

OLGA ŚMIECHOWICZ

(Kraków)

ARYSTOFANES W WALONKACH. CZEŚĆ II: POŻAR WIŚNIOWEGO SADU. KOMEDIE ARYSTOFANESA NA SCENACH ROSYJSKICH

Żeby zrozumieć dość powolne przenikanie Arystofanesa do repertuarów teatrów rosyjskich, najpierw trzeba popatrzeć na kulturę narodową tego kraju. Jego tradycję i harmonię zaburzył na początku XVIII wieku człowiek, którego marzeniem było stworzenie z Rosji pełnoprawnego członka europejskiej cywilizacji. Car Piotr I sprawił, że dusza rosyjska nagle zmieniła orientację swojego tożsamościowego kompasu. Budowa Sankt Petersburga była mocnym wychyleniem się Rosjan w kierunku świata zachodniego, który do tej pory pozostawał dla nich zamknięty. Piotr I przeprowadził głębokie reformy państwa w zakresie polityki międzynarodowej, kultury, oświaty i obyczajowości. Europeizacja kraju zapoczątkowana z niesamowitym impetem przez ambitnego cara miała za zadanie nadrobić wielowiekowe zaległości, jakie oddzielały Rosję od krajów Europy zachodniej. Powołano Rosyjską Akademię Nauk i tym samym odebrano cerkwi prawosławnej jej dotychczasową kontrolę nad oświatą i sztuką. Jak pisałam w pierwszej części artykułu, wprowadzenie komediopisarstwa Arystofanesa do rosyjskiej myśli humanistycznej odbyło się poprzez pryzmat pism Woltera, a więc przez wiele lat Arystofanes był znany przede wszystkim jako „morderca” Sokratesa.

Dopiero początek romantyzmu przyniósł pierwsze próby uniewinnienia autora *Chmur*. Aleksandr Szachowskiej (1777–1846) był reżyserem, pedagogiem i krytykiem teatralnym, kierował carskimi teatrami w Sankt Petersburgu. Jego mieszkanie było jednym z ważniejszych salonów literackich tamtego okresu. Stałymi gośćmi byli u niego między innymi Aleksandr Puszkina, Paweł Katienin i Aleksandr Gribojedow. Przyjaciele nazywali Szachowskiego „rosyjskim Moliere”, w porywach „nowym Arystofanesem” – choć musimy pamiętać, że to drugie określenie miało dzięki pismom encyklopedystów znaczenie ambiwalentne. Przeciwnicy Szachowskiego i jego twórczości nawiązując do postaci Arystofanesa odwoływali się do powszechnie znanego wizerunku attyckiego komediopisarza, który bezpodstawnie prześladował największego greckiego myśliciela.

Pierwszym tekstem, w którym Szachowskiej inspirował się komediami Arystofanesa, była *Lekcja dla kokietek* napisana w 1815 r. Całość oparta na *Chmurach* miała wyraźny charakter pamfletu. Szachowskiej zmienił wszystkie postaci pozosta-

wiając jedynie Sokratesa jako symboliczne przedstawienie Wasilija Żukowskiego, znanego wówczas poety i krytyka literackiego, członka grupy Arzamas¹. Utwór ten był ostrym atakiem na karamzinistów (preromantyków, opowiadających się za czerpaniem inspiracji z literatury zachodniej), między innymi Wasilija Puszkina (stryja Aleksandra) i Piotra Wiaziemskiego. Nazywany jest katalizatorem „wojny na Parnasie”², pomiędzy karamzinistami a klasycystami, którzy domagali się między innymi przywrócenia w tekstach literackich języka starocerkiewnosłowiańskiego (w ich szeregach znajdował się sam Szachowskiej).

Jednak najważniejszym tekstem, w którym Szachowskiej pełnymi garściami czerpał z komediowej spuścizny Arystofanesa, był dramat *Arystofanes albo przedstawienie komedii* Rycerze. Premiera odbyła się 19 listopada 1825 r. w Teatrze Małym w Petersburgu. Jest to pierwsze poświęcone wystawienie sztuki opartej na komedii Arystofanesa na rosyjskiej scenie. Wcześniej komedia grecka nie wydawała się rosyjskim artystom nazbyt ciekawym materiałem scenicznym (w niedługim czasie przed wystawieniem omawianej parafrazy *Rycerzy* w Teatrze Wielkim grano między innymi *Medeę* i *Edypa w Atenach* – pod tym tytułem wystawiono *Edypa w Kolonos*). Tekst Szachowskiego był luźną adaptacją komedii Arystofanesa. Jest interesujące, że to właśnie *Rycerze*, a nie *Chmury* posłużyli rosyjskiemu pisarzowi do obrony Arystofanesa. Cel był wyraźnie widoczny: tekstem Arystofanesa obronić samego Arystofanesa przed dotychczasowymi oskarżeniami encyklopedystów i ich akolitów. Szachowskiej wprowadził nawet postać samego komediopisarza jako pełnoprawnego bohatera jego własnego dramatu. Niestety, w Sankt Petersburgu odbyło się tylko jedno wystawienie, ponieważ 1 grudnia zmarł car Aleksander I. Z powodu ogłoszonej żałoby kolejny spektakl miał miejsce dopiero niecały rok później, w Moskwie. Szachowskiej bardzo celnie wykorzystał „aktualny potencjał” komediopisarstwa Arystofanesa i w swoim tekście nawiązał do obchodów koronacji Mikołaja I (3 września 1826). Wersja przygotowana na tę okazję przedstawiała publiczności historię złego garbarza Kleona, który utrudniał młodemu poecie wystawienie nowej komedii. Arystofanes został w tym utworze przedstawiony jako arystokrata, który lojalnie bronił monarchii przed głosami demagogów (wyrażna aluzja do procesu dekabrystów). Poecie osamotnionemu w nierównej walce przyszła z pomocą piękna Alkinoja, wprowadzona już do poprzedniej redakcji dramatu³.

Arystofanes do końca XIX wieku znany był w Rosji słabo – nie miał szczęścia do tłumaczy, wskutek czego jego utwory wystawiano sporadycznie (przede wszystkim w szkołach, gdzie uczono łaciny i greki, między innymi w 1884 r. uczniowie gimnazjum F. I. Krejmana w Sankt Petersburgu wystawili *Plutosa*; przedstawienie

¹ Grupa literacka działająca w Petersburgu w latach 1815–1818, propagująca stosowanie w tekstach literackich mowy potocznej. Główni przedstawiciele: A. Puszkina, N. Turgieniew, W. Żukowski, P. Wiaziemski.

² Zob. anonimowy artykuł *Загоскин и Шаховской как союзники в литературной полемике конца 1810-х гг.* <https://refdb.ru/look/1131109.html> (dostęp 3 listopada 2019).

³ И. М. Нахов, *Наследие Аристофана*, [w:] *Аристофан – сборник статей*, орг. Н. Ф. Дератани, С. И. Радциг, Издательство Московского университета, Москва 1956, s. 169.

okazało się na tyle dobre, że doczekało się wzmianki w prasie⁴). Wystawiając utwory Arystofanesa podejmowano się prób muzealno-archeologicznych rekonstrukcji lub stylizacji sielankowo idealistycznych wizji starożytnej Hellady. Takie interpretacje bynajmniej nie wychodziły Arystofanesowi na dobre. Artystom, którzy brali na warsztat jego utwory, często nie w smak były jego pomysły – więc zmieniali, przepisywali, dopisywali i wystawiali pod imieniem ateńskiego komediopisarza teksty bardzo dalekie od pierwowzoru. Doprowadziło to do pojawienia się na scenach rosyjskich licznych lichych przeróbek i wersji uwspółcześnianych metodą chałupniczą. Realizm w teatrze, który za sprawą Konstantina Stanisławskiego zawładnął rosyjskimi scenami początku wieku, niechętnie udzielał przestrzeni ateńskiemu komediopisarzowi. Jednak dwie komedie Arystofanesa zaskarbiły sobie zainteresowanie artystów i widzów, były to *Lizystrata* oraz *Sejm kobiet*. Obie ze względu na zawarte w nich aktualne problemy: pozycji kobiet w społeczeństwie oraz wojny i pokoju. Komedie te nie wymagają zbyt wielu cięć w celu usunięcia nieczytelnych aluzji do historii Aten. Ich akcja posuwa się szybko i sprawnie, charaktery są wyraziste – pracy niewiele, a efekt, chciałoby się rzec, murowany. W numerze 28 gazety „Театр и искусство” z r. 1898⁵ pojawiła się notka prasowa o udzielonym przez cenzurę pozwoleniu na publiczny pokaz *Lizystraty* w Teatrze Pawłowskim w Petersburgu. Premiera spektaklu odbyła się 19 lipca 1898 r. i krytycy zgodnie pochwalili autora adaptacji „pana Łaternera” za zgrabną kompilację, która wróży sukces na prowincji⁶ (dziś mielibyśmy spore wątpliwości, czy aby na pewno jest to komplement). Zgodnie zaaprobowali wycięcie „niewłaściwych” fragmentów, co jest jednak szczególnie interesujące: z ich tekstów dowiadujemy się, że Łaternier oprócz dopisania prologu i paru dodatkowych scen wprowadził do tekstu Arystofanesa 14 nowych postaci (!)⁷. Nie zachował się niestety, jak się można domyślać na podstawie recenzji, mocno zmieniony tekst przedstawienia. Jego ciepłe przyjęcie przez prasę przyczyniło się jednak do znacznego wzrostu zainteresowania tym tytułem. Po kilku miesiącach *Lizystrata* ponownie została wystawiona w Moskwie⁸. Przygotowana przez członków Moskiewskiego Koła Miłośników Sztuki Dramatycznej (wielu z nich było studentami Uniwersytetu Moskiewskiego), szybko została okrzyknięta najważniejszym wydarzeniem sezonu. „Sztukę z wyczuciem i uwagą wystawił artysta teatrów imperatorskich pan Nosow. Były dla niej namalowane specjalne dekoracje. Towarzysząca muzyka i śpiewy chóralne wyróżniały się surowością greckiego stylu”⁹. Recenzent gazety „Русское слово” podkreślił aktualny wydźwięk komedii, który szczególnej siły nabral w scenie

⁴ Московские ведомости, 23 stycznia 1884.

⁵ Театр и искусство, 1898, nr 28, s. 500.

⁶ Ibid., nr 31, s. 552.

⁷ Московские ведомости, nr 343, 13 grudnia 1898, s. 3. Cyt. za: Нахов, op. cit. (zob. wyżej, przyp. 3), s. 174.

⁸ Pierwszy pokaz odbył się 10 grudnia 1898 r. w sali koncertowej M. S. Romanowa.

⁹ Русское слово, nr 344, 11 grudnia 1898, cyt. za: Нахов, op. cit. (zob. wyżej, przyp. 3), s. 175.

ostatniej. Podobno końcowy monolog Lizystraty nawołującej do pokoju został zagłuszony owacją widowni.

„Aktualność” komedii Arystofanesa chyba zawsze będzie zaskakiwać recenzentów teatralnych. Wykorzystywana jest zawsze jako przynęta, musiała „zaskoczyć” również widzów charytatywnego spektaklu *Sejm kobiet*, wystawionego w petersburskim Teatrze Komedii (27 stycznia 1908 r.)¹⁰. Komedya w tłumaczeniu, wyreżyserowana przez Rudolfa Ungerna, utrzymana była w „wesółym, komediowym tempie”¹¹. Recenzent dziennika „Петербургские ведомости” w artykule *Wiecznie młody antyk* opisywał, jak wielkie wrażenie zrobiła na nim nieśmiertelność typów i myśli komedii greckiej: „Z antycznych szat bije prawdziwe ludzkie życie”¹². Podobne wrażenie zrobiło na nim wyśmianie przez Arystofanesa sejmowych zapędów ateńskich niewiast w zestawieniu z głoszonymi w ówczesnej Rosji koncepcjami „utopijnych” reform socjalnych, wobec których postępowanie Praksagory może wywoływać jedynie „dobroduszne uśmiechy”¹³. Sukces tego wystawienia zachęcił do pracy również amatorów. Członkowie kółka teatralnego imienia Jakowa Połonskiego dali pokaz *Sejmu kobiet* w listopadzie 1910 r. w auli Instytutu Tieniszewa w Petersburgu¹⁴. Do reżyserii zaproszono twórcę poprzedniej inscenizacji, Rudolfa Ungerna, który zgrabnie prowadząc całość sprawił, że spektakl doczekał się szerokiego oddźwięku w prasie¹⁵. Przedstawienie poprzedzone wykładem profesora Tadeusza Zielińskiego grano z wyjątkowym powodzeniem. Tym razem w wersji prozatorskiej, którą przygotowała Tatiana Szczepkina-Kupiernik. Udało się pozyskać do współpracy także Michaiła Fokina, gwiazdę Teatru Maryjskiego, który przygotował choreografię (w rok po wystawieniu *Sejmu kobiet* dołączył do zespołu Siergieja Diagilewa). Krytycy podkreślali profesjonalny poziom wystawienia, a zwłaszcza świetnie przemyślaną i zagraną rolę Praksagory. Ale obok pochwał dla reżysera, który podjął się rekonstrukcji antycznej komedii, zwracano szczególną uwagę na przedstawiony w niej problem społeczny. Kwestia emancypacji kobiet i „antykomunistyczny kierunek”¹⁶ obrany w tekście przez Arystofanesa, były szczególnie istotne w atmosferze, która panowała w Rosji po rewolucji 1905 r. „Przed widzem otworzył się obraz podobny do naszej rzeczywistości: nierównomierny podział

¹⁰ Tearp, nr 166, 21 stycznia 1908.

¹¹ Нахов, op. cit. (zob. wyżej, przyp. 3), s. 177.

¹² Петербургские ведомости, nr 28, 2 lutego 1908.

¹³ Ibid.

¹⁴ Нахов, op. cit., s. 177.

¹⁵ Ibid., s. 175.

¹⁶ W komedii *Sejm kobiet* znajduje się pierwszy zachowany w literaturze opis „ustroju komunistycznego”, ujęty oczywiście w formę satyryczną. Arystofanes zaproponował w swoim utworze nie tylko zniesienie własności prywatnej, ale również wprowadzenie równego podziału męczyzn pomiędzy kobietami, i tak, jeżeli młodzieniec chciał przespać się z piękną, młodą dziewczyną, najpierw, dzięki zasadzie sprawiedliwej dystrybucji dóbr, musiał to zrobić z kobietą starą i brzydką.

bogactwa, takie samo złodziejstwo, takie same sykofanty, takie same bezowocne próby kobiet w zdobywaniu praw społecznych, takie same z nich żarty mężczyzn¹⁷.

Wystawienie innej komedii Arystofanesa w teatrze Sołowcowa w Kijowie nieco wcześniej, w styczniu 1910 r. w reżyserii Nikołaja Popowa, budzi ciekawość już nawet nie ze względu na recepcję ateńskiego komediopisarza, lecz zjadliwą krytykę, która w związku z tym spektaklem spotkała Hugo von Hoffmanstahla... *Atenka Lizystrata* adaptowana dla współczesnej sceny przez niemieckiego dramaturga Leo Heinera, przetłumaczona na język rosyjski przez Anatolija Dolinowa, okazała się totalną klapą. Aktorzy grali miernie i prostacko¹⁸. Prolog Hugo von Hoffmanstahla był napisany, zdaniem jednego z krytyków, „w duchu topornej, niemieckiej retoryki¹⁹”. Tak potraktowano jednego z najważniejszych autorów niemieckiego modernizmu znanego z inspiracji Freudem, Nietzschem i współpracy z Maxem Reinhardem i raczej odległego od „topornej retoryki”.

W r. 1885 Plutos, niewidomy grecki bożek bogactwa, zmylił drogę i zawędrował w podmiejskie rejony Moskwy²⁰. Dzieło Dmitrija Awierkijewa, opublikowane w jego prywatnym miesięczniku „Дневник писателя”, było przeniesieniem attyckiego *Plutosa* w realia rosyjskiej wsi. Zmieniono tytuł na *Złoty dziadek* i bohaterów komedii o uzdrowieniu niewidomego, a przez to wielce omylnego Plutosa, osadzono w jednym z podmoskiewskich majątków, tworząc chór z miejscowych starców. „Duch komedii i to, co śmieszne i pełne ogólnoludzkiej wiedzy, zostało zachowane, tylko mowa lub zewnętrzne formy sztuki stały się inne – rosyjskie” – przekonywał autor przedmowy do wydania z 1919 r.²¹ *Złotego dziadka* zalecano jako utwór idealny dla amatorskich kółek teatralnych. Trzeba przyznać, że pomysł na zagonienie Arystofanesa pod rosyjskie strzechy – niezły. Pytanie, bez odpowiedzi jak dotąd, jak został przyjęty przez potencjalnych wykonawców i odbiorców?

Rewolucja bolszewicka 1917 r. stanowi kolejny zwrot w rozwoju rosyjskiej kultury. Pierwszym porewolucyjnym Komisarzem ds. Oświaty i Kultury został Anatolij Łunaczarski, krytyk literacki, tłumacz i dramaturg. W nowym rządzie był jedynym humanistą o wszechstronnym wykształceniu, „bolszewikiem wśród intelektualistów, intelektualistą wśród bolszewików” – jak sam o sobie mówi²². Realizując dyrektywy Włodzimierza Lenina, stał się twórcą nowej kultury rosyjskiej. Kultury, która chciała zanegować wszystko, co było do tej pory, ale nie miała jeszcze wypracowanych własnych propozycji. Łunaczarski, odległy od skrajnych poglądów tych, którzy chcieli zniszczyć całą dotychczasową tradycję, metodycznie starał się wprężyć sztukę

¹⁷ Театр и искусство, 1910, nr 47, s. 892, cyt. za: Нахов, op. cit., s. 178.

¹⁸ Киевлянин, nr 10, 10 stycznia 1910.

¹⁹ Киевская мысль, nr 11, 11 grudnia 1910, cyt. za: Нахов, op. cit., s. 179.

²⁰ Д. В. Аверкиев, *Золотой дед. Скоморошья игра в двух действиях*, Дневник писателя, окт. 1885. Niektóre źródła podają, że miejsce akcji komedii usytuowane było gdzieś na Syberii, wygląda na to, że było ono zależne od miejsca wystawienia.

²¹ Id., *Золотой дед. Комедия-сказка*, Омск 1919, cyt. za: Нахов, op. cit., s. 179.

²² D. Żołotnicki, *Jutrznie teatralnego października*, przeł. E. Rojewska-Olejarczuk, PIW, Warszawa 1980, s. 34.

i literaturę dawnych epok w służbę rewolucji. Przy pomocy burżuazyjnych bibliotek i muzeów chciał wykształcić proletariuszy na nową elitę kraju. W całej Rosji masowo powstawały nowe teatry, sale koncertowe, pracownie artystyczne i kursy dla robotników. Wszystko, czym żywiła się nowa sztuka socjalistyczna, było ostrożnie cedzone przez wskazówki Lenina i aparat cenzury. Przeszukiwano dawne teksty w poszukiwaniu nowego repertuaru, niejednokrotnie artyści zwracali się w stronę antyku. Teatr ze szczególną uwagą szukał w nim możliwości realizacji wielkich, ideowych przedstawień skierowanych do publiczności robotniczej. Monumentalny teatr greckich tragiczków wydawał się idealny. Dawna sztuka była jednak problemem trudnym dla teoretyków socjalizmu. Łatwo było popaść w skrajność i wszystko, co od wieków pieczołowicie przechowywano w prywatnych archiwach, przestrzelić kulą z pistoletu – do czego nawoływał Władimir Majakowski w jednym ze swoich wierszy. Łunaczarski chciał rozstrzygnąć ten problem na drodze kompromisu, który zachowałby wszystko, co dałoby się dostosować do nowej ideologii. Z Arystofanese na czele. W 1917 r., na samym początku formułowania dyrektyw sztuki socjalistycznej, Łunaczarski w jednym ze swoich oficjalnych oświadczeń wyraził nadzieję, że wiecznie aktualny Arystofanes znajdzie swoje miejsce na scenie robotniczej²³. Ideologia jego komedii i ich „jawnie agitacyjny charakter” miały być zdaniem komisarza-intelektualisty szczególnie atrakcyjne dla młodych twórców nowego, sowieckiego teatru²⁴.

Pierwszym wystawieniem komedii Arystofanesa, zgodnym z zaleceniami nowego rządu, była *Lizystrata* zaprezentowana moskiewskiej publiczności jeszcze w grudniu 1917 r. w Teatrze imienia Wiery Komissarzewskiej w reżyserii brata wielkiej aktorki, patronki teatru, Fiodora Komissarzewskiego. Z tekstu usunięto wszystkie elementy zbędne dla proletariackiego odbiorcy, między innymi pieśni chóru oraz parabazę. Recenzent czasopisma „Teap” określił spektakl jako „nieco przestylizowany”, a jego zdaniem najbardziej brakowało temu wystawieniu aktorskiej radości. Wykonawcy byli sztuczni, choć starali się grać naturalnie. Nie potrafili wydobyć komizmu, nawet ze scen świetnie się do tego nadających.

Kolejną próbę wystawienia komedii Arystofanesa artyści Teatru im. Komissarzewskiej podjęli dopiero sześć lat później. Jednak *Sejm kobiet* zaprezentowany publiczności w 1923 r. w reżyserii Wasilija Sachnowskiego z muzyką N. N. Popowa okazał się kolejnym niepowodzeniem. Powtórzyły się obiekcje recenzentów, którzy nie przyjęli zbyt ciepło pierwszego komunistycznego Arystofanesa. Szczególna krytyka dotyczyła tekstu przedstawienia przygotowanego przez Nikołaja Adujewa i Argo (Abrama Goldenberga), którzy za główny cel postawili sobie rozbawienie publiczności, zapominając o wielopłaszczyznowym wydźwięku komedii ateńskiego autora. Na scenie zawładnęła zatem bufonada, groteska i niezbyt wysmakowany humor, połączone z elementami biomechaniki Meyerholda²⁵. Podobnie jak w przypadku wielu poprzednich wysta-

²³ Журнал министерства народного просвещения, 1917, nr 11–12, s. 50, cyt. za: Нахов, op. cit. (zob. wyżej, przyp. 3), s. 180.

²⁴ Нахов, op. cit., s. 180.

²⁵ Ibid., s. 181–182.

wień, siłowe uwspółcześnienie tekstu w sposób drastyczny zubożyło jego oryginalny charakter doprowadzając do tego, że stał się on „literacko-politycznym felietonem na temat głupoty filistrów”²⁶. Głęboka przeróbka tekstu, w którym znalazło się miejsce nawet dla cytatów z *Peryklesa* Szekspira²⁷, wypaczyła ideowy wydźwięk komedii. „Gdyby właściwie potraktowano *Sejm kobiet*, mógł powstać realistyczny spektakl, w którym problem równouprawnienia kobiet stanowiłby o charakterze sztuki i znalazł szeroki oddźwięk społeczny – spektakl wulgarny, ale zdrowy. Teatr wystawił pstrą operetkę, zwulgaryzowanego Arystofanesa. Wynik: kobiety mogą przeprowadzić polityczny przewrót, lecz i tak będzie to jedynie «babski bunt»”²⁸.

W tym samym roku *Lizystrata* znalazła się również w repertuarze Moskiewskiego Akademickiego Teatru Artystycznego. MChAT cudem przetrwał rewolucyjną zawieruchę zachowując swoją tradycję i struktury organizacyjne. Sceptycznie podchodząc do zachodzących przemian i wytrwale broniąc swojego prawa do autonomii nie wprowadził na swoją scenę nowinek wniesionych przez awangardę²⁹. Dla wielu krytyków było to poważnym zarzutem. Teatr cieszył się jednak poparciem Lenina, a wielu członków jego zespołu otrzymało honorową nagrodę Narodowego Artysty ZSRR, co pozwalało Konstantinowi Stanisławskiemu i Władimirowi Niemirowiczowi-Danczenko do pewnego czasu działać w spokoju.

Premiera, która odbyła się 16 czerwca, okrzyknięta została „znaczącą nie tylko dla wystawień Arystofanesa, ale także kamieniem milowym w historii Teatru Artystycznego”³⁰. Szczególnie podkreślano, że interpretacja MChAT-u powinna być odnotowana jako wybitne osiągnięcie „krajowej arystofanologii”³¹. Przygotowania do tego wystawienia trwały dwa lata. Reżyserował Leonid Baratow (Niemirowicz-Danczenko był opiekunem artystycznym całości), adaptację tekstu przygotował Dmitrij Smolin, a kostiumy i dekoracje zaprojektował Isaak Rabinowicz (tytułową rolę grała Olga Bakłanowa). Po tym spektaklu Danczenko pisał, że MChAT jest w stanie udźwignąć każdy repertuar: Gorkiego, Tołstoja i Czechowa, i Szekspira, i Sofoklesa, i Arystofanesa³². Była to odpowiedź na negatywne opinie krytyków, którzy twierdzili, że komedie Arystofanesa są tekstami nieprzystającymi do dotychczasowej tradycji i polityki repertuarowej Teatru Artystycznego. Jeden z krytyków moskiewskich nazwał wystawienie *Lizystraty* „pożarem wiśniowego sadu”, co Danczenko szybko zripostował: „Sad może się spalić, ale gleba nigdy”³³. Spektakl okazał się sukcesem, który zatrząsł kulturalnym życiem Moskwy i doczekał się wielu omówień i polemik. O zainteresowaniu, jakie wzbudził, świadczy również

²⁶ Правда, 2 października 1923.

²⁷ Нахов, op. cit., s. 181.

²⁸ Известия, 18 sierpnia 1923, cyt. za: Нахов, op. cit., s. 182.

²⁹ Konstantin Stanisławski bardzo bronił MChAT-u przed upaństwowieniem. Por. Zołotnicki, op. cit. (zob. wyżej, przyp. 22), s. 49.

³⁰ В. Я. Виленкин, Вл. И. Немирович-Данченко. Очерк творчества, Москва 1941, s. 270.

³¹ Нахов, op. cit., s. 182.

³² Известия, 26 grudnia 1938, cyt. za: Нахов, op. cit., s. 183.

³³ Театр, nr 4, 23 grudnia 1923, s. 6, cyt. za: Нахов, op. cit., s. 183.

frekwencja – 215 pokazów, co w przypadku Arystofanesa ustanowiło niespotykany rekord. Po tak dobrym przyjęciu w Moskwie (spektakl był grany również w Leningradzie) dyrekcja Teatru zdecydowała się włączyć go do programu tournée po Niemczech³⁴.

Kiedy oglądamy fotografie i makiety dekoracji do tego spektaklu mając w pamięci słynne wystawienia *Mewy* i *Borysa Godunowa*, trudno rozpoznać w nich styl MChAT-u z początku XX wieku. Nowa scenografia odsyła raczej ku estetyce i technice aktorskiej teatru Meyerholda, niepokornego ucznia Stanisławskiego. Jest bardzo ascetyczna. Grecja jest w niej schematycznym symbolem, znakiem. Rabinowicz wykorzystując osiągnięcia konstruktywizmu wprowadził system schodów i podestów zamykając je kolumnami, nadającymi całej konstrukcji wrażenie lekkości i rozległości przestrzeni. Umowność całego projektu w sposób niesamowicie prosty i oszczędny połączyła w sobie najważniejsze walory architektury greckiej, teorii Winckelmana i nowych prądów sztuki rewolucyjnej. Wykorzystanie sceny obrotowej pozwoliło na otwartą zmianę przestrzeni gry w czasie przedstawienia. Siergiej Radłow zwrócił uwagę na genialną prostotę tego chwytu, który w tym wypadku, ze względu na efekt, jaki uzyskano, okazał się rozwiązaniem na miarę „jajka Kolumba”³⁵. Najslabszym punktem całego spektaklu był tekst – nieudolna i banalna adaptacja, wykazująca w każdym wersie, że Smolin nie wczytał się w niuanse oryginału – „pstrzył się od niedokładności, był nudny i pełen językowych szablonów”³⁶. Autor adaptacji wyrzucił z niej wszystkie elementy i wypowiedzi, które uznał za nieczytelne dla współczesnego widza, zbyt archaiczne lub erotyczne. Przygotowanie tekstu szczególnie krytykował Paweł Markow, który zarzucił, że jego współczesne uproszczenie zabiło oryginalny dźwięk języka Arystofanesa³⁷.

Wystawienie *Lizystraty* w sposób zdecydowany akcentowało kolejny krok w rozwoju teatru, którego znakami rozpoznawczymi były od zawsze realizm i psychologizm – fundamenty „metody Stanisławskiego”. Jej twórca zawsze powtarzał swoim artystom i akolitom, że wejście aktora w rolę powinno być naturalne, jak krok po prostej podłodze. Takim właśnie harmonijnym, kolejnym krokiem w pracy tego teatru była *Lizystrata*. Choć ideolodzy szybko podchwycili, że jest to przechylenie się zachowawczych do tej pory twórców w stronę nowego, odpowiadającego na aktualne wydarzenia teatru³⁸. Taka postawa oczywiście została przyjęta z aplauzem przez komunistyczną krytykę.

Boris Romaszow, który tak ostro skrytykował *Sejm kobiet* w Teatrze im. Wiery Komisarżewskiej, pisał: „Teatr Artystyczny reaktywował Arystofanesa, pokazał bliskość jego zdrowego ducha – duchowi naszego czasu”³⁹. Historyk literatury Piotr

³⁴ Нахов, op. cit., s. 183.

³⁵ С. Радлов, *10 лет в театре*, Москва 1929, s. 463.

³⁶ Нахов, op. cit., s. 188.

³⁷ П. А. Марков, *Дневник театрального критика*, [w:] id., *О театре*, t. III, Искусство, Москва 1977, s. 132.

³⁸ Рог. m.in. Правда, 19 grudnia 1923, cyt. za: Нахов, op. cit., s. 183.

³⁹ Известия, 1 grudnia 1923, cyt. za: Нахов, op. cit., s. 184.

Kogan ogłosił *Lizystratę* „zwycięstwem Teatru Artystycznego [...]”; dynamika akcji i niekontrolowany rozwój walki, powodują, że spektakl współbrzmi z naszymi nastrojami. I kiedy kobiety świętują zwycięstwo, idąc w szalonym korowodzie, wydaje się, że właśnie wtedy okrzyki wznosi cała wyzwolona dla radości ludzkość, rozpadają się odłamki rozbitych kajdan starego świata, świata wojen...”⁴⁰. W tym samym tonie została utrzymana wypowiedź Jurija Sobolewa: „*Lizystrata* – to współczesny spektakl, który zrodziła rewolucja. Głos Arystofanesa dochodzi do nas poprzez granicę wieków, ważny jest tak, jak wzniosła jest idea rozpuszczającej wojsko Lizystraty, oświetlona odbiciem wielkich myśli naszego rewolucyjnego «dzisiaj»”⁴¹. Partyjni krytycy oczywiście wyolbrzymiali rewolucyjne znaczenie *Lizystraty*. Duet Stanisławski – Danczenko miał wobec tej realizacji nieco ambitniejsze plany niż jedynie wprowadzenie do repertuaru „zalecanej” przez Łunaczarskiego pozycji. Markow z zachwytem przyjmował Arystofanesa, w którym jego zdaniem Danczenko odkrył ponadczasowy gniew nauczyciela i wizjonera. Aktualny wydźwięk tekstu komedii był jednak dla artystów MChAT-u jedynie „produktem ubocznym”. Danczenko od początku lat dwudziestych planował wprowadzenie na deski swojego teatru projektów, które miały ucieleśniać jego teorie tak zwanego „teatru syntetycznego”, łączącego muzykę, słowo i taniec. *Lizystrata* ze swoją prostotą i wyrazistością była idealnym tekstem do tego typu pracy. Stąd wystawienie komedii Arystofanesa na scenie Teatru Artystycznego. Brak sentymentalizmu i burżuazyjnej mentalności, na samym zaś końcu obecność na „liście” Łunaczarskiego, były jedynie mile widzianymi i bardzo korzystnymi dla całego przedsięwzięcia dodatkami⁴².

Siergiej Radłow, reżyser teatralny, w jednym ze swoich tekstów zabawił się w zagranicznego widza, który nie rozumiejąc ani co jest napisane na afiszu teatralnym, ani co mówią aktorzy na scenie, podjął wysiłek uczestnictwa w moskiewskim wystawieniu *Lizystraty*. Jak argumentował, jeżeli spektakl jest dobrze zrobiony – wszystko powinno być zrozumiałe⁴³:

Kurtyna podnosi się ukazując błękitne niebo i rzędy kolumn. Niewiadomego przeznaczenia, nieobciążonych znaczeniowo. Na scenę wchodzi przepiękna kobieta i zaczyna powoli wspinać się po schodach. Afrodyta? Fedra? Na scenie zjawia się również jej służąca-piastunka i członkowie chóru. Razem śpiewają słodką pieśń, która potęguje patetyczny nastrój. Pojawiają się bogato ubrani żołnierze. Długa scena rozmowy między kobietami a mężczyznami zakończona zostaje szarpaniną.

Drugi akt rozgrywa się przy świetle księżycy. Ale, pyta Radłow, czy to jest mój ukochany Arystofanes, którym zaczytywałem się podczas studiów na uniwersytecie? Do czego ten księżyc i kolumny? To ma być Kinezjasz? Ten wygłodzony

⁴⁰ Красная нива, nr 39, 30 września 1923, s. 20, cyt. za: Нахов, op. cit., s. 184.

⁴¹ Художественный труд, 1923, nr 2, s. 42, cyt. za: Нахов, op. cit., s. 184.

⁴² Ibid., s. 185.

⁴³ Całość tekstu została zamieszczona w: Радлов, op. cit. (zob. wyżej, przyp. 35), s. 459–464, w tym miejscu pozwałam sobie jedynie na odniesienie do najważniejszych elementów spektaklu.

erotycznie ogierek? Akcja się nie rozwija. Wciąż prezentowane są przed nami hieratyczne, dostojne gesty i pozy. Czas spektaklu zaczyna się dłużyć, a wrażenie to potęgają pieśni chóru, które swoją słodyczą przypominają smak lemoniady. Erotyczność komedii Arystofanesa unicestwiają zawstydzone aktorki, grając tak, jakby to było przedstawienie dla pensjonarek Instytutu Smolnego. Tymczasem na tym polega genialność Arystofanesa, że ilekroć jego widz zaczynał przysypiać, ten bezceremonialnie strzelał go w pysk. Polityczna agitacja jest upchnięta w każdy ustęp jego tekstu. Jednak twórcy albo nie mają poczucia humoru, albo nigdy nie słyszeli o teatrze antycznym. Po co wystawiać Arystofanesa, jeżeli nie zna się obyczajowości greckiej? W takim wypadku spektaklu nie uratuje nawet scenografia Rabinowicza, ponieważ ta może być zastosowana do każdego antycznego tekstu.

Co jest szczególnie interesujące, Radłow wyżej oceniał *Lizystratę* wystawioną w Teatrze im. Komisarżewskiej. Wolał znosić jej toporność i niekonsekwencję, niż spokojnie patrzeć, jak kładzie się do grobu najwybitniejszego dramaturga świata⁴⁴.

Jako odpowiedź na przedstawienie *Danczenki*, w rok później (1924) Radłow wystawił własną *Lizystratę*. Zagrana na scenie Małego Teatru w Leningradzie w rocznicę wybuchu I wojny światowej podzieliła środowisko teatralne. Podobno wyróżniała się doskonałością ruchu aktorskiego i trafnością w doborze przekładu (Adriana Piotrowskiego). Jednak wbrew zamierzeniom reżysera była znacznie słabsza od wersji z Teatru Artystycznego. Jak relacjonuje Nachow, publiczność przyjęła ją chłodno, a krytycy nazwali „spektaklem bez oklasków”⁴⁵, który szybko zszedł z afisza. Krytykowano artystów za wulgarne uwspółcześnienie tekstu (dziś tłumaczenia Piotrowskiego mają status kultowych) oraz rozbicie struktury komedii przez wprowadzenie cytatów z innych tekstów Arystofanesa (*Acharnejczycy*, *Pokój*, *Osy*). Recenzenci zarzucali Radłowowi, że chciał wystawić komedię grecką w konwencji teatru ulicznego, ale nie potrafił zapanować nad obraną przez siebie formą. Doprowadziło to do tego, że „słuszna idea spektaklu utonęła w formalistycznych drobiazgach, a całość powodowała tylko bezmyślny fizjologiczny śmiech”⁴⁶.

Kiedy nastał stalinizm, nie było możliwe, by autor tak nacechowany politycznością prześlizgnął się przez sito cenzury. Dopiero kiedy w 1985 r. Michaił Gorbaczow rozpoczął wielki demontaż starego systemu, na półki księgarń zaczęli powracać autorzy do tej pory zakazani. Po raz pierwszy od 1917 r. ogłoszono wolność druku. Demokratyzacja życia społecznego wpłynęła na zniesienie cenzury i już w niedługim czasie na srebrnym ekranie pojawiła się pełnometrażowa ekranizacja komedii Arystofanesa. *Komedia o Lizystracie* (1989), koprodukcja brytyjsko-grecko-radziecka, jest filmem, który nie przystaje do rosyjskiej tradycji filmowej. Nie jest to również Arystofanes, do którego przyzwyczailiśmy się w najnowszych inscenizacjach teatralnych. Współczesne wystawienia jego komedii cechuje szybkie tempo akcji scenicznej, błyskotliwie ripostowane i pointowane

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Рабочий и театр, 1924, nr 4.

⁴⁶ Нахов, op. cit., s. 191.

dialogi podawane ze sceny metodą slapstickową. Na forach internetowych możemy znaleźć opinie widzów, że film wyprzedził swój czas w kinematografii rosyjskiej⁴⁷. Biorąc pod uwagę, w jakiej rzeczywistości powstawał, nie dziwi, że często jest on katalogowany w dziale „erotyka”. W każdym momencie, w którym nagość mogła w estetyczny sposób dopełnić nastrój filmu, została ona wykorzystana. Zachowano komizm Arystofanesa, a jednak rezonuje on w sposób inny niż w oryginalnym tekście. W ustach i ciałach rosyjskich aktorów, po przefiltrowaniu przez ich wrażliwość artystyczną, otrzymujemy efekt niespotykany w przedstawieniach aktorów polskich, greckich czy angielskich. Film Walerija Rubinczika jest oniryczny. Bardzo impresyjny. Nikt nigdzie się tutaj nie spieszy. Całość ma formę widzenia sennego, w którym kobiety przejmują władzę. Rzadko spotyka się Arystofanesa tchnącego takim spokojem. Jest tutaj miejsce na wiatr, delikatnie wyginający trawy wokół Akropolu, pierze, wzbijane przez Lizystratę, mieniące się w świetle zachodzącego słońca. „Uśmiechnięty” pysk białego bulteriera, który obserwuje kobiety wyrzucające przez mur obronny ukrytego pod przebraniem mężczyznę. Istotną kodą, która nadaje nastrój całej produkcji, jest *Chór niewolników* z opery *Nabucco* Giuseppe Verdiego, rozpoczynający i kończący film. Połączenie nieco ekstrawaganckie, ale analizując całość, dobrze spinające atmosferę całego obrazu: sfrustrowanego Kinezjasa, młodzieńczego putta jadącego na koniu razem z uzbrojoną po zęby Lizystratą i ciekawskiego fauna, buszującego w wysokich, zeschniętych zaroślach w okolicach murów obronnych. W osłupienie wprowadza jedna z informacji dotyczących produkcji filmu, bo wszystko jest tu greckie: i Agora, i Hefajstejon, i Stoa, i Akropol. Są to plenery doskonale nam znane ze starożytnego centrum Aten. Rozpoznajemy w nich odległości między budynkami, proporcje, widoki świetnie znane z autopsji i licznych zdjęć w publikacjach starożytniczych. Dlatego właśnie opis techniczny produkcji wzbudza absolutne niedowierzanie – całość scenografii została zbudowana na terenie centrum filmowego Mosfilm w Moskwie, jedynie na zdjęcia plenerowe aktorzy pojechali do Dagestanu, do zachowanej tam warowni⁴⁸.

Epoka stalinowska przerwała tradycję wystawiania komedii Arystofanesa. Kiedy artyści chcieli ponownie wprowadzić jego utwory na scenę teatralną, stanęli przed dwoma podstawowymi problemami – zapotrzebowania wśród widzów na tego typu wystawienia oraz ich komercyjności. Arystofanes był dobrze znany na scenach światowych, ale dyrektorom rosyjskich teatrów nie wydawał się materiałem interesującym. Wraz z nastaniem nowego ustroju zmienił się system zarządzania instytucjami kultury. W teatrach, do tej pory finansowanych przez państwo, nastąpił agresywny kapitalizm. Setki aktorów zostało bez pracy, a teatry, nie chcąc trwonić pieniędzy na pracę studyjną i eksperymentalną, skupiły się na wystawianiu przedstawień

⁴⁷ Кино Поиск, www.kinopoisk.ru/film/44873/ (dostęp 3 listopada 2019).

⁴⁸ Комедия о Лисистрате, http://ru.wikipedia.org/wiki/Комедия_о_Лисистрате (dostęp 3 listopada 2019).

dochodowych⁴⁹. Nie była to aura sprzyjająca antykwarycznemu Arystofanesowi. Wobec jego dość miernej wcześniejszej kariery na scenach rosyjskich, cały proces jego „przywracania” należało rozpocząć od nowa.

Pierwsza premiera odbyła się w 1993 r. w Teatrze imienia Konstantina Stanisławskiego w Moskwie⁵⁰. Reżyser tego wystawienia popełnił jednak podstawowy błąd. Nie wystawił jednego z najbardziej znanych tekstów ateńskiego komediopisarza, co pomogłoby w ustaleniu kontekstu historyczno-literackiego, łatwo rozpoznawalnego dla większości widzów (z powodzeniem mogłyby to być *Żaby* albo *Chmury*). Walerij Sarkisow postanowił nie ułatwiać swojej publiczności zadania i podniósł poprzeczkę bardzo wysoko wybierając *Kobiety na święcie Tesmoforiów*. Tekst trudny, który bez odpowiednich przeróbek wymaga od odbiorców dobrej orientacji w stylu Arystofanesa, jego poglądach na temat tragediopisarstwa Eurypidesa i obyczajowości greckiej. Spektaklu nie uratowała ani „egzotyczno-jazzowa”⁵¹ formuła, ani niezłe aktorstwo – publiczność przyjęła premierę z rezerwą. Na podbój rosyjskiej stolicy musiał zatem Arystofanes jeszcze trochę poczekać.

Kolejne wystawienie jego komedii wysyła nas w czasoprzestrzeni do 2003 r., niecałe 3500 kilometrów od Moskwy, do Nowosybirsk. Początkowo teatr Красный факел, założony w 1920 r. w Odessie, był teatrem wędrownym. Dopiero po jedenastu latach osiadł w Nowosybirsku, jako pierwsza stała scena w tym mieście. Od samego początku jego artyści postulowali łączenie tradycji z najnowszymi osiągnięciami techniki teatralnej. Zespół zawsze był gotowy na eksperymenty i tak, obok *Intrygi i miłości* Schillera, znalazło się miejsce dla Arystofanesa.

*Lizystrata SE*⁵² moskiewskiego reżysera Jurija Urnowa miała premierę w czerwcu 2003 r. Wobec panującej wojny w Iraku jej tematyka była wyjątkowo aktualna, jednak w wersji z Nowosybirsk trudno doszukiwać się szczególnego patosu antywojennego. Szeroko zakrojona kampania reklamowa, która opanowała miasto przed premierą, obiecywała swoim widzom seks, narkotyki i rock and roll. Billboardy z nagimi aktorkami wyginającymi swoje ciała w znak zakazu ozdobiły fasadę teatru. Jednak, jak podsumował rozczarowany recenzent gazety „Коммерсантъ”⁵³, zarówno jeżeli chodzi o seks, jak i o narkotyki – publiczność została oszukana. Nie można jednak zaprzeczyć, że była to najhałaśliwsza i najbardziej kontrowersyjna premiera tego sezonu⁵⁴. Spektakl

⁴⁹ Por. L. Senelick, *Theatre*, [w:] *The Cambridge Companion to Modern Russian Culture*, oprac. N. Rzhevsky, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 297.

⁵⁰ Р. Должанский, *Аристофан и Еврипид вели перебранку под джаз и танцы*, Газета Коммерсантъ, nr 196 (419), 13 października 1993, <http://www.kommersant.ru/doc/61895/print> (dostęp 3 listopada 2019).

⁵¹ Ibid.

⁵² Skrót od „Second Edition”.

⁵³ *Лизистрата наделала шума*, Коммерсантъ (Новосибирск), nr 105 (2708), 20 czerwca 2003, <http://www.kommersant.ru/doc/390039/print> (dostęp 3 listopada 2019).

⁵⁴ С. Самойленко, *Праздник непослушания*, Новая Сибирь, nr 25 (560), 20 czerwca 2003, <http://red-torch.ru/press/prensa-o-nas/488/> (dostęp 3 listopada 2019).

został przefiltrowany przez estetykę i idee ruchu hippisowskiego⁵⁵. Oto grecka satyra polityczna przy dźwiękach przebojów Abby i Uriah Heep przeobraziła się na scenie w niczym niekontrolowany karnawał dzieci kwiatów. Połączenie pantomimy z koncertem rockowym i niestety – szkolną dyskoteką (choreografia była zdaniem krytyków najsłabszym elementem tego spektaklu⁵⁶; piszący o tym wystawieniu narzekali również, że reżyser nieco zbyt lekkomyślnie rozdał swoim aktorom mikrofony...⁵⁷). Recenzenci zwracali uwagę, że w przedstawieniu kobiety zostały pokazane tendencyjnie, jako „zupełne ścierwa”⁵⁸. Sympatie reżysera były wyraźnie po stronie mężczyzn. Prawdziwe pojednanie nastąpiło dopiero pod sam koniec spektaklu, gdy dawni żołnierze pojawili się na scenie w piżamach, z kefirami w dłoniach wspominając huczne świętowanie zawarcia pokoju. Wtedy dołączały do nich kobiety. Już spokojne, już poskromione. Każda miała na podkoszulku nadrukowaną podobiznę swojego scenicznego partnera, co w zamierzeniu twórców było odwołaniem do idei „zlepków”, fantastycznych, androgynicznych istot, wymyślonych przez Arystofanesa w *Uczcie Platona*⁵⁹. Spektakl w swojej musicalowej formule miał być protestem przeciwko wszystkim dotychczasowym konwencjom teatralnym. Z pewnością ugodził w gust wyznawców „wysokiego” modelu teatru. Niejednokrotnie wjeżdżał na niezabezpieczoną granicę kiczu, a nagromadzenie ostrych wypowiedzi szokowało nawet recenzentów⁶⁰. Pomimo zachowania tekstu komedii, z antycznej Grecji zostało jednak w tym wystawieniu „tyle, co kot napłakał”⁶¹. Reakcje publiczności były skrajnie różne, od zachwyty po całkowitą negację. O silnych emocjach, jakie mógł wywoływać, najlepiej świadczy opis przeżyć jednego z recenzentów, który przyznał, że w finałowej scenie, gdy aktorzy podeszli do krawędzi rampy, miał ochotę unieść zapalniczkę nad głowę⁶².

Chyba jeszcze się nie zdarzyło, by widownia paliła zapalniczki na występach słynnych na całym świecie rosyjskich zespołów baletowych. Balet Olgi Pietrowej *Lizystrata* moskiewski Teatr Baletu Klasycznego miał w swoim repertuarze od grudnia 2012 r. do niedawna. Omówienie akcji scenicznej można było znaleźć na oficjalnej stronie internetowej teatru⁶³. Dostępne były też piękne fotografie dozwolonego od lat szesnastu spektaklu⁶⁴. *Lizystrata* miała być uświetnieniem otwarcia nowej siedziby

⁵⁵ Nie był to pomysł nowy, wystarczy przypomnieć ekranizację *Lizystraty* Giorgosa Zerboulakosa z 1972 r. i komiksową wersję komedii autorstwa Tasosa Apostolidisa i Jorgosa Akokalidisa (seria zaczęła się ukazywać w Grecji w latach osiemdziesiątych XX wieku).

⁵⁶ Самойленко, op. cit.

⁵⁷ *Лисистрата наделала...* (zob. wyżej, przyp. 53).

⁵⁸ Самойленко, op. cit.

⁵⁹ Ibid.; zob. Pl. *Symp.* 189 d – 193 d.

⁶⁰ Самойленко, op. cit.

⁶¹ Ibid. („рожки да ножки”).

⁶² Ibid.

⁶³ <http://www.classicalballet.ru/ballets/lisistrata/libretto/> (dostęp: 10 grudnia 2018, dziś strona niedostępna).

⁶⁴ <http://www.classicalballet.ru/ballets/lisistrata/> (dostęp: 10 grudnia 2018, dziś strona niedostępna).

zespołu w Moskwie. Twórcy choreografii spektaklu: Natalia Kasatkina i Władimir Wasylow, cytowani przez Jelenę Andrusienko na stronie radiostacji „Голос России”⁶⁵, opowiadali o swoich początkach pod okiem wybitnego choreografa Igora Moisiejewa, które miały bezpośredni wpływ na ich pracę nad *Lizystratą*: „Traktowaliśmy każdy spektakl jak rozprawę naukową. Nauczył nas tego Igor Moisiejew. Gdy podjęliśmy pracę w Teatrze Wielkim jeszcze jako całkiem młodzi tancerze, Moisiejew pracował tam nad baletem *Spartakus*. Poświęcał nam mnóstwo czasu, mnóstwo rzeczy wyjaśniał. Uświadomiliśmy sobie wówczas przede wszystkim to, że gdy ktoś się zabiera do pracy nad tematem historycznym, powinien badać go bardzo głęboko, bardzo poważnie ujmować wszystko, co jest z nim związane. Trzeba zbadać wszystko wszędzie i w głąb. [...] Odwiedzamy Grecję co rok, po prostu przesiąkliśmy jej sztuką – jest to zarówno rzeźba i architektura, jak też kolory, dźwięki, postawa starożytnych Greków wobec przyrody. Zakochaliśmy się w tym temacie, zakochaliśmy się w Arystofanesie. Jest to dramatopisarz o bardzo swobodnym sposobie myślenia, jest on także największym chuliganem w dramaturgii teatralnej. Za każdym razem przerabiał swoje spektakle stosownie do upływającego czasu, dodając coraz to nowe repliki”⁶⁶.

Jak do tej pory zdążyliśmy się już przekonać, rosyjska scena nie obfituje w produkcje na podstawie komedii Arystofanesa. A tu w Moskwie wiosną 2013 r. dzień po dniu dwie premiery, i to na podstawie tej samej komedii: 13 kwietnia I Studio przy Teatrze imienia Jewgienija Wachtangowa wystawiło „fantazję na temat” *Ptaków*, a dzień później w Teatrze Lenkom premierowe wystawienie miała sztuka Marka Zacharowa *Niebiański wędrowcy*.

Arystofanes przefiltrowany przez „słowiańską wrażliwość” zyskuje rys indywidualny. Tym ciekawsza staje się propozycja zderzenia i połączenia jego twórczości z tekstami jednego z najbardziej rosyjskich pisarzy. Mark Zacharow opowiadał w dniu premiery, że od dłuższego czasu nosił się z zamiarem wystawienia paru utworów Antoniego Czechowa. Z drugiej jednak strony kusily go *Ptaki* Arystofanesa. Zdecydował się zatem na rzecz karkołomną i połączył pracę nad ich tekstami w jednym spektaklu. Gdzie Czechow, gdzie Arystofanes? Wydawałoby się, że „poziom absurdu w Rosji przekroczył poziom życia”⁶⁷. Zadanie, by połączyć attycką komedię z psychologicznym Czechowem w jednym, ideowo spójnym spektaklu wydaje się niemożliwe do wykonania. Główną ideą Zacharowa było przeprowadzenie łączącej nici, która sprawi, że Car Dudek zapanuje nad bohaterami Czechowa (Zacharow wprowadził do swojego spektaklu postaci z opowiadań *Konik polny*, *Chórzystka* i *Czarny mnich*). Spojenie w jedną materię niemożliwego może być albo kląpą, albo objawieniem. Zwłaszcza, że wszystkim zawiaduje tutaj nie tekst dramatu, lecz

⁶⁵ Е. Андрусенко, *Греческая пастораль на московской сцене*, http://rus.ruvr.ru/2012_12_10/97524649/# (dostęp 19 lipca 2013, dziś strona niedostępna).

⁶⁶ Polskie tłumaczenie artykułu: *Grecka sielanka na moskiewskiej scenie*, http://polish.ruvr.ru/2012_12_11/97702151/ (dostęp 23 lipca 2013, dziś strona niedostępna).

⁶⁷ *Аристотан на улице Чехова*, http://www.cult-and-art.net/theatre/29810-aristofan_na_ulice_chehova (dostęp 3 listopada 2019).

wolna fantazja reżysera. „Żeby pokazać taki problem, potrzeba tygodnia na scenie, bez antraktów, a Zacharowowi zajęło to dwie godziny”⁶⁸.

Już na samym początku pracy twórca spektaklu zdał sobie sprawę z ambiwalencji, jakie niosą ze sobą skojarzenia z ptakami. Swobodni wędrowcy, tłum bohaterów Czechowa unoszących się w powietrzu, ale też i ptaki groźne, hitchcockowskie⁶⁹. Kiedy Car Dudek zwołuje na początku spektaklu ptaki, pyta je, co im się nie podoba w Atenach. Te odpowiadają zgodnym chórem: „Wszystko!”. Początek mamy zatem z Arystofanesa, ale idea zostaje wywrócona na nice. Podwładni Dudka mają udać się na ziemię, by zapanować nad światem ludzi. Atak nie następuje jednak na drodze zbrojnej. Ptaki, które po wylądowaniu na ziemi magicznym sposobem przemieniają się w ludzi, mają działać w spokoju, bo bohaterów tekstów Czechowa można pokonać tylko „psychologicznie”.

Ptaki zlatują się do salonu prowadzonego przez Olgę Iwanowną, Czechowowskiego podlotka, lekkomyślnego i próżnego, który wdaje się w romans z przywódcą ptasich kawalerów – na ziemi artystą malarzem, pokazanym przez Zacharowa ironicznie, z wiadrzem białej farby i pędzlem malarskim w miejsce wyrafinowanej palety. Sceny w salonie Olgi Iwanowny najlepiej ukazują stosunek reżysera do współczesnej inteligencji rosyjskiej. Poziom prowadzonych tam rozmów o sztuce i polityce nie wychodzi ponad poziom komentarzy na forach internetowych. Przybyli goście są korowodem wziętych z Czechowa postaci. Pojawia się również czarny mnich⁷⁰, który staje się upiorem prześladowającym Doktora Dymowa, męża Olgi Iwanowny. Dymow od samego początku nie pasuje do towarzystwa, które zebrało się w jego domu. Jest cichy, pełen pokory, bezbronny i dziecięco dobrotliwy. „Jest uosobieniem tajemnicy duszy rosyjskiej”⁷¹. Dopiero po jego samobójczej śmierci, do której doprowadza czarny mnich, Olga zdaje sobie sprawę z miślkości towarzystwa, w którym przebywała, i ze szlachetności człowieka, którego cały czas miała przy swym boku⁷². Zacharow postawił w ten sposób bezlitosną diagnozę współczesnemu społeczeństwu rosyjskiemu: inność i słabość zawsze zostanie zdeptana przez nikkczemność i głupotę. Nie ma miejsca dla ludzi szlachetnych i utalentowanych, których się docenia dopiero po śmierci. „I nie ma nikogo, z kim można by się o to kłócić, bo ptaki wędrownie szybują wysoko nad ziemią”⁷³.

Od czasów „I Studia na Powarskiej”, założonego w 1905 r. przez Konstantina Stanisławskiego, idea „teatru studia” jest jednym z haseł rozpoznawczych dla trady-

⁶⁸ И. Корнеева, *На что способны женщины*, http://www.smotr.ru/2012/2012_lenkom_strannik.htm (dostęp 3 listopada 2019).

⁶⁹ Е. Губайдуллина, *Птицы зловещего полета*, http://www.smotr.ru/2012/2012_lenkom_strannik.htm (dostęp 3 listopada 2019).

⁷⁰ Bohater opowiadania Czechowa pt. *Czarny mnich*.

⁷¹ А. Швелелева, *Сложный рассказ о самом простом*, http://www.smotr.ru/2012/2012_lenkom_strannik.htm (dostęp 3 listopada 2019).

⁷² Губайдуллина, op. cit.

⁷³ Р. Должанский, *Птицы зловещего полета*, [w:] Газета Коммерсантъ, nr 67 (5098), 17 kwietnia 2013, <http://www.kommersant.ru/doc/2171091> (dostęp 3 listopada 2019).

cji rosyjskiego teatru. Działając przy instytucjach repertuarowych miały za zadanie wykształcenie kolejnych pokoleń aktorów. Własne studia prowadzili między innymi Stanisławski, Leopold Sulerzycki, Meyerhold, a także ich uczeń Jewgienij Wachtangow, który otwarcie negował ideę spektaklu dla publiczności. W swoim studiu pragnął stworzyć aktorom warunki hermetycznej izolacji, w której mogliby ćwiczyć i próbować, bez uczucia presji, wywoływanego przez nadchodzące przedstawienie. Założone przez niego studio określa się czasem mianem „klasztoru” (aktorzy przez ponad trzy lata grali bez obecności widzów). Po śmierci reżysera studio przekształcono w Teatr im. Wachtangowa. Dzięki kolejnemu wystawieniu *Ptaków* przenosimy się na Stary Arbat, do tego właśnie teatru, a dokładnie mówiąc, do założonego przy nim studia...

Ptaki, debiut reżyserski Michaiła Milkisa, zagrany został po raz pierwszy na dzień przed wielką premierą Zacharowa. O ile jednak Zacharow wykorzystał tekst Arystofanesa, by mówić o ludziach, Milkis postanowił opowiedzieć o sztuce teatru. Podejmowane przez młodych aktorów improwizacje, przeplatające teksty Josifa Brodskiego, Adolfa Hitlera i Arystofanesa, odwodzą nas daleko od historii utopijnego miasta. Bohaterowie spektaklu nie poszukują już Kraju Cieniestopych, ale hefalumpów, które w *Kubusiu Puchatku* nawiedzały Prosiaczka w jego nocnych koszmarach. Poszukiwania te nie prowadzą nas jednak nazbyt daleko. Cały czas dzięki aktualnym aluzjom znajdujemy się w świecie, w którym kataklizmy nawiedzające kraje europejskie bezpośrednio rezonują w okolicach moskiewskiego Kremla. Od idei tworzenia teatru w teatrze i bufetowych plotek sprzedawanych prosto ze sceny reżyser przeprowadza swoich widzów do ostrej satyry politycznej i pytania, które staje się najważniejszym dla całego spektaklu: co powoduje człowiekiem, że jego największym pragnieniem staje się posiadanie wszystkiego i wszystkich?⁷⁴ W finałowej scenie twórca kolejnego państwa totalitarnego – Pejsthetajros – zostaje podczas snu zakuty w kajdany, a aktorzy proroczo szepczą ze sceny: „Teatru więcej nie będzie”⁷⁵. Na tym jednak polega siła teatru, że będzie zawsze, bez względu na niesprzyjające okoliczności. Represje, z jakimi cały czas spotykają się przywódcy rosyjskiej opozycji, nie odstraszały artystów od podejmowania tematów politycznych. Tekst Arystofanesa, który otwarcie mówi o totalitaryzmie, stał się w ostatnich latach wyjątkowo interesujący dla rosyjskich twórców. 12 maja 2014 r. w moskiewskim teatrze EtCetera kolejną premierę *Ptaków* przygotował młody reżyser, uczeń Walerija Fokina – Gleb Czerepanow. Ujął on dyрекcję teatru niestandardowym myśleniem o sztuce i nowatorskimi pomysłami, dzięki czemu w ramach programu „Laboratorium reżyserii” pozwolono mu przygotować autorską adaptację komedii Arystofanesa. Wszyscy recenzenci podkreślali, że to przecież autor sprzed ponad 2500 lat, a młodemu reżyserowi udało się pokazać go jako twórcę wciąż współczesnego. Zaprosił do współpracy młodych artystów,

⁷⁴ *Первая студия театра им. Вахтангова представит спектакль по Аристофану*, <https://ria.ru/20130314/927184600.html> (dostęp 3 listopada 2019).

⁷⁵ *Театр Вахтангова открыл театральную студию спектаклем Птицы*, <http://iz.ru/news/546845> (dostęp 3 listopada 2019).

których energia podobno zaraża wszystkich uczestników spektaklu⁷⁶. Czerepanow wymieszał epoki, style i gatunki. Wyprowadził na scenę żołnierzy armii Napoleona i Marilyn Monroe śpiewającą songi Kurta Weila. Jak zgodnie podsumowali recenzenci: „Wyszła z tego eklektyka i kicz”⁷⁷. Oglądając materiały prasowe i fragmenty spektaklu w rosyjskich programach kulturalnych powiedziałabym, że bardzo ciekawa eklektyka i bardzo umiejętnie zastosowany kicz. O czym najlepiej świadczy to, jak zostały przygotowane kostiumy i scenografia. Jako tekst spektaklu zostało wykorzystane tłumaczenie Adriana Piotrowskiego. Reżyser we wszystkich wywiadach podkreślał aktualny charakter i ważny, współczesny wydźwięk komedii. Nie chciał jednak wywoływać kolejnej rewolucji przeciwko bogom na Olimpie (co nie jest takie oczywiste, biorąc pod uwagę ówczesne nastroje w Rosji), ale przebadać współczesną kondycję społeczeństwa. Dość prowokacyjnie podkreślał, że stworzył „спектакль про то, как на помойке, на свалке возникает диктатура”⁷⁸. O tym, jak rodzi się państwo totalitarne (charakterystycznym elementem spektaklu jest tak zwana „ptasia łapka”, która uniesiona w górę staje się nowym odpowiednikiem nazistowskiego pozdrowienia). Niektóre problemy świata są niezmiennie, wszędzie znajdziemy intrygantów i demagogów, a ten spektakl ma być wyrazem stanowczej niezgody na nienawiść i nietolerancję wobec ludzkiej odmienności.

Czy w Rosji faktycznie zelżała w ostatnich latach cenzura – można polemizować. Analiza materiałów prasowych i tego, w jaki sposób informacje są podawane do oficjalnego obiegu, nie pozwala na jednoznaczną odpowiedź. Jest pewne, że jeszcze jakiś czas temu w kraju, w którym władzę sprawuje tylko jedna partia polityczna, taki spektakl byłby nie do pomyślenia, a na swoich twórców mógłby ściągnąć poważne kłopoty. Czy cenzura zaczyna dopuszczać słowa krytyki, ponieważ musi znaleźć miejsce ujęcia dla napiętych nastrojów w kraju? Prawdopodobnie gdybyśmy spytali o to osoby bezpośrednio odpowiedzialne za to, co wypuszcza się do powszechnego obiegu, usłyszeliśmyby, że taki problem w Rosji w ogóle nie istnieje...

olgasmiechowicz@op.pl

ARGUMENTUM

Describuntur fata Aristophanis fabularum in theatris Russiae, praesertim tempore Vladimiri Lenin et Michaelis Gorbačov.

⁷⁶ Птицы *Аристофана в театре EtCetera*, <http://www.wpolitics.ru/ptitsy-aristofana-v-teatre-etcetera/> (dostęp 3 listopada 2019).

⁷⁷ http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/19725/episode_id/987157/video_id/999792/view-type/picture (dostęp 3 listopada 2019).

⁷⁸ „Spektakl o tym, jak na śmieciach tworzy się dyktatura”. por. Птицы *Аристофана в театре EtCetera* (zob. wyżej, przyp. 76).