

Magdalena Hasiuk

**„NIE MOŻNA OBEJŚĆ SIĘ BEZ TEATRU”
O poziomach metateatralności w *Mewie* Antona Czechowa**

Metateatralność, rozumiana przez Patrice’a Pavisa jako „przedstawienie lub dramat o charakterze autorefleksyjnym, którego tematyka skoncentrowana jest wokół spraw teatru; sztuka dramatyczna, która «mówi» o samej sobie czy też «przedstawia się sama»¹ – to bogate, wewnątrznie niejednolite zjawisko, przejawiające się w dziełach dramatycznych i w teatrze w różnorodny sposób.² Mimo odmienności stosowanych zabiegów i form, wpływ metateatralności na sposób istnienia dzieła dramatycznego (a w konsekwencji także przedstawienia) za każdym razem bywa jednak podobny. Sprawia ona, że „w dramacie dochodzi do pomnożenia poziomów rzeczywistości przedstawionej i tzw. obiegów informacyjnych”.³ Rozbicie jednorodności pozwala ujawnić gry prowadzone na różnych planach m.in. między rzeczywistością i różnymi planami iluzji scenicznej⁴ oraz między poziomami komunikacji.

Jak zauważa Krystyna Ruta-Rutkowska, metateatralność oznacza sytuację dla dramatu (i samego teatru) typową, obecną od antyku.⁵ Nietrudno jest wskazać jej rozliczne przejawy w poszczególnych epokach, różniące się tak pod wzglę-

¹ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. oprac. i uzupełn. opatrzył S. Świontek, Wrocław 1998, s. 287.

² Bogactwo metateatralnych strategii w dramacie na gruncie polskim wyczerpująco przybliżyli autorzy opracowań monograficznych: Anna R. Burzyńska, Tadeusz Kowzan i Sławomir Świontek. Por. A. R. Burzyńska, *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej*, Kraków 2005; T. Kowzan, *Théâtre Miroir. Métathéâtre de l’Antiquité au XXI^e siècle*, Paris 2006; S. Świontek, *Dialog – Dramat – Metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Warszawa 1999.

³ K. Ruta-Rutkowska, *Metateatralne gry w dramacie współczesnym na przykładzie twórczości Mariana Pankowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2000 z. 4, s. 126.

⁴ Por. T. Kowzan, *Théâtre Miroir...*, op. cit., s. 337.

⁵ K. Ruta-Rutkowska, *Metateatralne gry...*, op. cit., s. 125. Podobną opinię wyraził Tadeusz Kowzan, przywołując dzieło Demokryta, w którym sąsiadują ze sobą *kósmos* i *skéné, bios* i *párodos*, a także zawierające podobne zestawienia teksty Epikteta oraz późniejsze teksty Plotyna, Świętego Augustyna, Świętego Jana Chryzostoma, Jeana de Salisburia a nawet Kalwina. Por. T. Kowzan, *Hamlet ou le Miroir du Monde*, Paris 1991, s. 7.

dem intensywności stosowania praktyk metateatralnych, jak i różnorodności ich form. Dopiero realizm i naturalizm z postulatami tzw. czwartej ściany, „mającymi wytwarzać u odbiorcy wrażenie percypowania rzeczywistości «samej w sobie», radykalnie uprościł sytuację nadawczo-odbiorczą”⁶, rugując – mało skutecznie⁷ – z przestrzeni dramatu i teatru gry metateatralne. Programowy zanik metateatralności okazał się chwilowy. A sprzeciw wobec konwencji realistycznej i naturalistycznej zaowocował około przełomu XIX i XX wieku⁸ swoistym „wysypem” estetyk w stosunku do niego polemicznych. Wraz z nimi przyniósł też eksplozję rozwiązań metateatralnych stosowanych w dramatach.⁹

Ich obecność w twórczości Antona Czechowa przypadającej dokładnie na przywołany okres i określanej jako realizm poetycki¹⁰ bądź „głęboka liryka codzienności”¹¹, dziwić nie powinna. Zabiegi metateatralne, obecne zarówno w sześciu najslawniejszych dramatach autora *Wiśniowego sadu*, jak i w jego krótszych utworach scenicznych, można postrzegać jako znak czasu. Jednocześnie nie sposób nie traktować bogactwa elementów metateatralnych w twórczości Czechowa jako wyrazu jego szczególnej relacji ze sztuką teatru, zarówno z teatrem jako miejscem prezentacji jego tekstów, jak i ze „specyficznym środowiskiem, które znał i rozumiał, któremu współczuł i które kochał”¹².

W twórczości dramaturgicznej Czechowa nie ma chyba utworu, w którym zabrakłoby choćby jednego zabiegu metateatralnego. Zarówno krótsze, jak i dłuższe formy są nimi w różny sposób inkrustowane. Tym bardziej warto podkreślić znaczenie *Mewy* (1896), szczególne w tym zestawieniu. Wyjątkowe miejsce tego dramatu wiąże się nie tylko z rozległością zastosowanych form metateatralnych.

⁶ K. Ruta-Rutkowska, *Metateatralne gry...*, op. cit., s. 126.

⁷ Krystyna Ruta-Rutkowska zwraca uwagę, że choć za niemeteatralne uznać można dramaty naturalistyczny i realistyczny. „Dramat naturalistyczny nie jest [...] w stanie zrealizować własnych postulatów w praktyce, która zasadniczo różni się z teorią, a realizm jest uwikłany w sprzeczności ideologii realizmu jako takiego; w procedury wytwarzania w dramacie «efektu rzeczywistości»”. K. Ruta-Rutkowska, *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie*, „Pamiętnik Literacki” 2010 z. 2, s. 115.

⁸ Por. T. Kowzan, *Teatr w teatrze, czyli o dialektyce iluzji scenicznej*, „Dialog” 1971 nr 4.

⁹ Tadeusz Kowzan zwraca uwagę na związek między okresami poważnych wstrząsów ideologicznych i naukowych, wielkich kryzysów intelektualnych i politycznych a obecnością zabiegów metateatralnych w teatrze i dramacie. Poszukując przyczyn bardziej ogólnych, głębszych, właściwych dla XX wieku, tak rozpowszechnionego wykorzystania teatru w teatrze i teatru o teatrze. Wskazuje racje rzemieślnicze – aktorzy i reżyserzy piszący dramaty przywołują znane sobie środowisko i problemy, racje filozoficzne, ideologiczne, naukowe – wpływ teorii względności, zakwestionowanie zasad uchodzących dotychczas za pewniki, jak również problem widowiskowości życia publicznego i pół-publicznego, które współcześnie osiąga stopień dotychczas nieznany. Por. T. Kowzan, *Théâtre Miroir...*, op. cit., s. 336–338.

¹⁰ Por. wypowiedź Jeana Louis Barrault [w:] *In what style should Chekhov be staged? Dans quel style monter Tchekhov?*, „Le Théâtre dans le monde” 1960 nr 2, s. 117.

¹¹ K. Rudnicki, *Partytura reżyserska Konstantina Stanisławskiego i „Mewa” na scenie MCHT w 1898 roku*, [w:] K. Stanisławski, *Partytura teatralna. „Mewa” Anton Czechow*, przekł. J. Czech, Kraków 2014, s. 17.

¹² W. Zawistowski, *Antoni Czechow za kulisami teatru*, [w:] A. Czechow, *Historie zakulisowe czyli anegdoty teatralne*, wybór i posłowie W. Zawistowski, Gdańsk 1997, s. 139.

Ten „mimo nierówności, najbogatszy dramat Czechowa”¹³, jak określił *Mewę* Nicola Chiaromonte, nieprzypadkowo okazał się jednym z przełomowych osiągnięć dramaturgii europejskiej na przełomie XIX i XX wieku. Władimir Nimirowicz-Danczenko zwrócił uwagę, że Czechow pracując nad tekstem:

nie zdawał sobie sprawy z [...] bogactwa barw i dźwięków, jakim nasycił swoje obrazy. Po prostu chciał napisać sztukę, najzwyklejszą w świecie [...] Nie planował żadnej rewolucji w teatrze. Nie zamierzał być nawet oryginalniejszy od innych.¹⁴

Skonstruował jednak dzieło nowatorskie, wzbudzające rezonans na wielu różnych poziomach, które nie tylko „otworzyło drzwi” kolejnym jego dramatom, ale które inspirowało następne pokolenia dramaturgów i badaczy, a zainscenizowane przez Konstantego Stanisławskiego w radykalny sposób wpłynęło na przemianę praktyki inscenizacyjnej i postrzeganie sztuki aktorskiej.

Najistotniejszy z punktu widzenia prowadzonych tu rozważań wydaje się fakt, że w *Mewie*, jako jedynym z dramatów Czechowa, odnaleźć można wszystkie rodzaje metateatralności wyróżnione przez Sławomira Świontką. Należą do nich:

sygnalizowana w wypowiedzi zmiana jej adresata z fikcyjnego (postać) na wirtualnego (implikowany przez tekst odbiorca zapisu dialogowego) lub rzeczywistego (widz w teatrze) [...] stematyzowanie w dialogu dramatycznym problematyki teatru jako sztuki (Teatr staje się tu przedmiotem rozważań i refleksji).¹⁵

Należy do nich też sfabularyzowanie fenomenowi teatru.

Następuje to wtedy – jak zauważył Świontek – gdy sytuacja teatralna [...] zostaje uprzedmiotowiona, stając się elementem współtworzącym świat przedstawiony oraz komponentem układu fabularnego. Dzieje się to w sposób oczywisty w przypadku zastosowania w dramacie konstrukcji teatru w teatrze.¹⁶

Do trzech rodzajów metateatralności wyróżnionych przez Świontką w przypadku *Mewy*, jak i całej twórczości Czechowa, warto dodać czwarty, realizowany na poziomie kompozycji formy dramatycznej. W przypadku Czechowa bywa ona kształtowana w wyniku praktyki określanej przez Ewę Partygę jako „gry z gatunkami”¹⁷, a którą Danuta Danek nazwała stosowaniem „cytatów struktur”. Dla Danek

cytaty struktur – w odróżnieniu od „cytatów empirycznych”, mających charakter przytoczeń i wyrażań cudzysłowowych – „są cytatami poetyk, stylów, a więc cytatami artystycznych systemów”.¹⁸

W sztukach Czechowa obfitość jednych i drugich jest zadziwiająca.

¹³ N. Chiaromonte, *Granice duszy*, przeł. S. Kasprzysiak, wyb. i oprac. S. Kasprzysiak, P. Kłoczowski, Warszawa 1996, s. 322.

¹⁴ W. I. Nimirowicz-Danczenko, cyt. za: K. Rudnicki, *Partytura reżyserska...*, op. cit., s. 59.

¹⁵ S. Świontek, op. cit., s. 148–149.

¹⁶ Ibidem, s. 149.

¹⁷ E. Partyga, *Ibsena i Czechowa gry genologiczne* [w:] *Oblicza realizmu*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007, s. 112.

¹⁸ D. Danek, *O polemice literackiej w powieści*, Warszawa 1972, s. 75.

Co istotne, dramaturg wprowadza w *Mewie* całą „metateatralną maszynę” już w pierwszym akcie. Co więcej, można ją spotkać zanim przeczytamy/usłyszymy pierwszy z dialogów. Istnienie tego poziomu zostało bowiem wpisane w tekst didaskaliów. W „tekście do zobaczenia”, jak o nim pisał Jean Marie Thomasseau¹⁹, czytamy, że centrum parku w posiadłości Sorina stanowi „szeroka aleja prowadząca od widowni [...] aż do jeziora”. Zestawienie konkretnej przestrzeni teatralnej, konstytutywnej dla istnienia tej sztuki – widowni – z miejscem najważniejszym dla omawianego dramatu, skrywającym serię binarnych opozycji znaczeniowych – z jeziorem, wydaje się tutaj kluczowe.²⁰ To połączenie staje się sygnałem, że oto cały dramat rozegra się „w przejściu” między dwoma światami, dwoma poziomami istnienia, na granicy tego, co konkretne, obecne *tu i teraz*, i tego, co niejawne, symboliczne, a co jednocześnie kryje istotę świata przedstawionego. Wszystkie trzy elementy są w równym stopniu znaczące: konkretna przestrzeń fizyczna – wyznacza ramę, element przejścia – zakłada podjęcie pewnej drogi, zmianę perspektywy widzenia oraz fizycznie istniejące a zarazem jakby fantasmagoryczne jezioro – ukazuje podwójną przynależność do rzeczywistości konkretnej i wyobrażonej. Łączy aspekty świata ziemskiego i podziemnego, stanowiąc zarówno przestrzeń życiodajną, jak i obszar zdominowany przez siły chthoniczne.

Majątek Sorina usytuowany nad jeziorem przypomina, że to właśnie w nasyconych podobną symboliką miejscach – nad jeziorami, w pobliżu świątyń – w różnych kulturach rozgrywały się nocne rytuały. W wodach mnisi różnych grup religijnych dokonywali ablucji rytualnych, dzięki którym doświadczali wewnętrznego odrodzenia i wzmocnienia sił twórczych (stąd zapewne zamiłowanie Trigorina do częstego przebywania nad jeziorem). Jezioro występowało także jako iluzoryczny, zwodniczy raj, symbolizujący twórczość wyobraźni egzaltowanej, przesadnej, przeczulonej²¹, bliskiej skądinąd wyobraźni Triepiewa.

Granica między realnym i wyobrażonym, między obumieraniem oraz życiem i rozwojem ujawnia podstawowy problem bohaterów Czechowowskiego świata. Każdy z nich czuje się w pewnym stopniu nie na swoim miejscu (Arkadina jako matka, Trigorin „sterroryzowany wewnątrz” przymusem pisania, Nina i Triepiew jako niespełnieni artyści, Triepiew dodatkowo jako nieszczęśliwie zakochany człowiek o niejasnej tożsamości, nieszczęśliwie zakochani Masza i Miedwiedienko, Sorin z zamiłowania mieszcuch osiadły na wsi), nieszczęśliwy w sytuacji, w jakiej się znajduje. Miłości do „nieosiągalnej” albo nieodpowiedniej osoby, a w przypadku niektórych postaci dodatkowo bezwarunkowa potrzeba zdobycia uznania jako artysta potęgują tylko rozmiar klęski. Każda postać w inny, sobie

¹⁹ J. M. Thomasseau, *Les textes du spectacle, ou la toile de Pénélope* [w:] *Le théâtre*, éd. D. Couty, A. Rey, Paris 1980, s. 92.

²⁰ W tłumaczeniu dramatu Jerzego Czecha to zestawienie pojawia się w innym miejscu i dotyczy już nie przestrzeni, ale obecności widzów: „W głąb parku, nad jezioro, wiedzie szeroka aleja, na której ustawiono podium, sklecone na prędcę po to, by odegrać przedstawienie amatorskie. Podium całkiem zasłania widzom jezioro”. A. Czechow, *Mewa*, [w:] K. Stanisławski, *Partytura teatralna...*, op. cit., s. 66.

²¹ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris 1992, s. 556.

właściwy sposób marzy o przekroczeniu pewnej granicy w swojej egzystencji. Jej obecność z kolei generuje pojawienie się postaci szczególnej w tej konstelacji, która w „tragicznie romantyczny sposób myli sztukę i życie, teatr i jezioro, nie odróżnia wyobrażonego od realnego”²² Tym bohaterem jest Trieplew.

Jednocześnie już w pierwszym tekście didaskaliów pojawia się sygnał, który pozwala zauważyć, że przekroczenie granicy, integracja i połączenie tego, co konkretne, realnie istniejące z tym, co zarazem rzeczywiste i wyobrażone, a co w głębi skrywa istotę tego świata, jest niemożliwe. Aleję łączącą dwa elementy – widownię i jezioro – przegrodziła bowiem „naprędce sklecona estrada, gdzie ma się odbyć przedstawienie amatorskie; jeziora wcale nie widać”²³ To teatr „stał na drodze”, zablokował kontakt z tym, co ukryte. Uniemożliwił tym samym rozpoznanie tego, co w tym świecie najważniejsze. Ale teatr szczególny: pospiesznie i niedbale stworzony, lichy, niedopracowany, możemy wnioskować, że poprzez swą formę przeznaczony do przedstawień popularnych („estrada”), w którym grają amatorzy.

Nadzieję mógłby przynieść akt czwarty, kiedy to radykalnej zmianie uległ obraz ogrodowego teatru. Jego bylejakość zgodnie z tekstem didaskaliów obserwowana przez widzów, została zastąpiona przywołanym w relacjach postaci wizerunkiem krańcowego ogołocenia. „Stoi nagi, szpetny jak szkielec, a kurtyna łopocze na wietrze. Kiedy przechodziłem wczoraj wieczorem obok niego, wydało mi się, jakby ktoś tam płakał”²⁴ – oto obraz teatru widziany przez Miedwiedienkę. Choć łatwo uświadomić sobie, że niszcząca konstrukcja w mniejszym stopniu blokowała drogę w głąb, do jeziora, w inny sposób jednak zatrzymywała przechodniów – odstraszała ich, płoszyła. „Szkielec” teatru, antycypując finałową tragedię, stawał się niejako strażnikiem jeziora. Ujawniając działanie sił chthonicznych, zapowiadał śmierć.

Mewę można odczytać jako sprzeciw wobec takiej sztuki teatru, która – zamiast przybliżać i poruszać głębokie przestrzenie, zamiast konfrontować z życiem i śmiercią jako dwoma aspektami tej samej rzeczywistości i docierać do nieznanych obszarów wyobraźni, rozwijać je, a przynajmniej porządkować, w planie psychologicznym, socjologicznym, estetycznym²⁵ – maskuje je swoją bylejakością lub nasycą poczuciem katastrofy i lękiem. Dominująca w *Mewie* bylejakość sztuki koresponduje zresztą z bylejakością życia poszczególnych postaci. Do pewnego stopnia nie wiadomo nawet, co jest przyczyną, a co skutkiem. Jedno jest pewne, że punkt wyjścia dramatu stanowi swoisty antymanifest teatralny, w którym poprzez opozycję dramaturg zarysował wizję teatru rzetelnego, tworzonego starannie i bez pośpiechu, w których wykonawcy są zawodowymi aktorami. Realizacja wizji takiego

²² P. Pavis, *Commentaires*, [w:] A. Tchekhov, *La Mouette*, trad. A. Vitez, préface A. Vitez, commentaires et notes P. Pavis, Arles 1985, s. 128.

²³ A. Czechow, *Czajka* [w:] idem, *Utworki dramatyczne*, t. 1, przekł. A. Sandauer, Warszawa 1953, s. 217.

²⁴ Ibidem, s. 275.

²⁵ Por. P. Pavis, op. cit., s. 135.

teatru pozostaje jednak nieosiągalna w świecie przedstawionym. Żadna z zaludniających go postaci nie jest bowiem nim zainteresowana. Nie potrafi też go stworzyć.

Istotny problem bohaterów *Mewy* polega na tym, że niemal wszyscy, z różnych powodów, hipnotycznie przyciągani są przez istniejący teatr podrzędny. Zarówno dla sławnych artystów, jak Arkadina i Trigorin, „egocentrycznych [przy tym] histrionicznych i histerycznych”²⁶, jak i dla niespełnionych amatorów – Nina, Triepiew – którzy za wszelką cenę i gotowi na każdą ofiarę, pragną zdobyć laury, dla „niezależnych” widzów jak Dorn, jak i dla miłośników sensacji teatralnych jak Szamrajew, teatr stanowi ważny punkt odniesienia. Jego szczególne miejsce nie łączy się jednak z emblematyczną naturą tej sztuki zdolnej poruszyć istotne kwestie estetyczne, społeczne, indywidualne. Bohaterowie *Mewy* traktują teatr pragmatycznie. Chcą dzięki niemu zdobyć lub utrzymać wyjątkową pozycję społeczną, odkryć własną tożsamość (Triepiew), rozwinąć talent, wzbogacić codzienność o nieobecne w niej dotychczas doświadczenia. Dla wszystkich, choć w różnych wymiarach, teatr nieodmiennie staje się działaniem kompulsywnym. Ma przynieść coś, bez czego nie sposób żyć w tym świecie. I paradoksalnie, kompulsywne działania Czechowskich bohaterów można określić za Josefem Svobodą jako wyraz „odwiecznego dążenia człowieka do lepszego losu”.²⁷ Tym bardziej, że bycie pisarzem, artystą oznacza zdobycie pozycji poza rozpaczą, jak pisał Chiaromonte.²⁸ Problem w tym, że do lepszego losu bohaterowie *Mewy* dążą poprzez praktykowanie lichej sztuki. Tworzenie sztuki rzetelnej, starannej, która nie zamykałaby drogi do pogłębionych obszarów ludzkich doświadczeń, wykonywanej przy tym w profesjonalny sposób nie pojawia się jako cel ich działań.

Dzieje się tak być może dlatego, że wszyscy oni zostali w pewien sposób uwięzieni w przyjętych lub narzuconych rolach, a przez to odcięci od indywidualnych i zbiorowych „źródeł”. Podstawowe działanie Arkadiny zamkniętej w wąskich horyzontach, fałszywie oceniającej własną sytuację, polega na bezustannym performowaniu bycia aktorką. Wszystkie działania codzienne traktuje ona w kategoriach występów. Tematy dawnych ról i wzbudzonych owacji należą do jej ulubionych i powtarzanych sekwencji. Przy czym w poszczególnych epizodach Arkadina zdecydowanie kocha raczej siebie w sztuce niż sztukę w sobie. Staje się przy tym nie tylko wykonawczynią, ale i reżyserką własnych performansów, chętnie także angażuje do nich innych domowników. W takiej interpretacji wszystkie sekwencje *Mewy* z jej udziałem przeistaczają się w swoisty rodzaj teatru w teatrze, o którym można powiedzieć, posługując się komentarzem bohaterki a propos gry w lotto: „Nudna to gra, ale jak się człowiek przyzwyczai, to niczego sobie”.²⁹

Rys Arkadiny-performerki szczególnie widoczny jest w pierwszym akcie, gdy wspólnie z synem Konstantym recytuje fragment *Hamleta*. Raptowne zakończenie

²⁶ Ibidem, s. 114.

²⁷ Wypowiedź J. Svobody, [w:] *In what style should Chekhov be staged? Dans quel style monter Tchekhov?*, „Le Théâtre dans le monde” 1960 nr 2, s. 144.

²⁸ N. Chiaromonte, op. cit., s. 322.

²⁹ A. Czechow, *Czajka*, op. cit., s. 287.

tego mini spektaklu przez wewnętrzne przedstawienie sztuki Triepiewa wytrąca ją z głównej roli społecznej i roli życiowej, za co też skutecznie się mści. Jako reżyserka Arkadina traktuje innych domowników z góry, z wyższością. Takiej postawie ulegają wszyscy poza Pauliną Andriejewną, która jako jedyna potrafi przeciwstawić się swojej dyktaturze („Wszyscyście gotowi padać plackiem przed aktorką. Wszyscy!”³⁰).

W bezustannym spektaklu życia również macierzyństwo Arkadina traktowała jako jedną z ról. Nie była matką, ale ją grała. Ta rola nie należała zresztą do jej ulubionych. Tutaj wskazać można źródło kryzysu tożsamości Triepiewa. Wzrastając od dzieciństwa w spektaklu życia tworzonym przez matkę, nie zdołał on rozwinąć własnego potencjału, ani zbudować zdrowych relacji międzyludzkich. Stąd Edypowe pytanie „Kim jestem? Czym jestem?” bezustannie rezonuje w jego głowie. Od początku skazany został na wejście w świat sztuki i to właśnie w tym świecie szukał tożsamości i bliskości. Heroicznie pielęgnując te obrazy matki, w których zacierał się jej wizerunek jako aktorki, a pozostawała wrażliwa na ludzką krzywdę i obecność innych osób kobieta.

Ale kryzys tożsamości dosięga nie tylko Konstantego, ale także innych bohaterów Czechowowskiego świata. Mogą pojawić się pytania: Co takiego dzieje się z postaciami i w postaciach *Mewy* – z Arkadina, Niną, Trigorinem i Konstantym – że sukces lub klęska w przedstawieniu teatralnym, szerzej w sztuce, decydują o ich dalszym losie? Dlaczego konstruują swoją tożsamość w oparciu o teatr? Niekiedy, jak Konstanty, czując dodatkowo do niego niechęć. Wszyscy traktują teatr jak obszar omnipotencji. Ma ukazać i odtworzyć świat, umożliwiając człowiekowi poznanie go, a jednocześnie odnalezienie w nim swojego miejsca. Miejsce w teatrze staje się zresztą gwarantem miejsca w świecie i potwierdzeniem dla bohaterów własnej wartości. Postaci w *Mewie* tęsknią za teatrem, który chroni, nadaje sens, zapewnia wartość i uznanie, przynosi spełnienie, realizuje ambicje. A przecież w naturze tej sztuki leży ukrywanie, atakowanie, wprowadzanie dystansu, kwestionowanie pewników i bezpiecznych sytuacji, wprowadzanie niecodziennych zachowań. Oddając teatrowi moc panowania nad swoim życiem, mieszkańcy Czechowowskiego świata przestają go doświadczać. Szukając schronienia w sztuce, stają się coraz bardziej zniewoleni. Dzieje się tak dlatego, że niemal wszystkim bywalcom w majątku Sorina brakuje samoświadomości, poszerzonej perspektywy oraz dystansu do własnej sytuacji i do otaczającej ich rzeczywistości. I jedynie Nina potrafi uzyskać je w finale dramatu. Wraz z nimi zyskuje też wolność. Dlatego może opuścić znany i skostniały świat, kiedy tylko zapragnie.

Potrzeba utrzymania perspektywy dynamicznej wobec świata i sztuki, w której swobodnie łączą się autoironia, krytycyzm i zachwyty, bliska jest samemu Czechowowi. W *Mewie*, jak zauważa Pavis³¹, dramaturg dokonuje rozliczenia z teatrem współczesnym i wypowiada się przeciwko upraszczającym wizjom rzeczywistości kreowanym przez sztukę. Występuje zarówno przeciwko teatrowi aktualnemu

³⁰ Ibidem, s. 226.

³¹ Por. P. Pavis, op. cit., s. 135–136.

z „rutyną i przesądem”, jak i przeciwko teatrowi naturalistycznemu, roszczącemu sobie prawo do ukazania bezpośredniego obrazu rzeczywistości. Przeciwnością są także pewnym tendencjom teatru symbolistycznego, choć nie symbolistom rosyjskim, gdyż „żadna sztuka rosyjskich symbolistów nie powstała w 1895 roku”.³² Konfrontując swoją perspektywę z autodestrukcyjnym romantyzmem odrzuconego Triplewa i mdłym utylitaryzmem światowca Trigorina, Czechow odrzuca obie postawy. Wskazuje za to na pewne cechy, które powinny charakteryzować prawdziwego twórcę. Zalicza do nich: talent (słowo powracające wielokrotnie w dialogu), pokorę, budowanie złożonego, bogatego obrazu świata zmuszającego widza do utrzymania poszerzonej perspektywy i dystansu. Forma i treść mają w takiej twórczości wartość drugorzędą. Istotnym składnikiem jest natomiast obecność odpowiedzialnego widza.

Temat ten pojawia się już w dialogu między Maszą a Miedwiedienką otwierającym sztukę. W replikach wymienianych przez postaci można dostrzec wyraźnie zmianę adresata wypowiedzi. Choć rozmowa nie ma formy prologu, czytelne jest, że informacje przekazywane przez postacie, skierowane są wprost do czytelników/widzów i służą wprowadzeniu ich w sytuację dramatyczną. Pierwszy dialog dramatu ma charakter jawnie redundantny. Rozmówcy dzielą się wiedzą, którą posiadają. Nie istnieje przy tym żadne dramaturgiczne uzasadnienie, dla którego Masza i Miedwiedienko musieliby informować siebie nawzajem o sytuacji, którą oboje dobrze znają. Mówią:

MASZA, *oglądając się na estradę*: Wnet się zacznie przedstawienie.

MIEDWIEDIENKO: Tak. Grać będzie Zarieczna, a autorem sztuki jest Konstanty Gawriłowicz. Kochają się; dusze ich zjednoczą się dziś we wspólnym wysiłku stworzenia dzieła sztuki.³³

W dialogu tym ujawnia się pierwszy z wyróżnionych przez Sławomira Świontka rodzajów metateatralności. Polega on na „stematyzowaniu specyficznej dla dialogu dramatycznego sytuacji komunikacyjnej, nad którą nadbudowana została sytuacja teatralna z zewnętrznym wobec dialogu adresatem”.³⁴ Specyfika zabiegu Czechowa, zastosowanego w cytowanym dialogu nie polega na tym, że jego adresatem jest również czytelnik dramatu/widz teatralny – to cecha wszystkich tekstów dramatycznych. Czytelnik/widz staje się tutaj podstawowym adresatem dialogu postaci. Jego pozycja i perspektywa odbioru znajdują się w centrum Czechowskiego świata. Autor *Mewy* zwracał uwagę na uprzywilejowaną i twórczą rolę czytelnika/widza jako współtwórcy teatru oraz jego niezbędną dla teatru, bo konstytuującą tę sztukę, obecność. Uświadamia także związaną z tą rolą odpowiedzialność widzów. Czechow nie tylko przypisywał ogromne znaczenie odbiorowi

³² L. Senelick, *The Lake-Shore of Bohemia. „The Seagull’s” Theatrical Context*, „Educational Theatre Journal” May 1977, s. 212.

³³ A. Czechow, *Czajka*, op. cit., s. 217–218.

³⁴ S. Świontek, op. cit., s. 150.

sztuki teatru, ale również podkreślał, że ten stanowi wespół z kreacją równorzędny składnik twórczości teatralnej. Dopiero harmonijne zestrojenie obu praktyk – tworzenia i recepcji – może zagwarantować pojawienie się dzieła o szczególnych walorach artystycznych.

W *Mewie* spotykamy całą galerię postaw odbiorczych, najwyraźniej zarysowanych, co zrozumiałe, w klasycznej sytuacji teatru w I akcie. Obecność widzów w omawianym dramacie nie ogranicza się jednak jedynie do tej sceny, stanowiąc jakby jego „nurt podziemny”. Można znaleźć wskazówki, że niemal wszystkie postaci w świecie przedstawionym *Mewy* wzajemnie traktują siebie jako wykonawców (społecznego) widowiska. Jeden z tematów podejmowanych dialogów stanowią refleksje na temat technik performatywnych stosowanych przez poszczególnych bohaterów. Równocześnie w *Mewie* niemal wszystkie postaci występują zarówno jako oglądający, jak i oglądani/oceniiani, przy tym brak poczucia odpowiedzialności u osoby patrzącej owocuje często skrajnie krytycznymi, druzgoczącymi uwagami wobec innych. Czechow podkreśla, że często to nieodpowiedzialni widzowie niszczą teatr-sztukę, ale także „teatr życia codziennego”.

Za najbardziej niebezpieczną uznaje postawę widza, który pozornie uchodzi za eksperta w dziedzinie sztuki. Jednocześnie skutecznie potrafi niszczyć teatralną konwencję. Kierując się ściśle subiektywnymi kryteriami, mniej doświadczonym twórcom lekkomyślnie przyznaje lub odmawia prawa do zajmowania się sztuką. Całkowicie pozbawiony empatii odmawia innym artystom naturalnego przywileju poszukiwania, błędzenia i kształtowania własnych dróg rozwoju. W formułowaniu opinii kieruje się egoizmem i narcyzmem. W kontaktach ze sztuką poszukuje bezwzględного potwierdzenia własnych sądów. Kwestionuje wszystko, co nowe, niezrozumiałe, co zmusiłoby go choćby na chwilę do zmiany punktu widzenia. W odbiorze sztuki często odwołuje się do niejasnych motywów, urazów i resentymentów. Dlatego rozwój teatru w kontakcie z takim widzem nie jest możliwy. Czechow ukazuje, że odbiorca-ekspert o ciasnym spojrzeniu nie tylko skutecznie „podcina skrzydła” nowemu kształtującemu się teatrowi, ale w skrajnych przypadkach może doprowadzić do ludzkich tragedii. Takim widzem jest Arkadina.³⁵

Związany z nią Trigorin to również widz-ekspert, który chociaż dysponuje wiedzą, doświadczeniem i talentem, również w żaden sposób nie potrafi przyczynić się do rozwoju teatru. W jego odbiorze nie posługuje się co prawda resentymentami, ale intelektem i oczekiwaniami wynikającymi z indywidualnych upodobań, brakuje mu jednak wiary w scenę. On, podobnie jak Arkadina, schematycznie traktuje artystów i raz krytycznie oceniwszy czyjąś pracę, po czasie, bez względu na rozwój sytuacji, powtarza stawiane niegdyś zarzuty. Pozostaje zamknięty na nowe doświadczenia. Nawet w całkowicie zmienionym kontekście nie przyjmuje do wiadomości nowych informacji. Poprzez swoje działania, artystyczne i ludzkie, skutecznie – na szczęście tylko na pewien czas – potrafi zablokować rozwój innych artystów (Nina).

³⁵ Por. A. Czechow, *Czajka*, op. cit., s. 229–233.

Mniej destrukcyjny wpływ na teatr ma widz-pasjonat, który, jak Szamrajew, w kontakcie ze sztuką poszukuje jedynie anegdot i sensacji. Taki widz nie potrafi co prawda w żaden sposób przyczynić się ani do rozwoju sztuki, ani zainspirować artystów. Sam zresztą też nie szuka własnego rozwoju. Tworzenie sztuki postrzega jako niedostępne dla siebie doświadczenie. Ściśle mówiąc, nie zajmuje się sztuką, a raczej ludźmi sztuki. Historie z życia artystów stanowią dla niego formę ucieczki przed otaczającą go rzeczywistością. Nie zastanawia się on ani nad wartością sztuki, ani nad relacjami, jakie ona wyzwała. Artystów traktuje jak osoby należące do innego/lepszego gatunku ludzi. (Skądinąd podobnie postrzega ich Dorn). Nie poddaje przy tym refleksji społecznych uwarunkowań rządzących światem sztuki. Nie wyciąga wniosków z faktów, że artystami nie zawsze zostają ci najbardziej do tego predestynowani i najbardziej uzdolnieni.

Nie profesjonalizm, intelekt czy ciekawość stanowią niezbędne cechy wyróżniające twórczego widza – takiego, którego aktywna obecność rezonuje z dziełem i działa stymulująco na teatr. Według Czechowa klucz do takiej postawy odbiorczej stanowią: zdolność do empatii, „szerokie spojrzenie”, otwartość wobec świata stworzonego przez artystę oraz pragnienie podjęcia z nim dialogu. Taką postawę pełną uważności i entuzjazmu wobec twórczości Trieplewa i jego osoby prezentuje Masza. Jednak jako widz pozostaje w izolacji, nie podejmuje dialogu z twórcą, a swoimi spostrzeżeniami dzieli się jedynie z Niną – wykonawczynią dramatu Trieplewa, a zarazem jego surowym krytykiem.

Widzem bliskim Czechowowskiego ideału pozostaje Dorn – przybywający na spektakl bez oczekiwań, uważny obserwator wydarzeń scenicznych. Mimo niejasności spektaklu Trieplewa i zadziwienia wywołanego przez dramat „wewnętrzny” oraz braków wykonawczych lub/i własnych ograniczeń percepcyjnych (dysfunkcja słuchu), Dorn pozostawał w bliskim kontakcie ze światem przedstawionym. Równocześnie bacznie obserwował własne reakcje i odczucia („ręce drżące ze wzruszenia”, [sztuka] „robi wielkie wrażenie”, „podoba się”, a nawet „niezwykle się podoba”). Zabierając głos na temat sztuki, podkreślał subiektywność formułowanych sądów. Opinie wyrażał z odpowiedzialnością, mając na uwadze dobro społeczne. W krótkim monologu zrecenzował przedstawienie – wymieniając istotne jego elementy, dokonując autoanalizy własnej percepcji, docenieniając wykonawczynię i autora – przedstawił konstruktywną krytykę. Swoją opinią Dorn nie tylko podzielił się z twórcą, ale również z innymi widzami (Trigorin). Wobec krytycznych postaw innych osób zachował niezależność własnych sądów. Jako jedyny dostrzegł także rozwój twórczości Trieplewa. Niestety postawa Dorna i jego wspieranie Trieplewa w poszukiwaniach artystycznych okazały się niewystarczające. Nie zdołał on podjąć ocalającego dialogu z młodym dramaturgiem i ochronić go w obliczu druzgoczącej krytyki Arkadiny, ironii Trigorina, niechęci Niny, obojętności Szamrajewa.

W finale *Mewy* Czechow nakreśli idealną, potencjalnie możliwą relację teatralną. Dopiero spotkanie świadomego swej pracy, całkowicie pokornego („posługu-

jącego się ocalającą ironią”³⁶) zdolnego doświadczyć metanoi³⁷ i wierzącego w teatr artysty-aktora i widza oglądającego jego pracę z wiarą, uwagą i miłością, owocuje prawdziwie wyzwalającą sztuką; taką, które potrafi nie tylko przeprowadzić przez cierpienie „niedostatku”, jakim jest życie³⁸, ale uczynić z niego pozytywne, twórcze doświadczenie. W finale *Mewy* wybrzmiewa zapowiedź takiej, potencjalnie możliwej, nigdy niezrealizowanej jednak relacji. „Kiedy zostanę wielką aktorką, niech pan przyjdzie popatrzeć na mnie”³⁹ – mówi Nina do Trieplewa. Obietnica takiego zestrojenia pozostaje utopią, tak jak niedościgłym celem teatru pozostaje twórczy odbiór, spotkanie „wielkiego aktora/aktorki” i empatycznego widza o pogłębionym spojrzeniu. Czechow podkreśla, że dopiero w takim dialogu, pytanie, czy możliwym do spełnienia, sztuka może zaistnieć w pełny sposób.

Autor *Mewy* przedstawiając wielość postaw odbiorczych, nie odmawia prawa istnienia różnym widzom. Ukazuje nawet ich niezbędną rolę. Każdy typ staje się bowiem źródłem odmiennej narracji o teatrze. I tak narracja anegdotyczna (Szamrajew) pojawia się obok zawłaszczającej i autorytarnej (Arkadina), quasi-socjologiczna (Dorn) obok romantycznej (Trieplew) i psychologicznej (Nina). Poszczególne narracje wzbogacają się wzajemnie, występują obok siebie, kwestionują się, a nawet zwalczają. Ich wielość skutecznie rozbija wizję jednego obowiązującego schematu, wprowadza migotliwość spojrzeń i perspektyw. Pozwala także ujawnić pęknięcia między obrazami zjawisk i samymi zjawiskami. Zestawienia różnych narracji wywołują niekiedy swoiste „efekty obcości”, które rodzą się ze zderzenia społecznych wizerunków, deklarowanych wartości i codziennych postaw oraz zachowań poszczególnych postaci.

Przedstawiając różnorodne postawy widzów, Czechow podkreśla tym samym, że nie tylko „do teatru nie wchodzi się bezkarnie”. Nie wprowadza się tam też bezkarnie widzów. Ukazując wiele możliwości spełniania roli odbiorcy w teatrze, zaznacza konsekwencje przyjęcia określonej postawy. Wskazuje, w jaki sposób obecność widza rozwija lub niszczy teatr (także „teatr życia codziennego”); ale także, jakie znaczenie i odpowiedzialność łączą się z odbiorem teatru i „odbiorom odbioru.”⁴⁰ Apeluje do realnych i potencjalnych widzów/czytelników i uwrażliwia ich na dokonywane wybory. Zachęca do porzucenia własnych ograniczeń i stereotypowych oczekiwań. Mobilizuje do otwartości wobec propozycji artystów i podjęcia uważnego dialogu ze sztuką, wejścia z nią w żywy kontakt, nie oparty na resentymentach, ale na chęci wspólnego oświadczenia, zrozumienia, empatii, ale i na konstruktywnej krytyce.

W rozważaniach metateatralnych prowadzonych w *Mewie* Czechow koncentruje również swoją uwagę na znaczeniu czasu i przestrzeni w doświadczeniu teatralnym. To czas i przestrzeń, obok aktora i widza stanowią dla autora *Wiśniowego*

³⁶ N. Chiaromonte, op. cit., s. 322.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem.

³⁹ A. Czechow, *Czajka*, op. cit., s. 296.

⁴⁰ S. Świontek, op. cit., s. 155.

sadu konstytutywne elementy tej sztuki. Taki sąd, zawarty *implicite* w tekście z roku 1896, to przejaw nowatorskiego myślenia o teatrze, wyprzedzającego o kilka dekad powszechne wówczas przekonania.

Dzięki wprowadzeniu w warstwie fabularnej pierwszego aktu *Mewy* tematu przygotowania przedstawienia teatralnego, Czechow nie tylko zdublował role aktorów i wprowadził role widzów (wewnętrznego spektaklu), ale także podwoił przestrzeń (o scenę spektaklu wewnętrznego) i wprowadził dodatkowy wymiar czasu. Jego znaczenie w teatrze i szczególną naturę podkreślił dzięki technice retardacji zastosowanej w wielokrotnie powtarzających się zapowiedziach początku spektaklu wewnętrznego, należących do kolejnych postaci: Maszy, dwukrotnie Trieplewa, Miediedienki.

Wnet się z a c z n i e [podkreślenia M. H.] przedstawienie [...] jak się z a c z n i e, to się was za-woła [...] niech pan nas każe zawiadomić, nim się z a c z n i e [...] za dziesięć minut bądźcie tu z po-wrotem [...] Wnet się z a c z n i e.⁴¹

Powtarzane frazy, wstrzymujące jednocześnie zapowiadane wydarzenie (początek spektaklu), nie tylko wprowadzały szczególnie rytm, ale stanowiły rodzaj przygotowania do doświadczenia teatru. Wzmocnione oczekiwanie podkreślało szczególnie wymiar początku przedstawienia, decydującego zarazem o jego znaczeniu. Tak, jakby u zarania świata przedstawionego istniała już zasada jego konstrukcji.⁴²

W przypadku spektaklu Trieplewa moment jego rozpoczęcia został wpisany w zegar kosmiczny i zestrojony ze wschodem księżyca. Natura i sztuka łączyły się, ujawniając kosmologiczny zamysł inscenizacji nieograniczonej jedynie do relacji indywidualnych i społecznych, do „teatru spraw ludzkich”. Zastosowane rozwiązanie inscenizacyjne dodatkowo przywoływało praktyki znane z widowisk tradycyjnych, teatralnych lub teatralno-rytualnych, występujących w starożytnej Grecji (przedstawienia grane od świtu do zmierzchu), czy w dawnych, ale również współczesnych Indiach (spektakle kathakali trwające całe noce), gdzie działania teatralne i taneczne odbywały/odbywają się w ściśle określonych porach dnia lub nocy.

Koncentracja czasu poprzez wyznaczenie precyzyjnego i „wzmacnianego” działaniem (oczekiwaniem) momentu rozpoczęcia sztuki Trieplewa została połączona z otwarciem przestrzeni „zaanektowanej” przez spektakl. Była ona otwarta na horyzont i przypominała okrąg. Czechow konstruując w ten sposób świat sceniczny w przedstawieniu Trieplewa, dowodził, że postulat „nowych form” nie pozostał w tym przypadku mrzonką, ale został zrealizowany. Nie tylko w sferze formy, ale również tematu. Propozycja teatralna Czechowa ukazana w postaci „spektaklu wewnętrznego” (wizja teatralna Trieplewa jako *porte parole* autora

⁴¹ A. Czechow, *Czajka*, op. cit., s. 217–219.

⁴² Por. S. Jansen, *Qu'est-ce qu'une situation dramatique? Études sur les notions élémentaires d'une description de textes dramatiques*, „Orbis Litterarum” 1973 vol. XXVIII nr 4, p. 235–292.

Mewy) to przykład w pełni nowoczesnego teatru. Posługuje się on co prawda jeszcze kurtyną, pełniącą określone funkcje dramaturgiczne. Jej obecność, a także poruszenia nie tylko rytmizują akcję wewnętrznego spektaklu, ale umożliwiają działania symboliczne – otwieranie i zamykanie, odsłanianie i ukrywanie obszarów szczególnie wrażliwych. Jej podniesienie pozwala dostrzec podstawowy element nowoczesnego teatru. Pusta przestrzeń wkomponowana została w pejzaż otwarty na jezioro i horyzont.

Odkrywanie miejsc „nieteatralnych” przejmowanych przez teatr na szerszą skalę przypada na czasy tzw. Drugiej Reformy Teatru. Teatr bez dekoracji, w miejscu nieteatralnym z najważniejszym postulatem „pustej przestrzeni” obecnym w *Mewie* wyprzedził o kilka dekad koncepcje teoretyczne Jacquesa Copeau i o kilka kolejnych książkę Petera Brooka, ale także plenerowe realizacje Copeau i Maxa Reinhardta. Jednocześnie sztuka Trieplewa ujawnia rys bliski elżbietańskim tragediom. Prezentowana jak one w opróżnionej, opustoszałej przestrzeni, narzuca pesymistyczną wizję ludzkiego losu, daleką od naiwnego entuzjazmu.⁴³ Obraz teatralny budowany w „teatrze wewnętrznym” wprost ukazuje świat po katastrofie, kiedy „wszelkie życie, obiegłszy tragiczny swój kres wygasło...”⁴⁴ Pozbawiona akcji i tematów miłosnych rzeczywistość sceniczna w przedstawieniu Trieplewa przywołuje, jak zauważył Chiaromonte, świat dramatów Samuela Becketta.⁴⁵ Może najbliższy jest *Końcówce* i *Szczęśliwym dniom*. Forma literacka tekstu dramatycznego ujawnia co prawda sentymentalizm, patos, „modernistyczną manierę”, ale wyłaniająca się z niej wizja teatralna pozostaje na wskroś nowoczesna. Obrazuje temat współcześnie aktualny – związany z kataklizmem świata, w którym „dusza jest zdewastowanym pejzażem”⁴⁶, a życiowe resztki pograżają się w skrajnym nihilizmie. Kryzys ludzkiej kondycji ujęty został w słowach wypowiedzianych przez Ninę: „Jak więzień, rzucony w pustą, głęboką studnię, nie wiem, gdzie jestem i co mnie czeka”⁴⁷.

Czechow, wprowadzając ten temat do spektaklu Trieplewa odgrywanego w ramach konstrukcji teatru w teatrze, i zderzając go z formą dramatyczną, podejmuje grę z konwencją. Sławomir Świontek zauważył, że

w większości przypadków tekst włączony jako teatr w teatrze do głównego tekstu dramatu daje się odczuć jako «bardziej fikcyjny», bardziej umowny – bardziej teatralny [...] tzn. «udany», «odgrywany», «nieprawdziwy», «nierzeczywisty» itp.⁴⁸

I pozostając na płaszczyźnie formy literackiej taki wydaje się być tekst Trieplewa. A jednocześnie teatr w teatrze w przypadku jego sztuki ustanawia „przy-

⁴³ J. M. Thomasseau, *Drame et tragédie*, Paris 1995, s. 66.

⁴⁴ A. Czechow, *Czajka*, op. cit., s. 296.

⁴⁵ N. Chiaromonte, op. cit., s. 322.

⁴⁶ P. Pavis, *Commentaires*, op. cit., s. 113.

⁴⁷ A. Czechow, *Czajka*, op. cit., s. 230.

⁴⁸ S. Świontek, op. cit., s. 161.

porządkowanie członów opozycji realny/umowny w sposób przeciwny”.⁴⁹ Trieplew porzuca tematy teatru obyczajowego, wpisuje swoją sztukę w perspektywę kosmologiczną, ponadindywidualną, ujawnia tym samym ciasnotę horyzontów i kłamstwa życia w majątku Sorina, ale i kłamstwa związane z obecną tam sztuką – uznawaną za jedyne dopuszczalny model. Teatr odgrywany przez zespół Trieplewa na wewnętrznej scenie nie stanowi być może rzeczywistości godniejszej wyboru i pierwszeństwa – jak chciał tego Norwid.⁵⁰ Świat przedstawiony spektaklu wewnętrznego jest równie znaczący, wart zadumy i refleksji. Otwiera nowe przestrzenie poszukiwań wewnętrznych i horyzonty kosmicznych powiązań, zaprasza do dialogu. Jednak ów dialog nie jest możliwy do podjęcia przez osoby na widowni. Arkadina, przy uśpionych reakcjach pozostałych widzów, jeszcze przed rozpoczęciem przedstawienia kwestionuje jego sensowność i ostentacyjnie odrzuca rolę widza. A następnie w toku spektaklu kpinami i komentarzami skutecznie niszczy konwencję teatralną, być może ze strachu, by iluzja teatru nie doprowadziła do realnych skutków w „rzeczywistym” świecie przedstawionym.

Pavis zestawiał *Mewę z Hamletem*, podkreślając, że przedstawienie teatralne zorganizowane przez Trieplewa zostało pomyślane jako pułapka na świadomość Trigorina i Arkadiny. Młody dramaturg chciał dzięki teatralnym obrazom skonfrontować fałszywych artystów z prawdą i odzyskać miłość matki. Ironia tragiczna ujawniła się w tym, że to pułapka pochwyciła młodego autora.⁵¹ Napięcie w dramacie nie powstawało jednak z

banalnego przeciwstawienia uduchowionego bohatera [...] bezdusznemu, trywialnemu środowisku, ale budowane jest na całkiem nowej zasadzie – ostrego kontrastu między wzmożoną nadzwyczaj intensywną emocjonalnością każdego z osobna, a ogólną wzajemną emocjonalną głuchotą.⁵²

I choć w ostatecznym rozrachunku najbardziej wrażliwa jednostka – poszukujący tożsamości artysta – zostaje zmiążdżona przez odpowiednio wyćwiczoną maszynę społeczną, której celem jest nie dopuścić do jakiegokolwiek pozytywnej zmiany i zachować za wszelką cenę status quo. W istocie może nie chodziło Czechowowi jedynie o ukazanie obrazu obyczajowego i ujawnienie społecznego mechanizmu opresji.

Jedna z możliwych interpretacji pozwala nie tylko widzieć w *Mewie* „puls życia współczesnej Rosji”⁵³, ale przenosi akcję dramatu na ludzkie wnętrze, ukazując proces rozgrywający się w psychice człowieka. W takiej perspektywie dialogi między postaciami stają się przykładami dialogów wewnętrznych prowadzonych wewnątrz „ja”. Zgodnie z teorią dialogowego ja (Dialogical Self Theory – DST)

⁴⁹ S. Świontek, op. cit., s. 161.

⁵⁰ C. K. Norwid, *O sztuce (dla Polaków)* [w:] idem, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. 6: *Proza*. Cz. 1, Warszawa 1971, s. 341.

⁵¹ P. Pavis, op. cit., s. 134.

⁵² K. Rudnicki, op. cit., s. 28.

⁵³ Por. wypowiedź W. Niemirowicza-Danczenki. Ibidem, s. 15.

autorstwa holenderskiego psychologa Huberta Hermansa⁵⁴ – każde „ja” stanowi strukturę wielogłosową. Składa się ona z wielu względnie autonomicznych pozycji obdarzonych samodzielnymi głosami i reprezentujących różne punkty widzenia, wspomnienia, myśli, odmienną świadomość, żyjących niejako „w oddzielnych światach”. Dynamiczne „ja” porusza się w przestrzeni umysłu, przechodząc od jednej pozycji do drugiej w zależności od zmiany sytuacji i czasu. Obdarza poszczególne pozycje głosem. Uaktywniają się one, wchodząc w różne formy wzajemnych relacji: współdziałania, niezgody. Zadając pytania i udzielając odpowiedzi, czasowo przejmują kontrolę nad całym umysłem. „Ja” w ujęciu Hermansa przypomina teatr wewnętrzny.

W tej perspektywie osoby przebywające w majątku Sorina reprezentują oddzielne pozycje „ja”. Przy czym przestrzeń wewnętrznego dialogu usiłują zawłaszczyć głosy silne o ustalonej pozycji, przedstawiające znane schematy działania. W *Mewie* głosy słabsze, odmienne, bardziej wrażliwe, poszukujące nowych sposobów wyrażenia siebie, świata, sztuki nie mają szansy wybrzmieć i się rozwinąć. Przestrzeń „ja” traci elastyczną możliwość utrzymania swojej dialogowej natury. W miejsce dialogu wkracza monolog. Mechanizm ten obejmuje zarówno poszczególne postaci, jak i przestrzeń między nimi. (Jedyną postacią, która w swoim indywidualnym dialogu wewnętrznym dopuszcza do głosu różne pozycje, jest Nina⁵⁵). Dysfunkcja świata przedstawionego obrazuje pęknięcie ludzkiego wnętrza. Taka wizja, w której pozycje słabsze muszą zamilknąć lub zniknąć, napawa grozą. Dominuje jeden głos tej, która niejako z urzędu jako matka, autorytet artystyczny, doświadczona kobieta powinna stać na straży wewnętrznego wielogłosu – pomagając zaistnieć temu, co słabsze, być może ułomne, co jeszcze nie zostało ukształtowane – a która z wprawą go niszczy. Rudnicki pisał o dochodzącej do głosu w *Mewie* przytłaczającej sile życia, „która bezlitośnie obraca wniwecz wszystkie marzenia człowieka, odbiera nadzieję, dławi uczucia”.⁵⁶ Siła ta rozpisana została na całą konstrukcję świata przedstawionego, stanowiącego zarazem wizerunek społeczeństwa („współczesnej Rosji”), jak i obraz „ja”. Dzięki zastosowanym zabiegom metateatralnym Czechow ukazał właściwości struktury psychicznej, pozwalając odbiorcy (czytelnikowi dramatu/widzowi spektaklu) uzyskać wgląd w procesy wewnętrzne.

Dramaturg od pierwszych fraz *Mewy* wprowadzał tematy teatralne do fabuły, ale istotę teatralności zgłębiał także poprzez eksperymenty formalne. Chociaż au-

⁵⁴ Sformułowaną po raz pierwszy w 1992 w oparciu o prace Williama Jamesa i Michaiła Bachtina i przedstawioną w artykule wielu autorów, a następnie rozwijaną przez Hermansa przez kolejne dekady. Por. H. J. M. Hermans, H. J. G. Kempen, R. J. P. Van Loon, *The dialogical self: Beyond individualism and rationalism*, „American Psychologist” 1992 nr 47, s. 23–33. W Polsce omówiona w pracach Małgorzaty Puchalskiej-Wasył lub pod jej redakcją. Por. M. Puchalska-Wasył, *Nasze wewnętrzne dialogi. O dialogowości jako sposobie funkcjonowania człowieka*, Wrocław 2006, s. 11–46; *Polifonia osobowości. Aktualne problemy psychologii narracji*, red. E. Chmielnicka-Kuter, M. Puchalska-Wasył, Lublin 2005.

⁵⁵ Por. A. Czechow, *Czajka*, op. cit., s. 295.

⁵⁶ K. Rudnicki, op. cit., s. 56.

tor *Wujaszka Wani* nazywa sztukę najbardziej radykalnym pocieszycielem⁵⁷, darmo tego pocieszenia szukać w *Mewie*. Chyba, że pocieszającym byłoby wyzbycie się wszelkich iluzji, że spełnienie marzeń i planów związanych ze sztuką jest możliwe i że to ono potrafi przynieść wymarzone szczęście. Zamiast otuchy i nadziei czytelnicy/widzowie zostają zaproszeni do refleksji nad teatrem, jego specyfiką, rolą, możliwościami i ich brakiem, kształtowaną przezeń wizją świata. Czechow nie tylko apeluje do świadomości teatralnej odbiorcy, do jego wiedzy, kompetencji, wrażliwości, ale pragnie ją poszerzać. Stawia przed swoją dramaturgią zadanie rozbijania, podważania schematów nadawczo-odbiorczych. W słowach Sorina wypowiedzianych w rozmowie z Triplewem i stanowiących rodzaj autokomentarza: „Nie można obejść się bez teatru”⁵⁸ – wybrzmiewa niezłomna wiara dramaturga w teatr, w jego moc nie tylko artystyczną, ale i egzystencjalną. Ta wiara pojmowana opacznie przez poszczególnych bohaterów *Mewy*, staje się jednak przyczyną ich klęsk doświadczanych na różnych płaszczyznach i w różny sposób.

Czechow pisząc dla teatru, pisze też o nim. Przejawy metateatralności jako tematy prowadzonych dialogów⁵⁹ pojawiają się w *Mewie* obok bardziej subtelnych wzmiankowanych, cytowanych (Pavis pisze o Czechowowskiej „chorobie cytowania”⁶⁰), czy trawestowanych fragmentów sztuk teatralnych innych autorów – Turgie-niewa, Maupassanta, Dumasa syna, Ibsena, Ajschylosa, Sofoklesa i przede wszystkim Shakespeare’a (z *Hamletem*⁶¹ na czele), opery *Faust* Gounoda. Autor *Mewy* posługuje się przy tym zarówno dystansem ironicznym, jak i odkrywa nieoczywiste wymiary przetwarzanych lub parodiowanych modeli.⁶² Patrice Pavis zauważył, że dziwność i prowokacyjna siła tekstu Czechowa pochodzi z rodzaju sadyzmu, polegającego na odmowie przedstawienia wyjaśnień, wskazania klucza cytatów i postaci oraz zastąpienie każdego odwołania do świata przez nieskończoną serię powtórzeń i aluzji. Powtarzanie tej samej idei albo identycznego wyrażenia nie jest przy tym – jak zauważa francuski badacz – tylko znakiem nudy bohaterów albo znakiem chorobliwej „kompulsji powtórzeń”, ale strukturyzuje tekst.⁶³

Powtórzenia, echa czy trawestacje pozwalają ukazać dane zdarzenie, sytuację, obraz, frazę w odmiennych kontekstach oraz z różnych perspektyw. Podkreślają w ten sposób bogactwo poziomów rzeczywistości, wielość sposobów przedstawiania i możliwości performowania świata, ukazują potencjalnie nieskończony wybór strategii odbiorczych dopuszczalnych w rzeczywistości przedstawionej, która pozostaje repetycją nadziei i klęsk. Historia, która według Marksa powtarza

⁵⁷ A. Czechow, *Historie zakulisowe...*, op. cit., s. 96.

⁵⁸ A. Czechow, *Czajka*, op. cit., s. 221.

⁵⁹ Sławomir Świątek określa taki przypadek dramatu jako trywialny. Por. S. Świątek, op. cit., s. 152.

⁶⁰ P. Pavis, op. cit., s. 125.

⁶¹ Por.: T. Kowzan, *Hamlet ou le Miroir...*, op. cit., s. 74–75; A. Vitez, *Préface*, [w:] A. Tchekhov, *La Mouette...*, op. cit., s. 8–10; P. Pavis, op. cit., s. 107, 134–135.

⁶² Ibidem, s. 125.

⁶³ Ibidem, s. 123.

się dwa razy, zrazu jako tragedia a potem jako farsa, w przywołanym dramacie Czechowa zyskuje nowy syntetyczny wymiar. Gorycz farsy łączy się w *Mewie* z ironią wodewilu oraz z przenikliwością tragedii.⁶⁴ Czechow na płaszczyźnie formalnej uzmysławia tym samym czytelnikom/widzom, że kategorie istniejące dotychczas rozłącznie, mogą pojawić się jako części jednej hybrydycznej z natury kompozycji.

Ograniczenie do serii tematów paradoksalnie otwiera całe spektrum indywidualnie uwarunkowanych i możliwych wyborów w ich podejmowaniu. Oryginalność ludzkich działań nie tyle opiera się na realizowaniu nieznanego scenariuszy, ile na podejmowaniu znanych scenariuszy w zindywidualizowany sposób. Powtarzanie jest zarazem zasadą kształtowania i sposobem doświadczania świata oraz rozwijania własnej niepowtarzalności wpisanym w ludzką kondycję. W *Mewie* obecne jest ono zarówno w obrazach, działaniach czy motywach, jak i w samej strukturze pisania. To w repetytywnej kompozycji różnorodnych elementów Czechow podkreśla aspekt performatywny tekstu. Jest on wyraźnie dostrzegalny w kształtujących jego rytm połączeniach wypowiedzi i ciszy, w powracających „refrenach, echach, piosenkach Dorna, żartach Szamrajewa, obrazowych leitmotivach”⁶⁵, jak również w stosowaniu rozlicznych wykrzykników: używanych zarówno dla wyrażenia stanów fizycznych⁶⁶, reakcji na niepospolite sytuacje i przedmioty⁶⁷, a także naśladujących odgłosy przypominające strzał z broni palnej⁶⁸, pogwizdywań wyrażających dezaprobatę.⁶⁹ Stosowane zazwyczaj w subtelny sposób środki służą koncentracji czytelnika/widza na kruchości tekstu, którego odbiór uzależniony jest w dużym stopniu od umiejętności asocjacyjnych odbiorcy i jego pamięci muzycznej.⁷⁰ Bez wątpienia Czechow liczy na uważność i wrażliwość czytelnika/widza oraz zmusza go do pracy w tych obszarach.

Nie należy ukrywać, że strategia powtórzeń obecnych w dramatach Czechowa wywołuje w odbiorcach swoistą przyjemność, nie tylko związaną z wydobywaniem różnic wskazujących na indywidualność i niepowtarzalność poszczególnych zjawisk, zachowań i sytuacji; również i tą, płynącą ze skojarzeń ze znanymi, choćby z etnografii, przykładami nawracających obsesyjnych rytmów, muzyki inkantacyjnej, litanijskich przyzywań powtarzanych „do upojenia, w nadmiarze”, aż do wkroczenia „w zatracenie, z zero *signifié*”.⁷¹ Stosowane powtórzenia nie tylko wydobywają kontemplacyjny rys świata przedstawionego, odchodzących na przełomie XIX i XX wieku zachowań i form (norm), ale także quasi-rytualny, gęsty

⁶⁴ Ibidem, s. 123.

⁶⁵ Ibidem, s. 138.

⁶⁶ Por. A. Czechow, *Czajka*, op. cit., s. 256.

⁶⁷ Ibidem, s. 221.

⁶⁸ Ibidem, s. 265.

⁶⁹ Ibidem, s. 263.

⁷⁰ P. Pavis, op. cit., s. 127.

⁷¹ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przekł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 61.

obraz codziennych stanów i doświadczeń stanowiących główny temat dramatów autora *Wiśniowego sadu*. Stosując powtórzenia, Czechow jednocześnie podkreśla kluczową rolę sensotwórczego znaczenia montażu w teatrze, ujawnianego na poziomie łączenia poszczególnych replik, fragmentów dialogów, jak i układów całych scen lub większych całości. A rozmontowując utarte sposoby pisarstwa dramatycznego (poprzez zderzanie elementów przypisanych komedii, tragedii, pièce bien faite, wodewilowi i farsie), gry i odbioru, stawia przed widzami i aktorami nowe wyzwania i zadania. W istotny sposób przysłużył się tym samym ewolucji form teatralnych.

Ta charakterystyka wynika z ważnej cechy pisarstwa Czechowa, którą trafnie ujęła Ewa Partyga. Jak pisze, Czechow

intensywnie i aktywnie poszukiwał nowych form dramatycznych, testując na wiele sposobów i kwestionując nie tylko formy zastane i już skostniałe, ale też świeże [...] nie szczędząc także i swych własnych rozwiązań. Nieustające rewizje własnej twórczości [...] można uznać za wyraz intuicji, że reprezentacja nie jest odwzorowaniem rzeczywistości, ale aktem w swej istocie performatywnym, i że nie ma reprezentacji poza ideologią.⁷²

Bezustanna, a przy tym subtelna, „gra” z formami i formami służy Czechowowi do odkrywania najbardziej skutecznych sposobów konstruowania w przestrzeni teatru obrazów ludzkiej egzystencji, w których, jak w subtelnych soczewkach, załamujących światło pod różnymi kątami, nakładają się na siebie i wzajemnie rezonują rozmaite poziomy i stany.

Celem zabiegów metateatralnych stosowanych w *Mewie* jest nie tylko zbudowanie wielopoziomowego obrazu rzeczywistości, ale także ukazanie wielości i zmienności wzajemnie oświetlających się perspektyw stosowanych w spojrzeniu na nią. Z mnogości spojrzeń i wielości głosów Czechow konstruuje w pełni nowoczesny obraz świata, którego zasadą kompozycji staje się teatralność/dialogowość. Objawia się ona zarówno na poziomie ja wewnętrznego, w przestrzeniach „między ja”, obrazach życia społecznego, jak i poszukiwaniach artystycznych. Teatr w teatrze dostarcza dramaturgowi tematu, formy i zasady tworzenia świata, którego struktura przypomina szkatułkę albo fraktal. Zabiegi metateatralne mają jeszcze jedno zadanie. Pozwalają na nowe spojrzenie na te składniki świata, które dotychczas uchodziły za drugorzędne, pasywne i słabe (widzowie w teatrze, poszukujący tożsamości artyści w społeczeństwie). Czechow podkreśla szczególnie znaczenie tych elementów dla wartości całości. Nie tylko decydują one o różnorodności świata, współtworzą go i utrzymują w nim równowagę. Często to właśnie one odpowiadają za jego rozwój zarówno w mikro, jak i makro skali. Ich zignorowanie lub zniszczenie wprost prowadzi do katastrofy. *Mewa* pozwala uświadomić sobie fundamentalną wartość tego, co drugorzędne i słabe.

⁷² E. Partyga, op. cit., s. 79.