

ŻYCIE CZŁOWIEKA

357⁵¹

TEATR im. CYPRIANA NORWIDA
W JELENIEJ GÓRZE

S C E N A



STUDYJNA

LEONID ANDREJEW

ŻYCIE CZŁOWIEKA

PREMIERA — LIPIEC — 1977



TEATR
IM. CYPRIANA NORWIDA
W JELENIEJ GÓRZE

**ODZNACZONY KRZYŻEM KOMANDORSKIM
Z GWIAZDĄ ORDERU ODRODZENIA POLSKI**

Dyrektor — Alina OBIDNIAK
Z-ca dyrektora — Henryk SZOKA
Kierownik literacki — Janusz DEGLER

LEONIDAS ANDREJEW

ZYCIE CZŁOWIEKA

Tłumaczył — Artur Gliszczyński

Reżyseria i scenografia — Krystian LUPA
Muzyka — Bogdan DOMINIK

PREMIERA — LIPIEC 1977 ROK XXXII SEZON 1976/7

(ósma premiera sezonu)

LEONID NIKOŁAJEWICZ ANDREJEW

(21 VIII 1871 — 12 IX 1919)

Urodził się w miejscowości Orzeł w rodzinie urzędniczej. W roku 1897 ukończył wydział prawa Uniwersytetu Moskiewskiego. Działalność literacką rozpoczął w roku 1895. Początkowo tworzył pod wpływem L. N. Tołstoja i Czechowa, przyjaźnił się z M. Gorkim, a na początku roku 1900 przystąpił do grupy „Srieda”, skupiających pisarzy o demokratycznych zapatrywaniach. W okresie rewolucji 1905 r. sympatyzował z działaczami socjalistycznymi, za co został aresztowany i osadzony w więzieniu. Wyraz swojemu protestowi przeciw carskiemu uciskowi dał w dramacie „Ku gwiazdom” (listopad 1905) i „Opowieści o siedmiu powieszonych” (w 1928 roku utwór ten przetłumaczył Wł. Broniewski). U schyłku 1906 r. podczas pobytu w Berlinie powstał dramat „Życie Człowieka”, którego prapremiera odbywa się 22 lutego 1907 roku w Petersburgu w Teatrze Komissarzewskiej (reż. W. Meyerhold), a wkrótce potem utwór ten wystawia MCHaT

w reżyserii K. Stanisławskiego. Po roku 1907 coraz silniej w twórczości Andrejewa dochodzą do głosu nastroje katastrofizmu i pesymizmu, zaznacza się wyraźny wpływ Dostojewskiego, a przede wszystkim — filozofii F. Nietzschego. Powstają dramaty: „Car Głód”, „Czarne maski”, „Anatema”, „Ocean”. W konwencji dramatu psychologicznego bądź melodramatu, utrzymane są sztuki: „Anfisa” (1909), „Jekaterina Iwanowna” (1912), „Nie zabijaj” — piętnujące demoralizującą rolę pieniądza i pokazujące rozpad współczesnej rodziny mieszczańskiej. W roku 1917 powstaje dramat „Mile widma” osnuty na tle trudnej młodości Dostojewskiego, a w roku 1919 melodramat „Pieski świat”, opublikowany po śmierci pisarza. W ostatnim okresie życia gnębiła Andrejewa depresja psychiczna (trzykrotnie próbował popełnić samobójstwo). Zmarł we wsi Nejwala w Finlandii.



W Polsce największym powodzeniem cieszył się jego romantyczno-symbolistyczny dramat pt. „Ten, którego biją po twarzy” (powst. 1915), przeciwstawiający świat złudy cyrkowej, świat pełen piękna i dobra rzeczywistości załganej, brudnej, wulgarnej, demoralizującej. Do historii teatru polskiego przeszło przedstawienie tej sztuki w warszawskim Teatrze Polskim z dwoma wielkimi kreacjami: A. Zelwero-

wicza w roli Barona i K. Junoszy-Stępowskiego w roli hrabiego Mancini (sezon 1921/22).

Prapremiera polska „Życia Człowieka” odbyła się w Teatrze Miejskim we Lwowie w roku 1909. Reżyserował Tadeusz Pawlikowski. Po wojnie Andrejewa nie grano. Przypomniał go L. Kruczkowski swoim „Gubernatorem”, w którym wykorzystał motywy jednej ze sztuk Andrejewa. W roku 1971 „Dialog” opublikował „Miłość bliźniego”, którą zrealizowano w teatrze Polskiego Radia. Przedstawienie „Życie Człowieka” w Teatrze im. Norwida jest pierwszą premierą sztuki Andrejewa w PRL.

René Śliwowski

LEONID ANDREJEW — DRAMATURG

Spośród pisarzy rosyjskich nikomu bodajże nie przytrzeszczono tyłu różnych, wykluczających i dopełniających się wzajemnie epitetów, co Leonidowi Andrejewowi. Nikogo bodajże nie wynoszono tak pod niebiosa i nikogo tak nie obrzucano błotem, jak właśnie jego. I do żadnego chyba pisarza rosyjskiego historycy literatury nie odnosili się z taką rezerwą. Pominąć go było niesposób: nadto rzucał się w oczy, w swojej twórczości dotykał zbyt bolesnych spraw, by można było przejść obok nich obojętnie — niezależnie od formy, w jaką je ujmował czy to w prozie, czy w dramatach. Pisali o nim przeto wszyscy: i krytycy — ci mali i ci poważniejsi, i pisarze — zarówno ci drugorzędni, dziś zapomniani, jak i ci wielcy, którzy na literaturze rosyjskiej odcisnęli widoczny ślad.

Cały zresztą ten okres — ów rosyjski fin de siècle i bez mała dwa dziesięciolecia wieku XX, kiedy tworzył Leonid Andrejew — czeka po dziś dzień na rzeczowe, spokojne omówienie.(...)

Andrejew zaś — zwłaszcza Andrejew dramaturg — był epoki tej wyrazicielem szczególnie paradoksalnym, tak paradoksalnym jak paradoksalna była ona sama — epoka bawiąca się w rewolucję i uprawiająca ją naprawdę, pragnąca jej i lękająca się jej zarazem. Rozterki te podzielał Andrejew — autor „Sawwy” czy „Cara Głodu”. Znajdowały one też wyraz w jego biografii. Dwa skrajnie odmienne momenty wyznaczają jej bieguny: pierwszy — to aresztowanie pisarza w lutym 1905 roku i osadzenie go na dwa tygodnie w więzieniu za oddanie swego mieszkania do dyspozycji grupy działaczy RSDRP; drugi — to opuszczenie Rosji po Rewolucji Październikowej; gest ten zadokumentował pisarz tragicznym w swej wymowie apelem do Zachodu, słynnym „S.O.S.”, wzywającym do przyjęcia „ginącej Rosji z pomocą”. Ta dwoistość widzenia i doznawania świata cechuje całą twórczość Leonida Andrejewa. Z największą bodajże jaskrawością wyraziła się ona w jego dorobku scenicznym.

Andrejew znany był szerszej publiczności jako prozaik od roku 1897, kiedy to ukazało się jego opowiadanie „Bargamot i Garaśka”, wyrosłe z fascynacji pisarstwem Gogola, Dostojewskiego, Czechowa. Ale pierwszy dramat „Ku gwiazdom” (K zwiozdam) powstał kilka lat później, w końcu listopada 1905 roku, a więc w okresie, kiedy przez imperium

rosyjskie przeszła nowa fala rewolucyjnych wystąpień. W wariacie, w jakim ten pierwszy utwór sceniczny do nas dotarł, jest to dramat społeczno-psychologiczny, malujący w barwach niejasnych, w tonach rozwibrowanych, obraz wyobcowania cechujący człowieka tej epoki, wyobcowania, któremu nie potrafią zaradzić nawet wstrząsające całym społeczeństwem zdarzenia. Oto bowiem leje się krew, ludzie buntują się, giną, a gdzieś w górach uczeni — astronomowie, jak gdyby nigdy nic, wypatrują w swych teleskopach drogę „ad astra” i podliczają warkocze komet. W zamierzeniu autorskim osiągnięciem społecznego miało być zderzenie różnych postaw wobec wydarzeń rewolucyjnych: czynnej i biernej, kontemplacyjnej i zaangażowanej. Wyszedł z tego nader aktualnego tematu dramat wymęczony, wyzbyty stylu; chaotyczny, wykoncypowany, długi, rezonerski dyskurs, rozłożony na poszczególne głosy reprezentujące te czy inne racje. Jedno pozostawało niezaprzeczalne: afirmacja rewolucji. Z tej przyczyny sztuka odrzucona została przez cenzurę(...)

Podobnie cenzura teatralna nie dopuściła „Sawwy” na scenę, choć zezwolono na jej opublikowanie we wspomnianym wydawnictwie „Znanije”. I podobnie jak to się miało z „Ku gwiazdom” „Sawwa” wystawiony został w Finlandii, w teatrze Gardina, również w reżyserii Meyerholda, ale

już bez powodzenia. Jeśli jednak dramat ten nie trafił na sceny rosyjskie, to nie tyle ze względu na obecność w nim terrorysty, zbuntowanego zresztą również przeciwko terrorystycznym formom walki („czyż można wyrąbać bór, rąbiąc tylko po jednym drzewie? (...). A oni tak właśnie czynią i rąbią z jednego końca, a bór na drugim odrasta”), nie tyle ze względu na owego anarchizującego burzyciela, co na jego bogoburcze zapędy, natrząsanie się ze światka sług bożych — pijusów, rozpustników, oszustów i krwiopijców. Wszak teza o bezmyślności i bezpłodności buntu, wystarczająco wyraziście przeprowadzona w „Sawwie”, nie mogła wywołać w ówczesnej atmosferze społeczno-politycznej sprzeciwu władz. Wręcz przeciwnie. (...)

W „Życiu Człowieka”, powstałym u schyłku 1906 roku w Berlinie, napisanym w ciągu dwunastu dni, idea buntu zanika zupełnie wyparta nastrojami skrajnie pesymistycznymi, pogłębionymi jeszcze rozczarowaniem, jakie niosła klęska rewolucji oraz osobista tragedia pisarza — śmierć żony, pamięci której Andrejew poświęcił ten, jak sam go określił „neorealistyczny” dramat. Ideę buntu wyparła tu myśl o bezsilności ludzkiej woli nie będącej w stanie przewyciężyć Śmierci. Jeśli u Gorkiego „Człowiek brzmi dumnie”, to u Andrejewa „Człowiek brzmi żałośnie”, skoro dzieło jego rąk jest tak znikome wobec ostatecznej koniecz-

ności, jaką jest śmierć, stanowiąca nieunikniony finał jego krótkotrwałej, pozbawionej wszelakiego sensu egzystencji. Na egzystencję tę składa się łańcuch przypadków: człowiek przypadkowo się rodzi, przypadkowo się wzbogaca, przypadkowo biednieje; przypadkowa jest śmierć jego bliskich, przypadkowe czyny, wynikające nie z jego woli, podyktowane nie prawami natury, lecz ślepego losu, wykluczającego moment czyjejkolwiek winy i czyichkolwiek zasług. Cierpienia Człowieka w dramacie Andrejewa nie mają więc motywacji psychologicznej, są wynikiem gwałtu zadanego mu z zewnątrz przez Los. Stąd też mechanistyczność akcji tego dramatu, opartego — w sposób wyjątkowo konsekwentny — na ostentacyjnym, programowym schematyzmie, będącym tu przemyślaną, świadomą cechą stylu utworu. Utworu jednoznacznego w swej wymowie i apodyktycznie narzucającego teatrowi zarówno typ realizacji scenicznej, jak też i filozoficzną interpretację. W warstwie sytuacyjnej prowadzi ona do przedstawienia życia Człowieka w ramach trzech podstawowych schematów: schemat pierwszy — to rozkwit dumnej młodości bohatera, drugi — to jego kariera i sukcesy, trzeci wreszcie — to schemat nieszczęścia, które rozbrzmiewa w finałowym akordzie sceny nudnego balu, na którym triumfują konwencje towarzyskie. Sztuczność i fałsz tych konwencji podkreśla Andrejew ostentacyjnie

natrętnym, powtarzającym się jak dokuczliwy refren słówkiem „niby” („niby to gra muzyka”, „niby to wesołe”, „niby to tańczą”). Tym trzem schematom sytuacyjnym odpowiadają analogicznie, trójfazowe przedstawienia psychicznego stanu człowieka, jego nastroju i wiary w siebie; wiary iluzorycznej w to, że osiągnął upragnione szczęście; pewności — już nie iluzorycznej — że nastąpiła chwila najgorsza, której na imię cierpienie — absurdatne i upokarzające. Jego kresem jest śmierć — równie upokarzająca i absurdatna, jak upokarzające i absurdatne było życie Człowieka.

W zgodzie z ogólną koncepcją utworu pozostają tu wszystkie szczegóły konstrukcyjne. Uderza przede wszystkim świadome paraliżowanie akcji zewnętrznej, przeprowadzone inaczej wszelako niż w dramacie naturalistycznym czy impresjonistycznym (Czechow), którego weryzm psychologiczny Andrejew niweczy od razu wyłożoną w prologu tezę, realizowaną i ilustrowaną w kolejnych „obrazach” — nie scenach — i rozbity na szereg „podteż”, również mechanicznie ilustrujących założenia ogólne. Prolog ten został ujęty w formę monologu wygłaszanego przez „Kogoś Szarego”, postać symbolizującą Los.

Wypowiadane przez nią słowa:

I wy, którzyście przyszli tu dla zabawy i śmiechu,
patrzcie i słuchajcie: niczym echo dalekie i fanto-

matyczne przesunie się przed waszymi oczami... błyskawicznie przemijające życie Człowieka.

niweczyć mają iluzję prawdy scenicznej, a raczej nie dopuścić jej do głosu, zastąpić szczególną formą dialogu, bezbarwnym deklamowaniem kwestii — tez, włożonych w usta postaci — marionetek, poruszających się w wyabstrahowanej przestrzeni i czasie, wyzbytych jakiegokolwiek kolorytu lokalnego. Zgodnie z tym podstawowym założeniem imion, określa się je tylko według przynależności rodzinnej, towarzyskiej, czy też według stosunku do Człowieka: ojciec, matka, przyjaciele, wrogowie Człowieka. Wszystko to miało uwypuklić ogólnoludzki charakter rozgrywającej się odwiecznie tragedii, na którą człowiek został skazany i nadać sztuce charakter odwiecznego misterium życia i śmierci. Ten misteryjny kierunek poszukiwań Andrejewa najtrafniej wyczuł Gorki, który w jednym z listów pisał:

„Życie Człowieka” to świetna próba stworzenia nowego dramatu. Sądzę, że ze wszystkich prób w tym rodzaju Twoja jest, słowo daję, najbardziej udana. Wydaje mi się, że obrałeś formę średniowiecznego misterium, lecz wyrzuciłeś z misterium bohaterów i wyszło to diabelnie ciekawe, oryginalne. Miejscami, na przykład w opisie przyjaciół i wrogów Człowieka, wprowadzasz prostotę i zjadliwą naiwność drzeworytu

ludowego — to również Twoje odkrycie i to również wyszło dobrze”.

Gorki sądził jednak, że Andrejew nadto się pośpieszył z nadaniem swej wizji ostatecznego kształtu.

„W Życiu Twojego Człowieka — karciał przyjaciela — nie ma prawie życia ludzkiego, a to co jest — jest zbyt umowne, nierealne”.

Te, zdaniem Gorkiego, wady utworu podniesione zostały do rangi najwyższej cnoty w Nowym Teatrze Dramatycznym Wiery Komissażewskiej, marzącej o teatrze „wyzwolonym od materialnego życia”, o „teatrze ducha”, „teatrze uduchowionym”, „niezależnym od form przedmiotowych, zaobserwowanych w otaczającej nas rzeczywistości”. Celem przedstawienia umownego winno być wywołanie w widzu „mistycznej palpacji”. Andrejew co prawda swoją opozycję wobec realistycznego teatru określił w sposób bardziej racjonalistyczny, lecz w końcu jego własna wizja dramatu „neorealistycznego” nie odbiegała od postulatów teatru umownego.

Jeśli u Czechowa czy nawet u Maeterlincka — pisał — scena musi ukazywać życie, to tutaj (...) scena powinna dać jedynie odbicie życia. Widz nie powinien ani na chwilę zapomnieć, że siedzi przed obrazem, że znajduje się w teatrze i ma przed sobą

aktorów przedstawiających to i to (...). Ponieważ nie mamy tu życia, lecz jedynie odbicie o życiu, przedstawienie, odpowiednie miejsca winny być podkreślone, wyolbrzymione, winny ukazywać określone typy. cechy doprowadzone do skrajności. Nie może tu być stopnia równego, spokojnego, lecz tylko najwyższy. (...) Ostre kontrasty. Krewni, na przykład w obrazie pierwszym powinni być tak plastycznie głupi, monstrualnie komiczni, że każdy z nich jako postać winien pozostać na długo w pamięci. (...) Podobnie goście podczas „balu”. W ogóle cały bal powinien otwarcie zademonstrować zupełną marność sławy, bogactwa itp., szczęścia. Stąd surowość scenografii, nędza prymitywnego, monotonnego, powtarzającego się motywu i widoczna z daleka głupota i niedorzeczność gości. Powinni oni, owi goście, być podobni do drewnianych kukieł, jaskrawo wymalowanych. Drewniane głosy, drewniane gesty, drewniana głupota i wyniosłość.

Są to fragmenty listu Andrejewa do Stanisławskiego, który przygotował — choć opieszale — inscenizację „Życia Człowieka”. Wyprzedził go wszelako petersburski teatr Komissarżewskiej wystawiając tę sztukę 22 lutego 1907 roku w swoim gmachu przy ulicy Oficerskiej z olbrzymim, zda-

niem kronikarzy, powodzeniem. Reżyserię powierzono znowu Meyerholdowi, który jako punkt wyjścia do inscenizacji obrał następujące określenie z diaskaliów dramatu: „wszystko jak we śnie”. W obu przedstawieniach — i u Stanisławskiego, i u Meyerholda — zrezygnowano z dekoracji; Meyerholda cała scena obwieszona była płótnem tworząc przestrzeń szarą, dymną, utrzymaną w jednej tonacji; u Stanisławskiego obita była czarnym aksamitem; na tym szarym bądź czarnym tle rysowały się fantomatyczne obrazy życia. Zaciemniona scena, jaskrawo uszmkowani aktorzy — wszystko to miało wywołać ów mistyczny nastrój, ową „mistyczną palpację”.

Kształt nadany „Życiu Człowieka” przez Meyerholda niezupełnie Andrejewa zadowolił, zwłaszcza zaś nie podobała mu się jednolicie mroczna tonacja, w jakiej utrzymany był nastrój spektaklu w Nowym Teatrze Dramatycznym. Wszelako — i chyba wbrew Andrejewowskiej ocenie — sztuka ta zawdzięczała swe powodzenie właśnie wyjątkowej jednomyślności aktorsko-realizatorskiej, to znaczy wspólnocie intuicyjnej autora i reżysera. Jakimś szóstym zmysłem wyczuli oni potrzeby ówczesnego widza, rekrutującego się głównie spośród inteligencji pogrążonej na dnie rozpacz po ciosach zadanych jej tęsknotom. Zaś jako wzorcowa ilustracja nowych możliwości niesionych przez teatr umowy, wokół

którego toczono zacięte spory, przeciwstawiając go — z różnych stanowisk — sztuce naturalistycznej, „Życie Człowieka” spełniło swą rolę z nawiązką, już chociażby jako celny argument w tej dyskusji na rzecz jego współtwórców — Komissarżewskiej i Meyerholda. (...)

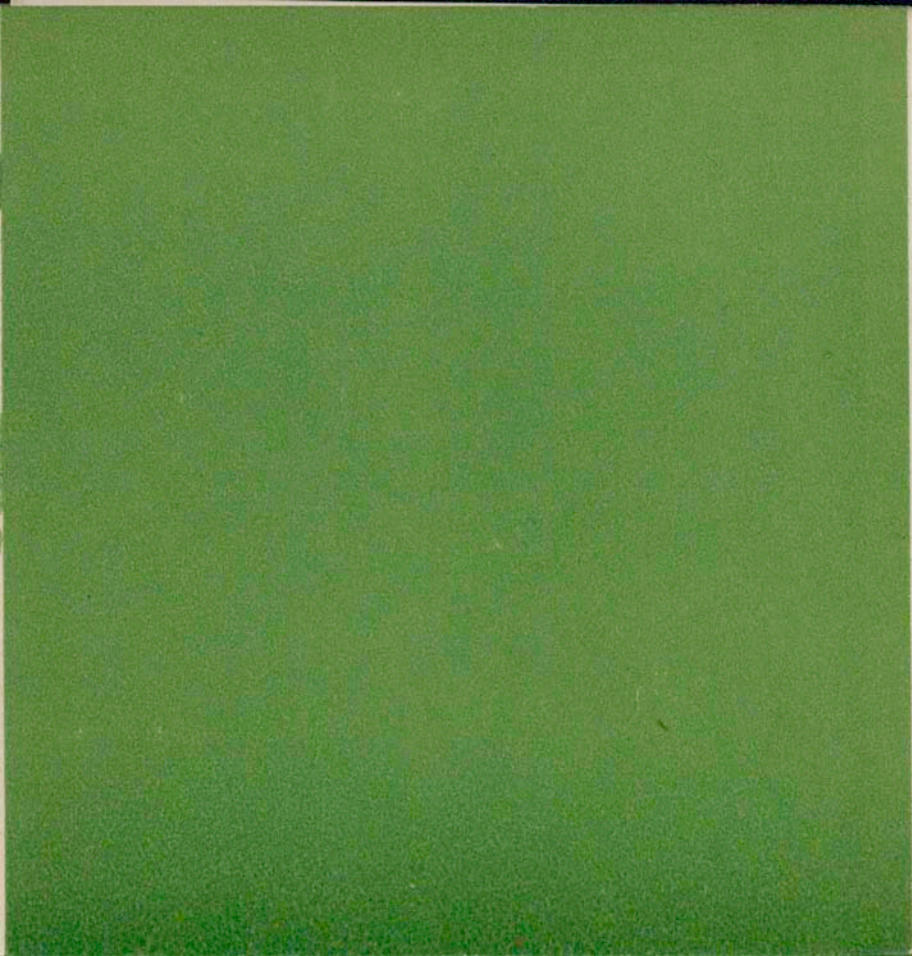
Fakt, że dramat Andrejewa wystawił teatr zbliżony do grupy symbolistów rosyjskich zdecydował o tym, iż krytyka określiła go jako utwór symbolistyczny. W istocie zaś jeśli sztuka ta miała coś wspólnego z symbolizmem, to tylko katastroficzny pogląd na świat i jego przyszłe losy. Z poetyckiego programu symbolistów przyswoił sobie zapewne Andrejew irrealizm, uniwersalizm, dążenie do maksymalnie abstrakcyjnej obrazowości, a w pewnym sensie także mistyczną kontemplacyjność i daleko posunięty subiektywizm w percypowaniu rzeczywistości. W sumie jednak, jak się wydaje, wpływ symbolizmu na dramaturgię rosyjską był nieznaczny; w przypadku Andrejewa sprawy te jeszcze bardziej się komplikują. W najczystszej formie symbolizm wystąpił bodajże tylko w próbach dramaturgicznych Błoka, w jego dramatach lirycznych, w jego scenicznych transpozycjach własnych poematów („Nieznajoma” i in.). Andrejewowi natomiast, jak to trafnie zauważył kiedyś prof. Bagrij, subtelna i ledwo uchwytna symbolika, ekstensywna w swej obrazowości i dopuszczająca „entą” ilość interpre-

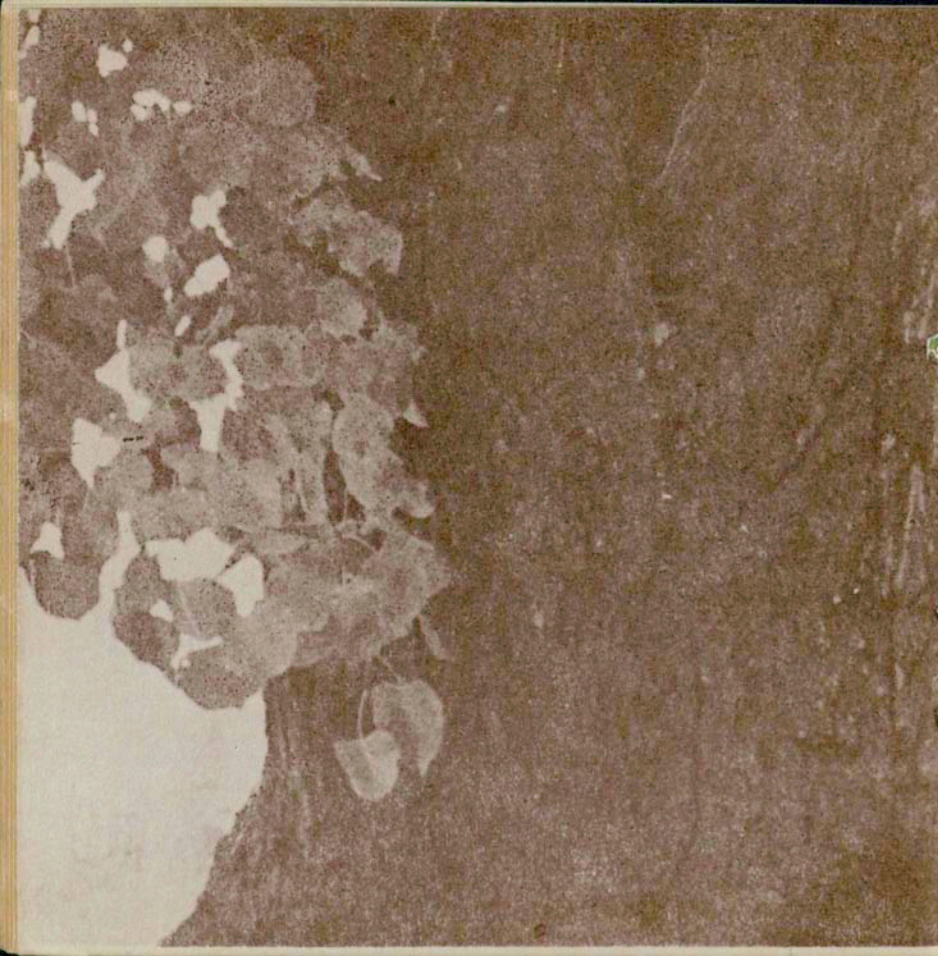
tacji, była w istocie obca. To prawda. Można by tu jeszcze dodać, że — zwłaszcza w „Życiu Człowieka” — pisarz stro-
ni wyraźnie od cechującej symbolistów intymności emocjo-
nalnej (u niego intymność ma charakter raczej majestaty-
czny i jest mocno wyeksponowana), że operuje zupełnie in-
nym typem symboliki — niezmiennej, jednoznacznej, alego-
rycznej, że wreszcie inaczej podchodzi do samego tematu,
ujmując go raczej racjonalistycznie, a nie jak symboliści,
mistycznie. W istocie nawet te pojęcia, które miały mieć
w zamierzeniu wymowę mistyczną, Andrejew traktuje na
wskroś racjonalistycznie: przykładem postać „Kogoś Sza-
rego”, symbolizująca jednoznacznie Fatum i nic więcej.

U Andrejewa pojawia się więc nie symbolizacja,
nie odbicie nieodpowiedzianego, nadrealnego, lecz algebra-
izacja, sprowadzenie elementu konkretnego do wyabstraho-
wanej esencji, rzeczy — do pojęcia. Najbardziej zaś wy-
eksponowaną cechą stylistyczną „Życia Człowieka” — i nie
tylko tego dramatu — pozostaje, jak się rzekło, programowy
schematyzm pozbawiający ten czy inny obraz, tę czy inną
jego postać sceniczną wszelkich znamion indywidualnych,
a więc dążenie do jak najbardziej dosłownego wyrażenia
abstrakcyjnego pojęcia, do nadania mu wyrazistej formuły,
ujętej najczęściej w kształt plakatowy, ignorujący refleksy
psychologiczne. Owo pozbawienie postaci dramatu rysów

osobistych, skłonność do przedstawiania grup czy też idei społecznych jest wszak jednym z wyróżników ekspresjonizmu. Ale też ekspresjonizm nawiązywał do konstrukcji symbolistycznych, do zespołu alegorii, którymi symboliści żonglowali, do misteriów średniowiecznych i moralitetów, modelujących nie tyle postacie z krwi i kości, co abstrakcyjne pojęcia ukazywane w ich zmaganiu o duszę, człowieka (Zawiść, Pycha, Wiara itp.). To błędne koło zależności formalnych i ideowych, w kręgu którego pozostawał bezsprzecznie Andrejew, ukształtowało niejednolity stosunek do jego dramaturgii, przede wszystkim do „Życia Człowieka”, w środowisku symbolistów rosyjskich.

I tak oto w oczach Mereżkowskiego na przykład Andrejew stał się synonimem reakcji społeczno-politycznej; w „Kimś Szarym” krytyk dostrzegał symbol niemożności podjęcia jakiegokolwiek walki rewolucyjnej. A tymczasem właśnie ówczesne siły reakcyjne Rosji, zwłaszcza zaś nieślawnej pamięci Czarna Sotnia, z niepospolitą zaciekłością zaatakowały „Życie Człowieka”. Podczas odesskiego przedstawienia dramatu członkowie tej ponurej organizacji urządzili skandal rzadko spotykany w annałach teatru — zażądali mianowicie zdjęcia afisza tej bluźnierczej sztuki, która, jak głosili, atakowała Boga nazwanego imieniem „Człowiek” (...) Z żądaniem zakazu grania wystąpił prze-





TEATR
IM. CYPRIANA NORWIDA

W JELENIEJ GÓRZE

**ODZNACZONY KRZYŻEM KOMANDORSKIM
Z GWIAZDĄ ORDERU ODRODZENIA POLSKI**

Dyrektor — Alina OBIDNIAK
Z-ca dyrektora — Henryk SZOKA
Kierownik literacki — Janusz DEGLER

LEONIDAS ANDREJEW

ZYCIE CZŁOWIEKA

Tłumaczył — Artur Gliszczyński

Reżyseria i scenografia — Krystian LUPA
Muzyka — Bogdan DOMINIK

PREMIERA — LIPIEC 1977 ROK XXXII SEZON 1976/7

(ósma premiera sezonu)

O B S A D A :

OBRAZ I NARODZINY CZŁOWIEKA

Ktoś	{	RYSZARD WOJNAROWSKI
		TERESA LEŚNIAK
Płaczki	}	TOMASZ RADECKI
		TERESA PAWŁOWICZ
		JAN BOGUSZ
Doktor		JANUSZ MIRCZEWSKI
Ojciec		KAZIMIERZ MIRANOWICZ
Siostra		HENRYKA DYGDAŁOWICZ
Szwagier		RYSZARD MACHOWSKI
Dama		MARYTA EJNIK
Córka		CZESŁAWA KOŚCIUK
Panna		MARLENA ANDRZEJEWSKA
Kawaler I		WŁODZIMIERZ KOWALEWSKI
Kawaler II		KAZIMIERZ ILLUKIEWICZ

OBRAZ II MIŁOŚĆ I UBÓSTWO

Ktoś	{	RYSZARD WOJNAROWSKI
Kobieta	}	HENRYKA DYGDAŁOWICZ
Dama		MARYTA EJNIK
Panna		MARLENA ANDRZEJEWSKA
Córka		CZESŁAWA KOŚCIUK
Pan Starszy		RYSZARD MACHOWSKI
Elegant		WŁODZIMIERZ KOWALEWSKI
Kawaler		KAZIMIERZ ILLUKIEWICZ
On		FERDYNAND ZAŁUSKI
Ona		MAŁGORZATA PERETA

Asystent reżysera — Teresa PAWŁOWICZ

OBRAZ III BAL U CZŁOWIEKA

Wiekowa Dama	{	ZUZANNA ŁOZIŃSKA
Matka	}	HENRYKA DYGDAŁOWICZ
Panna		MARLENA ANDRZEJEWSKA
Dama		MARYTA EJNIK
Córeczka		CZESŁAWA KOŚCIUK
Pan Starszy		RYSZARD MACHOWSKI
Snob		WŁODZIMIERZ KOWALEWSKI
Czaruś		KAZIMIERZ ILLUKIEWICZ

OBRAZ IV NIESZCZĘŚCIE CZŁOWIEKA

Ktoś	{	RYSZARD WOJNAROWSKI
Stara Służąca	}	ZUZANNA ŁOZIŃSKA
Doktor		JANUSZ MIRCZEWSKI
On		FERDYNAND ZAŁUSKI
Ona		MAŁGORZATA PERETA
Syn		TOMASZ FICNER (adept)

OBRAZ V ŚMIERĆ CZŁOWIEKA

Pijak I	{	TOMASZ FICNER
Pijak II	}	KAZIMIERZ ILLUKIEWICZ
Pijak III		WŁODZIMIERZ KOWALEWSKI
Płaczki	}	TERESA PAWŁOWICZ
		TOMASZ RADECKI
		TERESA LEŚNIAK
		JAN BOGUSZ

Konsultant słowa — Mieczysława WALCZAK

Przedstawienie prowadzi:
WŁADYSŁAW SAWKO

Kontrola tekstu:
GRAŻYNA KOZŁOWSKA

Kierownik techniczny
HELIODOR JANKOWSKI

Kierownik sceny
MIECZYSLAW KULCZYK

Brygadier sceny
KAZIMIERZ GRYGOROWICZ

Rekwizytor
TADEUSZ HALPERN

Swiatlo
WALERIAN STOLARCZYK
JERZY OFMAŃSKI

Kierownicy pracowni

krawieckiej
JANINA SMERECZYŃSKA

stolarskiej
CZESŁAW BURY

perukarskiej
JÓZEFA GRABOWSKA

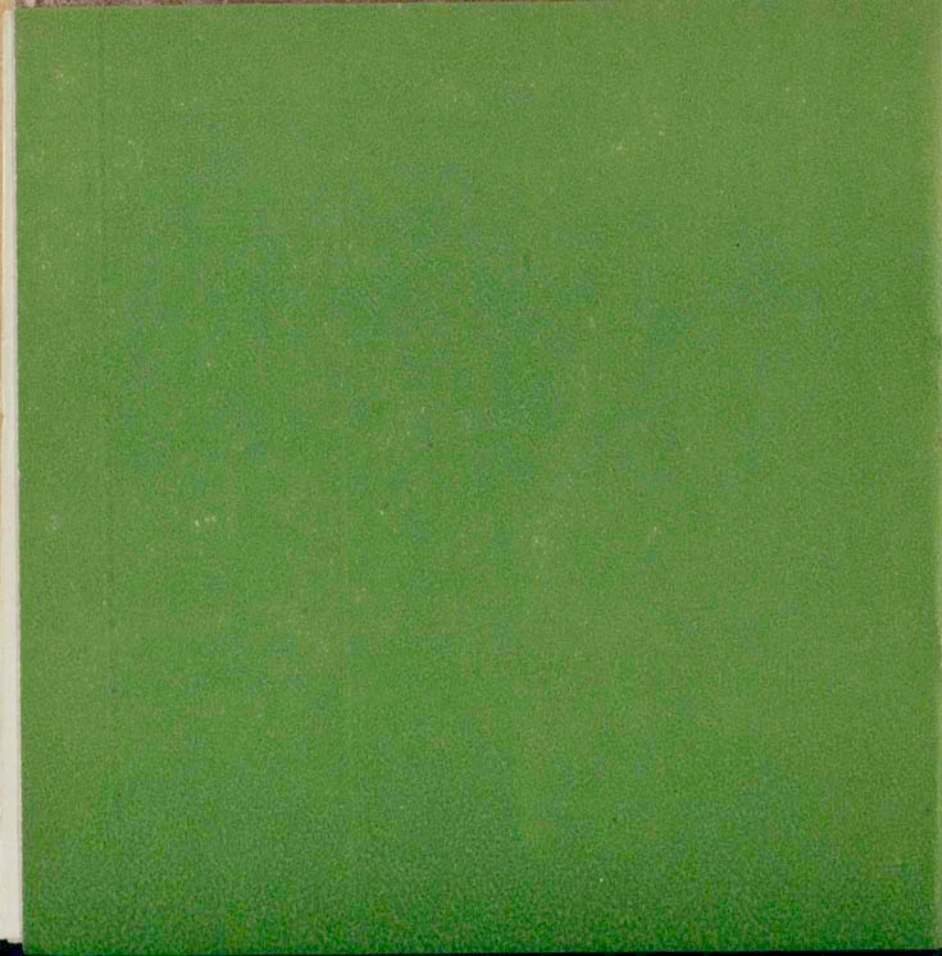
szewskiej
ALEKSANDER DRAL

malarskiej
HENRYK OLESZKIEWICZ

tapicerskiej
GRZEGORZ RACKIEWICZ

elektrotechnicznej
BENEDYKT ZIENTALAK





wodniczący Akkermanńskiego Związku Narodu Rosyjskiego, jednego z najbardziej prawicowych odłamów Czarnej Sotni; zakaz ten zrealizowano przy pomocy bojówkarczy tej organizacji w Kazaniu i Woroneżu; w czasie spektakli w Odessie urządzono burdy, próbowano zerwać przedstawienia w Sewastopolu. Ta niesamowita akcja przybrała isticie masowy charakter. (...)

Obecny na premierze w teatrze Komissarzewskiej Błok był tą sztuką wstrząśnięty. W głośnym szkicu „O dramacie”, zawierającym ocenę współczesnej dramaturgii rosyjskiej, bronił gorąco Andrejewa przed posądzeniami o reakcyjność, odpierał zarzuty — czy słusznie? — tych, którzy dopatrywali się w „Życiu Człowieka” apologii pesymizmu. W artykule „O realistach” dał upust swej niechęci do krytyków Andrejewowi wrogich, m.in. do Mereżkowskiego. Darujmy sobie wszelako referowanie tych wszystkich zaciętych a zawziętych bojów literackich, nadających się świetnie na temat osobnej monografii i wykraczających w gruncie rzeczy dość daleko poza sprawę Andrejewa-dramaturga.

Jedno jest pewne — sztuka Andrejewa była zjawiskiem nader ważkim w procesie literackim tych lat, i to pod wieloma względami. Przytoczone tu w olbrzymim skrócie głosy polemiczne i fakty dotyczące jej bezprecedensowego bodajże bojkotu stanowią chyba wystarczająco wymowne świadc-

two jej społeczno-politycznego znaczenia. Najistotniejsze zaś wydaje się to, że stanowiła ona równie ciekawą co kontrowersyjną prowokację intelektualną, że była utworem o dużej randze artystycznej i bardzo znamiennej poetyce. I właśnie dlatego zasługuje na specjalne wyróżnienie w całym kompleksie spraw związanych z dramaturgią Leonida Andrejewa.

„Życie Człowieka” miało stanowić pierwsze ogniwo całego cyklu pomyślanego jako refleksja nad problemem stosunku jednostki i rewolucji. Po tym dramacie Andrejew zamierzał przedstawić „Życie człowiecze”, które miało być ukazane w teatrolologii dramatycznej: „Car Głodu”, „Wojna”, „Rewolucja”, „Bóg, diabeł i człowiek”. (...)

Plan ten Andrejew urzeczywistnił tylko częściowo, publikując w roku 1908 jedynie pierwszą część zamierzonego cyklu: „przedstawienie w pięciu obrazach z „prologiem” pt. „Car Głód”. Sztuka ta, obok „Życia Człowieka” jest najbardziej jednolita stylistycznie w całym dramaturgicznym dorobku pisarza. I znowu, jak „Sawwę”, cenzura sztukę tę odrzuciła jako „utwór na na wespół symbolistycznej, na wespół beletrystycznej i prostackiej formie nawołujący (...) do obalenia ustroju społecznego przez powstanie, przemoc i mordowanie sytych...” (...)

Andrejewa-dramaturga zestawiano najczęściej — i chyba niefortunnie — z Maeterlinckiem, od niego wywodząc me-

tość hiperbolizacji właściwą „Życiu Człowieka” i „Carowi Głodowi”. Nie sposób zaprzeczyć, że autor tych sztuk ulegał wpływowi niejednego pisarza, że nie od jednego zapożyczył to i owo, że nie w jedną stronę literacką zerkał. Wszelako — na co trafnie wskazał jeden z rosyjskich badaczy lat dwudziestych — jakkolwiek Maeterlinck również stosował metodę hiperbolizacji, to jednak „nigdzie nie spotkamy u niego zabiegu ostrej schematyzacji, i wyolbrzymienia, prowadzącego do wrzaskliwych, dysproporcjonalnych, groteskowych obrazów, nie spotkamy też postaci stojących na pograniczu szarży i karykatury. Wyolbrzymienie, przejęskrawienie, hiperbolizacja hiperboli — wszystko to u Andrejewa przyczyniło się do stworzenia oryginalnego, nowego w porównaniu z Maeterlinckiem stylu.

U Andrejewa stylistyce hiperboli — podobnie zresztą jak u ekspresjonistów — towarzyszy nieodmiennie daleko posunięta schematyzacja, obejmująca wszystkie bodajże elementy konstrukcyjno-stylistyczne dramatu: dialog, wyzbyty zupełnie drugiego dna, pozbawiony ukrytego sensu, co pozostaje w absolutnym przeciwieństwie do dramatu impresjonistycznego spod znaku Czechowa; postawy bohaterów, ukazywanych w sposób antynaturalistyczny, co wyraża się w nadawaniu im kukiełkowych, sztywnych póz; nieustanna eksklamacyjność partii dialogowych i monologowych tekstu;

deklamacyjność zbiorowa, będąca nie tak znowu dalekim echem chóru z teatru greckiego; rytmizacja dialogów, spętowana trzykrotnymi powtórzeniami, wywodzącymi się z poetyki ludowej; efekty akustyczne, mające wywołać już nie zwykły niepokój, lecz nastrój grozy itd., itd.

Był więc Andrejew-dramaturg i Andrejew-człowiek niejednoznaczny, skomplikowany w swych reakcjach psychicznych i w ocenach — jakże subiektywnych — rzeczywistości, obdarzony roszadującym go, nierównoważonym temperamentem (i biologicznym i twórczym), niezdecydowany przy tym, ale również bardzo oryginalny, niepowtarzalny zarówno we wzlotach, jak i w upadkach. Wytykano mu nieraz brak określonego, zdecydowanego światopoglądu (zarzuty te wysuwano kiedyś także pod adresem Czechowa), wypominano mu wiele innych grzechów, o których wspomnieliśmy w powyższej próbie zwięzłego wyłożenia sprawy Andrejewa-dramaturga. We wszystkich tych opiniach krytycznych tkwiło zresztą jakieś ziarno prawdy o tym fascynującym pisarzu — wielkim i małym jednocześnie, przyciągającym i odpychającym, zdumiewającym i irytującym niezmiennie swych czytelników i widzów.

Tak też go widział Andrej Bielyj, krytyk Andrejewa wyjątkowo paradoksalny, bo i subiektywny, i w jakimś stopniu bezstronny, kiedy pisał w roku 1922:

Kochałem go i w dalszym ciągu Kocham; wczytując się w niekiedy bezradne jego stronicę widzę potężną siłę, wobec której blakną ulizane chwytły stylistyczne współczesnych mistrzów słowa.

To opinia pisarza Andrejewowi współczesnego. Owej siły, tkwiącej, zdaniem Bielego, w puściźnie twórczej Andrejewa, ciągle jeszcze nie wydobyto. Przez wiele lat zapomniano jakby o jego istnieniu. Dopiero niedawno zaczęto o nim myśleć, pisać, publikować nowe materiały. Ostatnie słowo należeć będzie do teatru. Od niego zależy, czy Andrejew stanie się nam bliski czy obojętny.

(„Dialog” 1971, nr 11, s. 84-97)

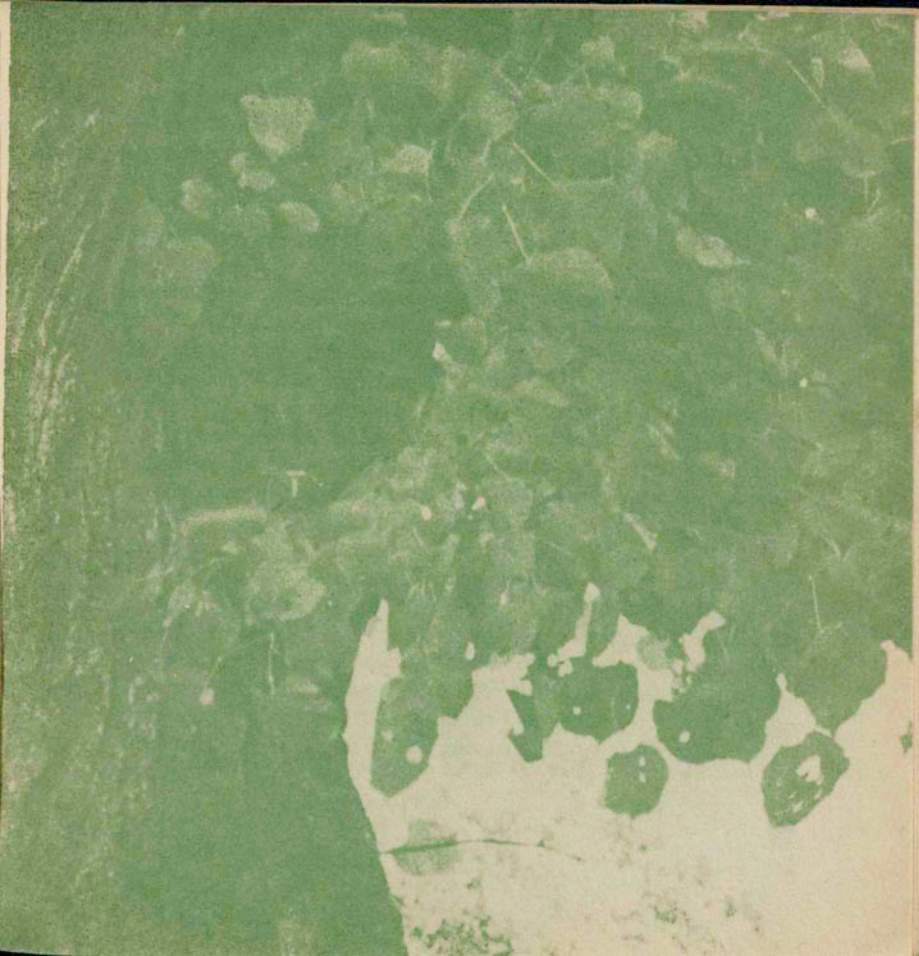
Halina Chałacińska-Wiertelak

STRUKTURA ARTYSTYCZNA
„ŻYCIA CZŁOWIEKA” L. ANDREJEWA

Ukończony w 1909 roku trzeci z kolei dramat Leonida Andrejewa, „Życie Człowieka”, od razu zwrócił uwagę rosyjskiej opinii literackiej swoją problematyką, a zwłaszcza niezwykłą formą, która odbiegała od konwencji tradycyjnego dramatu realistycznego, ale też nie nawiązywała do nowych prądów w ówczesnym teatrze rosyjskim. Nic więc dziwnego, że odrębność utworu Andrejewa wywołała tyle sprzecznych sądów.(...)

Ekspresjoniści, żyjący w wieku rozzarowania, niewiary i negacji, przedstawiali — zgodnie z założeniami swojej poetyki — ludzkie istnienie w wymiarach nieskończoności, w kategoriach absolutu, nie przechodząc obojętnie obok popularnej wówczas filozofii Nietzschego i Schopenhauera.

W epoce zachwianych wartości społecznych, moralnych i kulturalnych było możliwe nie tylko sąsiedztwo dwu sprze-



cznych interpretacji egzystencji, ale też ich wzajemne przenikanie. Zjawisko to wystąpiło wyraźnie w „Życiu Człowieka”, wykluczając ewentualność jednoznacznej interpretacji, do której zmierzała większość badaczy twórczości Andrejewa.

W okresie pracy nad dramatem rozpoczęła się nie słabnąca fascynacja dramaturga „kosmicznym pesymizmem”, wywodzącym się z filozofii Schopenhauera. Filozofia rozpaczy jak żadna inna była bliska pisarzowi, nie umiejącemu znaleźć dowodów na potwierdzenie sensu istnienia.

Nie zapominajmy jednak, że wcześniejsze i chwilowe na pozór zainteresowanie teorią Nietzschego, które przypadło na okres, gdy Andrejew stawiał pierwsze kroki na polu dramatu („Ku gwiazdom”, „Sawwa” — 1905), nie minęło bez echa i — jak świadczy „Życie Człowieka” — tkwiło w świadomości pisarza jako jedna ze stron równania z dwiema niewiadomymi: przyjęcie rzeczywistości i jej negacja. Określone reminiscencje filozofii Nietzschego są na tyle ważne, że nie sposób ich pominąć przy odczytaniu dramatu.

Uważna lektura tekstu wskazuje, że Andrejew w postaci głównego „bohatera” kreuje „dionizyjską” postawę, która zgodnie z filozofią Nietzschego oznaczała upojenie życiem, aprobatę świata, na który człowiek jest skazany. Przypomnijmy, że moderniści, którzy poprzez Nietzschego zainteresowali się mitem o Dionizosie, poszli dalej w interpretacji

jego semantyki. W ich ujęciu mit Dionizosa mieścił w sobie zjawiska tak sprzeczne jak śmierć i zmartwychwstanie. W zależności od potrzeby chwili i poetyki poszczególnych pisarzy Dionizos przybierał różne postacie. Ekspresjoniści, pretendujący do miana przewodników ludzkości, pielęgnowali wariant świeżości, siły. Przeobraził się on w kult artysty, który miał spełniać pokładane w nim nadzieje na przywódcę. Znaczenie symbolu niespożytej energii, dynamizmu wiązało się bezpośrednio z ujęciem mitu w filozofii „woli mocy” (Nietzsche). Sens wariantu kreowanego w „Życiu Człowieka” zdaje się podążać właśnie w tym kierunku, jednak z przeciwnym niż u ekspresjonistów i Nietzschego założeniem.

Koncepcja ideowa dramatu (życie ziemskie jest podporządkowane niepoznawalnym prawom, wobec których pełen witalizmu Człowiek jest niewolnikiem) i odpowiadająca jej poetyka wyznaczają nie dążenie do apoteozy, ale raczej konieczną afirmację życia poprzez negację. Śmierć bohatera w momencie buntu oznacza konieczność pogodzenia się z bezsensownym „porządkiem”.

Za punkt wyjścia, jak się wydaje, posłużył Andrejowi pomysł zamknięcia Nietzscheańskiego ideału dynamizmu w żelazne ramy absurdałnego przeznaczenia, wobec którego Człowiek pozostaje niewolnikiem przechodzącym

przez wszystkie odcinki „rotującego koła”. Tak więc Nietzscheański Dionizos został uwięziony w Schopenhauerowskim czasie i przestrzeni. Zapowiedź nieuniknionego konfliktu zawiera już scena II dramatu: architekt — artysta — boryka się z najbardziej prozaiczną sprawą codzienności — koniecznością zaspokojenia głodu. W ten sposób mit artysty — przywódcy mas (zgodnie z poetyką ekspresjonizmu) został podważony, lecz nie obalony. Albowiem motyw dynamicznego buntu towarzyszy akcji do końca, pulsując na Schopenhauerowskiej zasadzie wahadła. Odchodzi w okresach względnej stabilizacji życia bohatera i powraca w momentach niepokoju.

W motywie dynamizmu można wydzielić trzy zasadnicze fazy jego funkcjonowania. W scenie II wyróżniają się dwa warianty interpretacji postawy „dionizyjskiej”. W pierwszym wypadku jest to wspomniana odmiana motywu artysty dalekiego od piedestału przywódcy, w drugim — buntownik wyzywający Los (monolog Człowieka). Moment wyzwania ewoluje w scenie IV do błagania, nie pozbawionego jednak dumy (modlitwa ojca o życie syna), by następnie przerodzić się w zdecydowany bunt po śmierci syna, ukazany w finale dramatu. Znaczenie ostatniego wyzwania rzuconego Losowi pogłębia i uogólnia sytuacja starca w obliczu śmierci.

Warto podkreślić, że sens dwu odmian motywu w scenie II (artysty i zbuntowanego Dionizosa) wydobywa Andrejew przy pomocy jednego „ruchu scenicznego”. Jest to moment włożenia wieńca z liści dębowych na głowę architekta bezpośrednio po monologu buntu, a w przeddzień nadejścia sławy. Chwył zamiany szczegółów: liści laurowych na dębowe, narzuca interpretację odwrotną od ogólnie przyjętej. Sława — wątpliwa i krótkotrwała; „bohater” nie będzie zwycięzcą, albowiem w asymetrycznym układzie: Człowiek — Los, Trwanie, Świat, żadna walka nie może być podjęta.

„Z ograniczonym wzrokiem, nigdy nie będzie widział następnego stopnia, na który już podnosi się jego niepewna noga. Z ograniczoną wiedzą, nigdy nie będzie wiedział, co zgotuje mu następny dzień (...). I w swojej ślepej niewiedzy, podsycony nadzieją i strachem, pokornie spełni krąg żelaznego przeznaczenia”.

W tym układzie nie mogło się również sprawdzić wyzwanie rzucone w scenie V. Przeklinając Los, zbuntowany umiera, ale jego poza pośmiertna nie sugeruje rezygnacji, lecz niepokonaną dumę (odrzucona do tyłu głowa). Plama światła rozjaśniająca twarz zmarłego na tle nieprzeniknionego mroku pokoju („zmrok spełza jak gdyby po schodach

i zasnuwa wszystko. Jaśniej tylko twarz zmarłego Człowieka”), obok popularnej u ekspresjonistów interpretacji światła jako niszczącej siły, nasuwa inną, również zgodną z kreacją głównej postaci: uwieńczony pośmiertnie męczennik.

Tak więc finał dramatu na zasadzie kontrapunktu przypomina zapowiedź „Kogoś w szarym” i polemizuje z nią. Jakkolwiek bowiem Człowiek „spełnił krąg żelaznego przeznaczenia”, to przecież nie „pokornie”. Przemawia to na korzyść koncepcji Dionizosa uwięzionego przez Trwanie. Jest dowodem, że przełomowy dla twórczości Andrejewa dramat powstał w punkcie styczności filozofii rozpacy i „dionizyjskiej” koncepcji życia. Dlatego skazany na przestrzeń i czas Dionizos nie mógł zwyciężyć, ale też nie mógł pozostać pokorny wobec Losu. Od całkowitej porażki chronił go pancierz zbuntowanego; jego klęska była heroiczna.

W tym sensie trafna była opinia A. Błoka, przemilczana zresztą przez krytykę literacką niemal jednogłośnie interpretującą twórczość Andrejewa jako symbol bezdennej rozpacy, że Człowiek zwyciężył poprzez sam fakt buntu przeciwko ślepemu Losowi.

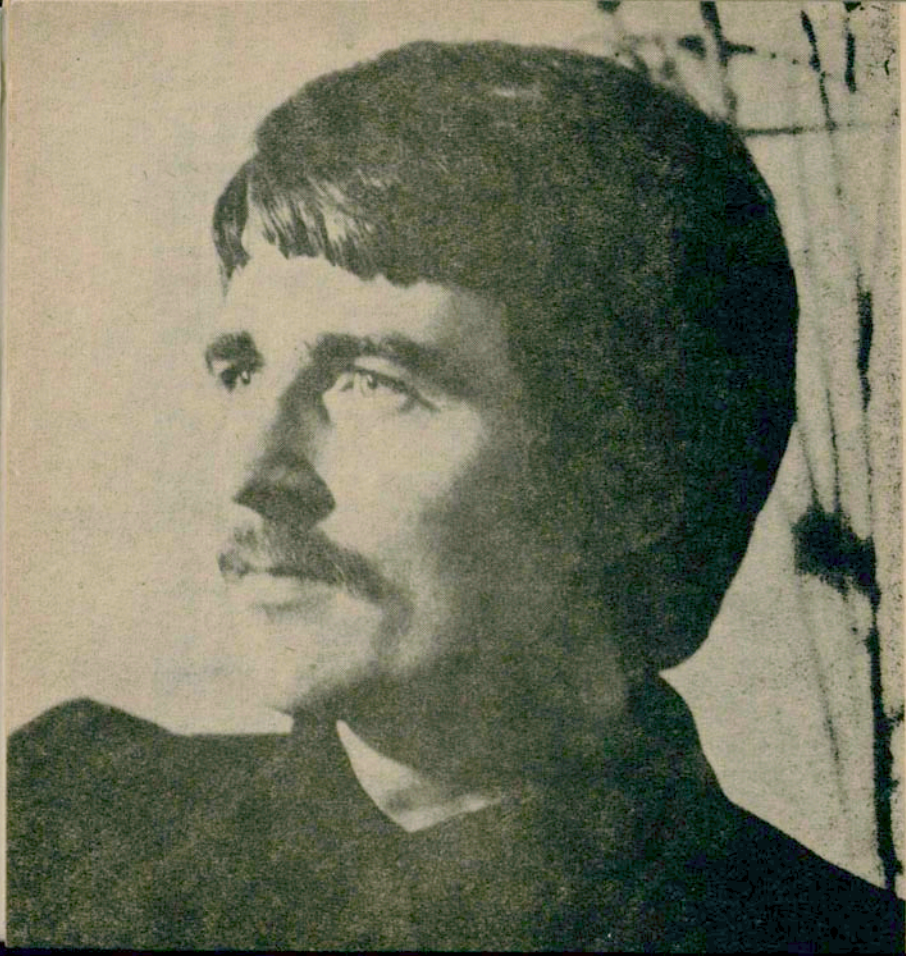
Rezultatem konfrontacji dwu odmiennych postaw filozoficznych była akcentowana klęska Nietzscheańskiego afir-

mującego stosunku do życia i negacja Schopenhauerowskiego ideału szczęścia osiągniętego na drodze pełnej pokory ascezy. Z całą natomiast konsekwencją Andrejew wyeksponował motyw kołowrotu ludzkiego życia, „rotującego koła”, powtarzającego odwieczny ruch w czasie i przestrzeni. Człowiek trwający w terażniejszości jest — według Schopenhauera — „punktem stycznej, wiecznie kręcącego się koła, którego jedną połową jest stale opadająca przeszłość, a drugą — stale wznosząca się przyszłość”. Żelaznemu prawu koła, prawu monotonii, podlegają również ludzkie uczucia.

— „Gdy na chwilę ścisza się ból zrodzony z pragnień i napięcie dążenia spada, gdy wola do życia popada w moment letargu, wtedy wyłania się ciężar trwania w czasie — pustka, nuda, omdlenie, monotonia”.

Nietrudno zauważyć, że dramat Andrejewa stanowi swoją istotą transpozycję Schopenhauerowskiej teorii wciąż powtarzających się momentów dążenia i okresów pustki(...)

(„Slavia Orientalis” 1971, nr 4, s. 409—412)



KRYSTIAN LUPA

Absolwent Wydziału Reżyserii Dramatu Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie. Przedtem studiował na Wydziale Fizyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, ukończył Wydział Grafiki i Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, był przez dwa lata studentem Łódzkiej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej na Wydziale Reżyserii. W tym okresie współpracuje z łódzkim teatrem studenckim „Cytryna” jako scenograf i reżyser. W czasie studiów reżyserii w krakowskiej Szkole Teatralnej zrealizował „Rzeźnię” Sł. Mrożka w Teatrze Słowackiego i „Nadobnie i koczkodany” Witkacego — dyplom 4 roku wydziału aktorskiego tej szkoły. Ten ostatni spektakl stał się wydarzeniem, zyskał bardzo wysokie oceny krytyki i uznany został za jedno z najlepszych przedstawień sztuk S. I. Witkiewicza.

Krystian Lupa w sezonie 1977/78 wiąże się stałą współpracą z Teatrem Norwida. Spektakl „Życie Człowieka” Andrejewa jest debiutem reżyserskim na Scenie Jeleniogórskiej.

SPIS TREŚCI

1. Leonid Nikołajewicz Andrejew (nota biograficzna)
2. René Śliwowski — Leonid Andrejew — dramaturg
3. Halina Chałacińska-Wiertelak — Struktura artystyczna „Życia Człowieka” L. Andrejewa
4. Krystian Lupa (nota biograficzna)

Przedstawienie prowadzi:
WŁADYSŁAW SAWKO

Kontrola tekstu:
GRAŻYNA KOZŁOWSKA

Kierownik techniczny
HELIODOR JANKOWSKI

Kierownik sceny
MIECZYSLAW KULCZYK

Brygadier sceny
KAZIMIERZ GRYGOROWICZ

Rekwizytor
TADEUSZ HALPERN

Światło
WALERIAN STOLARCZYK
JERZY OFMAŃSKI

Kierownicy pracowni

krawieckiej
JANINA SMERECZYŃSKA

stolarskiej
CZESŁAW BURY

perukarskiej
JÓZEFA GRABOWSKA

szewskiej
ALEKSANDER DRAL

malarskiej
HENRYK OLESZKIEWICZ

tapicerskiej
GRZEGORZ RACKIEWICZ

elektrotechnicznej
BENEDYKT ZIENTAŁAK

REDAKCJA PROGRAMU:
JANUSZ DEGLER

OPRACOWANIE GRAFICZNE:
KRYSTIAN LUPA

ODPOWIEDZIALNA ZA DRUK PROGRAMU:
GRAŻYNA NIEPSUJ

Cena: 5 zł

Adres Teatru: 58-500 Jelenia Góra, Al. Wojska Polskiego 38,
tel. 232-74 i 232-75

Kasa czynna w godz. 10.00—14.00 i 17.00—19.00; tel. 233-25

Zgłoszenia na bilety zbiorowe przyjmuje Organizacja Widowni
w godz. 9.00—14.00, tel. 246-32

