

DOSTOJEWSKI I GOGOL NA SCENIE

„Zbrodnia i kara“ Dostojewskiego

Teatr, inscenizując utwór powieściowy, musi liczyć na pewną współpracę publiczności, która powinna „w duszy swej dośpiewać“ to, co się nie zmieści na scenie. Widz, który nie czytał powieści Dostojewskiego „Zbrodnia i kara“, nie może należycie reagować na jej świetną inscenizację w Teatrze Polskim, nie odczuje nawet w połowie tej rozkoszy estetycznej, którą przeżyje widz, znający znakomitą powieść. A jednak Teatr Polski zrobił bardzo wiele, aby wskrzesić ducha Dostojewskiego. Jedną z głównych myśli wielkiego pisarza, że „cierpienie jest to wielka rzecz“, że tylko przeszedłszy przez ogień cierpienia człowiek nabiera wartości, że niema ani mądrości, ani dobra bez ogniowej próby cierpienia — ta myśl została dostatecznie uwypuklona przez przedstawienie.

Lecz możliwości teatru są ograniczone. Jak przedstawić motywy zbrodni Raskolnikowa? Dopiero z rozmowy z Porfirym widz domyśla się, że zbrodnię poprzedziły długie rozmyślenia teoretyczne; o tem, jak została uplanowana zbrodnia, jak obmyślane były różne szczegóły — widz nie dowiaduje się wcale: publiczność widzi, że Raskolnikow po przeczytaniu listu matki zrywa się, wkłada na głowę czapkę i idzie mordować; tymczasem list ten nie miał znaczenia decydującego, tylko pogłębił dojrzałe już postanowienie, zwłaszcza po opowiadaniu Marmeladowa (które przechodzi bez wrażenia: w grze p. Junoszy-Stępowskiego znikła bez śladu owa tragicomiczna afektacja Marmeladowa, zabawna górnolotność wyrażania się — „witjewatost“ — i pewne błazeństwo; pozostał zgrzybiały pijaczyna, a nawet bigot; gdyby świetny artysta miał czas na przeczytanie powieści, niewątpliwie oddałby te cechy znakomicie, oraz dowiedziałyby się, że Marmeladow ma około 50 lat, nie jest siwy, lecz szpakowaty, i chociaż ma łysinę, posiada też czuprynę, za którą go targa żona). Wobec tego Raskolnikow w pierwszych scenach występuje, jako najzwyczajniejszy zbrodniarz.

Tak więc nieprzygotowanego widza wprowadza w błąd początek przedstawienia. Podobnie ma się rzecz z zakończeniem. Widzimy na scenie uroczysty akt skruchy: pod dźwięki muzyki kroczy Raskolnikow, wyprzedzając Sonię i Dunię, i publicznie na kolanach wyznaje zbrodnię. U Dostojewskiego jest zupełnie inaczej: usłuchawszy Soni, Raskolnikow istotnie wychodzi na ulicę, klęka, całuje ziemię, ale to przechodzi bez wrażenia: nikt go nie słyszy, a przechodnie wymieniają między sobą nader prozaiczne uwagi: upił się człowiek, lub wyruszając na pielgrzymkę do Ziemi Świętej, żegna się w taki sposób z ziemią ojczystą. Publicznego wyznania niema. Następuje ono w komisariacie; tam idzie Raskolnikow: powitany uprzejmie przez komisarza, wciąga się w błahą rozmowę, pod której wpływem nastrój jego pierzcha; pożegnawszy urzędnika, wstydzając się oczekującej nań Soni, wraca i dopiero wówczas składa zeznanie. Lecz najważniejszą jest rzeczą, że skruchy wcale nie odczuwa; czyni zeznanie, bo nie ma

innego wyjścia, logicznie przekonany przez Porfirego, uczuciowo popchnięty przez Sonię... I przez parę lat pobytu na katorżce nie jest zdolny do skruchy, nie widzi zła w swoim czynie, tylko gardzi sobą za to, że nie wytrzymał... Tym nastrojem wzbu-



Theodor Dostojewski

dza w otaczających go zbrodniarzach odrazę do siebie. Przewrót moralny zaczyna się dopiero od chwili, gdy Raskolnikow po ciężkiej chorobie, wiosną, na brzegu rzeki syberyjskiej, rzuca się we łzach do nóg Soni. Jednak istoty tego przewrotu Dostojewski nie wyjaśnia, mówiąc, że to mogłoby być przedmiotem osobnego dzieła. Zagadnienie nie zostało rozwiązane logicznie. Raskolnikow — nieprzekonany niczem — chylił głowę przed ewangeliczną moralnością, którą wyznaje dawna prostytutka.

Tego teatr nie mógł oddać, lecz o tem powinien wiedzieć widz.

Jurucz, T. Frenkiel i Relewicz-Ziemińska w tuwimowskiej przeróbce „Płaszcz“ (Nowa Komedja)



„Płaszcz“ Gogola

Komedję Tuwima „Płaszcz“ należy traktować, jako utwór oryginalny, jakkolwiek jej treść zaczerpnięta została z powieści Gogola pod tym samym tytułem. Szekspir brał fabuły nowel włoskich i tworzył z nich oryginalne komedje; wolno Tuwimowi czynić to samo z Gogolem. Komedja Tuwima ma zalety i wady, niezależne od swojego źródła — i nie może być oceniana, jako inscenizacja powieści, która wobec braku dialogów i słabej akcji wcale nie nadaje się do teatru. Więc nie należy mieszać Tuwima z Gogolem, jak to już czynią niektórzy recenzenci w dziennikach.

Widzieć w Gogolu satyryka biurokracji — znaczy pojmywać go bardzo powierzchownie, a nawet fałszywie. Gogol był przedewszystkiem melancholikiem, mistykiem i ascetą; zajmowały go przeważnie ogólne zagadnienia moralne, a jeśli przytem podważał swoim gorzkim śmiechem podstawy ówczesnego ustroju państwowego Rosji, stało się to prawie przypadkowo i nawet mimowoli. Melancholja Gogola pochodziła z jego nadzwyczajnego daru ośmieszania wszystkiego: życie ludzkie przedstawiało się jego oczom jedynie w postaci marnej i głupiej, podczas gdy dusza pragnęła czegoś poważnego i świętego. Od innych humorystów — Moljera lub Dickensa — Gogol różni się tem, że tamci obok śmieszności umieli widzieć w życiu wartości stałe i pozytywne, w imię których wyśmiewali to, co tym wartościom przeczyło; Gogolowi świat przedstawiał się jako splot niedorzeczności i głupstw — i nad tem cierpiał do obłędu. Straszniemi oczami — oczami owego lichwiarza z „Portretu“ — patrzyła nań rzeczywistość, — i nieszczęśliwy humorysta wyrzekł się swego śmiechu, postem i modlitwą umartwiał ciało i ducha, aż zginął po dziesięcioletniej agonji.

W powieści „Płaszcz“ widzimy człowieka, przygniecionego drobiazgami, z których składa się życie w oczach jego twórcy; oplątany niemi Akakij Akakjewicz przeżywa jednak całą gamę uczuć ogólnoludzkich: nadzieję, walkę z przeciwnościami

ZDOBYCIE KRAKOWA¹⁾

mi, wysiłki w dążeniu do upragnionego celu, triumf, klęskę, rozpacz, — i wszystkie te uczucia, obracające się dokoła marnej idei płaszcza, nabierają pod piórem Gogola wartości moralnej, ponieważ cierpienie ludzkie — niezależnie od przyczyn — zawsze pozostaje cierpieniem. Akakij Akakjewicz, walczący o swój płaszcz, cierpi nie mniej, niż Prometeusz, walczący o dobro ludzkości. Na tem polega humor i głęboka melancholija powieści, oraz jej humanitarna idea. „Wszyscy wyszliśmy z gogolowskiego *Płaszcza*“, — powiedział Dostojewski o plejadzie pisarzy, do której sam należał, zaznaczając tem, że współczucie dla ludzi małych, „pomóżonych i skrzywdzonych“ jest tradycją literatury rosyjskiej, zapoczątkowaną przez Gogola. Malując szarość życia, oplątanego przynębiającymi drobiazgami, pisarz zachęcał także o stosunki biurokratyczne; jednak dopatrywanie się w „*Płaszczu*“ satyry na biurokrację ma słabe podstawy. Równie dobrze można by poszukiwać w nim satyry na klimat petersburski.

Fantastyczne zakończenie powieści — zjawienie się ducha Akakija, powodujące pewną zmianę w charakterze i nastroju „wływowej osoby“ — jest wyrazem mistycyzmu autora. Przynębiającą realność Gogol usiłuje skorygować, dać nieszczęśliwej ofierze triumf pośmiertny, lecz takt artysty każe mu do pewnego stopnia zatuszować fantastyczność zjawiska. „W policji wydano rozporządzenie schwytać nieboszczyka, żywego lub martwego, i omal że się to nie udało...“ Stróż nocny schwytał nieboszczyka, przywołał towarzyszy, aby go trzymali, a sam zaczął wahać tabakę, „lecz tabaka była widać takiego gatunku, że jej nie mógł znieść nawet nieboszczyk“, który kichnął, zabryzgał stróżom oczy, a gdy oni je przetarli, zniknął bez śladu...

Krytyka rosyjska zajmowała się przeważnie humanitarną stroną powieści, lecz nie zwróciła uwagi na ten szczegół, że Akakij Akakjewicz jest ascetą, podobnie jak Gogol, który nie znał miłości do kobiety przez całe życie, nie był żonaty i nie miał żadnego romansu; mówił, że miłość, gdyby mu się przytrafiła, spaliłaby go na popiół. Akakij, przechadzając się w nowym płaszczu po ulicy, stanął przed wystawą sklepową i zapatrzył się na obrazek, przedstawiający kobietę, obnażającą nogę, — i uśmiechnął się. „Dlaczego się uśmiechnął?“ pyta autor, „czy dlatego, że ujrzał rzecz, całkiem nieznaną, o której jednak posiada pewne pojęcie każdy, czy też może pomyślał: No, ci Francuzi! Jeżeli zechcą coś tego, to już ten tego...“ Przytłoczony drobiazgami człowiek przegapił w życiu jego najważniejszy nerw — Erosa, który, według Platona, podnosi nas do świata idei, nie wyczuwał tego, co Goethe nazywa *das ewig weibliche*. W tem zdaje się leżała tajemnica tragedji Gogola: jedynie *das ewig weibliche* mogło złagodzić ponury mrok życia, który go doprowadził do rozpacz.

Włodzimierz Fiszer

Do Krakowa zbliżaliśmy się z pewnym lękiem. Bowiem od 1907 r. Jaracz nie był w Krakowie. Cośnieważ z Warszawy o jego rosnącej sławie i do Krakowa dotarło, lecz Kraków ma swoje na teatr spojrzenie i przy lada okazji przypomina Koźmiana, Pawlikowskiego, Wyspiańskiego i co znamienitszych.

Trudno więc było przewidzieć, jak Kraków Jaracza przyjmie, tego syna marnotrawnego, który tu przed dwudziestu pięciu laty wraz z Osterwą pod dyrekcją Gabryelskiego ostrogi aktorskie zdobywał.

Wynajęliśmy „Bagatelę“.

Pierwszy spacer z dworca był oczywiście do miejsca przedsprzedaży biletów, by się zorientować jak Kraków na zapowiedź występów Jaracza zareagował. Uradowaliśmy się wielce, usłyszawszy, że wszystkie bilety wysprzedane. Szybko jednak spowaźniliśmy, bo pełny teatr to jeszcze nie zwycięstwo — mogą przecież i gwizdać za swoje pieniądze.

Toteż z całą energją zabraliśmy się pod wodzą Jaracza do urządzania sceny. Tu mieliśmy pierwszy prawdziwy salon dla akcji naszej sztuki. Zdaje się, że robiliśmy nawet zmianę dekoracji!

Obiad i popołudnie spędziliśmy w arcy miłym towarzystwie malarzy krakowskich, a więc pp. Stryjeńskiej, Rubczaka, Pieńkowskiego i Karszniewicza. Aha, był jeszcze i kolega Socha.

Im bliżej wieczoru, tem większy niepokój.

Dość wczesnie udajemy się do garderób. Jaracz chodzi od aktora do aktora i jak wielki wódz wydaje ostatecznie rozporządzenia przed bitwą.

Przez dziurkę w kurtynie widzimy jak poczciwe krakowiany się schodzą, wygodnie się lokują w krzesłach, ręce zakładają i... czekają; słyszymy prawie ich myśli: „No, czekamy co nam też warszawiści pokazą — nam, panie tego, co to Wyspiańskiego, Pawlikowskiego, Koźmiana i resztę, no, no, zobaczymy“.

8.10 — trzeci i ostatni dzwonek.

Gwar za kurtyną cichnie...

Gong... i kurtyna idzie wgórę...

Grzecznościowe brawa na powitanie Jaracza — i cisza, a my gramy — dajemy wszystko ze siebie, by grać najlepiej.

Akt się kończy — kurtyna zapada.

Anemiczne brawa...

Patrzmy na Jaracza — pali nerwowo papierosa i chodzi po garderobie.

Aktorzy mileżą.

Zdala słyhać szmer publiczności...

Wreszcie rzuca Jaracz papierosa i mówi: „Już ja ich wezmę — dzwonki“.

Pierwszy — drugi — i trzeci dzwonek — i znowu kurtyna się podnosi.

Zaraz na początku dostaje Jaracz brawo przy otwartej kurtynie. To brawo rodzi drugie — to znowu dalsze, tak, że akt ten przerywają liczne oklaski.

Akt się kończy — i publiczność gromkim aplauzem zmusza nas do dziewięciokrotnego podnoszenia kurtyny.

Jaracz wziął wreszcie i krakowską publiczność.

Rozpoczynamy akt trzeci — najmocniej-

szy, dający Jaraczowi szerokie pole do pisu. Znowu huczne brawa, tak huczne, że aż przerywają akcję sztuki.

Wreszcie zbliża się koniec sztuki. Franio — Jaracz zdobywa wreszcie swoje podłe szczęście, otrzymując rękę ukochanej — lecz z naddatkiem, w postaci mającego się narodzić dziecka, splodzonego przez łajdaka Otockiego.

Kiedy sobie uświadamia, jak to „szczęście“ naprawdę wygląda, zaczyna szlochać, ale Franio szlocha tak, jak tylko Jaracz szlochać potrafi.

I zdarzył się rzadki w dziejach teatru wypadek. Kiedy kurtyna po skończonym akcie zapadła, przeciągnęła się cisza na widowni do pełnych piętnastu sekund, co w teatrze stanowi wieczność całą. Publiczność siedziała jakby przymurowana do krzesel.

Po tych piętnastu sekundach zerwał się huragan oklasków, takich oklasków jakich dawno w teatrze aktorki i publiczność nie pamiętają.

Podnoszeniu kurtyny i wywoływaniu Jaracza nie było końca.

Nie chciano wychodzić z teatru...

Jaracz zdobył więc Kraków. A zdobył go uczciwie — potęgą swego talentu.

Nazajutrz powtórzył się triumf Stefana Jaracza. I znowu mury „Bagateli“ pękały niemal od braw rozentuzjzowanej publiczności krakowskiej.

Nie mogę w tych wspomnieniach pominąć bardzo miłego faktu, tyżącego się kochanego kolegi Leona Wyrwicza. Był on na obu przedstawieniach — i ani razu nie przyszedł za kulisy, widząc jaką mamy orkę. Dopiero trzeciego dnia, wczesnym rankiem, kiedyśmy mieli ruszyć w dalszą drogę przyszedł do hotelu, by nam pogratulować, podzielić się wrażeniami i zwrócić uwagę na pewne szczegóły. Radził nam wtedy (mnie i mojej partnerce) podkreślenie pewnych szczegółów, których jak nam się zdawało, publiczność nie zauważy. Tymczasem te szczegółyki podyktowane nam przez Wyrwicza wszędzie znalazły odzwiek u publiczności.

Może ktoś zechce nas posądzić, że były to „gierki“ mające na celu rozśmieszenie widza, więc wolę wyjaśnić: Helenka żegna się z ukochanym przez nią łajdakiem, trzymając w ręku kwiatusek i nie wie, że ją za chwilę porzuci, dowiedziawszy się, że ona ma zostać matką. Rozmawiając, machinalnie obrywa listki z kwiatka, które padają na podłogę.

Ten umierający kwiat to jakby symbol utraconego szczęścia.

Drugi szczegół dla mnie, to krótkie, zniecierpliwione machnięcie ręką w rozmowie z najdroższą...

Bardzo byliśmy wdzięczni wtedy Wyrwiczowi za tak szczerą koleżeńską przysługę, a zarazem zdumieni jego delikatnością.

Co artysta to artysta, nigdy nie będzie zazdrosny o powodzenie innych.

A Wyrwicz to artysta z krwi i kości.

Roman Juraszek



P I W O
Haberbuscha i Schiele
jest nietylko smaczne
ale i bardzo pożywne.

¹⁾ Wyjatek z przygotowanej do druku książki p. t. „Włóczęgi z Jaraczem“.

Obstrukcję usuwają

ZIOŁA PRZECZYSZCZAJĄCE
KARPIŃSKIEGO