TARNOWSKI teatr im. L. SOLSKIEGO

Mała scena | XLVIII sezon artystyczny

Dyrektor naczelny i artystyczny STANISŁAW ŚWIDER

ANTONI CZECHOW

ŻART

Premiera 19 stycznia 2002 r.

„Niezadowolenie jest jedną z zasadniczych cech każdego prawdziwego talentu".

Antoni Czechow

„Czechow jest wzorem artysty, gdyż wszystkie jego postacie, tak jak Szekspirowskie, są dwuznaczne". [1]

/Jean-Luis Barrault/

Antoni Czechow urodził się 29 stycznia 1860 roku w Taganrogu, mieście portowym nad Morzem Azowskim, w rodzinie drobnego sklepikarza, Pawła Czechowa, wywodzącego się z chłopów. Dziad zaś Czechowa był chłopem pańszczyźnianym u ziemianina Grzegorza Czertkowa, ojca znanego wyznawcy doktryn Tołstojowskich. Po ukończeniu w roku 1879 miejscowego gimnazjum Czechow przeniósł się do Moskwy, dokąd ojciec, zbankrutowawszy, wyjechał z całą rodziną kilka lat wcześniej. Niebawem młody Antoni Czechow, podówczas student medycyny, zaczął współpracować ze stołecznymi czasopismami humorystycznymi, których od początku lat siedemdziesiątych namnożyło się w Rosji wiele. Bardzo szybko staje się filarem popularnych «Odprysków» («Oskołki»), tygodnika redagowanego przez poczytnego pisarza - humorystę Aleksandra Lejkina. Stąd też pokutująca przez długie lata opinia o Czechowie – pisarzu uprawiającym przede wszystkim prozę humorystyczną. Wszelako talent Czechowa nader wcześnie zaczął rozwijać się w kierunku satyrycznym. W latach 1884-1885 powstają wszak takie arcydzieła sztuki satyrycznej Czechowa, jak *Śmierć urzędnika, Kameleon, Kapral Pryszybiejew.* Zresztą nie tylko w tych opowiadaniach, lecz także w pierwszych pisanych dla zarobku miniaturach humorystycznych Czechowa odnajdujemy ów charakterystyczny dla jego późniejszej twórczości, jemu tylko właściwy stop liryzmu i ironii, już to bezwzględnej, już to pobłażliwej, uwypuklającej niezmiennie głęboką wymowę społeczną jego utworów.

W drugiej połowie lat osiemdziesiątych w twórczości Czechowa nastąpiło pewne przesunięcie akcentów: pierwiastki liryczno - refleksyjne zdają się dominować nad elementami komiczno - satyrycznymi, co znalazło wyraz w pięknym dłuższym opowiadaniu *Nieciekawa historia* (1889), stanowiącym protest przeciwko biernej postawie wobec rzeczywistości, o co Czechowa krytyka często pomawiała. Postawę taką Czechow potępił w słynnej *Sali nr 6,* opowiadaniu mającym wielką wymowę symboliczną, mówiącym o społeczeństwie osadzonym za kratami, zdanym na łaskę brutalnych dozorców.

Opowiadanie to powstało po powrocie pisarza z wyspy Sachalin – miejsca zesłania i katorgi, miejsca przemocy i poniżenia. Jednym z najważniejszych efektów tej trwającej od jesieni 1889 do grudnia 1890 r. podróży, która zdumiała współczesnych (pisarz chory na gruźlicę udaje się na własny koszt w morderczą podróż, by zebrać materiały o życiu katorżników!), było dzieło o charakterze publicystyczno - naukowym pt. *Sachalin* (1894) – jedyny utwór, w którym Czechow wystąpił zarazem jako lekarz, naukowiec, badacz i pisarz.

W życiu Czechowa epizod sachaliński odegrał poważną rolę, stanowił ogniwo łączące dwa etapy jego biografii – zwiastował zmierzch młodości, pogłębił jego sceptyczny stosunek do wielu problemów nurtujących i jego samego, i całą ówczesną inteligencję rosyjską.Ta postawa sceptyka znalazła upust w takich dłuższych opowiadaniach, jak *Dom z facjatą* (1896), gdzie Czechow wykazuje między innymi bezsensowność wszelkiej filantropii, jak *Chłopi* (1897), *W parowie* (1900), opowiadaniach malujących w ciemnych barwach ówczesną wieś rosyjską.

Wiejski cykl opowiadań Czechowa powstał w położonym niedaleko od Moskwy majątku Mielichowo, który pisarz nabył w roku 1892, i gdzie mieszkał pracując od świtu do nocy, przyjmując miejscowych chłopów, lecząc ich i udzielając porad, prowadząc tu działalność społeczną jako kurator szkoły wiejskiej, lekarz sanitarny w walce z epidemią cholery, radny ziemstwa itp.

W marcu 1897 roku choroba Czechowa dała znowu o sobie znać. Lekarze stwierdzili gruźlicę w stanie zaawansowanym. We wrześniu Czechow udał się na leczenie do Nicei, gdzie pozostał do wiosny 1898 roku. Jego pobyt za granicą przebiegł pod znakiem słynnej sprawy Dreyfusa, francuskiego oficera sztabu generalnego, pochodzenia żydowskiego, oskarżonego fałszywie o szpiegostwo na rzecz Niemiec i skazanego na dożywotnią deportację do Gujany. Sprawa ta przejęła Czechowa głęboko i stała się punktem zwrotnym w jego stosunkach z Aleksym Suworinem, wydawcą znanego czasopisma «Nowoje Wriemja», z którym Czechow przez wiele lat współpracował, a które przyłączyło się do kampanii antysemickiej rozpętanej przez francuskie ugrupowania nacjonalistyczne.

Po powrocie z zagranicy Czechow zamieszkał na Krymie, w Jałcie, w domu przez siebie nabytym, zamienionym dziś na muzeum pisarza. W roku 1901 ożenił się z Olgą Knipper, aktorką Moskiewskiego Teatru Artystycznego. Stale pogarszający się stan zdrowia nakłonił go w roku 1904 do wyjazdu na leczenie do Badenweiler, niemieckiej miejscowości kuracyjnej, gdzie zmarł 15 lipca tegoż roku.

Czechowa określano często jako „piewcę zmierzchu", wyraziciela tendencji i nastrojów inteligencji rosyjskiej ostatnich dwóch dziesięcioleci ubiegłego wieku, widziano w nim jedynie beznamiętnego kronikarza epoki. W istocie zarówno nowelistyka Czechowa, jak i jego dramaty, są beznamiętnym tylko z pozoru oskarżeniem tamtych czasów. Wszelako nie tylko pasja oskarżycielska stanowi o wielkości Czechowa. Nieprzemijająca wartość jego dzieł tkwi w maestrii ich formy literackiej, w filozoficznej wymowie jego utworów, czyniącej go bliskim wszystkim kulturom i literaturom świata. Problemy bowiem, które Czechow porusza w swej twórczości, mimo że jak najbardziej rosyjskie, mają zarazem charakter ogólnoludzki. (...)[1]

Tomasz Mann - Esej o Czechowie.

Dane mu było tylko krótkie życie. Miał dwadzieścia dziewięć lat, gdy wystąpiły pierwsze objawy gruźlicy; był lekarzem, wiedział co oznaczają, i na pewno się nie łudził, że starczy mu sił żywotnych, by osiągnąć patriarchalny wiek Tołstoja. Nasuwa się pytanie, czy świadomość, że gościnne występy jego umysłu na ziemi będą krótkotrwałe, nie przyczyniła się w sposób istotny do tej osobliwej, sceptycznej i tak nieskończenie ujmującej,delikatnej i dyskretnej, skromności, która w dalszym ciągu cechuje całą jego postawę duchową i artystyczną,razem z instynktem, który kazał mu tę skromność uczynić szczególnym rysem jego artyzmu, podnieść ją do rangi specyficznego czaru jego egzystencji. Około dwudziestu pię-

ciu lat – tylko tyle czasu dane mu było na twórczy rozwój i osiągnięcie doskonałości. Doprawdy, w pełni wykorzystał ten okres: mniej więcej pięćset opowiadań wyszło spod jego pióra, nieraz mających rozmiary tego, co się nazywa *long short story*, są wśród nich arcydzieła, jak *Sala nr6*; bohater tego opowiadania, lekarz, nabrawszy odrazy do głupiego i nędznego świata ludzi normalnych, nawiązuje tak serdeczną przyjaźń z człowiekiem chorym umysłowo, lecz niezwykle interesującym, że sam zostaje uznany przez ludzi normalnych za wariata i zamknięty w szpitalu. Ta nowela, objętości osiemdziesięciu siedmiu stron, napisana w roku 1892, chociaż unika jakiegokolwiek bezpośredniego oskarżenia, jest tak upiornym symbolem beznadziejnie skorumpowanych stosunków w ówczesnej Rosji, traktowania godności ludzkiej u schyłku samowładztwa, że młody Lenin powiedział do swej siostry: „Gdy wczoraj wieczorem skończyłem czytać to opowiadanie, poczułem się wprost niesamowicie; nie mogłem wytrzymać w pokoju, wstałem i wyszedłem. Zdawało mi się, jakobym sam był zamknięty w sali nr 6".

Skoro już wymieniamy i chwalimy opowiadania Czechowa, koniecznie muszę wspomnieć *Nieciekawą historię*, która jest mi najdroższą ze wszystkich jego nowel; jest to utwór całkiem niepospolity, fascynujący i w swojej cichej, smutnej dziwności nie ma sobie równego w żadnej literaturze; zdumiewa on choćby w tym, że młody, niespełna trzydziestoletni człowiek z najgłębszym wyczuciem czyni narratorem tej zapowiedzianej jako „nieciekawa", lecz wstrząsającej historii – starca, światowej sławy uczonego w randze generała, z tytułem ekscelencji, który często też tak się w swoich wyznaniach tytułuje: „Wasza ekscelencjo!", co brzmi jak: „O mój Boże!" Bo chociaż jest to ktoś wysoko postawiony w oficjalnej hierarchii, jego umysł i samokrytycyzm, oraz krytycyzm w ogóle, są na takim poziomie,że uświadamia on sobie całą niedorzeczność otaczającej go sławy i okazywanej mu czci; w głębi duszy jest człowiekiem zrozpaczonym, spostrzega bowiem, że jego życiu wraz z wszystkimi zasługami brak było duchowego centrum, jakiejś „ogólnej idei", że w gruncie rzeczy było to życie bezsensowne, życie człowieka zrozpaczonego. „Każde uczucie – pisze on – i każda myśl istnieją we mnie z osobna, i we wszystkich mych sądach o nauce, teatrze, literaturze, we wszystkich tych obrazkach, które rysuje mi wyobraźnia, nawet najwytrawniejszy analityk nie znajdzie tego, co zwie się ogólną ideą, czyli bożyszczem żywego człowieka. A skoro tego nie ma – to znaczy, nie ma nic. To też nic dziwnego, że ostatnie miesiące życia zaćmiły mi myśli i uczucia godne barbarzyńcy i niewolnika i że zobojętniałem teraz i nie widzę świtu. **Gdy w człowieku brak tego, co wyższe i silniejsze od wszelkich wpływów zewnętrznych, to – doprawdy – wystarczy porządny katar, aby utracić równowagę...** I cały pesymizm lub optymizm wraz z wielkimi i małymi myślami mają wówczas jedynie znaczenie symptomu, i basta. Jestem po konany. Jeśli tak, to nie warto myśleć – nie warto rozprawiać. Będę siedzieć i milcząc czekać na to, co przyjdzie".

„I rozpacz tylko czeka na mnie wszędzie"; te ostanie słowa Prospera [z *Burzy* Szekspira] wciąż na nowo przychodzą mi na myśl przy wyznaniach starego, sławnego Nikołaja Stiepanycza, który mówi: „Nie lubię, grzech wyznać, swego popularnego nazwiska, wciąż zdaje mi się, że ono mnie jakoś oszukało, zawiodło..." Antoni Czechow nie był stary; był młody, gdy kazał mu wyrzec te oraz poprzednie słowa, miał jednak żyć niedługo i może dlatego potrafił tak nieprawdopodobnie i zgoła niesamowicie antycypować nastrój starości. Jego stary, umierający uczony ma wiele rysów autora, przede wszystkim, gdy mówi: „Nie lubię swego popularnego nazwiska". Bo i Czechow nie lubił swojej rosnącej sławy i „nie wiedział, dlaczego ogarnia go przy tym jakiś lęk".Czyż nie okłamywał swoich czytelników, których olśniewał talentem, ale „nie umiał odpowiedzieć na najważniejsze pytania"? Po co pisał? Gdzie miał swój cel, swoją wiarę i „Boga żywego człowieka"? Gdzie „ogólna idea" jego życia i pisania, bez której nie ma nic?" **„Świadome życie bez określonego poglądu na świat** – pisał do jednego z przyjaciół – **nie jest życiem, lecz ciężarem i przerażeniem".**

Wychowanka sławnego uczonego, Katia, zawiedziona w swych nadziejach aktorka, jedyna istota, do której jest on jeszcze serdecznie przywiązany i którą darzy potajemnie starczą tkliwością, pyta go w chwili wielkiego cierpienia i bezradności życiowej: **„Co mam zrobić? [...] Chociaż jedno słowo, jedno jedyne słowo![...] Co mam zrobić?"**. A on musi jej odpowiedzieć: **„Nic ci nie mogę poradzić, Katiu [...] mówię szczerze — nie wiem."**
I Katia opuszcza go.

Pytanie: „co robić ?" stale się powtarza z umyślną nieokreślonością we wszystkich utworach Czechowa; bywa niemal śmieszne wskutek dziwnego i bezradnego sposobu, z jakim postacie jego kładą nacisk na nim, na zasadniczym problemie życia. Nie wiem już, w której noweli tego autora wchodzi do pokoju dama i oświadcza: **„Życie jakoby przesącza się przez pryzmat, czyli innymi słowy należy je w świadomości rozłożyć na elementy najprostsze i każdy z nich badać oddzielnie"**. Od takich rozmów roi się w jego opowiadaniach i sztukach teatralnych. Częściowo jest to po prostu satyra na występującą u Rosjan bezgraniczną i bezpłodną namiętność filozofowania i dyskutowania, uprawianą również przez innych autorów. Ale u Czechowa mają one całkiem osobliwe tło, szczególną, boleśnie - komiczną funkcję artystyczną. (...) Jeden z jego biografów pisze:

„Dla rozwoju Czechowa znamienne jest to, że wraz z osiągnięciem mistrzostwa formy występuje u niego zmiana stosunku do epoki. Zmiana ta określa wybór tematów, rysunek postaci, sposób prowadzenia akcji i daje się z tego wszystkiego odczytać; co więcej, przez usta jego bohaterów wznosi się tu i ówdzie do świadomej refleksji, zezwalającej poznać nieomylny instynkt i subtelny dar rozróżniania między siłami, które wkrótce należeć będą do przeszłości, a tymi, które sięgają w przyszłość zalążkami nowych czasów."

Nie wyglądał jak zwiastun burzy, nie wyglądał jak mużyk, który stał się geniuszem, niczym Tołstoj, ani jak blady przestępca Nietzschego. Podobizny przedstawiają smukłego mężczyznę w stroju z końca XIX wieku, w sztywnym kołnierzyku, w binoklach na sznurku, ze szpiczastą bródką; rysy miał regularne, trochę naznaczone cierpieniem i łagodnie melancholijne. Rysy te wyrażają mądrą uwagę, bezpretensjonalność, sceptycyzm i dobroć. Jest to twarz, postawa człowieka, który nie ma przesadnego mniemania o sobie. Ani śladu zarozumiałości. Jeśli zaś nawet mądrość głoszoną przez Tołstoja odczuwał jako „despotyczną", a dzieła Dostojewskiego uważał za „dobre, ale za mało skromne, pretensjonalne", to można sobie wyobrazić, jak groteskową musiała mu się wydawać nadęta pustka. Ilekroć ją przedstawia, osiąga niepospolity komizm. Kilkadziesiąt lat temu widziałem w Monachium jedną z jego sztuk, tych sztuk mówionych szeptem, które żyją tylko wyczuciem rzeczy bliskich śmierci, już niemożliwych, a jeśli jeszcze istniejących, to fikcyjnie, jak byt klasy ziemiańskiej, i w których wszystkie dramatyczne spięcia i efekty zostały zastąpione najsilniejszą i najsubtelniejszą intensywnością lirycznego nastroju, nastroju końca i pożegnania. Otóż jedną z tych sztuk *Wujaszka Wanię,* widziałem na scenie. Występuje tam pewna zgrzybiała sława, skarykaturowany bohater *Nieciekawej historii* – emerytowany profesor i tajny radca, który pisze o sztuce nic a nic z niej nie rozumiejąc, a poza tym tyranizuje cały dom hałaśliwością zramolałego starca, pozornym dostojeństwem i pogardą – zero pełne urojonej wielkości. Pewna poczciwa kobieta, mówi całując go przy pożegnaniu: **„Aleksandrze, sfotografuj się jeszcze raz i przyślij mi zdjęcie. Wiesz przecież, jak jesteś mi drogi"**. Odtąd zawsze się śmieję, ilekroć przypominam sobie to: „Aleksandrze, sfotografuj się jeszcze raz", i Czechow jest temu winien, jeśli myślę czasem o kimś: „Ten też powinien się sfotografować."

No cóż, Czechow sam dawał się fotografować, jeśli tak być musiało, i są to dokumenty absolutnej bezpretensjonalności. Nie świadczą o rozwichrzonym życiu wewnętrznym – wydaje się, jakby ten człowiek był zbyt skromny, by przeżywać namiętne uczucia. W życiorysie Czechowa brak wielkich romansów i biografowie odnoszą wrażenie, że jakkolwiek umiał opowiadać o miłości, sam nigdy nie oszalał dla kobiety. W Mielichowie, na wsi, zakochała się w nim śmiertelnie ładna, pełna tempera-

mentu dziewczyna, bawiąca tam często w gościnie, Lidia Mizinowa, i Czechow zaczął z nią nawet korespondować. Lecz jego listy miłosne były podobno utrzymane w tonie ironicznym i zdradzały lęk przed każdym głębszym uczuciem, lęk wypływający może z jego choroby. Piękna Lidia sama wyznała, że dwa razy odtrącił ją po czym zadowoliła się innym, żonatym zresztą bywalcem Mielichowa – Potapienką. Nie mogła sobie dać rady z Czechowem, on natomiast poradził sobie z całą sprawą – wplótł ten epizod do najczęściej grywanej u nas sztuki *Mewa*.

Ożenił się dopiero na trzy lata przed śmiercią; małżeństwo doszło do skutku dzięki jego bliskim stosunkom z Moskiewskim Teatrem Artystycznym oraz przyjaźni ze Stanisławskim, wybranką zaś była utalentowana aktorka Olga Knipper. Zachowały się również pisane do niej listy, lecz i one odznaczają się najwyższą ostrożnością w wyrażaniu uczuć i utrzymane są w tonie żartobliwie - ironicznym.

Te ostatnie lata na Krymie, w Jałcie, gdzie zmuszony był mieszkać z powodu choroby płuc, gdzie odwiedzał go cały Teatr Artystyczny, żeby mu grać jego sztuki, były może – dzięki małżeństwu, dzięki przyjaźni z Gorkim, a także dzięki zaszczytnym kontaktom z Lwem Tołstojem, który przebywał na rekonwalescencji w pałacyku w pobliżu Jałty – najszczęśliwszymi latami w życiu Czechowa. Chory pisarz cieszył się jak dziecko, gdy wybrano go honorowym członkiem wydziału literatury pięknej Petersburskiej Akademii Nauk.

Ale gdy w dwa lata później rząd nie dopuścił do wyboru Gorkiego z powodu jego radykalnych poglądów, Czechow – tak jak Korolenko – na znak protestu zrzekł się swego honorowego członkostwa. Jego ostatnią nowelą była *Narzeczona* (1903), ostatnim dramatem *Wiśniowy sad*, utwory, w których geniusz – spoglądając z determinacją na bliski kres i nie ulegając grozie swej choroby i śmierci – jeszcze na skraju grobu głosi nadzieję. W dziele jego życia, mimo że rezygnującym z epickiej monumentalności, mieści się cała rozległa Rosja ze swą odwieczną naturą i beznadziejną nienaturalnością przed rewolucyjnych stosunków społecznych: **„Bezczelność i nieróbstwo możnych, ciemnota i zwierzęce otępienie słabych, wokół straszliwa nędza, ucisk, zwyrodnienie, pijaństwo, bigoteria, zakłamanie”**. Ale im bliżej końca, tym bardziej wzruszająco rozjaśnia się ten mroczny obraz serdecznym i tkliwym światłem wiary w przyszłość, pełen miłości wzrok pisarza coraz wyraźniej dostrzega nadchodzące dumne, wolne i czynne społeczeństwo ludzkie, „nowe, wyższe , rozumne formy życia, u którego wrót może już nawet stoimy i które czasami przeczuwamy”.

„Żegnaj, drogi Saszo”– mówi Nadia, „narzeczona”, do zmarłego, który skłonił ją do ucieczki od fałszywego życia. **„I widziała przed sobą życie nowe, wolne, bezkresne, i to życie niewyraźne jeszcze, pełne tajemnic zachwycało ją, kusiło”.**

Słowa te napisał umierający i może to, co woła w nich i kusi, jest tylko tajemnicą śmierci. A może jednak uwierzymy, że tęsknota poety rzeczywiście zdoła przeobrazić życie?

Pragnę powiedzieć, że pisałem te słowa z głęboką sympatią. Urzekła mnie twórczość Czechowa. Ironiczny stosunek wobec sławy, wątpliwości co do sensu i wartości swoich poczynań, niewiara w swoją wielkość – mają w sobie tyle cichej, skromnej wielkości. **„Niezadowolenie z siebie – mawiał – to podstawa każdego prawdziwego talentu”.** W tym zdaniu skromność zmienia się jednak w coś pozytywnego. Znaczy ono bowiem: „Ciesz się ze swego niezadowolenia. To dowód że jesteś czymś więcej niż ludzie zadowoleni z siebie, może nawet jesteś wielki.” Ale to w niczym nie umniejsza szczerości zwątpienia i niezadowolenia, i praca, wierna, niestrudzona praca aż do końca, w przeświadczeniu, że nie ma odpowiedzi na ostateczne pytania, praca z wyrzutem sumienia, że okłamuje się czytelnika – nadal wyraża tę osobliwą postawę „mimo wszystko”. Bo tak też jest: „człowiek bawi historiami skazany na zagładę świat, nie dając mu ani śladu zbawiennej prawdy”. Na pytanie biednej Kati: „Co robić?”– odpowiedzieć można tylko: „Szczerze mówię – nie wiem”. A jednak się pracuje,

TARNOWSKI teatr IM. L. SOLSKIEGO

Mała scena XLVIII sezon artystyczny

Dyrektor Naczelny i Artystyczny STANISŁAW ŚWIDER

ANTONI CZECHOW

ŻART

wg utworów scenicznych NIEDŹWIEDŹ i OŚWIADCZYNY

przekład: Jerzy Wyszomirski, Artur Sandauer

reżyseria i opracowanie muzyczne

STANSŁAW ŚWIDER

scenografia

SOPHIE SOCHOR

występują:

Helena Popowa, Natalia - **BEATA PSZENICZNA, EWA ROMANIAK**

Łuka, Stiepan Czubukow - **ZBIGNIEW KŁOPOCKI**

Grigorij Smirnow, Iwan Łomow - **JAN MANCEWICZ**

Inspicjent, sufler - Krystyna Fudyma

PREMIERA 19 STYCZNIA 2002 r.

opowiada historie i daje kształt prawdzie, w niejasnej nadziei, niemal pewności, że prawda i pogodna forma potrafią wpłynąć na dusze wyzwalająco, przygotować świat do lepszego, piękniejszego i rozumniejszego życia. (...)[3]

René Śliwowski - Czechow.

Czechow wszedł do historii literatury nie tylko jako znakomity prozaik, lecz również jako dramaturg-nowator, który zrewolucjonizował teatr, wniósł doń nowe wartości. Rzecz ciekawa, że już na samym początku swej działalności pisarskiej, związanej podówczas niemal wyłącznie z humorystyką – Czechow sięgnął po dramat. Miał wtedy około dwudziestu lat. Był w Moskwie, na studiach, kiedy to napisał sztukę, którą zaniósł do przeczytania aktorce Teatru Małego, Marii Jermołowej. Nie wiadomo, jaką młody aktor otrzymał wtedy odpowiedź. Wiadomo tylko, że sztuka została mu zwrócona. Czechow zaś nigdy więcej o niej nie wspominał, przeżywszy widać boleśnie to niepowodzenie. Dopiero w roku 1923 natrafiono przypadkowo na rękopis, składający się z jedynastu zeszytów szkolnych zszytych nićmi, bez tytułu i nazwiska autora. Po żmudnych badaniach ustalono, że jest to sztuka Czechowa powstała w latach studenckich. Wydrukowano ją i grano na scenie jako ***Sztukę bez tytułu*** bądź też pt. ***Płatonow,*** od nazwiska głównego bohatera – Płatonowa, będącego swoistym połączeniem Czackiego z *Mądremu biada* i Lermontowskiego Pieczorina, Hamleta i Don Juana. Płatonow ma też w sobie coś z groteskowego Don Kichota, wszelako przeszkody, jakie chce przezwyciężyć, tkwią nie tylko i nie tyle w otoczeniu, co w nim samym. W swym bezsensownym buncie jest osamotniony, jak zresztą każda z występujących tu postaci.

Na tę cechę bohaterów dramatów Czechowa trafnie zwrócił swego czasu uwagę uczony Aleksander Skaftymow:**„Każda z tych osób jest samotna, każda ma własny, obcy dla innych krąg upodobań emocjonalnych. Stosunki między poszczególnymi osobami ukazują się nam w stanie szczególnego rozproszenia i wyobcowania”.** To odkrycie sceniczne Czechow rozwinie w późniejszych swych dramatach: w *Iwanowie, Mewie, Wujaszku Wani, Trzech siostrach* i *Wiśniowym sadzie,* w tych jakby autoplagiatach Czechowa, wyrosłych z *Płatonowa*. **W tej młodzieńczej bowiem sztuce Czechowa odnajdujemy wszystkie niemal problemy, wątki, motywy, typy występujące w sztukach dojrzałego Czechowa - dramaturga, wiele cech właściwych jego wielkim dramatom: słynne Czechowskie pauzy, chaotyczne rozmowy, rzucane ni stąd, ni zowąd uwagi, zdania, które mają ukryć właściwą myśl i intencję, tyrady - frazesy o „rozpoczęciu nowego życia”, wiele tu też rekwizytów i sytuacji powtarzających się niemal obsesyjnie w późniejszych dramatach. Już w *Płatonowie* ważnym elementem konstrukcyjnym była powszedniość, szara codzienność.**

Krytyka zarzucała zresztą nieraz Czechowowi nadmierne przeładowanie dramatów szczegółami zaczerpniętymi z życia. Czechow nie zrezygnował jednak z tych elementów. **„Żądają ode mnie – skarżył się w jednym ze swych listów – aby w moich sztukach był bohater, bohaterka, żądają efektów scenicznych. Ale przecież w życiu ludzie nie wieszają się co chwila, nie popełniają na każdym kroku samobójstw, nie mówią ciurkiem mądrych rzeczy. Więcej czasu spędzają na jedzeniu, piciu, nieróbstwie, mówią wiele głupstw. Dlatego też wszystko to powinno znaleźć się na scenie. Trzeba napisać taką sztukę, w której ludzie przychodzą, odchodzą, jedzą, mówią o pogodzie, grają w winta – nie dlatego, że tak się podoba autorowi, ale dlatego, że to wszystko ma miejsce w życiu”.**

Na pierwszy rzut oka protesty te i postulaty Czechowa wydają się niezrozumiałe. Czyż bowiem w dziewiętnastowiecznym dramacie, w dramacie mieszczańskim, nie ma życia codziennego, codziennych trosk, kłopotów, czy jego bohaterowie nie jedzą, nie piją, nie rozmawiają o błahostkach, nie mówią głupstw? Wystarczy sięgnąć do dwóch przykładów: do twórczości Aleksandra Ostrowskiego – w Rosji, i Gabrieli Zapolskiej – w Polsce. U nich również kolizje dramatyczne, stanowiące istotę dramatu, są funkcją życia w jego najbanalniejszej codzienności.

Lecz jednocześnie rzucają się w oczy różnice zasadnicze: chodzi nie tylko o błyskotliwy dialog, niespodziewane spięcia akcji – cechy właściwe dramatów i mieszczańskiemu i bynajmniej nie charakterystyczne dla Czechowa - dramaturga. Gdzież więc tkwią różnice zasadnicze, na czym polegają?

Wnikliwy znawca dramaturgii Czechowa, nieżyjący już profesor Skaftymow zauważył, że jedną z właściwości dramatu doby „przedczechowskiej" było zafascynowanie wydarzeniami, czyli akcją często „zewnętrzną", która przesłaniała zjawiska życia codziennego. W tradycyjnym dramacie obyczajowym – stawiającym sobie za cel demaskowanie zakłamania i moralnej nicości świata filistrów – powszedniość właściwie nie istnieje. Chwile równomiernego, bezbarwnego potoku życia odnajdujemy z reguły tylko na początku sztuki spod znaku mieszczańskiego – w jej ekspozycji, one to stanowią punkt wyjścia konfliktu dramaturgicznego. Ale w miarę rozwijania się wątku sprawy codzienne usunięte zostają na plan dalszy, cały materiał dialogowy podporządkowany jest akcji, staje się funkcją pochłaniających uwagę widza wydarzeń scenicznych, które mają ujawnić niedoskonałość obyczajowość środowiska, zmierzając do wywołania w publiczności niechęci do wad społeczno-moralnych (obskurantyzmu, despotyzmu, skąpstwa, intryganctwa itd.), demaskują, oskarżają, nawołują...

Czechow zaś nie zadaje sobie trudu wymyślania sytuacji niezwykłych, stroni świadomie od gwałtownych spięć, konfliktów – przeciwnie, z rozmysłem sięga do sfery zjawisk codziennych, banalnych. W tej ostentacji kryła się oczywiście metoda – metoda stosowana świadomie. To łamanie obowiązujących dotąd praw scenicznych stanowiło właśnie o nowatorstwie Czechowa - dramaturga, które polegało przede wszystkim na odtwatwarzaniu dramatyzmu codziennej egzystencji, powoli wlokącego się życia ludzi przeciętnych, przeciętnych we wszystkim – pod względem umysłowości, charakteru, w swych ambicjach, dążeniach, porywach.

Tak oto codzienność stała się tkanką, materiałem, z którego Czechow buduje swój dramat. Z tego misternego układu szczegółów – które tak irytowały ówczesnych krytyków – płyną niezmiennie wnioski natury socjologicznej, społecznej.

Czechow był jednak artystą zbyt subtelnym, by zadowolić się wyłącznie tym jednym aspektem. Jest nie tylko wnikliwym obserwatorem życia. Jest wrażliwym psychologiem, artystą pełnym finezji. Tak więc w owe drobiazgi życia, w monotonię płynących jednostajnie dni wplecione zostały konflikty ludzkie. Istota tych konfliktów jest u Czechowa szczególna. Konflikt w dramacie klasycznym – głównie mieszczańskim – określić by można jako zderzenie się przeciwstawnych sobie interesów, dążeń czy namiętności ludzkich. U podstaw konfliktu leżała zawsze jakaś – ta lub inna – wada jednostkowa, która mogła urosnąć do rozmiarów klęski społecznej. Tym czy innym żywiołom wstecznym przeciwstawiono siły zdrowe, postępowe. Wynik zmagań tych dwu sił mógł być taki lub inny, ale zawsze z jednej strony byli sprawcy zła, nieszczęść, a więc winowajcy, z drugiej zaś – ich ofiary. Z tych zmagań dwóch wrogich sobie żywiołów płynął jednoznaczny morał. Nie ma tego nigdy u Czechowa. **Jego zdaniem, nie ma bezpośrednich winowajców. Jest wprawdzie winowajca – jeden jedyny – rzeczywistość, w jakiej żyją jego bohaterowie. A z rzeczywistością walczyć niełatwo. Wola jednostki jest wobec niej bezsilna.** Tak jest w *Mewie,* w *Wujaszku Wani,* w *Trzech siostrach,* w *Wiśniowy sadzie.* Wszyscy są tu nieszczęśliwi, choć każdy w inny sposób. Na drodze do osiągnięcia szczęścia stoją zawsze jakieś przeszkody, jakieś okoliczności, na które człowiek nie ma wpływu.

Czechow przedstawia więc i dobro i zło. Wszelako zło występuje u niego jako mimowolny rezultat egzystencji ludzkiej, przez co oczywiście nie przestaje być złem. Ale jakkolwiek układają się losy poszczególnych bohaterów dramatów Czechowa – stanowią one funkcję czasów, w których żyją, bezpośrednią ich konsekwencję. Okoliczność ta zadecydowała – między innymi – o osobliwej atmosferze tego teatru, nasyconego atrybutami uniwersalnymi, sprawiającymi, że jego sztuki przemawiają do

widza różnych narodowości, choć tematycznie związane są przede wszystkim z życiem i problemami nurtującymi inteligencję rosyjską schyłku wieku XIX i początku XX.[4]

Nils Åke Nilsson - Intonacja i rytm w sztukach Czechowa.

Wydaje mi się rzeczą zupełnie jasną, że nowość sztuk Czechowa należy ujmować nie tylko na tle twórczości Turgieniewa, jak to się zawsze dziś czyni. Często spotykamy się z poglądem, że Czechow, przeciwstawiając się ustalonym formom artystycznym swojej epoki, związał się z eksperymentami dramaturgicznymi Turgieniewa. W ten sposób można odnaleźć pewną ciągłość w rozwoju dramatu rosyjskiego i sztuki Czechowa nie znajdują się w takiej izolacji, jak to na pierwszy rzut oka może się wydawać. Już Niemirowicz - Danczenko wyczuł, że istniało tu pewne podobieństwo, później zaś miał to samo zauważyć Meyerhold. Wiadomo, że Czechow widział przynajmniej jedną sztukę Turgieniewa na scenie, opinia jego była jednak negatywna, uważał te sztuki za staroświeckie.

Zdaje się, że pewne podobieństwa zewnętrzne wywołały tu wrażenie bliższej, niż w istocie była, analogii. Podobieństwa te można wytłumaczyć częściowo tym, że sztuka dramatyczna Turgieniewa, podobnie jak i sztuka Czechowa, wyrasta z opozycji wobec konwencjonalnego charakteru ówczesnego teatru; z opozycji tej wynikała skłonność do szukania nowych, prostszych, bardziej naturalnych środków ekspresji. Trzeba też zwrócić uwagę na to, że owymi zdającymi się zapowiadać sztukę Czechowa cechami twórczości Turgieniewa są: prostota i realistyczny charakter akcji, wybieranie bohaterów spośród przeciętnych ludzi, to, że ich działania są naturalne, dialogi gładkie i potoczyste, a jednocześnie pełne wewnętrznego napięcia dramatycznego. (...)
Czechow jest mistrzem i wzorem dla wielu pomniejszych dramatopisarzy, a nawet scenarzystów filmowych i telewizyjnych dwudziestego wieku. Dobrego przykładu dostarczają tu choćby dramatopisarze kręgu języka angielskiego. Niektórzy z nich skłaniają się w stronę melodramatu, jak Elmer Rice (*Ulice*), Eugene O'Neill (*The Iceman Cometh*), Terence Rattigan (*The Deep Blue Sea*), John Osborne (*Miłość i gniew*) i Robert Bolth (*Flowering Cherry*); inni w stronę komedii, jak John van Drute (*I Am a Camera*), N. C. Hunter (*A Day by the Sea*) czy William Inge (*Picnic*). Jeszcze inni osiągają pewną harmonię w jakiejś wycinkowej dziedzinie, jak Granville-Barker (*The Madras House*), choć jeszcze wówczas nie słyszał on o Czechowie, Carson McCullers (*Gość weselny*), Paddy Chayefsky (*The Bachelor Party*) i Ray Lawler (*Lato siedemnastej lalki*). Inni, jak Tennessee Williams, posługując się zewnętrznym naturalizmem wprowadzają brutalny symbolizm, który tłumi czechowskie ciepło i delikatność. Shaw w *Domu złamanych serc* zapuszcza się w świat czechowski i wychodzi z niego z właściwą sobie fantazją,w której Czechowa nie sposób się już doszukać. Listę tę można by ciągnąć w nieskończoność. Wszyscy dążą do realizmu przedstawienia, który w jakimś stopniu dla przykucia naszej uwagi wykorzystuje koloryt naturalizmu ze szczodrą domieszką psychologii. Każdy z nich pojawia się i upada mimo całego autentyzmu swoich cech charakterystycznych i siły przekonania swoich uczuć. Nikogo naprawdę nie obchodzi „opowiedzenie jakiejś historii"; każdy z nich chce nam pokazać, „jak sprawy wyglądają", „odmalować jakiś nastrój". W trybie orzekającym.

Słowo „nastrój", które we współczesnym dramacie stało się obiegowym terminem krytycznym, ma swoje dwa biegunowo różne początki. Używa go Christopher Fry mówiąc o swoich komediach *Szkoda tej czarownicy na stos* i *Venus Observed*, sztukach kwietniowej i październikowej, sztukach swobodnej poezji. I posługuje się nim John van Druten omawiając sztuki o podkładzie czechowskiego naturalizmu. Być może, van Druten zapożyczył swoją koncepcję od księżny Tumanowej, która pierwsza określiła *Czajkę* jako „dramat nastrojowy".

Dla Frya „komedia nastrojowa" to sztuka, w której „scenerię, porę roku i postacie wiąże jeden klimat"– innymi słowy, jest to sztuka posiadająca jakąś jedną cechę, która kieruje wszystkimi tymi trzema elementami

i może rządzić całą sztuką. Oczywiście, Fry posługuje się swoją poezją dla wprowadzenia i utrzymania poprzez cały utwór tego jednego klimatu, a widz ma silną świadomość, że sztuka została stworzona jako liryczny poemat, rozwinięty potem i zrealizowany dramatycznie. **„Jeżeli przez ubiegłe trzydzieści lat coś nowego narodziło się w teatrze** – pisał Fry – **powiedziałbym, że jest to dramat nastroju, dramat, którego główną cechą – daleko bardziej istotną niż jego fabuła albo intryga – jest zachowywanie i przekazywanie pewnego nastroju, przy którego pomocy przedstawia się całą akcję".** Jest nim prawdopodobnie sztuka oparta na wnikliwej i czasami dowcipnej obserwacji, sztuka, w której dyskretne niedoomówienie ma wywołać tak dokładnie, jak to tylko możliwe, określoną atmosferę. To raczej ta atmosfera, a nie następstwo wydarzeń daje sztuce jedność. (...)[5]

J. L. Styan - Czechow.

„Oświadczyny", „Niedźwiedź"* i *„Jubileusz"*, wydają się proste, jednak dla Czechowa były w pełni absorbujące, czerpał on naukę, jak tworzyć to, co nazwał „jakimś specyficznym rodzajem nastroju", a mówiąc wyraźnie: „nastrojem pełnym uniesienia".** Są to sztuki od początku do końca sytuacyjne, komiczne w oparciu o jawny bezsens. ***„Oświadczyny" to opowiadanie o jegomościu, który przychodzi oświadczyć się o rękę, zanim się jednak obejrzał, już wdaje się w sprzeczkę. ***„Niedźwiedź"*** opowiada o innym jegomościu, który przychodzi upomnieć się o należny rachunek, a zamiast tego się oświadcza. I tak dalej. Pełno w nich świetnej zabawy, gry mimicznej i humoru, wiele nonsensownego na pozór dialogu i „załatwiania interesów". Ale kiedy przychodzi od odegrania którejś z tych sztuk, wprędce się okazuje, że nic w nich nie ma zbędnego i że wiele pomniejszych absurdów zastosowano dla wzmocnienia zasadniczej sprzeczności, wokół której cała sztuka się obraca. (...)[6]

Bibliografia:

1. J.L. Barrault - Dlaczego wiśniowy sad.
   Czechow w oczach krytyki światowej. PIW, W-wa 1971 r.
2. René Śliwowski - Wstęp do wyboru dramatów.
   Antoni Czechow - Wybór dramatów. Ossolineum 1979 r.
3. Tomasz Mann - Esej o Czechowie.
   Czechow w oczach krytyki światowej. PIW, W-wa 1971 r.
4. René Śliwowski - Posłowie.
   Antoni Czechow - Wybór opowiadań.
   Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1977 r.
5. Nils Åke Nilsson - Intonacja i rytm w sztukach Czechowa.
   Czechow w oczach krytyki światowej. PIW, W-wa 1971 r.
6. J.L. Styan - Czechow.
   Czechow w oczach krytyki światowej. PIW, W-wa 1971 r.
7. Ettore Lo Gatto - Jedność artystyczna i duchowa.
   Czechow w oczach krytyki światowej. PIW, W-wa 1971 r.
8. H. Daniel-Rops Antoni Czechow.
   Czechow w oczach krytyki światowej. PIW, W-wa 1971 r.

Tarcze herbowe do spektaklu wykonał plastyk Bogusław Bilik.

Tarnowski Teatr im. Ludwika Solskiego
33-100 Tarnów, ul. Mickiewicza 4
tel./fax (14) 621-02-00, centr. 622-12-51(52)

Biuro promocji i organizacji widowni
rezerwacja biletów w godz. 7.30 - 16.00
tel. (14) 622-14-77 i 621-58-66

Sprzedaż biletów codziennie (oprócz poniedziałków)
w godz. 9.00-15.00
oraz na dwie godziny przed spektaklem

e-mail: teatr@tarnow.ipl.net
www.teatr.tarnow.ipl.net

redakcja programu: Krystyna Kuziemska
skład komputerowy: Janina Stycuła

Ettore Lo Gatto - Jedność artystyczna i duchowa.

„Dlaczego musimy koniecznie dawać na scenie obrazy, które wywołują łzy albo śmiech? Dlaczego nie dawać po prostu obrazów z życia codziennego, które nie skłaniają ani do śmiechu, ani do łez, tylko do refleksji i analizowania zjawisk życia? Dlaczego bohater oddawać się musi jednej określonej namiętności czy uczuciu, zamiast być po prostu człowiekiem inteligentnym, doznającym w mniejszym czy większym stopniu wszystkich wrażeń i wszystkich uczuć?". (...)
Była to ta sama myśl, którą przed pół wiekiem wyraził Puszkin a' propos Moliera i Szekspira, a którą Czechow sformułował raz jeszcze, mówiąc, że na scenie wszystko musi być skomplikowane, a jednocześnie tak proste jak w życiu.

Trzeba tu odnotować, że niedawno jeden z krytyków, Magarshack analizując twórczość sceniczną Czechowa, podał własną teorię dotyczącą różnicy między dwoma okresami Czechowskiej dramaturgii: utwory dramaty - czne poprzedzające *Diabła leśnego* (tj. sztukę nie wydaną, jednoaktówkę *Na głównej drodze* oraz *Iwanowa*) nazwał on mianowicie utworami o akcji bezpośredniej, utwory późniejsze utworami dramatycznymi o akcji pośredniej. *Diabel leśny* stanowić miałby studium przejściowe.(...) Słusznie powiedziano, że od czasów Puszkina żaden z rosyjskich pisarzy nie dążył tak jak Czechow do wyeliminowania z narracji wszystkiego, co nie wiązało się ściśle z danym momentem akcji czy sytuacji; osiągał to poprzez lakoniczność stylu i niezwykłą ekspresywność słów użytych w zdaniu, poprzez dobór kolorów, które, napozór przypadkowe, obdarzone były własną specyficzną funkcją. Doświadczenie zdobyte w sztuce narracyjnej dopomogło mu w przejściu do nowej formy teatralnej,z którą jest związane nazwisko Czechowa: bo też nikt nie potrafił uznać za tak ważne w rozwoju akcji i sytuacji ich odbicia w uczuciach poszczególnych postaci. **Jeśli więc Czechow, począwszy od 1896 r., tj. roku napisania *Mewy*, zaczął przekładać teatr nad prozę narracyjną, wynikało to z przeświadczenia, że w teatrze, takim jaki go widział w myśl nowych koncepcji, znalazł formę artystyczną zdolniejszą wyrazić jego dwoistą postawę wobec życia, które jak sam powiedział, jest tak proste a zarazem tak złożone.**[7]

H. Daniel-Rops - Antoni Czechow.

„Czechow podczas całej swojej długiej kariery literackiej tłumił w ludziach wszelką nadzieję; robił to, stwierdził Szestow, znacznie skuteczniej niż Maupassant; zdarzało się bowiem, że z rąk Maupassanta ofiara niekiedy zdołała się wyrwać, zniszczona, złamana, ale żywa; w dłoniach Czechowa wszystko umierało". Do tego sformułowania Schloezer dorzuca pewną poprawkę, twierdząc, że wypowiedź o tłumieniu wszelkich nadziei w ludziach należy pojmować jako tłumienie wszelkich nadziei w sensie społecznym, czyli, że **tracąc wiarę w siebie, bohaterowie Czechowa stają się jak gdyby bardziej autentyczni**. Z pewnością takie jest właśnie jedno ze znaczeń owej ustawicznej rozpaczy w dziełach Czechowa; nieco dalej powiemy, czym jest właściwie to niezwykłe pustkowie społeczne, na które w końcu wywodzi nas owa rozpacz. **Ale w utworach Czechowa mamy do czynienia z rozpaczą etyczną i rozpaczą metafizyczną: etyczną w tym znaczeniu, że dobro i zło są tu niemal kategoriami wymiennymi (zresztą pisarz rzadko potrąca o tę dziedzinę zagadnień), metafizyczną zaś dlatego, że jego bohaterów dręczy jakiś ustawiczny niepokój mający przyczynę sam w sobie i prowadzący jedynie do niepokoju.**

Niepokój w dziełach Czechowa trwa nieustannie i to właśnie też stanowi jeden z elementów współczesności tego pisarza. Wydaje się, że Czechow był głęboko przeświadczony o zbliżaniu się owych zapowiedzianych w Piśmie świętym czasów, gdy ziemia będzie nieustannie drżała, a ludzie utracą poczucie bezpieczeństwa. Nie zagłębiając się ustawicznie w pełnej lęku medytacji jak Rilke i nie rzucając się jak Strindberg w otchłań niepojętych udręczeń, w której dusza ludzka traci wszelkie oparcie, Czechow analizuje rozmaite rodzaje niepokoju z przenikliwością świadczącą o jego osobistym doświadczeniu w tym zakresie. (...)[8]

Dziękujemy Przyjaciołom za okazaną pomoc.

33-100 Tarnów, ul. Legionów 32 tel./fax (14) 621 59 20

RESTAURACJA "BRISTOL" - TADEUSZ NOSEK

BRISTOL™

Restauracja
33-100 Tarnów, ul. Krakowska 9
tel. (014) 621 22 78
NIP: 873-156-14-09

KOMPLEKSOWA OBSŁUGA IMPREZ
- NA TERENIE CAŁEGO KRAJU
W DOMU KONSUMENTA, W PLENERZE

PAŃSTWOWE STADO OGIERÓW W KLIKOWEJ

GRUPA POUDNIE TECHNO - PROJEKT W TARNOWIE

Patronat medialny

Dyrektor naczelny i artystyczny
STANISŁAW ŚWIDER
Zastępca dyrektora
GRAŻYNA NOWAK

Koordynator pracy artystycznej
WIOLETTA ŁAWNIUK
Kierownik działu technicznego i administracji
JERZY PRZYSTUPA
Mistrz pracowni elektryczno-akustycznej
TADEUSZ WIŚNIOWSKI
Elektryk
WIESŁAW HABEL
Akustyk
JERZY MILEWSKI
Rekwizytor
ZBIGNIEW BANACH
Fryzjerka
MAŁGORZATA ZAJĄC
Garderobiana
ZOFIA CZAJA
Brygadier sceny
RYSZARD POCIECHA
Pracownia stolarska
JÓZEF KIEŁBASA
EUGENIUSZ WROŃSKI
Kierownik pracowni plastycznej i reklamy
ANDRZEJ KRZYCZMONIK
Plastyk
BOGUSŁAW BILIK
Specjalista d/s reklamy
KRYSTYNA SZAFORZ
Starszy referent d/s reklamy- plastyk
JANINA STYCUŁA
Mistrz pracowni krawieckiej
MARIA KAŃDUŁA
Pracownia krawiecka
JOLANTA KRAJ
MAŁGORZATA JERZYKOWSKA

asystent scenografa
KRYSTYNA KUZIEMSKA

Biuro promocji i organizacji widowni
MAŁGORZATA GUTWIŃSKA
STANISŁAWA JĘDRZEJEC
MARIA KRAWCZYK
ANDRZEJ NACHMAN

Na afiszu

Gabriela Zapolska
MORALNOŚĆ PANI DULSKIEJ
reżyseria, opracowanie muzyczne Stanisław Świder
scenografia Krystyna Kuziemska

Aleksander Fredro
ZEMSTA
inscenizacja i reżyseria, opracowanie muzyczne
Stanisław Świder
kostiumy Krystyna Kuziemska, dekoracje Marian Figiel

Moliere
TARTUFFE CZYLI ŚWIĘTOSZEK
reżyseria Maciej Sobociński
scenografia Elżbieta Wójtowicz-Gularowska

Zbigniew Herbert
DRUGI POKÓJ
adapt. reżyseria,opracowanie muzyczne Stanisław Świder
scenografia Krystyna Kuziemska

Samuel Beckett
CZEKAJĄC NA GODOTA
przekład Antoni Libera
reżyseria Stanisław Świder, scenografia Krystyna Kuziemska

Sławomir Mrożek
ZABAWA - NA PEŁNYM MORZU
reżyseria Stanisław Świder, scenografia Krystyna Kuziemska
opracowanie muzyczne Paweł Banasik

Jan Brzechwa
KOT W BUTACH
reżyseria Lech Chojnacki, scenografia Dariusz Panas
muzyka Robert Łuczak

Anonim Francuski XV w.
MISTRZ PIOTR PATHELIN
przekład Adam Polewka
reżyseria Damian Kierek, scenografia Krystyna Kuziemska

Konstanty Ildefons Gałczyński
ZIELONA GĘŚ
reżyseria Krzysztof Prus, scenografia Katarzyna Tomaszewska
muzyka Jerzy Kołodziej

William Shakespeare
HAMLET KSIĄŻĘ DANII
reżyseria, opracowanie muzyczne Stanisław Świder
scenografia Krystyna Kuziemska

wg utworów Antoniego Czechowa
ŻART
reżyseria, opracowanie muzyczne Stanisław Świder
scenografia Sophie Sochor

Sofokles
ANTYGONA
reżyseria, opracowanie muzyczne Ireneusz Janiszewski
scenografia Ireneusz Janiszewski,
współpraca scenograficzna Natalia Kowalska