

Katarzyna Osińska

Instytut Slawistyki PAN

ORCID: 0000-0003-4142-040X

DON KICHOT I ANTROPOZOFIA
O tym, jak aktor Michaił Czechow pragnął zagrać rolę
Rycerza Smętnego Oblicza i dlaczego roli tej nie zagrał

Don Quixote and Anthroposophy
How the Actor Mikhail Chekhov Wanted to Play the Knight of the Sad
Countenance and Why He Did Not

Abstrakt: Michaił Czechow pozostawił kilka świadectw pracy nad rolą Don Kichota, najbardziej znane są *Rozmyślenia o Don Kichocie* (1926) i *Dziennik o Kichocie* (1928). Do premiery spektaklu w teatrze MChAT Drugi nigdy nie doszło, a Czechow roli tej nie zagrał ani w Rosji, ani na emigracji. W artykule podjęto próbę rozszyfrowania uwag aktora o postaci rycerza w kontekście antropozofii, która w tym okresie była dla niego inspiracją zarówno w pracy nad rolą, jak i własnym rozwoju duchowym. Sięgnięcie do dokumentów, w tym do stenogramów dyskusji wokół planowanej inscenizacji oraz do korespondencji aktora z jedną z autorek pierwszej adaptacji powieści – Nadeżdą Pawłowicz, pozwoliło wnikać w paradoksalne na pierwszy rzut oka postrzeganie postaci rycerza przez aktora. Czechow widział w nim postać „lucyferyczną” i krytycznie ocenił jego idealizm. Zestawienie poglądów aktora z opiniami działaczy bolszewickich tłumaczy, dlaczego przychylił się do narzucanej przez cenzurę interpretacji powieści Cervantesa, a jednocześnie odsłania prawdziwe motywy jego własnej interpretacji. Przyczyną niepowodzenia w zmaganiu się z rolą Kichota była nieprzystawalność wizji aktora do powieści Cervantesa, co uniemożliwiło stworzenie zadowolającej adaptacji dzieła. Zarazem pracę nad rolą Kichota można potraktować jako etap w rozwoju Czechowa, zainspirowanego naukami Rudolfa Steinera.

Słowa kluczowe: Michaił Czechow, Don Kichot, antropozofia, Rudolf Steiner, Nadeżdą Pawłowicz

Abstract: Mikhail Chekhov left several documents of his work on the role of Don Quixote, the best-known being the *Meditation on Don Quixote* (1926) and *The Quixote Journal* (1928). The planned premiere at the Moscow Art Theatre II never took place, and Chekhov did not play this part either in Russia or in exile. The article attempts to interpret the actor's remarks about the knight in the context of anthroposophy, which at that time inspired both Chekhov's work on the role and his spiritual development. Consulting archival material, including the transcripts of discussions about the planned staging and the actor's correspondence with one of the authors of the first adaptation of the novel, Nadezhda Pavlovich, provides insight into Chekhov's seemingly paradoxical perception of the figure of Don Quixote. The actor saw him as a "Luciferian" character and was critical of his idealism. The juxtaposition of Chekhov's views with those of Bolshevik activists explains why he was ready to endorse the censorship-imposed interpretation of Cervantes's novel, and at the same time reveals the actual motivations of his own reading. The reason for the actor's failure in struggling with the role of Quixote was the incompatibility between his vision and Cervantes's text, which made it impossible to create a satisfactory adaptation. His work on the role of Quixote can be treated as a stage in Chekhov's development at a time when he was inspired by the teachings of Rudolf Steiner. (*Transl. Z. Ziemann*)

Keywords: Michael Chekhov, Don Quixote, anthroposophy, Rudolf Steiner, Nadezhda Pavlovich

Propozycja włączenia *Don Kichota* do repertuaru moskiewskiego teatru MChAT Drugi padła po raz pierwszy na posiedzeniu zarządu i reżyserów tej sceny 30 grudnia 1925.¹ Nie ulega wątpliwości, że inicjatorem wystawienia adaptacji powieści Cervantesa był ówczesny dyrektor placówki, Michaił Czechow, który rok później, 30 listopada 1926, na łamach gazety „Новый зритель” oznajmił, że absolutnie nie może zgodzić się na „naturalizm i obyczajowość” w teatrze, dlatego planuje wystawić: „*Don Kichota, Dziewicę Orleańską* [Schillera], *Fausta*, Szekspira [...] – utwory głęboko nasycone uczuciem, które zawsze będą pojawiać się na scenie i zarażać widza pożądanymi emocjami”, dodając: „Nie ma tak potrzebnego dramatu z życia współczesnego, nie ma i być nie może, ponieważ dramaturg dziś utrwała byt, a nie wewnętrzne, heroiczne aspekty naszego życia”.²

Największe role Michaił Czechow zagrał w Pierwszym Studiu MChT, a następnie w teatrze MChAT Drugi powstałym w 1924 na podwalinach Pierwszego Studia. Jednak kilku aktorskich zamiarów nie udało mu się zrealizować. Nigdy nie wystąpił w roli Don Kichota, choć myślał o niej, jak sam twierdził, od początku swojej aktorskiej kariery. Wiktor Gromow, przyjaciel aktora i jego pierwszy biograf, pisał:

Czechow marzył o zagranium kilku klasycznych wielkich ról: Iwana Groźnego, króla Lira, Fomy Opiskina [ze *Wsi Stiepanczikowo i jej mieszkańców* Dostojewskiego], Don Kichota, Iwanuszki w pantomimie na podstawie rosyjskich bajek ludowych. Jedną z tych postaci przyciągała go ze szczególną siłą – Don Kichot. [...] Można z całą pewnością stwierdzić, że trudno znaleźć bliższą mu postać, taką która bardziej by go poruszała i inspirowała. Michaił Aleksandrowicz mówił, że obraz ten jest mu miły od lat dziecięcych, że czuje on i widzi Kichota na jawie, a niekiedy i we śnie, i że bardzo pragnie go zagrać.³

¹ МХАТ Второй. Опыт восстановления биографии, red. И. Н. Соловьева, А. М. Смелянский, О. В. Егوشина, Moskwa 2010, s. 651.

² Cyt. za: ibidem, s. 666. Przekłady cytatów, jeśli nie zaznaczono inaczej – K. O.

³ В. А. Громов, *Михаил Чехов*, Moskwa 1970, s. 172. O pracy aktora nad rolą Don Kichota zob.: М. Ch. Autant-Mathieu, *Don Quichotte, le Roi Lear, ou les rôles rêvés d'un théâtre impossible*, [w:] *Mikhail Tchekhov. De Moscou à Hollywood. Du théâtre au cinéma*, sous la direction М. Ch. Autant-Mathieu, Montpellier 2009, s. 169–184; Н. Скороход, *Рыцари „Дон Кихота”*. *Сервантес в интерпретации*, „Искусство кино” 2011 nr 11, www.old.kinoart.ru/archive/2009/11/n11-article21 [dostęp 8 I 2020].

Marzył zatem o zagranju Rycerza Smętnego Oblicza, ale przybliżanie się do postaci nacechowane było wahaniem i wątpliwościami. W 1926 opublikował zapiski (zatytułowane przez wydawców jego pism *Размышления о Дон Кихоте – Rozmyślenia o Don Kichocie*), rozpoczynające się od słów:

Jeszcze w pierwszych latach mojej pracy teatralnej stanął przede mną Don Kichot i skromnie oświadczył:

„Trzeba mnie zagrać...”

Podeksytowany odpowiadałem mu:

„Przecież nie ma komu!...”

Nawet go nie pytałem: „Dlaczego przyszedłeś do mnie?” – wiedziałem, że się pomylił.⁴

W takich pojedynkach słownych z rycerzem aktor dowodzi, że nie nadaje się do tej roli, że nie dysponuje odpowiednimi warunkami, że nie będzie w stanie wyrazić jego złożoności i głębi, że wreszcie nie może konkurować z takim genialnym wykonawcą roli, jakim był Fiodor Szalapin. Jednak w końcu, po długiej walce, uzyskawszy „zgodę” Szalapina, poddaje się i „staje się” Don Kichotem.⁵ W lekki, a nawet miejscami żartobliwy sposób zdaje relację z pierwszego etapu pracy nad rolą. Dwadzieścia lat później swój podręcznik *O technice aktora* rozpocznie od opisanie chwil, zdarzających się niekiedy między jawą a snem, kiedy w umyśle pomiędzy obrazami przeszłości i terażniejszości nagle pojawia się jakiś obraz nowy, niewywodzący się z osobistych wspomnień. „Nieznane obrazy wciągają cię w wydarzenia swego życia i teraz już aktywnie bierzesz udział w ich walce, przyjaźni, miłości, szczęściu i nieszczęściu”.⁶ Czechow przywiązywał ogromną wagę do pracy wyobraźni na pierwszym etapie powstawania roli i był przekonany, iż pojawiające się w umyśle obrazy fantazji „żyją samodzielnym życiem”.⁷

W styczniu 1928 aktor zaczyna prowadzić *Dziennik o Kichocie*, w którym opisuje proces krystalizowania się obrazu rycerza, obrazu „niejasnego, choć pełnego sił i różnorodnych możliwości”.⁸ Dostrzega w Don Kichocie pewne cechy dziecięce, zaznaczając, że z każdą rolą tak było i że nie wie, czy to dobrze, czy źle. Natomiast nie ma wątpliwości co do natury rycerza: „Jego istota jest z płomienia. Widzę długie wąsy, długie brwi, brodę i dwa kosmyki na głowie – wszystko to przypomina języki ognia (zapewne – charakter aury)”.⁹ Ogień

⁴ W całości zapiski te zob. K. Osińska, *Michaił Czechow w pracy nad rolą Don Kichota*, [w:] *Technika aktorska Michaiła Czechowa w historii, teorii i praktyce. Vademecum*, red. K. Suszczyński, Białystok 2019, s. 25–38.

⁵ Szerzej zob. *ibidem*.

⁶ M. A. Czechow, *O technice aktora*, oprac. M. Sołek, Kraków 1995, s. 13.

⁷ To tytuł pierwszego podrozdziału w: *ibidem*, s. 12.

⁸ M. A. Чехов, *Литературное наследие*, red. М. О. Кнебель, т. 2, Moskwa 1995, s. 99.

⁹ *Ibidem*, s. 99–100.

to metafora namiętności, wydaje się zatem czymś nieomal oczywistym w odniesieniu do Don Kichota będącego „zawsze w ekstazie”.¹⁰ Według Heraklita ogień jest sprawcą przemian – jako czynnik odnowy i destrukcji; to że zawiera w sobie zarówno potencję pozytywną (daje ciepło, rozjaśnia), jak i negatywną (wywołuje pożar, spala) – dobrze oddaje ambiwalentną naturę rycerza, który spala się w gorącym pragnieniu czynienia dobra, ale też niekiedy sprowadza nieszczęścia na innych.

Dziennik o Kichocie to niezwykle ciekawy dokument obrazujący proces zgłębiania postaci w jej wymiarze duchowym oraz szukania dla niej psychofizycznego wyrazu, przy czym proces ten wiele zawdzięcza ezoterycznym zainteresowaniom aktora. W okresie powstawania *Dziennika* Czechow był wtajemniczony w antropozofię. W 1918 kupił – i prawdopodobnie przeczytał – wznowioną właśnie w Rosji książkę Rudolfa Steinera *Jak osiągnąć poznanie wyższych światów? (Wie erlangt man die Erkenntnisse der höheren Welten?)*; pierwsze rosyjskie wydanie ukazało się w 1911 w Kałudze). W tym samym 1918 założył własne studio, w którym poza zajęciami aktorskimi odbywały się spotkania poświęcone antropozofii. Na przełomie drugiej i trzeciej dekady XX wieku, po okresie załamania nerwowego, aktor poszukiwał własnej drogi duchowej; w 1921 poznał Andrieja Biełego, jednego z najgłębiej wtajemniczonych rosyjskich antropozofów.¹¹ W październiku tego samego roku pisał do Biełego, że interesuje go bardzo doktor Steiner i prosił o spotkanie oraz rozmowę na jego temat.¹² Nie jest znana dokładna data wstąpienia Czechowa do Towarzystwa Antropozoficznego, nastąpiło to prawdopodobnie tuż przed rozwiązaniem Towarzystwa – w 1922. Aktor utrzymywał bliskie kontakty z wieloma rosyjskimi antropozofami, między innymi z Margaritą Sabasznikową, która pomogła mu pogodzić teatr z nauką duchową Steinera. Antropozofia podsuwała metody samorozwoju duchowego, co sprzyjało rozwojowi sztuki aktorskiej. Prawdopodobnie samego Steinera spotkał dopiero w 1924, kiedy w Arnheim wysłuchał – wraz z przyjacielem, reżyserem Władimirem Tatarinowem – wykładów Doktora (jak nazywano Steinera).¹³ Natomiast latem 1926 w listach do swojego ucznia i współpracownika Wiktora Gromowa, pisanych podczas pobytu we Włoszech, sporządził szczegółowe konspekty podstawowej pracy Steinera poświęconej sztuce teatralnej: *Wykładów o sztuce dra-*

¹⁰ Ibidem, s. 106.

¹¹ Andriej Biely (właśc. Boris Bugajew, 1880–1934) był uczniem Rudolfa Steinera, brał czynny udział w budowie Goetheanum i organizował Towarzystwo Antropozoficzne w Rosji, a antropozofia wywarła istotny wpływ na jego twórczość, zob. D. Oboleńska, *Путь к посвящению. Антропософские мотивы в романах Андрея Белого*, Gdańsk 2009 (książka zawiera obszerną bibliografię przedmiotu w językach: rosyjskim, polskim, angielskim i niemieckim).

¹² М. А. Чехов, *Литературное наследие*, op. cit., t. 1, s. 292.

¹³ Ibidem, t. 2, s. 487.

matycznej.¹⁴ To, że antropozofia jako wiedza duchowa i eurytmia jako metoda inspirowały go w tym okresie, znajduje potwierdzenie w licznych dokumentach, we wspomnieniach uczestników prób, w jego tekstach, między innymi w zapiskach odnoszących się do roli Don Kichota.

Czechow w zgodzie z antropozofią – wiedzą o człowieku kosmicznym – pragnął oddać „kosmiczną świadomość” rycerza. Jego poszukiwania nie obejmowały więc psychologiczno-bytowych uwarunkowań ani realistycznych rekwizytów. Nie znajdziemy w *Dzienniku* żadnych odwołań do hiszpańskości czy lokalnego kolorytu. Nawet atrybuty rycerskie mają charakter umowny. Początkowo Czechow nie widzi nawet twarzy rycerza, a dostrzega jedynie pasma rzadkich, długich włosów.¹⁵ „Czuje” rytmy jego figury, ręce, nogi, nawet palce, a intuicja podpowiada mu, że „Kichot nie umie chodzić: albo skacze, prawie lata, albo potyka się i pada”.¹⁶ Owo skakanie i padanie doskonale oddaje istotę bohatera powieści Cervantesa: jego wzloty – porywy ku szlachetnym czynom – i upadki – porażki, jakich co rusz doświadcza. To nie jedyny przykład poszukiwania gestów i dźwięków, które mają pomóc w ucieleśnieniu obrazu rycerza.

W poszukiwaniu ruchowej i dźwiękowej partytury aktor posiłkował się eurytmią. Przy czym jeśli chodzi o gestykulację dłoni – choć nie tylko w tym zakresie – inspiracją dłoń był Andriej Biely. Autor powieści *Petersburg*¹⁷ obdarzony był silną osobowością, przenikliwym spojrzeniem jasnych oczu oraz wyrazistym językiem gestów. Tak zapamiętali go przyjaciele i słuchacze jego wystąpień. Jedną z jego uczennic, Nadieżda Pawłowicz (o której szerzej będzie mowa w dalszej części artykułu) wspominała swoje spotkania z pisarzem w 1918: „Był on wspaniałym oratorem, wyraziście gestykulował. Niekiedy jego gestykulacja przechodziła prawie w taniec”.¹⁸ W *Dzienniku o Kichocie* Biely pojawia się wielokrotnie zaszyfrowany pod inicjałem A-a:

¹⁴ Zob. *Лекции Рудольфа Штайнера о драматическом искусстве в изложении Михаила Чехова. Письма к В. А. Громову*, wstęp В. В. Иванов, [w:] *Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века*, red. В. В. Иванов, Moskwa 2000, s. 85–142. Iwanow, autor wstępu do tej publikacji (s. 85–92), jako pierwszy omówił szerzej temat związków Czechowa z antropozofią. W Polsce pisała na ten temat – podając informacje za Iwanowem – J. Ormińska, *Михаил Чехов – антропософ. Письма Виктору Громову*, [w:] *Światło i ciemność. Motywy ezoteryczne w kulturze rosyjskiej początku XX wieku*, t. 2, red. E. Biernat, M. Rzeczycka, Gdańsk 2006, s. 89–112.

¹⁵ М. А. Чехов, *Литературное наследие*, op. cit., t. 2, s. 100.

¹⁶ *Ibidem*, s. 101.

¹⁷ Jej adaptacja w reżyserii Serafimy Birman, Władimira Tatarinowa i Aleksandra Czebana wystawiona została w Teatrze MChAT Drugi w 1925; Biely brał czynny udział w przygotowaniu przedstawienia, Czechow zagrał główną rolę – Senatora Ableuchowa.

¹⁸ Н. Павлович, *Невод памяти*, „Человек” 1997 nr 1, s. 154–155.

Ruchom [Don Kichota] towarzyszą, albo raczej wywołują je takie same iskro-siły, jakie obserwowałem w rękach A-a. Stąd konieczność sięgnięcia po pojęcia eurytmiczne: schwingend, strahlend, gestaltend – dla [osiągnięcia] gestów. Pod tym względem, na razie widzę ruch do p r z o d u. Będę wspominać sen z burzą i widzianego w nim A-a.¹⁹

Schwingend, strahlend, gestaltend – to kolejno: machający, promieniujący i kształtujący się. Pojęcia te Czechow odnosi do gestów rąk szczególnie ważnych w eurytmii – sztuce „widzialnego słowa”. Zatem aktor wychodzi od gestów, by dojść do słów, a nie – jak to zazwyczaj bywa – odwrotnie. Lektura *Dziennika o Kichocie*, aczkolwiek w wielu miejscach hermetyczna (choćby tam, gdzie Czechow wspomina o snach), uzmysławia, jak duże znaczenie dla jego aktorskich poszukiwań miała wiedza wyniesiona z rozważań Steinera o sztuce dramatycznej.

W pierwszym liście do Wiktora Gromowa wysłanym 15 lipca 1926 z Lido Czechow referuje podejście Steinera do artystycznej mowy, podkreśla, iż prawie połowa książki Doktora poświęcona została *Sprachgestaltung* (kształtowaniu mowy) i że bez tego nie da się nic osiągnąć w sztuce dramatycznej.²⁰ Warunkiem osiągnięcia plastyczności i muzykalności mowy jest wprowadzenie do niej gestu. Czechow za Steinerem twierdzi, że we współczesnej mowie można odnaleźć jedynie ślady gestów; same gesty zniknęły, ich przywrócenie wymaga ćwiczeń (które odnaleźć można w antycznej tradycji Greków). Dojść do „żywej mowy” można zatem, wychodząc od gestu. Nie należy zaczynać od słowa, bowiem „gest jako taki zaginał w słowie i należy go praktykować oddzielnie. Wówczas ożyje i słowo, i gest”.²¹

Nie wdając się w szczegółowe rozważania na temat Steinerowskiego podejścia do sztuki dramatycznej oraz tego, w jaki sposób Czechow książkę Steinera referował (to obszerny temat na oddzielną publikację), trzeba podkreślić, że w opisaney w *Dzienniku* pracy nad rolą Don Kichota aktor koncentruje się przede wszystkim na gestach odnoszących się do mowy i do cielesności bohatera. Wyobrażnia podsuwa mu obraz rycerza lekkiego, a zarazem dynamicznego: „Jasne, że Kichot n i e c h o d z i. Biega, pada, stoi, leci, skacze”. I dalej:

najlepsze momenty twórczości (nieczęste!) zdarzają się wtedy, gdy prawa fizyki na chwilę przestają działać: podskakując, można na chwilę zatrzymać się w powietrzu [...] Trzeba będzie postarać się uzyskać to w Kichocie.²²

Rycerz Czechowa jest lekki nawet w bójce. Kiedy go biją, bez trudu zbiera swoje kończyny. Często się potyka. Rysunki towarzyszące rozważaniom o Ki-

¹⁹ М. А. Чехов, *Литературное наследие*, op. cit., t. 2, s. 100.

²⁰ *Лекции Рудольфа Штайнера...*, op. cit., s. 97.

²¹ *Ibidem*, s. 95.

²² М. А. Чехов, *Литературное наследие*, op. cit., t. 2, s. 102.

choć przedstawiają naszkicowane cienką kreską same nogi bohatera, a jeśli całą postać – to w pozycji leżącej bądź padającej. Aż wreszcie w finale rycerz powinien się rozsypać: „spadać będzie z niego zbroja, a książki z półek, [...] on sam zaś złoży się jak nożyk” – pisze aktor, dodając: „wówczas uniknie się sentymentalizmu”.²³

Na tym pierwszym etapie poszukiwań w ogóle nie pojawiają się żadne frazy ani słowa zaczerpnięte z powieści. „Rysunek mowy zawsze, gdzie to się da – jest dźwiękowy, bez napełniania go sensem.”²⁴ I w innym miejscu: „Uczucia, stany, atmosfera i in. nie wynikają bezpośrednio ze słów tekstu, ale rozwijają się samodzielnie w zgodzie z głęboką linią i tym samym czynią słowa i sytuacje zaskakującymi i cudownymi”.²⁵ W tym miejscu należy zapytać, do jakiej materii tekstowej odwoływał się aktor? W jego zapiskach nie ma śladu odwołań bezpośrednio do powieści; w jednym miejscu pojawia się uwaga, że szybko przeczytał „całą sztukę”, ale niczego interesującego w niej nie znalazł. Mowa tu oczywiście o adaptacji. A trzeba od razu zaznaczyć, że przepisanie powieści na scenę nastęrczało wielu problemów, w efekcie powstały dwie adaptacje, przy czym żadna z nich nie została zrealizowana.

Tuż po podjęciu decyzji o włączeniu spektaklu do repertuaru, 2 stycznia 1926, teatr MChAT Drugi podpisał umowę z Nadieżdą Pawłowicz i Pawłem Arenskim na przygotowanie adaptacji powieści. Trzeba tu wyjaśnić, kim byli zapomniani dziś autorzy, ponieważ ich biografie oraz zainteresowania tworzą kontekst dla dalszych losów inscenizacji oraz dla myślenia o niej samego Czechowa.

Pawieł Antonowicz Arenski (1887–1941; syn kompozytora Antona Arenskiego), orientalista, tłumacz, pisarz, scenarzysta oraz autor librett, poprzez kontakty rodzinne i przyjacielskie związany był – od 1918 – z Pierwszym Studiem MChT, a potem też z Trzecim Studiem MChT (jego żoną była Warwara Zawadska, siostra Jurija Zawadskiego, aktora i reżysera Trzeciego Studia). Na początku lat dwudziestych studiował język japoński; z czasem stał się specjalistą od języka hindustani, którym zajmował się w Instytucie Orientalistyki w Moskwie. Równolegle interesował się wschodnią i zachodnią mistyką, filozofią indyjską, okultyzmem.²⁶ Prawdopodobnie od 1920 był członkiem Zakonu Różokrzyżowców, do którego wstąpił w Mińsku wraz z Siergiejem Eisensteinem. W pierwszej połowie lat dwudziestych został przyjęty – wraz z Zawadskimi – do templariuszy i prowadził ak-

²³ Ibidem, s. 106.

²⁴ Ibidem, s. 100.

²⁵ Ibidem, s. 101.

²⁶ Na temat ezoterycznych zainteresowań rozpowszechnionych wśród rosyjskich elit końca XIX i pierwszych dekad XX w. zob. M. Rzeczycka, *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX i początku XX wieku*, Gdańsk 2010.

tywną działalność, przekazując nauki tajemne zainteresowanym.²⁷ Działalność ta sprowadziła na niego represje: aresztowany w 1937, zmarł na Kołymie w 1941.²⁸

Michaił Czechow znał Arenskiego, jednak znacznie mocniejsze więzi przyjaźni łączyły go z drugą autorką adaptacji – Nadieżdą Pawłowicz, czego świadectwem są listy aktora oraz familiarne zdrobnienia, jakimi się do niej zwraca (Nadienka, Nadiucha). Nadieżda Aleksandrowna Pawłowicz (1895–1980), poetka, tłumaczka, krytyk literacki, wywodziła się ze szlacheckiego rodu Odrowążów. Urodzona w Inflantach, wyższe wykształcenie otrzymała w Moskwie. Około 1916 poznała Andrieja Bielego i przez następne dwa lata była słuchaczką jego wykładów (z tego okresu pochodzą jej listy do pisarza²⁹). Po 1917 była sekretarzem oddziału literacko-wydawniczego Proletkultu w Moskwie, w drugiej połowie 1918 organizowała zaś oddział Proletkultu w Samarze. Obowiązki te nie kłóciły się z jej zainteresowaniami antropozofią. Warto tu dodać, że nie tylko Pawłowicz, również inni antropozofowie, w tym Bieły i Margarita Sabasznikowa, z akceptacją odnosili się do rewolucji 1917 roku, ponieważ byli zwolennikami przybliżania sztuki narodowi. Andriej Bieły w 1918 notował, że w atmosferze niepokojących, burzliwych czasów wszystko rozkwita, także eurytmia, muzyka, poezja.³⁰ W 1922 Nadieżda Pawłowicz odwiedziła słynny monaster – Pustelnię Optyńską i, jak twierdzi komentatorka jej listów do Bielego, przeżyła przemianę duchową. Poznała wówczas starca Nektariusza³¹, prawosławnego duchownego,

²⁷ Szerzej o roli Arenskiego w „kółku” templariuszy pisała w swoich wspomnieniach Jelena Szypowska, zob. E. A. Шиповская, *Исповедь Рыцаря Света: Воспоминания*, Moskwa 1998, www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=page&num=8953 [dostęp 8 I 2020].

²⁸ Poszerzony biogram Arenskiego zob. A. Л. Никитин, *Странник в мирах (Павел Антонович Аренский. 1887–1941)*, „Дельфис. Культурно-просветительный журнал” 1997 nr 12 (4), www.delfis.ru/journal/article/strannik-v-mirakh [dostęp 8 I 2020].

²⁹ „Скромная ученица” и „великий посвященный”: письма Н. А. Павлович к Андрею Белому, wstęp, przygotowanie tekstu i koment. E. И. Гончарова, „Русская литература” 2018 nr 4, s. 132–150.

³⁰ А. Белый, *Ракурс к дневнику*, [w:] *Литературное наследство*, t. 105, red. А. Ю. Галушкин, Щ. А. Коростелев, red. naukowa М. Л. Спивак, оргас. А. В. Лавров, Дж. Малмстад, Moskwa 2016, s. 439.

³¹ Do starca Nektariusza z Pustelni Optyńskiej (w świeckim życiu nosił imię: Николай Васильевич Tichonow, 1853–1928) pielgrzymowało i szukało u niego rady oraz wsparcia wielu przedstawicieli świata sztuki; cieszył się też wielkim szacunkiem wśród antropozofów. Michaił Czechow w liście do Andrieja Bielego (jesień 1925) pisze o starcu jako o opiekunie duchowym, a nawet kimś w rodzaju terapeuty, wywierającym nań wpływ także z oddali: „Nadieżda Aleksandrowna Pawłowicz, nie wiedząc o tym, co się ze mną dzieje [w tym okresie Czechow przeżywał załamanie nerwowe], otrzymała od ojca Nektariusza polecenie: nie odchodzić ode mnie tak długo, aż «nie zrzuć jej ze schodów». Długo nie chciał jej wyjaśnić, po co jest to potrzebne. Po kilku wizytach wydobyła z niego wyjaśnienie; powiedział jej: «Michaił Aleksandrowicz może postradać zmysły». Na czym polegać ma jej rola – tego się nie dowiedziała. Tego lata, we Włoszech, miałem atak, jeden z tych wyjątkowo silnych, myślałem, że to już koniec. Męczył mnie w dzień i we śnie. I oto drugiej nocy przyszedł do mnie we śnie ojciec Nektariusz i całkowicie zdjął ze mnie to wszystko. A Nadieżda Aleksandrowna w tym czasie otrzymała od niego list, że może mnie już zostawić, że nic się nie zdarzy”, М. А. Чехов, *Литературное наследство*, op. cit., t. 1, s. 313. Dodam tylko, że ta „ingerencja” starca nie uwolniła aktora od wszystkich wątpliwości co do własnego stanu psychicznego; w tym samym liście radził się Biełego, czy nie powinien szukać pomocy u psychiatry.

stała się jego pomocnicą, a po zamknięciu Pustelni w 1923 opiekowała się klasztornymi archiwum i biblioteką.

W liście do Pawłowicz z sierpnia 1926 Michaił Czechow, chwając jej dotychczasową pracę („bardzo podoba mi się Twój scenariusz, wierzę w Twoją twórczą kondycję, wiem, że powstaną wspaniałe, prawidłowe rytmy, wiem, że będę chciał grać właśnie T w o j e g o Kichota”³²), dzieli się z nią wątpliwościami co do bohatera powieści Cervantesa oraz próbuje sformułować własną wizję rycerza:

To, co mnie peszy i sprawia, że nie mogę sobie spektaklu wyobrazić, to pytanie: „Z czym wyjdzie widz z sali po spektaklu?”. Co mu da Kichot? Czego go nauczy? Do czego go wezwie? Mam wrażenie, że Don Kichot – to p u s t y (choć jednocześnie piękny) marzyciel. Kichot – to ilustracja tego, co już nie jest potrzebne w życiu, co przeszkadza życiu i ewolucji. Kichot – to ziarno pięknej rośliny, ale ziarno, które nie wschodzi. „Kichot” jako sztuka w 99 procentach – to p i ę k n a z b y t e c z n o ś ć, a w jednym procencie – zapowiedź czegoś, co mogłoby być użyteczne. Czy Ty to rozumiesz? Średniowieczny lucyferyzm. A ja marzyłem o tym, żeby współczesny autor napisał współczesnego Kichota, który wraz z cudownym ziarnem przyniesionym z wieków średnich, znalazłby odpowiednią glebę i zasadził owo żywe ziarno do tej gleby na oczach publiczności, a ono by wzrosło i nappełniło publiczność szeregiem myśli, uczuć i impulsów woli.³³

Dalej aktor opisuje, jak sobie wyobraża ewolucję rycerza, przywołując symbolikę barw: zielony – oznacza ziarno, czerwony – rozkwitanie Kichota, fioletowy – pełny jego rozkwit. Czechowa interesuje proces rozwoju bohatera, tak by całe życie przeżył na oczach widzów. A do tego – by „w finale sztuki stał się w jakimś aspekcie podobny do Andriuszana”³⁴, czyli do Andrieja Biełego.

Aktor nie kryje niezadowolenia z otrzymanego tekstu adaptacji; z listu wynika, że współpraca Pawłowicz z drugim autorem, Pawłem Arenskim, układa się źle, ale z przyczyn formalnych i etycznych nie można go na tym etapie odsunąć od zadania. Czechow jednak wyraża nadzieję, że Pawłowicz sprostaa jego oczekiwaniom i że w końcu powstanie tekst, w którym zostaną uwzględnione jego sugestie.

W kolejnym liście do poetki napisanym już wiosną 1927 aktor przedstawił stanowisko Komisji Repertuarowej (Repertkomu), czyli organu cenzury, na temat planu wystawienia *Don Kichota*. Wspominał o rozmowie z jednym z członków Komisji, który oświadczył, że realizacja spektaklu będzie możliwa, jeśli:

Sanco i Carrasco będą reprezentowali zdrowy rozsądek: będą, każdy na swój sposób, próbowali zawrócić Kichota ze sfery marzeń i przenieść na ziemię, do praktycznego życia; jeśli Kichot będzie przy nich robił wrażenie całkowicie oderwanego od rzeczywistości

³² Ibidem, s. 322.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem, s. 323.

marzyciela; jeśli zginie on z powodu zupełnej niezdolności do poruszania się po twardym gruncie i jeśli Sancho przekonująco i w sposób artystyczny podsumuje całą sztukę słowami o nieziszczalności takich bezpłodnych marzeń!³⁵

Nie wiadomo, z kim konkretnie rozmawiał Czechow; wśród bolszewickich działaczy, lewicowych krytyków i literaturoznawców wypowiadających się na temat dzieła Cervantesa nie było wcale jednomyślności co do jego wymowy.³⁶ W tym miejscu warto zauważyć, że sam Anatolij Łunaczarski, Ludowy Komisarz Oświaty (bolszewicki odpowiednik ministra oświaty i kultury), wielki admirator powieści Cervantesa (a zarazem, dodajmy, wielbiciel talentu Michaiła Czechowa) napisał dramat na jej motywach pod tytułem *Don Kichot wyzwolony* (*Освобожденный Дон Кихот*, 1922), w którym idealizm rycerza staje się co prawda przedmiotem krytyki, ale zarazem podziwu. Łunaczarski sympatyzuje z tytułowym bohaterem, a jednocześnie uważa, że w rewolucyjnej rzeczywistości nie ma miejsca dla rycerskiego idealizmu. Don Kichot z dramatu Łunaczarskiego zostaje skazany na wygnanie z kraju ogarniętego rewolucją, jednak nie na zawsze: będzie mógł powrócić, gdy nastanie nowy, porewolucyjny porządek. Łunaczarski – w przeciwieństwie do rozmówcy Czechowa – nie był dogmatycznym zwolennikiem materializmu dialektycznego, stąd jego trafna intuicja, że Don Kichot nie poddaje się jednoznacznej ocenie, że kategorie materializmu dialektycznego nie przystają do bohatera powieści z przełomu XVI i XVII wieku.

Z relacji Czechowa wynika, że jego rozmówca z Komisji Repertuarowej forsował krytyczne podejście do postaci rycerza, którego traktował jako oderwanego od życia pięknoducha. Aktor w następnym akapicie listu do Pawłowicz zaznacza, że trzeba uwzględnić sugestie cenzury w sposób artystycznie wiarygodny, bowiem „w żaden sposób nie roz mijają się one z naszym rozumieniem Kichota!”³⁷ Wyjaśnienie tej, na pierwszy rzut oka niepojętej, reakcji dalekiego od materialistycznej ideologii artysty na uproszczonej, wręcz zwulgaryzowanej interpretację powieści Cervantesa znajdziemy w następnych zdaniach listu. Czechow, odwołując się do Steinerowskiej antropozofii i demonozofii, pyta: kim jest Kichot? – i odpowiada: „Lucyferem. Kim jest Książę? – Arymanem? Kim Carrasco – Strażnikiem. A Sancho? – Tym, kto może wskazać linię środkową pomiędzy Księciem (Arymanem) a Kichotem (Lucyferem)”³⁸

³⁵ Ibidem, s. 327.

³⁶ Zob. K. Osińska, *Don Kichot w sporach światopoglądowych Rosjan (od połowy XIX wieku do lat 30. wieku XX)*, [w:] *Wieczna krucjata. Szkice o „Don Kichocie”*, red. W. Charchalis, A. Żychliński, Poznań 2016, s. 79–109.

³⁷ M. A. Чехов, *Литературное наследие*, op. cit., t. 1, s. 327.

³⁸ Ibidem.

Podkreślając, iż jego rozumienie *Kichota* nie rozmija się z „wytycznymi” Komisji Repertuarowej, Czechow nie odnosi się do powieści jako takiej, ale do silnie obecnej w Rosji od XIX wieku (co najmniej od publikacji eseju Turgieniewa *Hamlet i Don Kichot*, 1860) tradycji postrzegania Don Kichota jako uosobienia idealizmu. Jednak podczas gdy w ujęciu prezentowanym przez oficjalny organ cenzury, jakim była Komisja Repertuarowa, idealizm traktowany jest jako szkodliwe społecznie „oderwane od życia marzycielstwo”, u Czechowa ocena tej postawy zakorzeniona jest w zupełnie innym kontekście. Skojarzenie z Lucyferem wprowadza nas w świat idei i wyobrażeń składających się na antropozoficzną doktrynę Rudolfa Steinera. W jego ujęciu Lucyfer nie jest po prostu upadłym aniołem, zbuntowanym przeciwko Bogu, tożsamym z Diabłem czy Szatanem, wpisanym w ramę dualistycznego konfliktu między Stwórcą a zbuntowanym demonom. U Steinera – pisze Jerzy Prokopiuk:

mamy wyraźnie układ składający się z trzech elementów, [...] z których wiodącym jest *Logos*, czyli Chrystus, Kreator, faktyczny Kreator tego Kosmosu, a obok są dwie istoty, które genetycznie pochodzą z szeregów anielskich, czyli pierwotnie były jasne czy dobre, a ciemne czy złe stały się dopiero stopniowo.³⁹

Według Steinera, obie one same w sobie są nadal dobre i jasne, tylko w naszym Kosmosie odgrywają negatywną rolę, jako że jest to ich forma poświęcenia się dla człowieka – mamy tu do czynienia z podejściem gnostyckim. Pierwszą z tych istot jest Aryman, a drugą, tą, która oddzieliła się później – Lucyfer. Najważniejsze w charakterystyce Lucyfera, o którym Steiner pisał najwięcej, niekiedy w tonie pochwalnym⁴⁰, jest to, że:

inspiruje on człowieka jednostronnie do świata duchowego, tzn. do świata w y ł ą c z n i e [podkreślenie – K. O.] duchowego. W związku z tym jest on patronem wszelkiego rodzaju idealizmu [...]. Wszędzie tam, gdzie pojawia się jednostronny ascetyzm, wrogość względem ciała, skrajny idealizm, szczególnie rodzaju eskapizm, mamy do czynienia z inspiracją Lucyfera.⁴¹

Z kolei Aryman inspiruje człowieka jednostronnie do świata materialnego, oddzielając go od świata duchowego. Aryman, reprezentujący materialistyczną naukę i technikę, pragnie uczynić z człowieka „inteligentną bestię”.⁴²

Nasuwa się pytanie: dlaczego Lucyfer, będący w antropozoficznym ujęciu również patronem sztuki w jej ekstatycznym aspekcie, reprezentuje siły ciemne? Otóż, ujmując problem w uproszczeniu, niedoskonałość – by tak rzec – idealizmu

³⁹ J. Prokopiuk, *Ścieżki wtajemniczenia. Gnosis aeterna*, Warszawa 2000, s. 80.

⁴⁰ Ibidem, s. 81.

⁴¹ Ibidem, s. 82.

⁴² Zob. D. Obolęńska, J. Prokopiuk, hasło: *Antropozofia*, [w:] *Internetowy Leksykon Polskiego Ezoteryzmu*, www.tradycjaezoteryczna.ug.edu.pl/node/127 (w ramach projektu: „Kultura polska wobec zachodniej filozofii ezoterycznej w latach 1890–1939”) [dostęp 8 I 2020].

polega na jego jednostronności. Sam w sobie idealizm nie jest przecież czymś negatywnym, ale łącząc się z namiętnością, ze stanami ekstatycznymi, przenosi człowieka do świata ułudy. Istoty lucyferyczne upadają, ale jednocześnie rozwijają się. Jak pisał Jerzy Prokopiuk:

Sama antropozofia jest poniekąd lucyferyczną gnozą, [...] bo zaczyna się od pewnej fascynacji. Na ogół człowiek zwraca się do antropozofii zafascynowany – oczywiście wiedzą tajemną – a potem dopiero dowiaduje się, że powinien ją chrystianizować poprzez rozwijanie miłości, podziwu, pozytywnego stosunku do wszystkiego, co dobre, mądre i prawdziwe w świecie.⁴³

Czechow, wskazując na lucyferyczny aspekt Don Kichota, nie ocenia go krytycznie na takiej zasadzie, na jakiej idealizm krytykowany był z pozycji materializmu dialektycznego. Dla przykładu, Izaak Nusinow, autor hasła do trzeciego tomu *Encyklopedii literackiej* wydanej w 1930 postrzegał Don Kichota nie tylko jako reprezentanta wymierającej klasy społecznej, ale przede wszystkim jako nieprzystosowanego do swoich czasów i w gruncie rzeczy szkodliwego marzyciela opętanego wyobrażeniami o rycerskiej przeszłości. Wprowadzenie klucza antropozoficznego do interpretacji bohatera powieści Cervantesa uniemożliwia tego rodzaju krytykę. Dlatego zgodność Czechowa z opinią Komisji Repertuarowej jest pozorna.

Podobnie rzecz się ma w przypadku pozostałych bohaterów przywoływanych w cytowanym wyżej liście. Rozmówca Czechowa traktuje Sanczo Pansę i bakałarza Carrasco jako reprezentantów „zdrowego rozsądku”, czyli pragmatyków, tymczasem u Czechowa sytuacja się komplikuje. W opozycji do rycerza aktor sytuuje postać księcia (przypomnijmy: Don Kichot w drugim tomie powieści trafia do zamku pary książęcej, która zabawia się jego kosztem i wystawia jego rycerskość na rozmaite próby), utożsamiając go z Arymanem – przeciwieństwem istot lucyferycznych, odcinającym człowieka od kontaktu ze światem duchowym. Natomiast, co ciekawe, Sanczo Pansa prawie zawsze interpretowany jako przeciwieństwo rycerza, tu występuje jako swoisty pośrednik między światem zdominowanym przez zimny intelekt, reprezentowanym przez wyrachowanego księcia i jego dwór, a ułudną rzeczywistością, w jakiej przebywa Don Kichot, bezinteresowny w swym dążeniu do dobra, ale nieskuteczny, ponieważ bez reszty opanowany namiętnościami. To wyrazisty przykład myślenia wykraczającego poza dualistyczne przeciwstawienia dominujące w interpretacjach powieści. Także postać bakałarza jawi się Czechowowi w innym świetle, niż była zazwyczaj postrzegana: czy to w ujęciach zakorzenionych w pozytywizmie, według których Carrasco reprezentuje zdrowy rozsądek prze-

⁴³ J. Prokopiuk, op. cit., s. 83.

ciwstawiany marzycielstwu rycerza, czy to w interpretacjach nawiązujących do uproszczonej tradycji romantycznej. W tych ostatnich wykształcony w Salamance bakałarz, który pod koniec drugiego tomu powieści podstępem sprawia, że Don Kichot powraca w rodzinne pielesze i porzuca na zawsze swoją rycerską misję, traktowany jest jako uosobienie negatywnego, by tak rzec – zabójczego aspektu zdrowego rozsądku, gdyż Don Kichot, „wyleczony” z wiary w księgi rycerskie, umiera – już nie jako Don Kichot z Manczy, ale jako zwykły hidalgo i dobry człowiek Alonzo Quijano. W taki sposób bakałarza potraktował Michaił Bułhakow, autor adaptacji powieści Cervantesa pisanej w 1937: bakałarz, nazwany Sansonem Carrasko odbiera Kichotowi wolność marzeń i w ten sposób przyczynia się do jego śmierci.⁴⁴

Kim jest zatem ów „strażnik”, z którym Czechow utożsamia bakałarza? Steiner wyróżnia dwóch strażników progę: „mniejszego” i „większego”. Zakładamy, że Czechow miał na myśli niższą instancję: „małego strażnika”. Otóż ów „mały strażnik” pojawia się przed człowiekiem, gdy ten osiągnie „odpowiedni stopień rozwoju” i uświadamia mu, że dotąd władały nim niewidzialne moce dobra i zła, a teraz musi on wziąć na siebie część prawdy, czyli wstąpić na drogę poznania.⁴⁵ Zatem Czechow postrzega bakałarza jako tego, który mobilizuje Kichota do pogłębienia samoświadomości.

Michaił Czechow czynił wiele starań, aby doszło do premiery spektaklu. I nie chodziło już tylko o realizację jego aktorskiego pragnienia – zagrania roli rycerza, powodem była też sytuacja w teatrze MChAT Drugi oraz położenie samego Czechowa, mającego silną opozycję wśród części zespołu. Potrzebna mu była premiera i to taka, która przyniesie sukces. A *Don Kichot*, choćby z uwagi na popularność powieści w Rosji, czego dowodem były liczne jej wydania, a także adaptacje teatralne i dramaty inspirowane oryginałem, mogłyby zapewnić taki sukces. 21 listopada 1927 odbyło się posiedzenie Rady Artystycznej teatru MChAT Drugi poświęcone planom na sezon 1927/28. W posiedzeniu brali udział przedstawiciele zespołu, obok Michaiła Czechowa: Iwan Biersieniew, Serafima Birman, Nadieżda Bromlej, Aleksandr Czeban, Władimir Gotowcew, Władimir Podgorny, Leonid Rachmanow, Boris Suszkiewicz, Władimir Tatarinow, a także przedstawiciele

⁴⁴ Zob.: O. Есипова, *Пьеса „Дон Кихот” в кругу творческих идей М. Булгакова*, [w:] М. А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени, red. В. В. Гудкова, Moskwa 1988, s. 168–188; A. Drawicz, *Mistrz i diabeł. O Michaiile Bułhakowie*, Kraków 1990, s. 279; K. Осиньская, *Дон Кихот в инсценировке М. А. Булгакова: некоторые проблемы истолкования романа*, [w:] *Михаил Булгаков, его время и мы / Michaił Bułhakow, jego czasy i my*, red. G. Przebinda, J. Świeży, D. Kliabanau, Kraków 2012, s. 525–536. Przemianowując hiszpańskiego bakałarza z Samsona na Sansona, Bułhakow czynił aluzję do słynnego „kata Paryża” Charlesa Henri Sansona, który zgilotynował m.in. króla Ludwika XVI, Dantona i Robespierre’a.

⁴⁵ Zob. R. Steiner, *Droga do wtajemniczenia*, wybór J. Prokopiuk, przekł. T. Mazurkiewicz, J. Prokopiuk et al., Poznań 2000.

władz i organizacji społecznych. Lektura sprawozdania⁴⁶ wskazuje, że uczestniczący w zebraniu działacze (niebędący, dodajmy, przedstawicielami Komisji RePERTuarowej) nie mieli istotnych zastrzeżeń do przedstawionego przez Czechowa planu inscenizacji i interpretacji głównych bohaterów. Kontrowersje, jakie pojawiają się między dyskutantami, mogą zaskoczyć czytelnika niewtajemniczonego we wszystkie aspekty sprawy. Otóż, sam Czechow opisuje główny konflikt dramatu jako kolizję między nieradzącym sobie z rzeczywistością idealistą a stąpającym twardo po ziemi Sanczo Pansą; przy czym aktor podkreśla, że zadaniem inscenizacji powinno być ukazanie (w domyśle – krytyczne) donkichotowskiego idealizmu. Natomiast podejmujący polemikę z aktorem historyk i działacz partyjny, Władimir Niewski staje w obronie rycerza:

Don Kichot potraktowany został błędnie. Istnieją dwa idealizmy: jeden – filozoficzny, a drugi – twórczy, idealizm budowniczego, idealizm, który absolutnie powinien cechować każdego działacza komunistycznego, idealizm, bez którego nic nie może istnieć. Masy szerzą materializm, który wchłania w siebie wiele z tego, co stare, stąd potrzebna jest walka z tym wulgarnym materializmem przeszłości. Don Kichot nie tylko nie osądza idealizmu, ale umacnia jego niezbedność. Trzeba pokazać ogromne, twórcze znaczenie idealizmu.⁴⁷

(Dodajmy na marginesie, że idealista Niewski został w 1935 aresztowany, a w 1937 – rozstrzelany).

Również inni działacze bronili Don Kichota; przewodniczący Komitetu Centralnego Związku Pracowników Sztuki, a jednocześnie kompozytor i muzykolog, Juwenalij Sławinski, w dyskusji o tym, czy *Don Kichot* będzie zrozumiałą dla szerokiej publiczności i po której stronie ulokują się jej sympatie, twierdził, że owe sympatie: „będą po stronie Don Kichota, zwłaszcza w wykonaniu Michaiła Czechowa”.⁴⁸ Natomiast Czechow upierał się: „sympatie będą po stronie jednego i drugiego, tylko że o Don Kichocie powiedzą: «Tak, jesteś dobry, ale bezużyteczny», a o Sanczo: «O to właśnie chodzi»”.⁴⁹ I dodawał:

Teraz można usłyszeć częste zarzuty pod adresem inteligentkiego indywidualizmu, oderwania od społeczeństwa. Przedstawiciele inteligentności⁵⁰ – to ci, którzy nie mają wycucia

⁴⁶ *Из протокола заседания художественного совета МХАТ 2-го о производственном плане театра*, [w:] *Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр 1926–1932*, t. 1, red. А. Я. Трабский, Leningrad 1982, s.199–204. Oryginał dokumentu znajduje się w Muzeum MChAT, fond KC, nr 13923.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 201.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 201.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 200.

⁵⁰ W oryginale pada słowo: „интелигентщина” (inteligentszczyna) – to deprecjonujące określenie inteligencji, niemające dokładnego odpowiednika w polszczyźnie. Według słownika T. Jefremowej oznacza: „Sposób myślenia i zachowania ludzi, odznaczający się inercją, brakiem działania, bezustannymi wątpliwościami”, zob. <https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/171156> [dostęp: 8 I 2020].

społecznego. Don Kichot i Sanczo postawią przed wieloma z nich pytanie o to, co jest społecznie pożyteczne.⁵¹

W trakcie dyskusji aktor stwierdził, że dotąd „nie znaleziono” odpowiedniego tekstu sztuki, ale że zadanie stworzenia adaptacji zostanie zrealizowane. Rzecz w tym, że adaptacja Pawłowicz i Arenskiego nie została przezeń przyjęta. Do pisania nowej usiadł więc osobiście, razem ze wspomnianym już uczniem i przyjacielem – reżyserem, Wiktoorem Gromowem, chociaż nadal konsultował się z Nadieżdą Pawłowicz.⁵² Inna Sołowjowa, autorka niedawno wydanej książki o Pierwszym Studiu MChT i teatrze MChAT Drugi, z nieukrywanym zdumieniem odniosła się do tekstu tej adaptacji:

Nie sposób połączyć *Dziennika o Kichocie*, subtelnej jego faktury, głębi, delikatności, cudownych przeblysków myśli, urzekających zadań postawionych przez aktora samemu sobie z tezami referatu M. A. Cz. [Michaiła Aleksandrowicza Czechowa] oraz z dramatem jego wspólnego z Gromowem autorstwa. Adaptacja wygląda na ordynarną podróbkę przygotowaną na ordynarne zamówienie. Uratowana od pomoru La Mancha tańczy, Don Kichot umiera, zrozumiawszy popełnione błędy.⁵³

W referacie, przedstawionym przez Czechowa Główniej Komisji Reper-tuarowej 5 grudnia 1927, aktor istotnie przywołuje wspomniane już klisze o rycerzu obdarzonym dobrym sercem i pozbawionym zdrowego rozsądku oraz całkowitym jego przeciwieństwie – Sanczo Pansie, w którym: „żyje instynktowne dążenie do przebudowy istniejącego porządku ustanowionego przez księcia”.⁵⁴ Zdaniem rosyjskiej badaczki tekst adaptacji przekazany Komisji następnego dnia, 6 grudnia, nie tylko nie miał nic wspólnego z wariantem, który wcześniej przygotowali Nadieżda Pawłowicz i Paweł Arenski, ale wręcz sprawiał wrażenie, jak gdyby powstał na podstawie nie tyle powieści Cervantesa, ile jej skróconego wariantu przeznaczonego dla dzieci.⁵⁵ Można zatem odnieść wrażenie, że aktor, proponując uproszczoną przeróbkę powieści, chciał za wszelką cenę uzyskać zgodę cenzury na jej wystawienie. W styczniu 1928 rozpoczął pracę nad przedstawieniem, a także pisanie *Dziennika o Kichocie*, tak bardzo kontrastującego z publicznie przedstawianymi propozycjami odczytania powieści.

⁵¹ *Из протокола заседания художественного совета МХАТ 2-го...*, op. cit., s. 200–201.

⁵² W *Kronice życia i twórczości Michaiła Czechowa* opracowanej przez M. Iwanową znajdujemy pod datą 19 V 1928 informację, że na posiedzeniu Rady Artystycznej teatru został przez Czechowa odczytany, a następnie poddany pod dyskusję „nowy wariant adaptacji *Don Kichota* przygotowany przez Pawłowicz, Czechowa i Gromowa”, M. A. Чехов, *Литературное наследие*, op. cit., t. 2, s. 523.

⁵³ И. Соловьёва, *Первая студия – Второй МХАТ. Из практики театральных идей XX века*, Moskwa 2016, s. 624.

⁵⁴ М. А. Чехов, *Литературное наследие*, op. cit., t. 1, s. 331.

⁵⁵ И. Соловьёва, op. cit., s. 623.

Poza Czechowem w spektaklu wystąpić mieli między innymi: Azarij Azarin jako Sanczo Pansa, Władimir Gotowcew jako Gospodarz w zajeździe, Władimir Podgorny – Książę, a także Lidia Dejkun i Jekatierina Kornakowa.⁵⁶ Reżyserować miał Władimir Tatarinow, scenografię powierzono Michaiłowowi Libakowowi.⁵⁷ Inne źródła wskazują, że w próbach jako reżyserzy uczestniczyli również Walentin Smyszłajew, Wiktor Gromow⁵⁸, a także sam Czechow (idea kolektywnej reżyserii była w owym czasie – z różnym skutkiem – rozwijana w teatrze MChAT Drugi). Rozpoczęły się próby, jednak do premiery nie doszło – z różnych powodów, a najistotniejszy był ten, że w lipcu 1928 Czechow wyjechał z żoną na Zachód i już nigdy do Rosji nie powrócił.

Czechow, charakteryzując postać Kichota, nie przedstawiał argumentów wywiedzionych z antropozofii ani we wspomnianym referacie przeznaczonym dla cenzury, ani we wcześniejszych dyskusjach z gośćmi zaproszonymi do udziału w posiedzeniu Rady Artystycznej teatru. Pomięła je też całkowitym milczeniem Inna Sołowjowa. Tymczasem nieuwzględnienie ich czyni niezrozumiałym stosunek Czechowa do powieści i do postaci rycerza. Wydaje się bowiem, że przygotowując z Gromowem i konsultując z Pawłowicz adaptację powieści, aktor skupił się na postaci rycerza i dlatego gotów był zaakceptować schematyczną przeróbkę dopasowaną do oczekiwań cenzury. Podczas gdy jego stanowisko wyrażane w języku oficjalnym na pozór przystawało do wymogów Komisji Repertuarowej, choć już niekoniecznie do interpretacji donkichotowskiego idealizmu przez niektórych działaczy bolszewickich, to jego prywatne zapiski, *Dziennik o Kichocie*, wreszcie listy do Pawłowicz i Andrieja Biełego całkowicie przeczą oficjalnej wykładni. Jeśli nawet Czechow popiera krytykę Don Kichota jako idealisty, to jego krytyka nie ma nic wspólnego z interpretacją zgodną z ideologicznymi dogmatami. Ezoteryczne zainteresowania i inicjacja Czechowa w antropozofię sprawiły, iż dostrzegł w rycerzu istotę wyposażoną w świadomość kosmiczną. „Wszystko, co czyni, czyni nie sam z siebie, a z kosmosu” – pisał w *Dzienniku*⁵⁹, traktując Kichota jako kogoś potencjalnie zdolnego do ewolucji i wejścia na drogę poznania. Aktor pragnął zobaczyć w Don Kichocie siebie, a w pracy nad rolą – rozwijać w aspekcie duchowym siebie jako człowieka. W liście do Andrieja Biełego z marca 1928 pisał (w kontekście prowadzonych prób przedstawienia):

⁵⁶ За: *Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр 1926–1932*, cz. 1, red. А. Я. Трабский, Leningrad 1982, s. 225.

⁵⁷ *МХАТ Второй. Опыт восстановления биографии*, op. cit., s. 704.

⁵⁸ O Smyszłajewie wspomina Inna Sołowjowa; o Gromowie – sam Smyszłajew, zob.: И. Соловьёва, op. cit., s. 599; *МХАТ Второй. Опыт восстановления биографии*, op. cit., s. 705.

⁵⁹ М. А. Чехов, *Литературное наследие*, op. cit., t. 2, s. 144.

Pragnęłyby się takiego rodzaju sztuki, która dawałaby możliwość piastowania w głębi duszy, intymnie, w snach przyszłego dzieła, nie będąc zależnym od gustów, poglądów, punktów widzenia i opinii innych ludzi, którzy w istocie jeszcze nawet nie wiedzą tego, o czym tak śmiało, z mocnym przekonaniem wypowiadają swoje przedwczesne sądy.⁶⁰

Ten „intymny” projekt Czechowa nie mógł zostać zrealizowany nie tylko z powodu zewnętrznych przeszkód, których nie brakowało, ale przede wszystkim dlatego, że powieść nie dostarczała materiału literackiego do ucieleśnienia wizji Don Kichota odczytanego w kluczu antropozoficznym. Opisane przez Cervantesa na przełomie XVI i XVII wieku przygody „przemysłnego szlachcica” z Manchy raczej nie układają się w etapy ścieżki wtajemniczenia, a język powieści opiera się ezoterycznym dociekaniom aktora. Dlatego od początku pracy nad rolą Czechow potyka się o tekst kolejnych adaptacji: Don Kichot nie mówi, wydaje natomiast nieartykułowane dźwięki („Kichot szczególnie apetycznie oddycha, a jego litery to – w, s, sz, g, h, m, n”), a nawet rzy jak koń („coś z Rosynanta”). Nie znaczy to, że słowo nie było ważne dla aktora, jednak nie mógł znaleźć właściwych słów. „Krępują” go – jak pisze – potoczne zwroty, jakimi rycerz odzywa się do otoczenia. I stale jest niezadowolony z tekstu przeróbek, także z własnych prób stworzenia adaptacji.

Można zatem przyjąć, że nieprzystawalność antropozoficznie ujmowanego Don Kichota do powieści stała się główną przyczyną niezrealizowania jednego z największych aktorskich marzeń Michaiła Czechowa. Z drugiej strony droga, jaką przebył, rozmyślając i śniąc o Kichocie (w *Dzienniku* zapisywał też sny z udziałem rycerza), z pewnością wzbogaciła go jako aktora i jako człowieka. 2 lutego 1928 zanotował w *Dzienniku*: „Nie patrzeć na Kichota jak na «rolę». To początek nowego, to może być początek...”⁶¹

⁶⁰ Ibidem, t. 1, s. 333.

⁶¹ Ibidem, t. 2, s. 105.