



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Idea i praktyka. (Kilka uwag o dramacie Jewgienija Zamiatina Pchła)

Author: Jadwiga Gracla

Citation style: Gracla Jadwiga. (2014). Idea i praktyka. (Kilka uwag o dramacie Jewgienija Zamiatina Pchła). "Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze" (T. 24 (2014), s. 91-98).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).

Idea i praktyka (Kilka uwag o dramacie Jewgienija Zamiatina *Pchła*)

Jadwiga Gracla

ABSTRACT: Zamyatin's dramatic works cannot boast popularity. The *Flea* was staged twice in the 1920s, after which time it fell into oblivion for quite a long time. After 80 years the drama was staged again, it was not very successful though. The author makes an attempt to point to the reasons for its oblivion as well as its later unsuccessful stage production. Text analysis proves that the drama is a reflection of the postulates formulated by such reformers as Wachtangow and Jewreinow. Their production concepts, theatricality of performance is hidden in the construction of space. What brings it closer to a reform is its connection with the folk theater, or a use of stage acting which is characteristic of the reform. The author claims that all this might have been the reason for its unfavorable acclaim. In fact, the text makes use of particular postulates, and therefore it has to be staged in a particular theatrical convention.

KEY WORDS: comedy, folk theater, theatricalization, theater within theater

Rozmowa Konstantego Stanisławskiego i Włodzimierza Niemirowicza-Danczenki, do której doszło w „Słowiańskim Bazarze”¹, zapoczątkowała szereg przemian w teatrze rosyjskim. Była ona również ważnym impulsem dla powstania bodaj najbardziej rozpoznawalnego znaku przemian: Moskiewskiego Teatru Artystycznego — teatru, który stał się znany nie tylko w Rosji, ale również poza jej granicami. Jego fenomen, jak można sądzić, nie ograniczał się jedynie do samego istnienia odrębnej od tradycyjnej sceny. Była ona pierwszym znakiem rosyjskiej Reformy, źródłem, z którego narodził się cały, intensywny i różnorodny, ruch. Znaczenie MChAT-u trudno przecenić. To właśnie w nim odbyło się najbardziej spektakularne, uznane za jeden z mitów teatru

¹ Odbyła się ona 19 czerwca 1897 roku. Zob. Н.И. Соловьева: *Московский Художественный академический театр СССР имени М. Горького*. В: *Театральная энциклопедия*. Ред. П.А. Марков. Москва 1961—1965, Т. 2. „Słowiański Bazar” to nazwa znanej moskiewskiej restauracji.

XX wieku², przedstawienie *Hamleta*, wystawione przez ojca wielkiej Reformy, Edwarda Gordona Craiga. Właśnie otwartość, gotowość akceptacji i prezentacji nowych, choć nie zawsze zgodnych z poglądami ojców założycieli moskiewskiej sceny: Stanisławskiego i Niemirowicza-Danczenki, pomysłów reformatorskich spowodowała, że właśnie z tego teatru fala nowych osiągnięć rozlała się w Rosji. Moskwa w ten sposób stała się jednym z centrów reformy. MChAT, a przede wszystkim jego studia to miejsca, w których praktykowali i eksperymentowali wielcy reżyserzy. Z tego teatru wyszedł i do niego wrócił Wsiewołod Meyerhold³. W nieustannie ewoluujących studiach MChAT-u idee teatralne (często po raz kolejny różne od pomysłów scenograficznych i aktorskich Stanisławskiego) znajdowały swoją realizację, wystawiano tu sztuki-eksperymenty i sztuki-egzemplifikacje pomysłów, które wkrótce miały zdecydować o obliczu współczesnego teatru. MChAT stał się kolebką nowych teatrów, w które zmieniały się usamodzielniające się studia⁴.

Ideą spajającą wszystkie funkcjonujące na początku XX wieku studia i nowoczesne teatry była chęć reformowania, odmiany oblicza i stworzenia nowej, innej od zastanej i skostniałej sceny. Ale drogi wiodące do osiągnięcia tego celu były tak różne, jak różni byli twórcy teatralni tego okresu. Stosunkowo najczęściej spośród twórców-reformatorów przywoływana jest postać Stanisławskiego⁵. Zapewne dlatego, że to właśnie jego pomysł na teatr — realistyczny i psychologiczny — na długo zdominował myślenie o przybytku Melpomeny w Rosji. Po wymuszonym odrzuceniu umiejętności ewolucji i asymilacji innych pomysłów stał się doktryną obowiązującą w radzieckim teatrze. Jeszcze inny los spotkał twórców, którzy ze źródła Reformy wyszli: Meyerholda, którego data śmierci jest jednocześnie symbolicznym końcem rosyjskiej Reformy, Jewgienija Wachtangowa, który na łożu śmierci oglądał swoje najlepsze spektakle — *Księżniczkę Turandot* i *Dybuka*⁶, Aleksandra Tairowa, który w końcu poddał się wymogom władz⁷. Mikołaj Jewreinow, wielki reżyser i re-

² M. Sugiera: *Craig, Stanisławski i moskiewski Hamlet*. W: *Mity teatru XX wieku. Od Stanisławskiego do Kantora*. Red. M. Sugiera, K. Pleśniarowicz. Kraków 1995, s. 43—52.

³ Meyerhold po krótkim okresie akceptacji przez władze sowieckie został przez nie skrytykowany i potępiony. Jego teatr zamknięto. Jedynym miejscem, wciąż dla niego otwartym — azylem i ostoją — był właśnie MChAT Stanisławskiego, a dokładnie prowadzony przed śmiercią przez reżysera-realistę Teatr Operowy. Kiedy zabrakło Stanisławskiego, stracił ostatniego obrońcę. Wkrótce potem Meyerholda aresztowano i stracono. Z jego śmiercią w Rosji skończyła się Reforma.

⁴ Szczegółowo historię MChAT-u omawia np. N. S o ł o w i o w a: *Ветви и корни*. Москва, Московский Художественный театр 1998, s. 149—159.

⁵ Autorzy, twórcy Wielkiej Reformy (jak nazwano okres przemian w teatrze trwający od 1880 do 1940 roku) nie stanowili jednolitej grupy. Jednoczyła ich chęć przemiany, różniły — sposoby do tej przemiany wiodące.

⁶ Obydwa przedstawienia pochodzą z 1922 roku. Wachtangow zmarł 29 maja 1922 roku.

⁷ Jak twierdzi K. Braun: „Tak więc sama historia kreowała stopniowo Teatr Kameralny na ostoję awangardy artystycznej i opozycji politycznej, a Aleksandra Tairowa, ku jego zaskoczeniu,

formator teatru, dramaturg, autor inscenizacji *Szturm Palacu Zimowego* (przygotowanej na trzecią rocznicę wybuchu rewolucji), wyjechał na emigrację⁸. Przytoczone tu zestawienie nazwisk nie jest przypadkowe. Wszyscy ci twórcy odeszli od zainicjowanych przez Stanisławskiego tradycji realistycznych. Wachtangow, Tairow, Jewreinow wierzyli w teatr, który niczego nie udaje, przyznaje się do tego, że jest sztuką, a nie rzeczywistością, nie odtwarza jej i jej nie naśladuje. „Teatr to teatr” — twierdził Tairow⁹. Przywołani reżyserzy domagali się teatralności na każdym poziomie spektaklu: od dekoracji, po grę aktorską. Sięgali do starych sprawdzonych teatralnych sposobów, postaci znanych z *commedia dell'arte*, kostiumów i masek, hołdowali scenicznemu przebiegankom i przesadnej charakteryzacji. Widz ich teatru nie odnosił wrażenia podglądania przez szybę fragmentu rzeczywistości znanej z codziennego doświadczenia, wręcz przeciwnie — wiedział, że uniwersum sceny jest dla niego kreowane i nie może być rzeczywiste. Cechy te — teatralizacja przestrzeni, realizująca się właśnie w konstrukcji scenografii — stały się jedną z naczelných tez drugiego etapu Reformy¹⁰, w którym postulaty i pomysły prawodawców doczekały się przeniesienia na scenę. Jednak nie tylko teoriom Prawodawców Reformy zawdzięczamy przemianę teatru. Na równi z nimi na kształt sceny podziałały dramaty dla niej przeznaczone. Jak bowiem twierdził Meyerhold: „Nowy teatr wyrasta zawsze z literatury”. W przypadku dramaturgii lat dwudziestych zauważalne jest pewnego rodzaju sprzężenie zwrotne: dramat działał na teatr, a teatr działał na dramat, tym bardziej że w tym czasie popularne stało się zjawisko „pisania na zamówienie”, czyli dla konkretnego teatru i ze znajomością jego reguł. Takim utworem — powstającym niejako na zamówienie — jest komedia Jewgienija Zamiatina *Pchła*. Zanim jednak uda się odkryć ślady teorii teatralnych w strukturze przywołanej sztuki, należy zwrócić uwagę na kilka czynników. Zamiatin rzadko bywa kojarzony z teatrem. W historii literatury funkcjonuje raczej jako autor powieści *My*. Tymczasem jego spuścizna dramaturgiczna pozostaje niezbadana i nie do końca doceniona. Kolejnym zaskakującym faktem jest wybór gatunku: *Pchła* to komedia, gatunek rzadziej reprezentowany w owych czasach, choć — co warto podkreślić — nie całkiem zapomniany przez reformatorów. Może również zaskakiwać treść przywołanego utworu: jest ona bowiem sceniczną, ale autorską wersją bodaj najbardziej

a czasem przerażeniu, na artystę skrajnie nowoczesnego, zbuntowanego. Nie sprostał sytuacji. Uciekł z niej”. Zob. K. Braun: *Wielka Reforma Teatru. Ludzie — Idee — Zdarzenia*. Wrocław—Warszawa 1986, s. 242.

⁸ Autor opuścił Rosję 25 stycznia 1925 roku.

⁹ A. Tairow: *Notatki reżysera i proklamacje artysty*. Tłum. J. Ludwiska. Warszawa 1978, s. 98.

¹⁰ Taki podział proponuje m.in. K. Braun w swojej książce poświęconej Reformie. K. Braun: *Wielka Reforma Teatru...*, s. 28. Za pierwszy etap uznaje działalność Prawodawców Reformy: Craiga, Appii i Fuchsa.

znanego utworu Mikołaja Leskowa *Mańkut*. *Pchła* Zamiatina doczekała się realizacji scenicznej, a dokładnie zagościła na deskach dwóch teatrów: II studia MChAT oraz teatru leningradzkiego. Po triumfie i aplauzie nastał dla niej czas zapomnienia. Powtórne wejście „tekstu do teatru” nastąpiło dopiero po prawie 80 latach od powstania i nie powtórzyło sukcesu pierwszych realizacji. Co stało się przyczyną zapomnienia utworu Zamiatina? Czy za jedyny, niepodważalny powód można uznać zakaz publikacji oraz późniejsze koleje życia i twórczości Zamiatina. Odpowiedź twierdząca na tak postawione pytanie byłaby pewnego rodzaju nadużyciem. Oczywiście, stosunek władzy do Zamiatina wpłynął znacząco na recepcję (a raczej jej brak) jego twórczości w Związku Radzieckim. Niemniej jednak w przypadku omawianego utworu przyczyną dominującą jest sama struktura tekstu oraz jego osadzenie w określonych realiach teatralnych i scenograficznych. Tekst ten bowiem, jak informują pierwsze słowa didaskaliów:

Jest próbą stworzenia rosyjskiej komedii ludowej. I jak każdy teatr ludowy nie jest oczywiście teatrem realistycznym, ale od początku do końca umownym, jest grą¹¹.

Takie sformułowanie, pojawiające się już na początku utworu, oczywiście, odsyła do określonych konwencji i znanych rozwiązań. MChAT II, w który przekształciło się pierwsze studio MChAT-u, był konglomeratem różnych częściowo spornych tendencji — od realistycznych (*Sprawa Suchowo-Kobylina*), przez symboliczne (*Petersburg* Bielego), po teatralizujące (*Pchła* w reżyserii A. Dikiego¹² i scenografii Kustodiewa). Wybór ten pokazuje, że był to niewątpliwie teatr Reformy: dynamiczny, żywy, prawdziwy, zmieniający się i jednocześnie reformujący powstający wówczas dramat. Utwór Zamiatina nawiązuje do jednej z reprezentowanych w teatrze reformatorskim tendencji — teatralizacji, którą w Rosji reprezentowali Tairow, Jewreinow i Wachtangow. W sztuce Zamiatina odnaleźć można wpływy wszystkich wymienionych twórców.

Stosunkowo najłatwiej wskazać bezpośrednie wpływy twórczości Wachtangowa, w tekście sztuki znajdują się bowiem bezpośrednie odniesienia do *Księżniczki Turandot*. W historycznym już widowisku pojawiające się postacie zmieniały kostiumy (a raczej je ubierały) w obecności i przed oczami zgromadzonej widowni, pokazując niejako wszystkie chwytby teatralne. Na scenie odbywała się również charakteryzacja aktorów, którzy w efekcie końcowym ukazywali się w pełnej krasie kostiumów i makijaży¹³. Podobnie dzieje się w dramacie Za-

¹¹ Tekst sztuki zaczerpnęłam z internetowego wydania dzieł Zamiatina: http://az.lib.ru/z/zamiatin_e_i/ [data dostępu: 20 XII 2013]. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

¹² Autora m.in. szkicu o Wachtangowie. Zob. А.Д. Дикий: *Повесть о театральной юности*. При участии З.В. Владимировой. Предисл. А.П. Мацкина. Москва 1957, s. 359.

¹³ Zob. *«Принцесса Турандот» в постановке Третьей студии МХТ им. Евг. Вахтангова*. Москва 1923.

miatina, gdzie postacie zwane Chłdziejami, grające w sztuce role nie tylko samych siebie, ale również innych bohaterów sztuki (co zostaje już uwzględnione w spisie postaci) przywdziewają kostiumy i charakterystyczne rekwizyty w trakcie sztuki, stając się na jakiś czas kolejnymi bohaterami tekstu, niezbędnymi dla ukazania całości historii. To najbardziej czytelne wprowadzenie do teorii Wachtangowa. Tekst *Pchły* nie jest jednak jedynie prostym powieleniem chwytu, lecz czym więcej — próbą urzeczywistnienia głoszonych teorii. Wachtangow powiedział przecież: „sztuka nie powinna być oderwana od ludu. Albo z ludem, albo przeciw niemu [...]. To co nagromadziło się w tradycji ludowej — jest na pewno nieśmiertelne. Na to właśnie artysta winien skierować oczy swej duszy”¹⁴. W świetle tych słów wybór tematu — powrót do opowiadania Leskowa — nie wydaje się dziwny. Dodatkowo ów aspekt ludowości wzmacniają właśnie postacie — aktorzy widowiska, które „dzieje się” wewnątrz tekstu. Chłdzieje, czyli spadkobiercy ruskich skomorochów, są jednocześnie nosicielami tradycji ludowego teatru włoskiego, spadkobiercami Pierrotów i Arlekinów. Teatr prezentowany w sztuce Zamiatina spełnia więc najbardziej powszechny postulat wielkich reformatorów — powrót do teatru prawdziwego, a za taki uznawano właśnie teatr ludowy, czerpiący z tradycji mimów, jarmarcznych widowisk, rosyjskich Balaganów, historii niemieckiego Hanswursta¹⁵, włoskiej *commedia dell'arte*. Teatr, który przed oczami widza tworzy Zamiatin, czerpie z tych źródeł — zażycza postacie i motywy, ale nie jest prostą kalką, powieleniem chwytu. W tekście tym bowiem oprócz wspomnianych tu nawiązań do spektaklu Wachtangowa z 1922 roku, znacznie wyraźniejsze wydają się wpływy innej teorii i innego twórcy — Mikołaja Jewreinowa. Ślady postulatów reżysera dramaturga odnajdziemy przede wszystkim w budowie przestrzeni. Właśnie koncepcje scenograficzne stały się najbardziej eksplorowanym elementem spektaklu reformy. W scenografii powstających na początku XX wieku spektakli odszukać można echa dyskusji na temat kształtu i roli teatru. Jewreinow (podobnie jak Tairow) w swoich postulatach teoretycznych i — co w przypadku tego autora niezwykle znaczące — w egzemplifikujących je sztukach dramatycznych¹⁶ skłaniał się ku wyraźnemu oddzieleniu teatru od rzeczywistości. W jego tekstach często odnaleźć można chwyt „teatru w teatrze”, w przestrzeni prezentowanych utworów zaś — elementy charakterystyczne dla teatru: scenę, awanscenę i kurtynę. Podobnie kształtuje świat przedstawiony *Pchły* Zamiatin. Po zaprezentowaniu występujących w sztuce postaci pojawia się następująca uwaga:

¹⁴ J. W a c h t a n g o w: *Poszukiwania*. Tłum. H. B i e n i a w s k i. Warszawa 1967, s. 53.

¹⁵ Historię tej postaci i jej teatru omawia m.in. H. A s p e r: *Hanswurst: Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert*. Emsdetten 1980.

¹⁶ Swoje poglądy na temat teatru Jewreinow prezentował w wielu sztukach. Wypada tu wspomnieć o przeznaczonych dla Teatru Starego *Trzech magach*, *Jarmarku na indykt św. Denisa* czy *Tym, co najważniejsze*.

Pierwsza teatralna kurtyna zostaje podniesiona. Za nią pojawia się proscenium i druga kurtyna — jaskrawa, jarmarczna. Ta kurtyna jeszcze nie została podniesiona. Na proscenium pojawia się 1 Chłdziej.

Ten chwyt — stojący przed kurtyną bohater, który zaprasza do obejrzenia widowiska — nie jest niczym nowym ani szczególnym w przypadku dramaturgii omawianego okresu. Wystarczy wspomnieć tu słynne dzieło Hofmannsthal'a — *Każdego*¹⁷. Nie dziwi też pojawiający się w konsekwencji „teatr w teatrze”, rozmaicie wykorzystywany przez twórców początku XX wieku. Takie ukształtowanie sceny pozwala odnieść komedię Zamiatina do teorii Jewreinowa. Przestrzeń spektaklu — rzeczywistego, odgrywanego przez Chłdziejów i postacie zapożyczone z Leskowowskiego opowiadania — nacechowana jest teatralnością. Przypomina ilustrację z rosyjskiej bajki — barwną, nieco przerysowaną, nieuwzględniającą rzeczywistych wymiarów. Tak też przestrzeń spektaklu zaprojektował Kustodijew¹⁸. W tekście pojawia się jej opis: „Petersburg. Ale Petersburg tulski, taki o jakim wieczorami opowiada tym, którzy nigdy w nim nie byli, wędrujący pielgrzym”. Tak zdefiniowana przestrzeń nie tylko nie przypomina nawet pozornie rzeczywistej, ale staje się czymś więcej — przestrzenią kreowaną, wymyśloną i wyśnioną, światem, który nie istnieje nigdzie poza zawodną pamięcią wspomaganą przez wyobraźnię, miejscem, którego nic nie łączy, poza nazwą, z prawdziwym Petersburgiem. Jest wymyślone i przez scenografa narysowane. To ilustracja, tło dla spektaklu, nieprzypominające miejsca realnego. „Staje się” przed oczami widza. Kreuje je autor, odzierając z każdego pozoru realności. Wszystkie prezentowane przestrzenie, w których rozgrywa się historia pchły podkutej przez tulskiego mistrza — Mańkuta, mają taki właśnie charakter.

Drugim typem prezentowanej w sztuce przestrzeni jest miejsce zapowiedzi kolejnych części sztuki. Przed każdą z nich pojawia się Chłdziej powtarzający słowa: „przedstawienia ciąg dalszy”. Niekiedy do tych słów dodaje parę uwag na temat przestrzeni, w której rozegra się dalsza część historii. Słowa te są wypowiedziane z awansceny, niejako przed niewidzialną kurtyną (poza pierwszą sceną jarmarczna kurtyna nie jest eksponowana), aby publiczność nie zatraciła świadomości bycia w teatrze. Do takiego chwytu nigdy nie posunął się Wachtangow. Jest on natomiast typowy dla Jewreinowa, który właśnie przed zapomnieniem o tym, że nie należy mieszać życia i teatru, przestrzegał niejednokrotnie, zarówno w swoich pracach teoretycznych, jak i — znacznie częściej — w swojej dramaturgii. Zamiatin nie pozwala widzowi zapomnieć, gdzie się znajduje. I czyni to, nie tylko konstruując w taki sposób przestrzeń dramatu, by można uwydatnić funkcjonujące w niej elementy jednoznacznie należące do świata Melpomeny

¹⁷ Podobnie też rozpoczyna swoją sztukę *Wesoła śmierć Jewreinow*.

¹⁸ Szkice do tego spektaklu można zobaczyć na: <http://www.wikipaintings.org/ru/boris-kustodiev/poster-of-the-play-flea-1926> [data dostępu: 20 XII 2013].

(kurtyna, awanscena, proscenium), ale przede wszystkim kształtując owo uniwersum w sposób, który wyklucza jakiegokolwiek naśladownictwo i przenoszenie doświadczeń dnia codziennego. Charakterystyka przestrzeni utworu opiera się nie na prostym odwzorowaniu rzeczywistości, lecz na próbie przeniesienia na scenę wyobrażenia o realnych miejscach. Tak rysowany świat musi być pozbawiony cech obiektywnych, natomiast może porażać subiektywnością. Jest bowiem po części kreowany, tak jak chciał tego Craig, po części powstaje z przetworzonej świadomości, jak postulował to twórca drugiego etapu — Karl Edschmid¹⁹. Teoria i praktyka drugiego etapu Reformy pojawiają się w tekście jeszcze raz — gdy Mańkut wchodzi do komnaty-jadalni w Londynie (znowu przedstawionym jako Londyn zaskakujący, obcy, niekoniecznie posiadający cechy prawdziwej stolicy Anglii). Wchodzi do niej nie w sposób tradycyjny, ale przez drzwi w murze, do której wpełznął go Chemik-Mechanik. Po chwili spadania wypada z niej z trzaskiem i płomieniami, by ostrożnie zasiąść za podpełzającym do niego stołem (gdyż takie zazwyczaj bywają w Anglii). Owa scena, oczywiście w dużym stopniu bajkowa, nierealna, dziwna, ale przecież nieprzerazająca, przypomina sposób kształtowania przestrzeni scenicznej, który stał się charakterystyczny dla twórców drugiego etapu Reform, hołdujących zasadzie *Tarrassierung des Tairens*²⁰. Skoro Mańkut przemieszcza się w murze, spada w niej do jadalni, to przestrzeń owego dramatu musi być wielopoziomowa, musi być możliwy ów ruch w pionie. A przecież właśnie takie kształtowanie uniwersum sceny, w którym potrzebne były wszelkiego rodzaju schody, podesty, pochylnie stanowiło znak rozpoznawczy Leopolda Jessnera czy Meyerholda. W przypadku Zamiatina znak tej sceny ma charakter sporadyczny, stworzony — co należy przyznać — z niezwykłą maestrią i wyczuciem, dzięki czemu nie zostaje zaburzony bajkowy nastrój sztuki. Wprowadzenie wielopoziomowości nie burzy całości kompozycyjnej, wpisuje się w zastosowaną tu konwencję bajki granej w teatrze. I to najbardziej zbliża utwór Zamiatina do koncepcji Jewreynowa. Oczywiście, co należy ciągle mieć na uwadze, na zbieżność z teorią reżysera-inscenizatora wskazują już chwyt teatralizowania przestrzeni czy też przywołanie postaci-symboli starego teatru. Sam Jewreynow często odwoływał się do historii, do średniowiecznych legend i jarmarcznych opowiadań, by z nich stworzyć widowisko niespotykane nigdzie indziej. Podobnie dzieje się w dramacie Zamiatina. Temat utworu — historia o niezwykle zdolnym tulskim rzemieślniku, jego wyjeździe do Londynu i podkutej pchle, znana ze skazu Leskowa — nabiera zupełnie innego znaczenia i wydźwięku. Nie tylko bowiem dzieje się w przestrzeni przypominającej bajkę, a nie znane i realne przestrzenie, ale — co nie-

¹⁹ K. Edschmid twierdził iż: „Świat istnieje, powtarzanie go byłoby pozbawione sensu. Wi-dzieć go w ostatnim drgnięciu, szukać jego jądra, stworzyć go na nowo — to największe zadanie sztuki”. Zob. K. E d s c h m i d: *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*. Berlin 1919, s. 50 [tłum. — J.G.].

²⁰ Określenie to podają za Emilem Pirchanem.

zwykle ważne — odgrywają ją przed oczami odbiorcy postaci teatru, aktorzy rodem z bałaganu. W widowisku stworzonym przez Chładiejów wszystko, co powiedzą i przekażą, jest możliwe, wszystko może się zdarzyć. Ze znanego motywu pozostaje tylko osnowa, resztę wypełniają sceny zapożyczone z bajki, w której wszystko jest możliwe, nie zna ona przecież ograniczeń wynikających z oporu przestrzeni. Mańkut pojawia się w Londynie w typowych rosyjskich saniach, trojce. Wraca, co ciekawe, statkiem. Ale nie to najbardziej odróżnia historię w ujęciu Zamiatina od pierwowzoru. Mańkut wraca z Anglii i szczęśliwie ląduje w swojej ukochanej Tule u boku Maszy (granej przez Chładiejkę). Owo szczęśliwe zakończenie podkreśla wypowiedź jednego z Chładiejów, który żegna publiczność słowami: „Oto szczęśliwe zakończenie. Gratuluję. Do szybkiego zobaczenia i prosimy szanownych państwa by o nas nie zapominali”. To przecież prawdziwy *happy end*, taki, jakiego chce i spodziewa się widz. Bajka kończy się dobrze. Wszystko wraca na swoje miejsce. Brakuje tu tylko słów: „i żyli długo i szczęśliwie”. Choć można na to liczyć. Zakończenie zaskakujące przede wszystkim wszystkich tych, którzy spodziewali się prostej transpozycji tekstu Leskova. Dramat Zamiatina spełnił zupełnie inne zadanie. Nie przedstawiał przecież jedynie mądrości i zdolności prostego człowieka. Wręcz przeciwnie — zarówno dekoracje, jak i zachowanie postaci odrealniały jego obraz. Co stało się więc zadaniem utworu będącego wariantem znanej historii? Jeżeli tak właśnie będziemy go postrzegać — jako wariację, wariant znanego tematu, to wypada niezwłocznie wrócić do Jewreinowa i jego teorii, w której wyraźnie określał, że teatr powinien być: „Odrobiną ułudy, złudzenia, po prostu pięknej bajki, barwnej, upiększającej śmiechem nadziei i radości codzienną szarżyzną życia. Bez takiej bajki trudno żyć i pracować”²¹. Jeżeli tak pojmować będziemy rolę teatru, to dramat Zamiatina spełnił ją w całości. Nie tylko przecież przeniósł odbiorcę do świata bajki, snu, wyobraźni, świata barwnego, nieco naiwnego, w którym niezachowane proporcje wielkości wskazują na odrealnienie postaci i miejsc (dzięki temu właśnie stworzył widowisko piękne i urzekające), ale przede wszystkim dał odbiorcy oczekiwany *happy end*, pokazując, że tylko w teatrze i tylko tak długo, jak podniesiona jest kurtyna, wszystko staje się możliwe. Nawet inne, lepsze zakończenie znanej historii. Ale jest to możliwe tylko w teatrze, co podkreśla obecność aktorów, teatralnych fragmentów przestrzeni, chwytów typowych dla przedstawienia, kostiumów i rekwizytów. Dobitnie świadczy o tym ostatnia wypowiedź Chładiejka, przypominająca publiczności, że: „przedstawienie skończyło się szczęśliwie”. Było to więc tylko widowisko, po którym trzeba — jak chciał tego Jewreinow — wrócić do rzeczywistości. Po opadnięciu kurtyny widz wróci do niej. Przed jego oczami toczyła się historia teatru pierwszego trzydziestolecia XX wieku, dla którego *Pchła* została przeznaczona. Obejrzał bajkę, w której idea teatru stała się jego codzienną praktyką.

²¹ S. P o w o ł o c k i: *Jewreinow i jego twórczość*. Cyt. za: K. B r a u n: *Wielka Reforma Teatru...*, s. 140.