaterów-neurasteników, by potraktować go w sposób całkiem sprzeczny z metodą Stanisławskiego. Uczynił to wprawdzie nie w inscenizacjach dramatów pełnospektaklowych, ale w montażu jednoaktówek, wyraźnie jednak pokazał w ten sposób popularnokulturowy rodowód reprezentacji emocji u Czechowa. Drugim istotnym rysem tego przedstawienia, także polemicznym wobec tradycji MChAT-u, akcentującej tzw. życiowość, była jego daleko idąca formalna rytmizacja oparta na repetycjach, paralelizmach, symetriach – często uwypuklających wewnętrzną inkongruencję spektaklu. Rytmizacja akcentowała też naprzemienną chwytów farsowych (spektakl nabierał wówczas tempa) i melodramatycznych (w „zwalniających” wyraźnie numerach omdleniowych). Zderzenie farsowości z melodramatycznością uwypukliła także decyzja obsadowa reżysera: do żeńskiej roli wybrał Zinaidę Reich, którą publiczność doskonale pamiętała jako Dame

²⁵ Por. D. Allen, *Performing Chekhov*, Routledge, London 2000.

Kameliową. W tej sytuacji widzowie nie mogli nie rozpoznać w bohaterce Czechowa młodszej siostry Marguerite Gautier. Reich wykorzystała bowiem te same pozy, te same gesty – „jakby przedrzeźniała swą starszą siostrę” pisał jeden z krytyków²⁶. Meyerhold odnalazł więc ostatecznie w tekstach Czechowa coś, co umożliwiło odświeżenie stylu inscenizacyjnego. W kontekście niniejszych rozważań szczególnie ciekawy wydaje się fakt, że wykorzystał stare chwyt popularnego teatru farsowo-wodewilowo-melodramatycznego dla unowocześnienia teatralnego języka²⁷.

Scenariusz *33 omdleń* regularnie powraca na scenę (także w Polsce), ale Meyerholdowa lekcja o tym, że to, co najbardziej czechowowskie, świetnie rymuje się z kulturą popularną, poszła na długo w zapomnienie. Zakorzenie tzw. dramatu czechowowskiego w gatunkach teatru popularnego stało się jednak ważnym punktem odniesienia dla kilku znaczących przedstawień drugiej połowy lat osiemdziesiątych i pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych. We wszystkich inscenizacjach, które zostaną tu pobieżnie przywołane²⁸, intuicyjne bądź świadome inspiracje gatunkami popularnymi stały się szczepionką przeciwko sentymentalizmowi, który w różnych, mniej lub bardziej zawoalowanych formach przenika zazwyczaj przedstawienia dramatów Czechowa. Ponadto we wszystkich osnową kompozycyjną teatralnej całości było myślenie rytmem, wyznaczanym przez powtórzenia, symetrie i asymetrie, przeskoki między konwencjami. Wszystkie wspomniane tu przedstawienia krytyka odnotowała jako wybitne, ale i kontrowersyjne, najwięcej zaś kontrowersji budziły akcenty popkulturowe.

Gdy w 1986 roku Eimuntas Nekrošius inscenizował *Wujaszka Wanię*²⁹, który przyniósł mu międzynarodową sławę, świadomie i wyraźnie rozpiął swoje przedstawienie między biegunami farsowości i melodramatyczności. Interesowały go, jak wielu reżyserów przed nim i wielu po nim, przede wszystkim czechowowskie postaci, ale zbudował ich portrety heterogenicznymi środkami – czasami realistyczną grę aktorów przełamował i pointował ostentacyjnie teatralnymi wstawkami, czasami zaś za pomocą scen o wyraźnie farsowym albo melodramatycznym charakterze prowokował prawdziwe wzruszenie. W czwartym akcie jego *Wujaszka Wani* w scenie pożegnania z Heleną Astrow pozorował samobójstwo, ona zaś rzucała się na domnie-

²⁶ Por. V. Gottlieb, *op. cit.*, s. 54.

²⁷ Zarzucano mu, nawiasem mówiąc, że dbając o prawdę teatru, zapomniał o prawdzie emocji. Tymczasem, jak się wydaje, Meyerhold proponuje po prostu całkiem nowy styl myślenia o emocjach.

²⁸ W tym samym nurcie mieściło się także *Brace Up!* The Wooster Group, bardzo wyraźnie odwołujące się do kultury popularnej (japońskiej i amerykańskiej), tyle że oparte na *Trzech siostrach*, a nie na *Wujaszku...*, dlatego nie zostało przypomniane w tym artykule.

²⁹ Premiera w Valstybinis Jaunimo Teatras w Wilnie. Por. L. A. Popenhagen, *Nekrošius and Lithuanian Theatre*, Peter Lang, Boston 1999.

manego samobójcę i szlochając wyznawała mu miłość. W ten sposób za pomocą prostego skrzyżowania ekspresji melodramatycznej z farsową reżyser przekłuiwał powagę i destabilizował relację między widownią a sceną, odbierając jednoznaczny ton swojemu przedstawieniu. U Nekrošiusa wszyscy kochali Helenę – widz nie miał co do tego wątpliwości, bo żaden z bohaterów, nie wyłączając Wojnickiej, nie potrafił przejść obojętnie obok pianina zastawionego dziesiątkami flakoników z jej perfumami. Farsowy charakter tej manifestacji uczuć pointował Tielegin, który schował nawet kilka flakoników za pazuchę, dowiadując się o planowanym wyjeździe Heleny. Tuż przed wyjazdem Sieriebriakowych służący chwytała jednak nieszczęsnego wielbiciela zapachów młodej profesorowej i obracając go głową w dół, wytrząsali wszystkie skradzione buteleczki. Równie farsowego posmaku przydawały inscenizacji rytmizujące całość taneczno-pantomimiczne interludia wścibskich, wszechobecnych, parodiujących swoich chlebowców służących, którzy sunęli po scenie w kapciach do polerowania podłogi. Nekrošius wyczuł w Czechowie przede wszystkim zmysł dekonstrukcji. Dlatego czechowowską fabułę i postaci jeszcze bardziej poszatkował, wzmacniając ten efekt ciągłym przedstawianiem obiektu gatunkowego.

W tym samym 1986 roku Tadashi Suzuki zaprezentował pierwszą wersję swojego cyklu *The Chekhov*³⁰ – złożyły się na nią dwa dramaty *Trzy siostry* i *Wiśniowy sad*. Dwa lata później wstawił między te dwie sztuki *Wujaszka Wanię*, a od 1989 roku *Wujaszek...* był ostatnią częścią trylogii. Wszystkie teksty zostały znacznie skrócone (w *Wujaszku...* z 59 stron zostało 10), a trylogia układała się w bardzo precyzyjnie pomyślaną sekwencję gatunkową: *Trzy siostry* miały wyraźną nutę tragiczną, *Wiśniowy sad* – komediową, *Wujaszek Wania* zaś – farsową. We wszystkich trzech przedstawieniach Suzuki czytał Czechowa przez Becketta, całość była jednak także bardzo wyraźnie osadzona w kontekście krytycznie potraktowanej japońskiej kultury, także popularnej. Koncept zderzenia beckettowskiej tradycji z japońską kulturą, a także krytyczny stosunek do amerykanizującej się japońskiej kultury popularnej widoczny był już w sposobie ustawienia postaci. Nieprzypadkowo bowiem w *Wujaszku...* Sonię grała Ashikawa Yoko tancerka butō, sztuki zrodzonej z buntu przeciwko skostnieniu rodzimej japońskiej tradycji kulturowej i z gestu sprzeciwu wobec dominacji globalnej kultury popularnej. W japońskim *Wujaszku...* Soniny punkt widzenia stanowił nadrzędną perspektywę w całym przedstawieniu. Ashikawa Yoko, posługując się bardzo bogatą, nieco groteskową mimiką twarzy, wprowadzała dysonans we wszelkie sentymentalne nuty i powagę tam, gdzie zwyciężała farsowość. Wyobcowanie Sonii uwypuklała konwencja, w którą wpisane zo-

³⁰ Premiera w Suzuki Company of Toga (SCOT). Por. I. Carruthers, T. Yasunari, *The Theatre of Suzuki Tadashi*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

stały pozostałe postaci. Reszta bohaterów występowała bowiem w wiklinowych, ruchomych koszach, przesłaniających cały tułów albo inne części ciała w razie potrzeby. Nosili też przyprawione sztuczne nosy i okulary w rogowej oprawie, Sieriebriakow miał dodatkowo sztuczny wąsik i przypominał w swoich perorach Chaplina z *Dyktatora*. Wiklinowe kosze, pomyslane tu, rzecz jasna, jako wizualny ekwiwalent niemożności porozumienia spowodowanej wybujałym indywidualizmem, powodowały mnóstwo sytuacji scenicznych o farsowym charakterze. Nietrudno sobie wyobrazić, jak mógł wyglądać atak Wujaszka na Profesora – bez użycia pistoletu, za to z serią celnych farsowych ciosów w przyrodzenie – gdy obaj byli odziani w tego rodzaju kostiumy. Rogowe okulary, sztuczne nosy, stroje aktorów (Sieriebriakow miał na sobie górę garnituru i bokserki), umożliwiały stosowanie wielu prostych, farsowych chwytów. W ostatnim monologu Sonii Tadashi Suzuki wykorzystał natomiast popkulturowy motyw innej proveniencji. Bohaterka, przerażona „walką” wuja i ojca, kładła się w embrionalnej pozycji na macie, z uniesioną nieco głową i stopami, a pozostali aktorzy odziani w swoje kosze pochylali się nad nią, powtarzając słowa jej ostatniego monologu, po czym śpiewali chaotycznie najpopularniejszy przebój karaoke (jako japoński komentarz do idei wyzwalającej pracy z Soninego monologu). Tadashi Suzuki odważnie poczynał sobie z popkulturowymi chwytami, sięgnął jednak po nie w niezbyt oryginalnym celu, dla ilustracji dość wyrazistej tezy o zagubieniu człowieka w doświadczeniu nowoczesności i zagrożeniach, jakie niesie westernizacja japońskiej kultury. Zarówno farsa, jak i inne popkulturowe elementy zostały tu zanurzone w zdecydowanie „frankfurckim” sosie i ilustrowały wyparowywanie człowieczeństwa z bohaterów, rozdartych pomiędzy różnymi modelami tożsamości, podsuwanymi przez niekompatybilne kultury.

Tradycja MChAT-u stała się po raz kolejny przedmiotem żartów i parodii w *Wujaszku Wani*, którego w 1993 roku zrealizował w Teatrze Studio Jerzy Grzegorzewski³¹. Krytycy podkreślali, że wiele scen w tym przedstawieniu wychylało się wyraźnie w stronę farsy, niektórzy zaś komentowali to bardzo autorytatywnie i jednoznacznie: „To nie jest Czechow!” Do konstruowania farsowych efektów Grzegorzewski wykorzystywał z upodobaniem rekwizyty, związane w powszechnej wyobraźni z czechowowską tradycją teatralną – samowar (na scenie Teatru Studio były aż trzy), pistolet (zamieniony tu na pokazną strzelbę), wreszcie gitarę. U Grzegorzewskiego Wania (Zbigniew Zamachowski) nie dość, że posługiwał się strzelbą, zamiast skorzystać z dyskretniejszego i bardziej realistycznego pistoletu, to jeszcze sięgał po nią kilkakrotnie, nie w kulisach rzecz jasna, tylko na oczach widzów. Co więcej, strzelaninę rozpoczynał już w trzeciej scenie, by parę

³¹ Premiera w Centrum Sztuki Studio im. St. I. Witkiewicza 20 marca 1993.

minut później, podjąc farsowo zakrojoną próbę samobójczą, bezskutecznie usiłując nacisnąć spust strzelby palcem u stopy. Samowary, zamiast spajać rodzinę i budować stosowny, nostalgiczny nastrój, służyły do obnażania dekompozycji wszelkich więzi. Podczas intymnej rozmowy Heleny z Astrowem cała reszta towarzystwa dwukrotnie przechodziła korowodem przez scenę, nucąc pod nosem stereotypową rosyjską melodyjkę – za pierwszym razem szli z prawa na lewo i rozbierali samowar na części, za drugim razem na powrót go składali, idąc w przeciwnym kierunku. Ruch postaci, czasem kilkakrotnie powtarzających wejście na scenę, by zaraz cofnąć się do drzwi, sprawiał, że – jak pisał Rafał Węgrzyniak³² – stopniowo rodziło się wrażenie, że bohaterowie są zamknięci w labiryncie. Do spostrzeżenia Węgrzyniaka dodać by można, że Grzegorzewski sięgnął w ten sposób po typową dla farsy konwencję organizacji przestrzeni scenicznej za pomocą ruchu: to właśnie w farsie efekt postępującego zagubienia postaci w coraz bardziej niezrozumiałym świecie jest często konstruowany poprzez metaforę labiryntu kreowaną umiejętnie tylko choreograficzno-przestrzennymi środkami.

W polskim teatrze nie brak mistrzowskich, ale tradycyjnych w duchu, przedstawień czechowowskich. Świeże, niekonwencjonalne, zaskakujące i prowokujące do myślenia spojrzenie na Czechowa to jednak wciąż rzecz rzadka. Polski teatr nie jest tu zresztą odosobniony – także i na świecie, jeśli ktoś chce inscenizować Czechowa wbrew utartym schematom, sięga chętniej po dramaty spoza kanonicznej „czwórki”. Może właśnie to przyczyniło się w ostatnich latach do szczególnego zainteresowania *Platonowem* czy *Iwanowem*, tekstami uznawanymi od lat za znacznie bardziej uwięzione w konwencjach, ale i łatwiejsze do zdekonstruowania niż tzw. dojrzały dramat czechowski. W Polsce próby wykorzystania kulturowo-popularnej podszewki dramatów Czechowa budzą szczególny niesmak bądź paternalistyczne instynkty krytyków. Jeśli tego rodzaju trop interpretacyjny wybiera twórca tak kanoniczny w swej niepokorności jak Grzegorzewski, głosy krytyczne brzmią mniej radykalnie (choć i tu ich nie brakowało). W znacznie trudniejszej sytuacji są reżyserzy młodszy, którym łatwiej zarzucić populistyczne tendencje. W kontekście niniejszych rozważań na uwagę zasługuje przedstawienie Moniki Strzępki³³, zrealizowane w Wałbrzychu na podstawie całkiem współczesnej, metateatralnej wersji *Wujaszka Wani*, napisanej przez Pawła Demirskiego i zatytułowanej *Diamenty to węgiel, który wziął się do roboty...* Spektakl Strzępki jest nie tylko grą z Czechowem, lecz przede

³² Por. R. Węgrzyniak, *Obniżona temperatura samowaru*, „Dialog” 1993 nr 8. Por. także: L. Kolankiewicz, *Jak w roztrzaskanym zwierciadle*, [w:] idem, *Wielki mały wóz*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.

³³ Premiera w Teatrze im. Szaniawskiego w Wałbrzychu 30 maja 2008.

wszystkim grą z naszymi stereotypami na temat tego, o czym jest Czechow i jak go inscenizować należy. Innymi słowy, jest próbą dekonstrukcji takiego Czechowa, jakiego przez lata sami sobie skonstruowaliśmy. Co ciekawe, ta dekonstrukcja odbywa się poprzez powrót do popularno-kulturowych źródeł *Wujaszka...* i innych sztuk jego autora, poprzez wydobywanie z nich owych kłopotliwych „tra-la-la” i uczynienie z nich prawdziwych teatralnych diamentów. Strzępkę wyróżnia także to, że – w przeciwieństwie do np. Moniki Pięcikiewicz, która nieco wcześniej umieściła bohaterów *Wujaszka Wani* w prowincjonalnym motelu³⁴ – nie chce za pomocą pop-Czechowa niczego obnażać, demaskować czy kompromitować, nie stara się piętnować banalności naszej rzeczywistości i naszych marzeń, idzie tu raczej o gest ukazania owej trywialności ostro i bezlitośnie, ale z nutą nieklamanej sympatii wobec bohaterów.

Diamenty... zagrane w konwencji ostentacyjnie prowincjonalnej farsy, to coś w rodzaju aneksu do sztuki Czechowa, który można by opatrzyć podtytułem „*Wujaszek Wania*” sto lat później. Bohaterowie Czechowa zostali przeniesieni w naszą współczesność, stając się po raz kolejny ofiarami wichrów historii, czyli transformacji ustrojowej. Grają wykluczonych z nowej rzeczywistości, nieprzedsiębiorczych nieudaczników. Czekają – razem z widzami – na ciągle odwlekany (i niemożliwy tu, tak samo jak u Czechowa) punkt kulminacyjny, czyli przyjazd ze stolicy Profesora winnego wszystkim ich nieszczęściom. Czekają uwięzieni od stu lat w swoich melodramatycznych i farsowych gestach oraz opartych na nich tożsamościowych narracjach. Wujaszek od stu lat strzela i nie może trafić, pozostali przezornie noszą więc kamizelki kuloodporne. Wprawdzie w napisanym przez Demirskiego aneksie do Czechowa Profesor dawno już umarł, ale Wujaszek udaje, że o tym nie wie, by nie stracić powodu do strzelania, czyli sensu i celu życia. Pozostali zaś, wyręczając niejako widzów w litości dla głównego bohatera, pomagają mu udawać, że nie wie. Sonia w jednej z pierwszych scen z karykaturalnie melodramatyczną emfazą deklamuje swój ostatni monolog ze sztuki Czechowa, ale sens jej życia w tej wersji polega na tym, że owych słów przezornie nie wygłosiła. Ma jednak w zanadru inne, równie sentymentalne monologi i wplata je od czasu do czasu w farsową szarżę, by zaszachować publiczność w pojedynku o uwagę widzów, która jest jedynym gwarantem jej tożsamości. Bohaterowie Demirskiego w swoim potęgowanym przez doświadczenie nowoczesności narcyzmie wcale nie ustępują czechowskim pierwowzorom. Tyle że w znacznie mniej zawołowany sposób teatralizują swoje życie, miotają się między farsowością a melodramatycznością, ogrywając obie do cna. Farsowość jest tu niewyszukana i obsceniczna, konstruowana najprostszymi, by nie rzec najbardziej prostackimi i wul-

³⁴ *wujaszekwania.txt*, premiera w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku 28 listopada 2004.

garnymi środkami. Melodramatyczność ostentacyjna, uwypuklana stosowną muzyką i światłem, by można było ją spointować skierowanym do widzów pytaniem: „wzruszyli się, co?” Ale bohaterowie Demirskiego, podobnie jak przedtem bohaterowie Czechowa z tej teatralności czerpią życiową siłę i z niej konstruują swoją tożsamość i swoją sfastrygowaną z cytatów autentyczność.

W równie klaustrofobicznej sytuacji są tu także widzowie od stu lat uwięzieni w stereotypach na temat Czechowa, jego teatru, jego bohaterów. Ten drugi, autotematyczny, metateatralny wątek został u Strzępki rozegrany równie brawurowo i prowokacyjnie jak pierwszy, dotyczący bohaterów i ich tożsamości. Metateatralny charakter ma wykreowana w przedstawieniu przestrzeń. Strzępka ustawiła na scenie imitację postpeerelowskiego, jakby nietkniętego ustrojową transformacją, mieszkanka z obowiązkową meblościanką, kryształami i przykrytym serwetą stołem. W wałbrzyskim teatrze niczym u Stanisławskiego pozasceniczne odgłosy sugerują, że scena to tylko wycinek, fragment prawdziwej rzeczywistości, która jest tuż za kulisami. Tyle że w MChacie były to odgłosy kumkania żab czy poszczekiwania psów, tutaj zaś, jak na niewyszukaną farsę przystało, są to odgłosy spuszczonej w toalecie wody. I oczywiście w Wałbrzychu widzowie nie będą podglądać tej rzeczywistości przez wizjer w czwartej ścianie. Zostali w nią wpisani i usadzeni razem w bohaterami przy stole, pośród lakierowanych meblościanek, są zachęcani do obierania ziemniaków i jajek na sałatkę szykowaną z okazji powrotu Profesora. W ten sposób twórcy spektaklu w jednym geście rozbrajają za pomocą farsowych akcentów dwa tradycyjne modele relacji między sceną a widownią: „teatr czwartej ściany” oparty na mechanizmach projekcji i identyfikacji oraz teatr, który likwiduje sceniczną rampę a wraz z nią dystans między aktorami a widzami, by wykreować wspólną przestrzeń doświadczenia. Tradycja czechowowska staje się w *Dia-mentach...* wielokrotnie przedmiotem autotematycznych żartów: od rozpoczynających przedstawienie porad na temat tego, jak się utożsamić z bohaterem i jak go polubić, po przysłowiową „czechowowską nudę”, którą Niania kreuje na sceno-widowni, rozdając widzom sałatkę i kieliszki, by pośród codziennych prozaicznych czynności, słuchając czytanych przez Astrowa ciekawostek z gazety, mogli się poczuć, jak na bohaterów Czechowa przystało. Czyli jak w tak zwanym życiu. Fabuła Demirskiego, jak u Czechowa, choć precyzyjnie skonstruowana, udaje, że ciągle się rozpada. Jak w tak zwanym życiu. W takich momentach bohaterowie „ratują” przedstawienie popkulturowym efekciarstwem, a to Tieliegin zaśpiewa piosenkę, a to Wujaszek będzie udawał Rocky’ego w wyimaginowanym bokserkim pojedynku z Profesorem, a to Sonia wygłosi melodramatyczny monolog ubogiej krewnej. Efekty są tak bardzo popkulturowe, że Tieliegin i Niania, zniesmaczeni do reszty tym kiepskim teatrem wyjdą jako pierwsi. Szczęśliwie mają

bilety do... filharmonii, oazy kultury wysokiej. Za nimi, a czasem też przed nimi wychodziło z przedstawienia Strzępki wielu widzów. Nie wszyscy bowiem oswoili się z kulturą konwergencji, czyli aktywnego i elastycznego przemieszczania się między różnymi obiegami kulturowymi³⁵, bez którego *Diamentów...* nie da się oglądać.

Zniesmaczeni przedstawieniem Strzępki widzowie, którzy dotrwali do końca, mogą odetchnąć z ulgą. To nie jest Czechow. Kto wie jednak, czy *Diamenty...* nie mówią o zagadce teatru Czechowa więcej niż się obrońcom dobrego smaku i kultury wysokiej wydaje.

Ewa Partyga

W szponach czy objęciach gatunków popularnych?
O Czechowskim „tra-la-la”.

Twórczość Czechowa umieszcza się zazwyczaj pośród zjawisk, które przyczyniły się do ewakuacji dramatu i teatru z podejrzanych rejonów dziewiętnastowiecznej kultury popularnej w sferę Sztuki. Tymczasem Czechow jest zarówno autorem tekstów dla teatru popularnego, jak i ich „twórczym konsumentem” (w duchu kulturowego populizmu). W swych najważniejszych, dojrzałych dramatach wykorzystuje bowiem twórczo popularne konwencje. Inspiruje go przede wszystkim kulturowy potencjał melodramatu, farsy i wodewilu, gatunków, które pomagały dziewiętnastowiecznej publiczności radzić sobie z trudnym doświadczeniem nowoczesności: z poczuciem absurdu i utraty sensu, z kłopotami z tożsamością. Czy zatem założycielskim gestem nowoczesnego dramatu jest gest radykalnego zerwania z tradycją teatru bulwarowego, czy raczej jej twórcza reinterpretacja, szczególnie rozumiany *recykling*?

Według większości badaczy (z Bentleyem na czele) mistrzostwo *Wujaszka Wani* polega na ominięciu konwencjonalnych pułapek melodramatu i farsy, które uczynił z wcześniejszego *Diabła leśnego* typowy produkt dla teatru popularnego. Tymczasem rewizję, czy re-inwencję, która przemieniła *Diabła...* w *Wujaszka...* umożliwiła metoda twórczego *recyklingu* gatunków popularnych, a także motywu pięknej Heleny (z operetki Offenbacha). Podjęta w drugiej części artykułu komparatystyczna analiza *Diabła leśnego* i *Wujaszka Wani* pokazuje, jak teatr bulwarowy wpłynął na kształt nowoczesnego dramatu i wprowadził w jego orbitę problemy nowoczesności.

W trzeciej części przypomniane zostały natomiast wybrane inscenizacje *Wujaszka Wani* (Nekrošiusa, Tadashi Suzuki i Grzegorzewskiego), wykorzystujące owe popularno-kulturowe akcenty i polemiczne wobec teatralnej tradycji interpretowania Czechowa. Przykładem najnowszego ogniwa swoiście pojętego *recyklingu* jest zaś inspirowana *Wujaszkiem Wanią* sztuka Demirskiego *Diamenty to jest węgiel, który wziął*

³⁵ Por. H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.

się do roboty... tematyzująca zarówno popkulturowy wymiar Czechowowskich postaci, jak i stereotypy, którymi obrósł Czechow w lekturze i teatrze.

In a grip or in an embrace of popular genres?
– About Chekhov's „tra-la-la”.

Chekhov's literary output is usually placed among other aspects that contributed to the evacuation of drama and theatre from suspicious areas of the 19th century popular culture into the sphere of Art. However, Chekhov is both the author of texts for popular theatre (some of them analyzed in the article) and their „creative consumer”, as in his most mature and important dramas he uses popular conventions creatively. He is mainly inspired by the cultural potential of melodrama, farce and vaudeville – the genres that helped the 19th century audience to cope with the experience of modernity: the feeling of absurd, lack of sense and problems with identity. Therefore a question arises: what lies at the basis of the modern drama? Is it a gesture of radical denial of the traditional boulevard theatre or maybe a creative reinterpretation of it, a kind of *recycling*?

According to the shared opinion of Chekhov's critics, the mastery or craftsmanship of *Uncle Vanya* was achieved by overcoming conventional traps of farce and melodrama, which made its prototype, *The Wood Demon*, a typical play for popular theatre. However, this revision, better described as a re-invention, was made possible by a specific method of recycling the conventions of popular theatre rather than overcoming them. The motifs recycled in *Uncle Vanya* comprise also a re-dressed Helen of Troy from Offenbach's operetta. The comparative analysis of *The Wood Demon* and *Uncle Vanya* in the second part of the article shows the contribution of boulevard theatre to the process of shaping the modern drama.

The third part of the article focuses on selected adaptations of *Uncle Vanya*, using those popular aspects and polemical towards the traditional readings of Chekhov (by directors: Nekrošius, Tadashi Suzuki and Grzegorzewski). An example of the latest link in the specific chain of *recycling* is a play by Demirski *Diamonds Are Coal That Got Down To Work* inspired by *Uncle Vanya*. This play reveals the pop cultural dimensions of Chekhovian characters and recycles stereotypes linked traditionally with Chekhov in literary and theatre reception.