

Tadeusz Szczepański

Lars Kleberg, *Upadek gwiazd. Tryptyk*, przet. Jerzy Kempiański, Piotr Szymanowski, słowo/obraz terytoria: Gdańsk 2003, ss. 103

Luksus pisanie do „tłustych żurnatów”, a do takich „Blok” należy, polega też na tym, że czas płynie w nich powoli, pozwalając na przedstawienie zjawisk przeoczonych przez recenzentów rubryk kulturalnych tygodników czy miesięczników. Książka, o której będzie tutaj poniewczasie mowa, została w Polsce pominięta grobowym milczeniem, choć jej zagraniczne powodzenie mogło przyprawić autora o zawrót głowy od sukcesów. W nocy wydawniczej można przeczytać, że „jedną z części tryptyku – *Ucniów czarnoksiężnika* – przetłumaczono na trzynaście języków, w tym na chiński”, a całość ukazała się po francusku, po rosyjsku i po angielsku (w USA). Godzi się jednak przypomnieć, że z kolei jej kariera teatralna rozpoczęła się w Polsce, gdzie Teatr Stary wystawił już w 1983 roku powstałą najwcześniej (opublikowaną w „Dialogu”, podobnie jak pozostałe dramaty) drugą część tryptyku, czyli *Ucniów czarnoksiężnika*, w reżyserii Tadeusza Bradeckiego. Późniejsze o dekadę zaniechanie w odbiorze całości, kiedy to zdążył zmienić się ustrój, należy chyba tłumaczyć nie tyle antysowiecką fobią wobec jej tematu, bo ta stopniowo u nas ustępuje, co pewnym zobojętnieniem na rozrachunkową problematykę epoki stalinowskiej. Po prostu w Polsce, bezpośrednio doświadczonej totalitarnym terrorem, epoka antykomunistycznej deziluzji nastąpiła znacznie wcześniej aniżeli na Zachodzie. Mimo to po dramaturgię Kleberga warto sięgnąć, ponieważ przedstawiona w niej finezyjna analiza konfrontacji stalinizmu ze sztuką traktuje o fundamentalnych światopoglądowych kwestiach związków ideologii z twórczością artystyczną.

Autor *Upadku gwiazd*, Lars Kleberg, jest wybitnym szwedzkim slawistą i teatrologiem, a także tłumaczem i krytykiem teatralnym, tudzież poliglotą, który doskonale włada również polszczyzną. To postać dobrze znana w naszym świecie uniwersyteckim, ponieważ wielokrotnie gościł go polskie uczelnie jako wykładowcę czy uczestnika naukowych konferencji. Jego aktywność nie ogranicza się do działalności akademickiej i translatorskiej (renomę zdobył jako tłumacz Czechowa), ponieważ oprócz profesury Sztokholmskiego Uniwersytetu i Szkoły Wyższej w Södertörn był on również redaktorem naczelnym działu kultury I programu Szwedzkiego Radia, a także pierwszym szwedzkim *attaché* kulturalnym przy ambasadzie Królestwa Szwecji w Moskwie w pierwszej połowie lat 90.

Naukowej genezy *Upadku gwiazd* należy szukać w rozprawie doktorskiej Kleberga, poświęconej porewolucyjnemu teatrowi awangardowemu. Książka pt. *Teatern som handling* (*Teatr jako działanie*, Stockholm 1977, 1980) traktowała o utopijnych marzeniach i złudzeniach twórców, takich jak m.in. Meyerhold, Eisenstein czy Tretjakow, którzy wierzyli, że sztuce uda się przekształcić rzeczywistość zgodnie z pożądaną ideologią.

Akcja tryptyku toczy się w następnej dekadzie, kiedy to programowe wyobrażenia artystów o agitacyjnej roli teatru w społeczeństwie uległy bolesnemu zderzeniu z doktryną socrealizmu i gęstniejącą atmosferą „wielkiego strachu”. Kleberg przedstawia w trzech odstonach dramatyczną historię tej konfrontacji, opierając się na skrupulatnie udokumentowanej faktografii, czyli wykorzystując autentyczne postacie do – jak pisze – „gry możliwych znaczeń”.

Najbardziej wiarygodne ramy historyczne posiadają dwa pierwsze teksty – *Wodniki i Uczniowie czarnoksiężnika*. Rzeczywiście, doszło do spotkania – w pociągu jadącym z Berlina do Moskwy nocą z 8 na 9 maja 1932 roku – pomiędzy Bertoldem Brechtem, wybierającym się z najlepszymi oczekiwaniami i nadziejami na moskiewską premierę filmu *Kuhle Wampe* według jego scenariusza, a Siergiejem Eisensteinem, który pełen najgorszych przeczuc i obaw wracał po blisko trzyletniej nieobecności do domu, nie ukończywszy realizacji filmu *Que viva Mexico!* Faktycznie, 14 kwietnia 1935 w Moskwie odbyło się spotkanie najwybitniejszych przedstawicieli Wielkiej Reformy Teatralnej – m.in. Craiga, Meyerholda, Brechta, Eisensteina, Tairowa, Piscatora, a także klasyków z MCHAT-u, Stanisławskiego i Niemirowicza-Danczenki – z legendarnym aktorem chińskiej opery Mei Lan-fangiem (autorowi udało się nawet dziesięć lat po napisaniu sztuki odnaleźć w moskiewskim archiwum stenogram z dyskusji tego niebywałego areopagu). Natomiast trzeci dramat, *Środa popielcowa*, w największym stopniu hołduje maksymie Giordano Bruno „se non è vero, è bene trovato”, ponieważ przedstawione w nim spotkanie Eisensteina z Bachtinem w moskiewskim planetarium wiosną 1940 roku najprawdopodobniej nigdy nie miało miejsca, choć przecież wykluczyć go nie można. Co więcej, obaj zdają się ignorować swoje istnienie, gdyby zaufać wyłącznie świadectwu ich spuścizny (choć Eisenstein wiedział o ukazaniu się w 1929 roku *Problemów twórczości Dostojewskiego*, ale nigdzie się na tę książkę nie powołuje). Skądinąd na szereg paralelnych idei, dotyczących np. dynamiki symbolu w zależności od jego kontekstu, zainteresowania freudyzmem czy kulturą karnawału u obu myślicieli, zwracał uwagę w swoich pracach Władimir Iwanow, które najwyraźniej natchnęły Kleberga pomysłem zaaranżowania dyskusji między nimi.

Te dwa niezbite fakty i jedno niewykluczone domniemanie jako ekscytujące punkty wyjścia Kleberg wypełnia własną inwencją intelektualną, opartą na gruntownej znajomości nie tylko artystycznych dokonań, teoretycznych poglądów, twórczych intencji i planów protagonistów tryptyku, ale także ich osobistych nawyków, upodobań, przywar, śmieszności czy wzajemnych animozji, co pozwala mu na wiarygodne, a zarazem pełne subtelnej ironii ożywienie ich scenicznej egzystencji. Dzięki tym indywidualnym charakterystykom tryptyk, który na pozór sytuuje się w kręgu tradycji platońskich dialogów czy też *Lesedrama*, nabiera teatralnego potencjału, o czym świadczą jego inscenizacje w różnych teatrach na świecie (m.in. na festiwalu w Awinionie pokazano *Uczniów czarnoksiężnika* w reżyserii Antoine’a Viteza, który wystąpił w roli Stanisławskiego).

Jednakże główną sprężyną dramaturgicznego konfliktu są z jednej strony zróżnicowane i polemiczne poglądy na teatr (*resp.* sztukę), a z drugiej ówczesny *Zeitgeist*, epoka nabierających złowieszczego impetu dwóch totalitaryzmów, w której artystyczne spory muszą ustąpić miejsca konformistycznej jednomyślności, powodując „upadek gwiazd”. Pod tym względem charakterystyczna jest konkluzja *Uczniów czarnoksiężnika*, w której dyskusja na temat kunsztu scenicznego Mei Lan-fanga stanowi dla jej uczestników pretekst do narcystycznej projekcji własnych programów estetycznych, natomiast zamyka ją i podsumowuje prostacka konkluzja partyjnego aparaczyka, Płatona Kierzencewa, rzecznika socrealizmu jako jedynej oficjalnie zadekretowanej doktryny, a zarazem pogromcy awangardowego pluralizmu.

Wspólnym bohaterem wszystkich trzech dramatów, a zarazem najbardziej malowniczą postacią tryptyku jest Siergiej Eisenstein, którego światopogląd i sposób bycia najbardziej fascynują autora, choć zarazem nie ukrywa on swego ironicznego doń dystansu. Dla Kleberga Eisenstein jest arcykapłanem ezoterycznych kultów, mistrzem czerwonej magii, nie tyle inżynierem (ta rola przypada jego polemiście Brechtowi), co cynicznym alchemikiem ludzkich dusz i genialnym manipulatorem, który za pomocą kina zmierza do zahipnotyzowania widowni i bezwzględnego zawładnięcia jej świadomością, a jeszcze bardziej jej podświadomością i stadnymi instynktami.

W rozmowie z Brechtem Eisenstein w drodze z Meksyku, gdzie obcował z wielowiekową kulturą i jej rytuałami, a także zajmował się antropologiczną refleksją nad regułami „myśli nieoswojonej”, tak definiuje swój główny cel:

Problem polega jedynie na tym, w jaki sposób osiągnąć największe oddziaływanie. Pamiętam, jak pokazywałem »Potiomkina« w Berlinie i któryś z młodych towarzyszy zarzucał mi nadmierną patetyczność. Ależ właśnie w patosie zawiera się siła oddziaływania tego filmu! We wszystkich naszych późniejszych próbach stworzenia filmu intelektualnego chodziło wyłącznie o to, aby skierować patos w odpowiednią stronę. Zmusić nawet burżuazyjną publiczność do oburzania się na okrucieństwo tyranii i zachwycenia się triumfem solidarności – to można osiągnąć, trzeba tylko opanować organiczne prawa sztuki, strukturę patosu. A uchylwszy rąbka tej tajemnicy, zaiste można zacząć wytwarzać złoto!

Z kolei w dialogu z Bachtinem w moskiewskim planetarium Eisenstein, pracujący nad inscenizacyjnym projektem *Walkirii* Wagnera, który miał zwieńczyć kampanię kulturalną na rzecz Niemiec po podpisaniu paktu Ribbentrop-Mołotow, zdradza się z pragnieniem opanowania techniki Wagnerowskiego mitu totalnego, niebezpiecznie zbliżając się do zawłaszczenia artystycznej ideologii kompozytora przez faszystów. (*Notabene* na egzemplarzu szwedzkiego wydania, który dostałem od autora, napisał on w ramach żartobliwej dedykacji: „Wszystko, co czerwone, będzie czarne”). Kleberg przewrotnie demaskuje autorytarne zapędy i ambicje Eisensteina, zafascy-

nowanego hipnotycznymi możliwościami języka artystycznego, które kryją się dlań w zjawiskach patosu i ekstazy.

Jego aspiracjom do sprawowania poprzez sztukę filmową czy operową „rządu dusz” przeciwstawia z jednej strony sceptycyzm Brechta, którego strategia perswazyjna opierała się na V-efekcie jako dydaktycznym środku kształtowania marksistowskiej świadomości u widza, z drugiej zaś filozoficzny dyskurs Bachtina, spolegliwego mędrca doświadczonego okrucieństwem XX-wiecznej historii, świadomego względności międzyludzkiego świata znaków i znaczeń oraz możliwości ich różnych interpretacji. W odpowiedzi na Eisensteina deterministyczną wizję historii proponuje humanistyczne, głęboko ludzkie, indywidualne i subiektywne podejście do świata rzeczy widzialnych i niewidzialnych:

Wierzy pan, że istnieje sens zapisany tam w górze, czekający tylko, aż go odczytamy? (*pokazuje ku górze*) Nie istnieje. Ani w gwiazdach, Ani w panu. Ani we mnie. Sens, który jest, powstaje między nami, między rzeczą a nami. [...] Tylko jak objąć ów sens. Gdzie znajduje się centrum, w którym sens bierze początek? Jeśli w ogóle istnieje, to czy sądzi pan, że nam ludziom jest ono dostępne? Musimy się zadowolić tym, co relatywne, przybliżeniami, pytaniem i odpowiedzią. Tam powstaje sens, między pytaniem i odpowiedzią w dialogu.

Kleberg dyskredytuje program zarówno Brechta, jak i Eisensteina, którzy różnymi sposobami pragną zawładnąć postawą i zachowaniami widowni – ten pierwszy metodą quasi-racjonalnego dydaktyzmu ideologicznego, ten drugi zaś – podstępłą psychotechniką oddziaływania na zbiorowe emocje. Ale ich cel jest wspólny – narzucić społeczeństwu komunistyczną ideologię i je ubezwłasnowolnić w imię totalitarnego projektu, który daje artyście iluzoryczne – jak miało się okazać – poczucie władzy i wyższości nad „masami” i wpływu na bieg Historii. Autorowi najbliższe jest demokratyczne stanowisko Bachtina, który nie wierzy w żaden przedustawny porządek ideologiczny czy mitologiczny, pokładając nadzieję w dialogu jako jedynej formie międzyludzkiego porozumienia, będącej jednym z głównych warunków wolności człowieka.