ATENEUM

Teatr im. Stefana Jaracza

Nikołaj Erdman

Samobójca

Reżyseria
ANDRZEJ ROZHIN

Teatr
ATENEUM
im. Stefana Jaracza
w Warszawie

Dyrektor naczelny
i artystyczny
JANUSZ WARMIŃSKI

samobójca

Przekład
MARYLA MASŁOWSKA

Reżyseria
ANDRZEJ ROZHIN

Scenografia
MARCIN STAJEWSKI

Muzyka
ANDRZEJ ZARYCKI

Asystenci reżysera:
ARTUR BARCIŚ
MACIEJ CIRIN (PWST)

14

PRAPREMIERA POLSKA W LUTYM 1988 ROKU
Trzecia premiera w sezonie 1987/1988

NIKOŁAJ ERDMAN

SAMOBÓJCA!

O Mikołaju Robertowiczu Erdmanie wiadomo niewiele. Na ogół tyle, że napisał „Mandat" i „Samobójcę", dwa świetne dramaty, z których pierwszy miał głośną premierę w moskiewskim Teatrze Meyerholda. W Polsce, chociaż uparte próby wprowadzenia tych utworów na scenę podejmowano parokrotnie, nie grano ich nigdy. Nawet „Samobójcę" mało kto czytał, bo tę komedię napisaną około 1930 roku wydrukowano dopiero po 57 latach („Sowriemiennaja Dramaturgija" 1987 nr 2.)

O Erdmanie wiadomo niewiele, bo prawie zawsze pracował w cieniu reżyserów. Działo się tak nie tylko z jego woli. Jest coś tragicznego w postaci starego pisarza, który w roku 1968, na dwa lata przed śmiercią, idzie do przychylnej mu zresztą redakcji „Teatra" i dowiaduje się, że „Samobójca", utwór mający od dawna zarezerwowane miejsce w historii literatury, tym razem także nie będzie ogłoszony. Elegancki, nieco staroświecki pan - legendarny autor sztuk szerzej nie znanych, był mimo tego przez trzydzieści lat (z przerwami) ważną osobistością moskiewskiego środowiska teatralnego. Jego zdanie, ocena, dowcip na teatralnej giełdzie znaczyły często więcej niż opinie krytyków.

Przypomnijmy fakty z biografii Erdmana odszukane najczęściej w życiorysach innych artystów. W latach 1921-1923 współpracował z „Doświadczalno - Heroicznym Teatrem" Ferdinandowa i Szerszeniewicza, jedną z tych scen moskiewskich, które swój radykalnie rewolucyjny charakter próbowały łączyć z fascynacją techniką i pojmowanymi w sposób doktrynerski awangardowymi rozwiązaniami formalnymi. Rok później napisał zapomnianą dziś sztukę-agitkę i opracował tekst starego wodewilu Leńskiego „Lew Gurycz Siniczkin". Przedstawienie to było debiutem reżyserskim Rubena Simonowa (studio Wachtangowa). W roku 1925 Meyerhold wystawił z ogromnym sukcesem „Mandat" i odtąd z nazwiskiem 23-letniego autora zaczęto wiązać ogromne nadzieje. Spełnił je rychło. W roku 1931 najpierw Meyerhold a potem Stanisławski przystąpili w swych teatrach do pracy nad „Samobójcą". Oczekiwano tych przedstawień z niecierpliwością. Tym większą, że sztuka przez jednych czytana w maszynopisie, przez innych poznana w wykonaniu autora (a Erdman czytał znakomicie), zyskała pochlebne opinie Gorkiego i Łunaczarskiego. Na dodatek Meyerhold rozeźlony pozbawieniem go wyłączności premiery, wezwał Stanisławskiego do „socjalistycznego współzawodnictwa". Zapowiadał, że położy MChAT „na łopatki" i to zarówno w konkurencji artystycznej jak politycznej. Do premier „Samobójcy" jednak nie doszło. Nie pomogła interwencja Stanisławskiego u Stalina. Wódz tym razem uważał, że nie zna się na teatrze. Meyerhold wygrał o tyle, że jego przedstawienie komisja pod przewodnictwem Kaganowicza „zdjęła" dopiero po próbie generalnej. Krótko potem zakazano też grania „Mandatu". Nie drukowane sztuki Erdmana straciły na całe dziesięciolecia prawo do radzieckiej sceny. Autor też stracił ochotę do pisania dramatów.

Mikołaja Erdmana od dawna jednak fascynowało kino. Pisał więc scenariusze. Najpierw do filmów niemych („Mitia", „Turbina nr 3", „Dom na Trubnej" - ten ostatni w znakomitym towarzystwie Szkłowskiego, prozaika Zoricza i poetów Marienhofa i Szerszeniewicza) a potem także dźwiękowych. Pisał z Massem i z Wolpinem („Wiesiołyje rebiata" - 1934, „Wołga, Wołga" - 1938). Za scenariusz „Śmiali ludzie" (1950) dostał nawet państwową nagrodę.

Z teatrem nie zerwał kontaktów. Tyle że wykonywał już tylko pomocnicze prace literackie. Dla Meyerholda miał razem z Bablem przygotować tekst „Carmen" wg Mérimée'go. Dla debiutującego w roli reżysera wybitnego scenografa Akimowa uwspółcześniał fragmenty „Hamleta", uznane za nieprzetłumaczalne (1932). W teatrze Wachtangowa aktualizował intermedia „Księżniczki Turandot", „Dwóch panów z Werony" i „Panny Nitouche". W czasie wojny fińsko-radzieckiej pracował dla zespołu pieśni i tańca NKWD

(razem z Jurijem Lubimowem i Dymitrem Szostakowiczem). Potem pisywał skecze dla teatrów frontowych, przerabiał operetkowe libretta („Zemsta nietoperza" i „Student żebrak"), adaptował klasyczną prozę „Wieś Stiepanczykowo" dla Teatru Małego i – z Jurijem Lubimowem – „Bohatera naszych czasów" dla Teatru na Tagance... Niewiele wiemy o Erdmanie. Na szczęście jego komedie ocalały. Maszynopisy także nie płoną.

Na pierwszy rzut oka utwory sceniczne Erdmana są do siebie podobne. Ich czas akcji to okres NEP-u, lata pełne kontrastów i napięć, bogactwa i nędzy , obyczajowej ascezy i anarchii, rozkwitu sztuki i agresji chamstwa. Erdmana nie interesują jednak najważniejsze kwestie tego czasu: spory o kształt państwa i zasięg rewolucji, konsekwencje buntów chłopskich i kronsztadzkiego powstania, tragiczne skutki rozpadu więzi gospodarczej pomiędzy wsią i miastem ani też inne wewnętrzne i zewnętrzne problemy, które zmusiły władze radzieckie do złagodzenia rygorów wojennego komunizmu. Nie interesują go proletariusze i bogaci „nepmani". Miejscem akcji „Mandatu" i „Samobójcy" są mieszkania ze wspólną kuchnią, korytarzem i klozetem (teren akcji wielu ówczesnych utworów – ciasnota sprzyjała komedii) a bohaterami – drobnomieszczanie i „byli ludzie", którzy stracili grunt pod nogami, dawne miejsce w społecznej hierarchii.

Mówią oni językiem nasyconym banalnymi aforyzmami, ulepionym ze strzępów frazesów, stereotypów, propagandowej nowomowy, w którym pryncypialność, powaga a nawet podniosłość stylu kłócą się w zabawny sposób z powszedniością tematów wypowiedzi. Taki rosyjski odpowiednik niemieckiego „Bildugsjargonu" (języka warstw sfrustrowanych i niedokształconych), utrwalony w tym samym czasie w dziełach Babla, Zoszczenki czy Erenburga. Wspólny jest język, związany z nim dowcip (nie zawsze wyrafinowany ale krojony na miarę gustów nowej publiczności w raportach z „Mandatu" u Meyerholda notowano: „300 × śmiech") i wspólny jest rodowód literacki „Mandatu" i „Samobójcy". Już dawno zauważono, że twórczość Erdmana kontynuuje tę linię rosyjskiej dramaturgii, którą współtworzą dzieła Gogola, Szczedrina, Suchowo-Kobylina. Z Gogolem łączą zresztą Erdmana więzi bezpośrednie, bo Gulaczkin - bohater „Mandatu" jest przecież Chlestakowem czasów NEP-u. „Samobójca" Podsiekalnikow, podobnie jak bohater „Rewizora" okazuje się tym, który wyzwala pragnienia i dążenia innych. Szukając rodowodu sztuk Erdmana warto jednak również zwrócić uwagę na tradycję rosyjskiego wodewilu, ze stwarzanym przez ten gatunek prawem do niewiarygodnych rozwiązań, absurdalnych sytuacji, z jego mieszczańskim często bohaterem, który najpierw tylko śmieszył a później – za sprawą np. Czechowa - bywał także małym i godnym litości człowiekiem.

Po rewolucji dawne, zapomniane już wodewile powracają na scenę, żeby bawić nową publiczność anachronicznością zachowań i problemów swoich bohaterów. Mało tego. Wodewil, utraciwszy w ciągu stulecia większość swoich cech pierwotnych, przekształca się i rozwija, wpływając przy tym na kształt innych gatunków scenicznych. Twórcy radzieckiego wodewilu (Romaszow, Fajko, Szkwarkin, Ilf i Pietrow) i ci, którzy jak Erdman lub Katajew czerpią z jego tradycji pełnymi garściami, świadomie wykorzystują tę starą formułę mieszczańskiego teatru przeciwko nowemu mieszczuchowi. Drobnomieszczanin jest bowiem problemem i to nie tylko radzieckim, jeśli pamiętać o sztukach Brechta i Horvátha. Przetrwał dziejowe kataklizmy, potrafi się przepoczwarzać, niekiedy ukazuje groźne oblicze i jakby drwi swoim istnieniem z potęg Historii i Rewolucji. Jest anachroniczny, ale żywotny. Nad tym „małym człowiekiem" nie można się już litować. Jest niebezpieczny a jego mentalność zaraźliwa. Trzeba zeń szydzić. Nic więc dziwnego, że drobnomieszczanin staje się w czasach NEP-u częstym bohaterem radzieckich dramatów: „Pluskwy", „Zmierzchu", „Mieszkania Zojki", „Nauczyciela Bubusa" oraz utworów Erdmana.

Świat bohaterów „Mandatu" i „Samobójcy" jest urojony. Podrobiony mandat, fałszywa wielka księżna, fałszywi komuniści, nieistniejące zagrożenia, ślub,który nie jest ślubem, żywy nieboszczyk i pogrzeb, który nie jest pogrzebem. Ale nikt w to nie wierzy. Wszyscy zachowują się tak, jakby walcząc o drobiazgi i własną egzystencję rozstrzygali losy Rosji i całego świata. Są ślepi. Autor jeszcze monumentalizuje sytuacje, karykaturalnie wyolbrzymia ludzkie małe postępki, bo „teatr nie jest zwierciadłem ale szkłem powiększającym". Ta „nieodpowiedniość subiektywnych działań i emocji w stosunku do warunków obiektywnych" jest zasadą łączącą rzeczywistość obu komedii Erdmana.

Na tym kończą się wszakże istotne podobieństwa między „Mandatem" i „Samobójcą". Ważne są także różnice. Gulaczkin z „Mandatu" jest agresywnym durniem, który robi wszystko, żeby przeczekać socjalizm w najkorzystniejszych dla siebie warunkach. On i jego znajomi wierzą jeszcze w powrót starego porządku („Tamareczko, odsłoń firankę, rzuć okiem przez okno, czy już nie skończyła się ta władza radziecka."). Bohater „Samobójcy" już nie ma tej nadziei. Minęło parę lat. Podsiekalnikow zatracił dawną

żywotność. Jest bezrobotny, biedny, utrzymywany przez żonę, więc czuje się zagrożony nawet we własnym domu – drobnomieszczańskiej twierdzy. Kiedy zawodzą go plany zarobkowe, marzy o efektownej śmierci i pięknym pogrzebie, bo „myśl o śmierci upiększa życie". W ten sposób, niczym Bobczyński z „Rewizora", pragnie dać znać o swoim istnieniu. Tak długo przecież żył „dla statystyki". Tyle że Podsiekalnikow umrzeć nie ma odwagi i żyć też nie umie. Ale żyć chce. Bardzo chce. To prawda, że obaj bohaterowie Erdmana są „do obłędu zakochani we własnych brzuchach". To prawda, że jeśli dać tym następcom pan Homais policję, to „całą Rosję wsadzą do mamra". Ale Podsiekalnikow, w przeciwieństwie do Gulaczkina, zadowoli się byle czym. Zrobi wszystko, jeśli go tylko nakarmić i zostawić w spokoju. Podiekalnikow jest głupcem i pasożytem. Kiedy jednak słyszymy krzyk tej „jednostki zdegradowanej do stopnia masy": „... na świecie jest tylko człowiek, który żyje i który przede wszystkim boi się śmierci", to słychać tu głos „małego człowieka", tak dobrze nam znany ze starych rosyjskich dramatów i opowiadań. Być może krzyk tej jednostki cieńszy jest od pisku myszy, jednak wystarczająco donośny, żeby usłyszeć w nim także odwieczne i elementarne ludzkie pragnienie. Dlatego myślę, że w odróżnieniu od komedii „Mandat" – „Samobójca" jest tragikomedią. Prawdziwy trup Fiedii Pitunina w finale „Samobójcy" tylko ten fakt potwierdza.

Majakowski umieścił Prysypkina z „Pluskwy" w klatce ogrodu zoologicznego i otoczył kordonem sanitarnym. Erdman dla swoich drobnomieszczan był bardziej łaskawy. Gulaczkina nie warto aresztować. Podsiekalnikow może sobie nawet ponarzekać.

ANDRZEJ WANAT

„Opowiem wam, dlaczego nie strzeliliście sobie w skroń..."

(o dawnych i nowych czasach „Samobójcy")

Kiedy w roku 1928 Mikołaj Erdman siadał do pisania „Samobójcy" miał wokół siebie aurę sukcesu, osiągniętego trzy lata wcześniej przez brawurowy „Mandat", a szerzej: atmosferę względnego liberalizmu politycznego i ekonomicznego, który jednak właśnie miał się przesilić ku gorszemu. Kończyły się dosyć dobre czasy nepu, jak w skrócie nazywano zadekretowaną w roku 1921 Nową Politykę Ekonomiczną, z rozkwitem inicjatywy prywatnej i okrzepnięciem rosyjskiej wsi, a także ze znaczym stopniem swobody dla twórców kultury. Lenin, główny architekt nepu, oświadczył na początku z przekonaniem, że będzie on wprowadzony „poważnie i na długo". Tak też powszechnie myślano. Charakterystyczne: w zjadliwej satyrze antyutopii Michała Bułhakowa „Fatalne jaja" właśnie rok 1928 wyobrażony jest jako apogeum amerykanizacji, nowoczesności i przyspieszenia. Tymczasem w rzeczywistości rozpęd reformy już słabł, słychać było zgrzyt

naciskanych hamulców, mnożyły się oznaki zmiany kursu.

Wszystko to stało się faktem w ciągu roku 1929. Następca Lenina poczuł się już dostatecznie silny; pod koniec roku obchodzono też uroczyście Stalinowskie pięćdziesięciolecie, jeszcze bez orgii propagandowej jubileuszy lat 1939 i 1949, ale już z wyraźnymi elementami kultu. Opozycja została rozgromiona; głównego przeciwnika, Trockiego, deportowano z kraju. Zgodnie ze swą ulubioną taktyką Stalin zaatakował teraz dotychczasowych sojuszników - umiarkowane i liberalne skrzydło kierownictwa partyjnego, z Bucharinem, Tomskim i Rykowem. Ogłoszono świętą wojnę propagandową z „prawicowym niebezpieczeństwem". Padło hasło „zaostrzania walki klasowej" i złowroga alternatywa: „kto nie jest z nami, ten jest przeciwko nam". Zadekretowano, przy dęciu w wielkie trąby, skok industrializacyjny w postaci pierwszej z wielu późniejszych „piatiletek", tj. planów pięcioletnich. Środki materialne dla przeobrażenia Rosji w mocarstwo przemysłowe miały być pozyskane przez wywłaszczenie chłopstwa; w związku z tym pod sam koniec roku 1929 padło ogłuszające wezwanie do masowej kolektywizacji i rozpoczął się dramat rosyjskiej wsi.

Wszystko to natychmiast odbiło się na atmosferze życia wewnętrznego. „Wrogów klasowych" należało szukać i demaskować we wszystkich dziedzinach życia. Prywaciarzy - nepmanów unieszkodliwiono kilkoma pociągnięciami pióra, likwidując ich firmy i drobne przedsiębiorstwa, ale to nie oni byli godni uznania za przeciwników ideologicznych. Resztki rozbitych przed dziesięcioma laty posiadaczy dawno już wyemigrowały albo przycupnęły w mysich norach. Pozostała jednak inteligencja. Odświeżono natychmiast schematy propagandowe, według których warstwa ta ze swej istoty musiała „ulegać rozkładowym wpływom burżuazji". Zaczęto szukać ulegających. Pojawiło się groźne novum: zbiorowe procesy pokazowe, gdzie na ławie oskarżonych zasiada właśnie inteligencja, przede wszystkim naukowa i techniczna. W roku 1928 odbył się proces personelu technicznego kopalni Szachty, w roku 1930 - procesy grupy bakteriologów, pracowników przemysłu spożywczego i tzw. „Partii Przemysłowej", stawiającej sobie za cel zmianę władzy (w rzeczywistości „Prompartia" nigdy nie istniała); w roku 1931 - grupy pracowników organów planowania. Poza wszystkim innym oskarżeni stawali się poręcznymi kozłami ofiarnymi: można było zwalić na nich winę za kryzys zaopatrzeniowy, przede wszystkim aprowizacyjny, który dał o sobie znać natychmiast po zlikwidowaniu sektora prywatnego. Toteż wyroki były wysokie, hojnie stosowano najwyższy wymiar kary.

Odpowiednia atmosfera zapanowała również w kulturze. Względny liberalizm polityki kulturalnej, dopuszczający swobodną rywalizację różnych ugrupowań, znikł teraz na rzecz kursu twardego, żądającego politycznej mobilizacji, bezwzględnych zaangażowań i tropienia zamaskowanych przeciwników. Pozycję dyktatorską zajęła Rosyjska Asocjacja Pisarzy Proletariackich (Rapp), sprawująca w imieniu władzy państwowej kontrolę ideologiczną i wystawiająca poszczególnym pisarzom świadectwa politycznej prawowierności. Zaczęto organizować - dobrze później znane - zbiorowe nagonki przeciw niepokornym lub uznanym za niewygodnych. Obiektem zmasowanej krytyki stał się Michał Bułhakow, co doprowadziło do zdjęcia ze sceny wszystkich jego sztuk. Wkrótce potem zaatakowano Borysa Pilniaka i Eugeniusza Zamiatina za drukowanie „szkodliwych" utworów za granicą; w efekcie Zamiatin zdołał uzyskać zezwolenie na emigrację a Pilniak dokonał odpowiednich przeróbek, co nie uchroniło go przed losem ofiary wielkiego terroru w roku 1937. Zważywszy że jeszcze niedawno inteligent twórczy, dający wartościowe dzieła był cennym sojusznikiem władzy i świadectwem normalizacji, i że o względy tegoż inteligenta usilnie zabiegano - sytuacja była jakościowo nowa i dla niedawnych sojuszników zaskakująca. Widać to było w zdziwieniu wypełniającym list Borysa Pasternaka z roku 1928: „Tak więc na dwu czy trzech posiedzeniach, na które pisarzy przewidująco nie zaproszono, okazali się „wrogami", oszustami i nieznośnymi zerami wszyscy ci, których istnienie mogło podpowiedzieć Gorkiemu nazwę zamyślonego przezeń czasopisma („Nasze osiągnięcia" - A.D.). Wszystko, co choć trochę pachnie rzeczywistym osiągnięciem idzie do diabła, a w pierwszej kolejności Leonow, Fiedin, Wsiewołod Iwanow i inni". W Pasternakowskim zaskoczeniu można złowić moment zmiany ducha czasu. Prześladowanie utalentowanych i zaangażowanych jest nielogiczne, ale też właśnie rodzi się stalinowska logika nowego typu: profilaktyczny terror, który ma zagrażać jednakowo dużym i małym, od członka politbiura do zwykłego kołchoźnika, a więc pisarzom zdolnym i małozdolnym, znakomitym i grafomańskim.

Tak życie, które w czasach nepu nabrało cech normalności i stało się dla wielu znośne, czyniło się znowu nie do zniesienia. Wielu uwierzyło przecież w stabilizację. Próbowało się jakoś urządzić. Świetnym dziejopisem tych procesów stał się Michał Zoszczenko. Jego rzemieślnicy, mali urzędnicy, ludzie luźni starali

się pogodzić stare nawyki, rytuały, obyczajowość z zewnętrznym wystrojem nowego porządku; przejmowali jego frazeologię i styl, a zarazem uczłowieczali je. Zdawało się, że stare i nowe będzie mogło koegzystować. Jurij Olesza w swojej „Zawiści" (1927) zgłosił inteligenckie votum separatum, przedstawiając nowemu światu tradycyjne walory: erudycję, subtelność uczuć, wnikliwość myślenia. Szły o to wszystko dość ostre spory, ale póki można się jeszcze było spierać nie było tak źle.

Teraz dyskusje ucięto. Nadchodziły czasy bezdyskusyjne i nakazowe. Ciągle w tym samym, 1928 roku Erenburg opublikował za granicą jedną ze swych najlepszych książek, „Burzliwe życie Lejzorka Rojtszwańca". Jej bohater, mały krawiec z Homla, literacki kuzyn Szwejka i Kubusia Fatalisty, pragnie tylko cichej, prowincjonalnej egzystencji w służbie zwycięskiego proletariatu. Ale paradoksalna logika czyni go złoczyńcą i wymiata w odległy świat. Niewinni nie mają już racji. Nie można żyć, a jednak żyć trzeba.

I właśnie o tym przecież jest „Samobójca".

Ta znakomita sztuka musiała, w trakcie pisania, nasiąkać atmosferą swojego czasu. Erdman wiedział, że będą z nią kłopoty. Liczył na energię Wsiewołoda Meyerholda, który oczekiwał dramatu niecierpliwie i zdecydowany był o niego walczyć. „Nikomu prócz niego „Samobójcy" nie puszczą..." – pisał dramaturg w liście do matki latem roku 1929. I dodawał: „Ale jestem póki co w bojowym nastroju. Liczę na „Samobójcę". Jeśli go nie zabiją, będzie się jeszcze o co pokłócić".

Sztuka egzystuje przez dwa lata życiem dosyć mało znanym. Musi być przedmiotem delikatnych zabiegów. W roku 1931 jej losy nabierają przyspieszenia – ku złemu końcowi. Teatr Meyerholda otrzymuje formalny zakaz pracy nad dramatem. Stalin w liście do Stanisławskiego, który poprosił wodza o objęcie osobistej opieki nad spektaklem, wyraził się o „Samobójcy" niedwuznacznie: „Moi najbliżsi towarzysze uważają, że sztuka jest pustawa i nawet szkodliwa". Ostrożny Stanisławski przyjął to do wiadomości i przerwał próby.

Trudno się dzisiaj temu wszystkiemu dziwić. Czasy wyostrzały się coraz bardziej, kryzys gospodarki rolnej miał niedługo sprowadzić wielki głód [...]. Za kilka lat nadejdzie pora masowego terroru. Sens sztuki musiał nabierać nowej głębi. Na początku zapowiada się przecież jako antymieszczańska satyra, jakich w nepowskich czasach było wiele – z efektowną paradą ludzi nazywanych wówczas „zbytecznymi". Ale „zbyteczność" staje się ze sceny na scenę coraz bardziej dramatyczna, a potem tragiczna. Bo istotnie w tym świecie, jak się już rzekło, nie można istnieć po ludzku. Toteż, jak napisała wnikliwie Nadieżda Mandelsztam „...skargi masek brzmią jak chóry umęczonych cieni. Również rezygnacja z samobójstwa nabiera innego sensu: życie jest okropne i nie do zniesienia, ale trzeba żyć, żyć... Czy Erdman świadomie nadał sztuce taką wymowę, czy też stawiał sobie cele prostsze? Nie wiem; przypuszczam, że do pierwotnego, agitacyjnego zamysłu wsączył się motyw człowieczeństwa. Jest to sztuka o tym, dlaczego nie przestawaliśmy żyć, chociaż wszystko pchało nas do samobójstwa." I nieco dalej, podobna refleksja z okresu nieco późniejszego: „Pewnego razu Garin (wybitny aktor dramatyczny, który miał grać Podsiekalnikowa w Teatrze Meyerholda – A.D.) przeczytał nam „Samobójcę", sztukę, która nie ujrzała sceny – i usłyszałam ją na nowo: opowiem wam, dlaczego nie strzeliliście sobie w skroń i żyjecie nadal..."

Tak właśnie jest w sztuce: Podsiekalnikow szuka sensu w nieistnieniu, skoro w istnieniu sensu takiego nie ma. Życie go straciło, śmierć nie zyskuje: jedna pustka jest równa drugiej. Trzeba istnieć pomimo wszystko, tak jak to zrobił sam Erdman, rozmieniając swój talent na drobne: scenariusze filmowe, adaptacje dramaturgiczne.

A swoją drogą zadziwiająca i przewrotna okazała się dramaturgia losu: sztuka o samobójcy została, aby przypomnieć słowa Erdmana „zabita" i wskrzeszono ją z martwych dopiero w dwanaście lat po śmierci jej autora, w roku 1982, na scenie Moskiewskiego Teatru Satyry. Ale i wówczas miała zaledwie pięć spektakli. Dopiero w roku 1987 na dobre weszła do repertuaru. Trzeba było bez mała sześćdziesięciu lat, aby kontekst czasu zmienił się na tyle, iżby gorzka tragigroteska stała się prawomocnym mieszkańcem współczesnej rosyjskiej sceny. I nie tylko jej: zarówno „Samobójcę" jak i wcześniejszy „Mandat" dopiero teraz, po raz pierwszy, wydrukowano w kraju. Musiało minąć kilka epok historycznych.

Jest też dalszy ciąg tej dramaturgii w losie samego pisarza, który – by znów zacytować Nadieżdę Mandelsztam – „skazał się na niemotę, byle tylko zostać przy życiu" i długo przeżywał wzloty i upadki związanych z „Samobójcą" nadziei.

Juvenalis pisał kiedyś, że trudno nie pisać satyry. A pisać ją? W naszych czasach? Kiedy okazuje się „pustawa i nawet szkodliwa"?...

ANDRZEJ DRAWICZ

1902

16 listopada urodził się w Moskwie Nikołaj Robertowicz Erdman.

1917

Rozpoczyna twórczość literacką. Przyłącza się do grupy poetyckiej Imażynistów, której członkami są m.in. Wadim Szerszeniewicz i Anatolij Marienhof. Współpracuje z czasopismami i moskiewskim Teatrem Satyry.

1919

Kończy szkołę średnią.

1922

Wprowadzony w życie teatralne Moskwy przez swego brata, malarza, scenografa i aktora Borysa Erdmana pisze sztuki dla małych trup teatralnych. Adaptuje „Skarbonkę" Labiche'a dla Doświadczalno-Heroicznego Teatru Borysa Ferdinandowa i Wadima Szerszeniewicza.

1923

Tworzy kanwę baletu „Narcyz i echo". Zaczyna pisać „Mandat"

1924

Pisze nowe intermedia i kuplety do klasycznego wodewilu Dymitra Leńskiego „Lew Gurycz Siniczkin" dla Trzeciego Studia Teatru Artystycznego. Scenografem jest Borys Erdman, reżyserem Ruben Simonow.

1925

Meyerhold wystawia w swoim teatrze „Mandat" (premiera 20 kwietnia). Ogromny sukces. Maksym Gorki nazywa Erdmana „naszym nowym Gogolem." Sztuka grana jest także w Odessie, Kijowie, Leningradzie, Kazaniu, Rostowie i Charkowie, gdzie jednak nie ma tak wielkiego powodzenia jak w Moskwie.
Samobójstwo Sergiusza Jesienina.

1927

Erdman pisze swój pierwszy scenariusz filmowy, satyrę na prowincjonalne mieszczaństwo – „Mitia" (reż. Nikołaj Ochłopkow).
„Mandat" wystawiony w Berlinie.

1928

Pisze z Wiktorem Szkłowskim, Wadimem Szerszeniewiczem, Marienhofem i Zoriczem scenariusz „Domu na Trubnej" (rez. Borys Barnet), a z Marienhofem – „Sprzedanego apetytu" (reż. N. Ochłopkow).
Zaczyna pisać „Samobójcę".
Meyerhold mówi w wywiadzie dla gazety „Wieczerniaja Moskwa" (27 grudnia): „Jesteśmy szczęśliwi, że na rok 1929 teatr nasz wzbogacił się o cztery sztuki czterech wybitnie utalentowanych poetów współczesnych: Majakowskiego, Selwinskiego, Erdmana („Samobójca") i Trietiakowa. Autorzy ci dali naszemu teatrowi swoje sztuki w okresie najbardziej dotkliwego kryzysu repertuarowego".

1930

Prapremiera „Łaźni" Majakowskiego.
Majakowski w Moskwie odbiera sobie życie.

1931

Erdman wraz z Izaakiem Bablem mają zamiar adaptować „Carmen" Mérimée – Bizeta dla przyszłego teatru Meyerholda, którego budowa, przerwana w 1938 roku, nigdy nie została ukończona. Próby „Samobójcy" w teatrach Meyerholda i Stanisławskiego.

1932

Prace nad wystawieniem „Samobójcy" zostają wstrzymane w obu teatrach mimo wstawiennictwa Gorkiego i interwencji Stanisławskiego u Stalina. Zakaz grania „Samobójcy", a wkrótce potem „Mandatu".
Erdman przekłada fragmenty „Hamleta" uznawane dotąd za nieprzetłumaczalne.

1934

Pisze, z Władimirem Massem, scenariusz komedii muzycznej „Świat się śmieje" („Wiesiołyje riebiata") reżyserowanej przez Grigorija Aleksandrowa. Film odnosi ogromny sukces w kraju i za granicą.

1938

Zamknięcie Teatru Meyerholda.
Kolejny scenariusz do filmu Aleksandrowa – „Wolga, Wołga" Współscenarzystą jest Michaił Wolpin. Grający tu rolę biurokraty Bywałowa gwiazdor Teatru Meyerholda, Igor Ilinski dostaje zakaz pojawiania się na ekranie. Zakaz obowiązuje 18 lat.

1939

Aresztowanie, deportacja i śmierć Meyerholda.

1941

Erdman pisze do filmu Siergieja Jutkiewicza „Człowiek z karabinem" skecz, którego bohaterem jest żołnierz przypominający Szwejka.

1943

Z M. Wolpinem pisze scenariusze: „Książę i żebrak", „Aktorka"

1944

Aktualizuje intermedia do „Panny Nitouche" dla Teatru im. Wachtangowa.

1946

Scenariusz filmu „Nowe pokolenie" Współscenarzysta – M. Wolpin, reżyser – S. Jutkiewicz.

1949

Pisze z Wolpinem dialogi do filmu rysunkowego „Fiedia Zajcew" Opracowuje na nowo libretto „Zemsty nietoperza".

1950

Powstaje scenariusz „Śmiałych ludzi" (reż. Konstantin Judin), za który w rok później otrzyma Erdman nagrodę państwową.

1952

Pisze nowe intermedia do „Dwóch panów z Werony" dla Teatru im. Wachtangowa (reż. Ruben Simonow).

1956

Rehabilitacja Erdmana – dramatopisarza. 26 czerwca Erast Garin wznawia w moskiewskim Teatrze Aktora Filmowego „Mandat" w inscenizacji Meyerholda. 70 przedstawień, przepełniona widownia.

1957

Moskiewski Teatr Mały wystawia „Wieś Stiepanczykowo" wg. Dostojewskiego w adaptacji Erdmana i reżyserii L. Wołkowa.

1958

Erdman jest jednym z autorów scenariusza „Opowieści o Leninie" S. Jutkiewicza.

1964

„Bohater naszych czasów" wg Lermontowa w adaptacji Erdmana i Jurija Lubimowa w Teatrze na Tagance (rez. J. Lubimow).

1965

Erdman pisze scenariusz do filmu animowanego „Tomcio Paluch"

1969

Zachód odkrywa twórczość Erdmana. „Samobójca" wystawiony w RFN

1970

Erdman umiera w Moskwie w wieku 68 lat.

1972

„Samobójca" wystawiony we Włoszech.

1973

Paryski Teatr Récamier gra „Samobójcę".

1976

Włoska premiera „Mandatu"

1977

„Mandat" ukazuje się drukiem we Włoszech, a w dwa lata później także „Samobójca".

1978/9

„Samobójca" wystawiany w Londynie i USA.

1980

Wybitny dramaturg Michel Vinaver przekłada „Samobójcę" na francuski.

1982

Rosyjska prapremiera „Samobójcy" w moskiewskim Teatrze Satyry, w reżyserii Walentina Płuczka.

1987

„Samobójca" ukazuje się drukiem na łamach „Sowremiennoj Dramaturgiji"

Zastępca dyrektora
ZDZISŁAW RAWICKI
Kierownik literacki
LECH BUDRECKI

Kierownik techniczny – **Antoni Poroś**
Zastępca kierownika – **Ryszard Komarnicki**

Światło – Jarosław Kalinowski
Dźwięk – Andrzej Olendzki
Kostiumy wykonano pod kierownictwem Anny Dezór i Jerzego Kopcińskiego
Kierownik pracowni malarsko-modelatorskiej – Wojciech Szewczyk
Kierownik pracowni fryzjersko-perukarskiej – Danuta Fuksiewicz
Kierownik pracowni stolarskiej – Aleksander Kornacki
Kierownik pracowni tapicerskiej – Wojciech Chojnacki
Kierownik pracowni ślusarskiej – Jan Teodorczyk
Kierownik sceny – Zbigniew Kornatowski

Inspicjent – Konrad Mikieński
Suflerka – Beata Szaradowska

Organizator pracy artystycznej – **Barbara Świrska**
Kierownik działu organizacji widowni – **Maria Nowocień**

Redakcja programu – **Iwona Pijanowska**
Opracowanie graficzne – **Mirosław Malcharek**

PONADTO W REPERTUARZE TEATRU

Złe zachowanie – Andrzej Strzelecki, inscenizacja i reżyseria – Andrzej Strzelecki, oprawa plastyczna – Ewa Czerniecka-Strzelecka, choreografia – Janusz Józefowicz, kierownictwo muzyczne – Jan Raczkowski, Jolanta Sienkiewicz
Taniec śmierci – August Strindberg, tłumaczenie – Zygmunt Łanowski, reżyseria – Jan Świderski, Zdzisław Tobiasz, scenografia – Franciszek Starowieyski
Wiśniowy sad – Antoni Czechow, tłumaczenie – Artur Sandauer, reżyseria – Janusz Warmiński, scenografia – Andrzej Markowicz, muzyka – Janusz Stokłosa
Przeklęte tango – libretto i reżyseria, Lena Szurmiej, muzyka – Janusz Tylman, choreografia – Jan Szurmiej, scenografia – Krzysztof Baumiller, kostiumy – Irena Biegańska
Garaż – Emil Braginski, Eldar Riazanow, tłumaczenie – Jerzy Koenig, reżyseria – Janusz Warmiński, scenografia – Marcin Stajewski, muzyka – Włodzimierz Korcz
Policja – Sławomir Mrożek, reżyseria – Jan Świderski, scenografia – Jan Kosiński, rekonstrukcja – Irena Burke
Szalbierz – György Spiró, tłumaczenie – Mieczysław Dobrowolny, reżyseria – Maciej Wojtyszko, scenografia – Marian Kołodziej, muzyka – Zbigniew Karnecki

SCENA 61

Pornografia – Witold Gombrowicz, adaptacja i reżyseria – Andrzej Pawłowski, scenografia – Marcin Stajewski, opracowanie muzyczne – Tomasz Bajerski
Brel – tłumaczenie – Wojciech Młynarski, scenariusz – Emilian Kamiński, reżyseria – Wojciech Młynarski, Emilian Kamiński, opracowanie muzyczne – Janusz Stokłosa, choreografia – Janusz Józefowicz, scenografia – Marcin Stajewski
Ludzie cesarza – Zygmunt Hübner, reżyseria – Zdzisław Tobiasz, scenografia – Tatiana Kwiatkowska
Pasjans – Paweł Trzaska, reżyseria – Paweł Trzaska, scenografia – Andrzej Przybył, muzyka – Jerzy Derfel, tekst piosenki – Wojciech Młynarski. Sztuka nagrodzona w XXI Konkursie Debiutu Dramaturgicznego
Czapa – Janusz Krasiński, reżyseria – Marek Wilewski, scenografia – Marcin Stajewski, opracowanie muzyczne – Krzysztof Kozłowski.

SCENA NA DOLE

Wieczór liryczny – recital Wojciecha Młynarskiego, scenografia – Marcin Stajewski
Hemar – scenariusz – Wojciech Młynarski, Rudolf Gołębiowski, reżyseria – Wojciech Młynarski, choreografia – Janusz Józefowicz, kierownictwo muzyczne – Janusz Stokłosa, scenografia – Marcin Stajewski, kostiumy – Małgorzata Blikle

UNIPRINT z 422 n 10.000 K 38

Teatr ATENEUM im. Stefana Jaracza

Nikołaj Erdman

SAMOBÓJCA

(Samoubijca)

Przekład: Maryla Masłowska

Reżyseria: Andrzej Rozhin

Scenografia: Marcin Stajewski

Muzyka: Andrzej Zarycki

Prapremiera polska w lutym 1988 roku

Trzecia premiera w sezonie 1987/1988

Dyrektor naczelny i artystyczny: Janusz Warmiński

obsada:

Siemion Siemionowicz Podsiekalnikow	— Marian Kociniak
Maria Łukianowna, jego żona	— Barbara Wrzesińska
Serafima Iljinicznа, jego teściowa	— Krystyna Borowicz Hanna Skarżanka (gośc.)
Aleksander Piotrowicz Kałabuszkin, ich sąsiad	— Wiktor Zborowski
Margarita Iwanowna Pieteswietowa	— Dorota Nowakowska
Aristarch Dominikowicz Grand-Skubik	— Jerzy Kamas
Jegoruszka (Jegor Timofiejewicz)	— Artur Barciś
Nikifor Arsientiewicz Pugaczow, kupiec	— Marek Lewandowski
Wiktor Wiktorowicz, pisarz	— Tomasz Dedek
Ojciec Jełpidij, duchowny	— Bohdan Ejsmont
Kleopatra Maksimowna	— Grażyna Strachota
Raisa Filipowna	— Katarzyna Miernicka
Sąsiadka	— Teresa Gniewkowska
Głuchoniemy	— Tadeusz Chudecki
Zinka Podespań	— Anna Wojton
Cygan	— Jarosław Kopaczewski
Kelner	— Marcin Sosnowski
Krawcowa	— Maria Ciunelis
Dwa podejrzane typy	— Henryk Łapiński, Jan Żardecki
Dwaj chłopcy	— Tomasz Kozłowicz, Arkadiusz Nader
Dwaj mężczyźni	— Stanisław W. Malec, Maciej Orłoś
Dwie staruszki	— Halina Kazimierczowska, gośc., Maria Szadkowska (gośc.)