TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

P R O G R A M

OSOBY

Raniewska Lubow Andriejewna, właścicielka ziemska	*ELŻBIETA BARSZCZEWSKA*
Ania, jej córka	*HANNA ZEMBRZUSKA*
Waria, jej przybrana córka	*BARBARA RACHWALSKA*
Gajew Leonid Andriejewicz, brat Raniewskiej	*ZDZISŁAW MROŻEWSKI*
Łopachin Jermołaj Aleksiejewicz, kupiec	*ANDRZEJ SZALAWSKI*
Trofimow Piotr Siergiejewicz, student	*IGNACY GOGOLEWSKI*
Simeonow-Piszczyk Borys Borysowicz, właściciel ziemski	*KAZIMIERZ WICHNIARZ*
Szarlotta Iwanowna, guwernantka	*DANUTA SZAFLARSKA*
	DANUTA WODYŃSKA
Jepichodow Siemion Pantielejewicz, biuralista	*BOGDAN BAER*
Duniasza, pokojówka	*BARBARA HORAWIANKA*
	KATARZYNA ŁANIEWSKA
Firs, lokaj	*JANUSZ STRACHOCKI*
Jasza, młodszy lokaj	*ANDRZEJ ŻARNECKI*
Przechodzień	*WŁADYSŁAW KACZMARSKI*
Zawiadowca stacji	*ZBIGNIEW KRYŃSKI*
Urzędnik pocztowy	*WILHELM WICHURSKI*

Rzecz dzieje się w majątku L. A. Raniewskiej

ANTONI CZECHOW

WIŚNIOWY SAD

Wiszniowyj sad

dramat w trzech aktach

przekład
ARTUR SANDAUER

reżyseria
WŁADYSŁAW KRASNOWIECKI

asystenci reżysera
MIKOŁAJ GIEORGIJEW
JERZY GRZEGORZEWSKI

scenografia
TERESA ROSZKOWSKA

asystent scenografa
ANIELA WOJCIECHOWSKA

muzyka — AUGUSTYN BLOCH

trzecia premiera w sezonie 1964/65
20 listopada 1964

Jerzy Koenig

CZECHOW CIĄGLE WSPÓŁCZESNY

Bardzo niewielu jest dramatopisarzy, których „teatr" byłby równie trudny do zdefiniowania jak teatr Czechowa. Których „teatr" równie silnie broniłby się przed jakąkolwiek jednoznaczną formułą, równie szybko zmieniał swoje znaczenie i wymowę, popadał z jednej skrajności w drugą. I to wielokrotnie w ciągu paru zaledwie dziesięcioleci. Dzisiaj, w połowie lat sześćdziesiątych, to tylko możemy powiedzieć z niejaką odpowiedzialnością za słowo: w gruncie rzeczy niczego o tym teatrze nie wiemy „na pewno". Odpowiedź na najbardziej elementarne pytania wprawia nas w kłopot. Jaki to jest teatr: śmieszny — czy łzawy; okrutny — czy pełen wyrozumiałości w stosunku do swoich bohaterów; teatr oderwanych, samotnie wygłaszanych monologów — czy harmonijnie zinstrumentowanych dialogów; mocno osadzony w rzeczywistości ówczesnej reportaż obyczajowy — czy studium paraboliczne zuniwersalizowanego człowieka; mgiełką sentymentu zasnuta elegia — czy pełen bohaterskiego patosu hymn o „nowym życiu"... Że jest to fascynujący, niepokojący wiele pokoleń teatr — o tym wiemy na pewno. Ale niewiele więcej. I chyba nie bardzo możemy więcej wiedzieć: każda jednoznaczna odpowiedź będzie fałszywa i każda jest jednocześnie możliwa.

Łatwo pogodzić się z tym krytykowi; jest to nawet dla niego dosyć efektowna sytuacja, może bezkarnie i z niejakim powodzeniem rewidować sformułowane wnioski i formuły ogólne. Ale co ma robić teatr? Aby grać Czechowa, musi wiedzieć mniej lub bardziej dokładnie, j a k i e g o Czechowa i w j a k i s p o s ó b chce pokazać.

Teatr musi znać konkretną odpowiedź. Od niej właśnie będzie zależało, czy w ogóle zagra Czechowa, a jeżeli tak, to jaką wybierze do swojego przedstawienia scenografię, w jakie kostiumy ubierze aktorów, komu powierzy poszczególne role, w jakim tempie i z jakimi akcentami logicznymi będzie podawał tekst. Kto ma dać teatrowi tę odpowiedź?

Oczywiście, teatr może spróbować posłuchać autora. Z tego będzie miał jednak niewielki pożytek. Odwołanie się do tekstu niewiele wyjaśni, Czechow dał dialog, dał trochę tradycyjnych didaskaliów, sprawą interpretacji nie interesował się, albo uważał ją za absolutnie oczywistą. W efekcie z tekstu naprawdę trudno jest się dowiedzieć, czy powtarzające się w *Trzech siostrach* jak refren słowa „Do Moskwy, do Moskwy!" są krzykiem tragicznym, efektem humorystycznym, albo też nic nie znaczącym, wytartym wskutek wielokrotnego powtarzania frazesem. A przecież o rozstrzygnięcie właśnie tego rodzaju wątpliwości idzie nam w wypadku Czechowa. Zwracanie się z tym pytaniem do autora ponad tekstem poszczególnych sztuk także nie ma wielkiego sensu. Czechow udzielał w tej materii bardzo dziwnych odpowiedzi. Że sztuki jego to „komedie" a nawet „farsy", ale smutne; pisane z pasją krytyczną, ale i głębokim współczuciem; że „każdy akt kończy się jak opowiadanie: akcję prowadzę cały czas cicho i spokojnie, aż wreszcie pod koniec daję widzowi po mordzie"; że „scena wymaga pewnej umowności,(...) scena to sztuka, scena wyraża kwintesencję życia, nie wolno wprowadzać na scenę niczego zbędnego". Najczęściej zaś wykręca się wskazaniem na jakiś szczegół ubioru (Stanisławskiemu grającemu Trigorina w *Mewie* polecił założyć dziurawe trzewiki i spodnie w kratkę, wujaszkowi Wani wiązał pod szyją jedwabny krawat), albo każe usunąć jakieś zbędne efekty teatralne (do pasji doprowadzały go wprowadzone w Teatrze Artystycznym kumkanie żab, brzęczenie ważek, szczekanie psów), albo prosi o dwukrotne powtórzenie „dźwięku pękniętej struny" (w didaskaliach *Wiśniowego sadu*). Znaczyło to tak niewiele, że teatr musiał zwracać się po odpowiedź gdzie indziej. Do kogo? Zanim spróbujemy na to odpowiedzieć, przypomnijmy sobie dzieje „kariery" scenicznej Czechowa.

Najpierw moskiewski teatr Mały, specjalizujący się w graniu Ostrowskiego, odrzucił bez wahania tekst *Płatonowa* (lata osiemdziesiąte). Ocenił go miarką bliskich sobie sztuk o kupcach i właścicielach ziemskich; przekonał się, że sztuka ta jest „inna", że grana jako obyczajowy dramat być nie może, i machnął lekceważąco ręką. Imperatorski Teatr Aleksandryński w Petersburgu, który grał Sudermanna, operowego Szekspira i Goethego, obyczajowego Ostrowskiego i traktowany z całą powagą i atencją bulwarowy dramat mieszczański, położył z kretesem *Mewę*. Dwa lata później, w 1898 roku, te same *Mewę* wystawił triumfalnie Moskiewski Teatr Artystyczny, który przeszedł do historii jako teatr Czechowa. I jako pierwszy nowoczesny teatr rosyjski, inaugurujący swoją działalnością dwudziestowieczną epokę odnowy sztuki teatralnej. Zwróćmy uwagę na pewną prawidłowość: odrzucił Czechowa teatr zwrócony swoim repertuarem i ideałami estetycznymi w głąb minionej epoki pańszczyźnianej, położył carski teatr nadworny, odkrył i zrehabilitował młody teatr moskiewski, który miał się stać trybuną tragicznie zaplątanej w swoją epokę inteligencji rosyjskiej.

Spór o Czechowa był od początku sporem o kształt teatru współczesnego. MChaT oparł na nim swój secesyjny model teatru „mgiełki i nastroju". Rewolucyjny teatr radziecki lat dwudziestych najpierw w ogóle odrzucił Czechowa, * — później próbował heroizować postać Pieti Trofimowa i jego monologi o gwieździe przewodniej, o tym, że cała Rosja stanie się pięknym, kwitnącym sadem, w końcu zaczął szydzić z „liberalnego gadania" Pieti, wyśmiewał zdegenerowanego Gajewa i zbankrutowaną Raniewską, „przedstawicieli klas odchodzących" Każdy inscenizator próbował narzucić Czechowowi „swój" teatr. I każdy starał się dowieść że właśnie j e g o Czechow jest prawdziwy. Tragiczny, podany w sosie obyczajowym Czechow Stanisławskiego, heroizowany Czechow Biersieniewa, szyderczy Czechow Łobanowa w studio Simonowa.

Zaczynamy podejrzewać, że to tak różne „czytanie" Czechowa układa się w jakiś ciąg logiczny. Że to nie Czechow narzuca wzory estetyczne teatrowi, ale odwrotnie: teatr tak gra jego sztuki (dramaty? ko-

---

* „Epoka rewolucyjna domaga się namiętnego zaangażowania, heroizmu; sztuki Czechowa są ponoć przeniknięte do cna nastrojami rozkładowymi" — A. Kugiel.

medie? farsy? tragedie?), jak każe mu to współczesny styl teatralny. I współczesna epoka. Na serio, gdy teatr chce pokazać tragedię inteligencji rosyjskiej; z patosem, gdy szuka potwierdzenia haseł rewolucyjnych; szyderczo, gdy wyśmiewa „przeżytki minionej epoki"; z mgiełką sentymentu, gdy rehabilituje dzieje własnego narodu. Za każdym razem Czechow jest lustrem, w którym szuka się odbicia własnych spraw.

Dzieje się tak nie tylko w Rosji. Kariera Czechowa w krajach anglosaskich da się wyjaśnić nie tyle zafascynowaniem rosyjskością (choć niewątpliwie efektowny był pewien czas teatr „à la russe"), ile odnalezieniem w pisarzu rosyjskim czegoś, co jest wspólne z własnymi doświadczeniami i własną literaturą. Pani Mansfield i Maugham, Saroyan i — częściowo Tennessee Williams byli łzawo-sentymentalną kliszą Czechowa, Sylvain Dhomme wystawiając w 1957 roku *Wiśniowy sad* jako komedię poddawał się nastrojom paryskich bulwarów. Nasze własne tęsknoty za komediowym Czechowem są po prostu odbiciem zainteresowania groteską jako stylem i poetyką teatralną.

Teatr Czechowa nie mieści się w żadnej szufladce, ponieważ przeglądało się w nim i będzie się przeglądało parę kolejnych epok teatralnych. Żadna nie narzuciła mu na trwałe swojej własnej wizji, dla każdej był żywym materiałem dramatycznym, i w każdej był pisarzem współczesnym. Rejestrował „wiarę i przesądy" swojej epoki. Oto i odpowiedź na postawione na początku pytanie: do kogo ma sie teatr zwracać, kiedy chce wiedzieć, j a k i jest Czechow. Czechow zawsze współczesny.

René Śliwowski

„CZEGÓŻ TU PŁAKAĆ?"

motto

On fait la Comédie aussi double, de sorte
Qu'avec ques le Tragic le Comic se rapporte.
(Jean Vauquelin de la Fresnaye)

W trakcie pracy nad *Wiśniowym sadem* — ostatnią swą sztuką, Czechow zwierzał się żonie, Oldze Knipper, aktorce Moskiewskiego Teatru Artystycznego, ze swego pragnienia stworzenia dramatu, który różnił by się zasadniczo — zarówno pod względem kompozycyjnym, konstrukcji postaci jak i nastrojowością — od poprzednich sztuk — *Mewy, Trzech sióstr, Wujaszka Wani.* „Sztuka powoli wykluwa się, boję się tylko, że — jak mi się zdaje — tonacja mych dramatów trąci już w ogóle myszką" — skarży się żonie 17 kwietnia 1903 roku. Kilka miesięcy wcześniej stwierdził: „Człowiek napisze, przeczyta i widzi, że to już było, że to już stare, stare. Trzeba coś nowego, bardziej pikantnego..." *

„Dziś czuję się lepiej, widocznie wracam do normy: już nie zerkam ze złością na swój rękopis, już piszę, a kiedy skończę natychmiast dam ci znać depeszą. Ostatni akt będzie wesoły, zresztą cała sztuka jest wesoła, lekkomyślna..." — napisze 21 września. W liście do aktorki Marii Liliny, żony K. Stanisławskiego, określi dosadniej *Wiśniowy sad:* „Wyszedł mi nie dramat lecz komedia, w pewnych fragmentach nawet farsa, boję się, że dostanę burę od Niemirowicza".** Tyle autor.

Jeżeli chodzi o problematykę *Wiśniowego sadu,* nie była ona czymś nowym w jego twórczości. Ładunek ideowy sztuki możnaby wręcz określić jako socjologiczny. Czechow

---

* List do O. Knipper z 23 lutego.
** 15 września 1903.

podejmuje tu próbę ukazania procesu upadku szlachty rosyjskiej, procesu, który rozpoczął się jeszcze w latach osiemdziesiątych.* Procesu niewątpliwie dramatycznego. Ale jednocześnie Czechow zademonstrował, iż po to byśmy odczuli tragizm życia, konflikt nie musi być w sztuce uzewnętrzniony, to znaczy, że dramaturg nie musi się uciekać do gwałtownych spięć, by odtworzyć dramat egzystencji ludzkiej, w tym, czy innym aspekcie. Więcej zaiste tragizmu bywa w milczeniu niż w bezpośredniej replice, zdaniu, słowie czy geście.

W *Wiśniowym sadzie* Czechow jest zarazem lirykiem i ironistą. Nosicielem żywiołu ironicznego jest tu przede wszystkim Trofimow, wieczny student, równie nieżyciowy jak byli właściciele wiśniowego sadu, z całą powagą deklamujący truizmy o nowym życiu, wkładający w swe patetyczne tyrady całą egzaltację szlachetnego inteligenta rosyjskiego. Czechow przygląda mu się i przysłuchuje z dobrym, miłym, pobłażliwym, lekko kpiarskim uśmieszkiem.

Tak też pragnął widzieć swą sztukę na scenie Moskiewskiego Teatru Artystycznego. Tymczasem widzowie płakali oglądając jego sztuki. Pomiędzy autorem i teatrem zaczynało się zarysowywać nieporozumienie. Wiadomo, że Czechow nie zgadzał się z teatrem co do ujęcia scenicznego *Trzech sióstr* i *Wiśniowego sadu*, protestował przeciwko inscenizowaniu jego sztuk jako dramatów i melodramatów. W swych wspomnieniach Stanisławski zanotował: „Czechow nie umiał analizować swych sztuk. Było coś, co go zdumiewało najwięcej i z czym aż do śmierci pogodzić się nie mógł — mianowicie z twierdzeniem, że jego *Trzy siostry* — jak też późniejszy *Wiśniowy sad*, to głęboki dramat rosyjskiego życia. Był szczerze przekonany, że to wesoła komedia, niemal wodewil. Nie pamiętam, żeby bronił swego stanowiska w jakiejś sprawie z takim uporem, jak wówczas gdy na posiedzeniu w teatrze po raz pierwszy usłyszał te opinie o swojej sztuce". Sam zaś autor wyznał jednemu ze swoich znajomych: „Mówił Pan, że płakał na moich sztukach. I nie tylko Pan... A przecież nie po to je pisałem, to Aleksiejew**

---

* Przypomnijmy, że proces ten naszkicowany został już w *Płatonowie*, młodzieńczym dramacie, odrzuconym przez Moskiewski Teatr Mały w roku 1880.

** Właściwe nazwisko Stanisławskiego.

zrobił je na łzawo. Chciałem czegoś innego. Chciałem tylko uczciwie powiedzieć ludziom: „Spójrzcie na siebie, popatrzcie jak marnie, jak nudno żyjecie".(...) „Czegóż tu płakać?"

A kiedy Niemirowicz-Danczenko napisał mu, że w *Wiśniowym sadzie* jest wielu takich, co płaczą, Czechow w odpowiedzi wyraził swe zdumienie: „Dlaczego mówisz w depeszy, że w sztuce jest wielu takich co płaczą? Gdzie oni są? Tylko jedna Waria, ale to dlatego, że jest z natury płaksą i łzy jej nie powinny budzić w widzu żadnych smutnych uczuć. Poprzez łzy jest u mnie dość często, ale wyraża to jedynie nastrój poszczególnych osób działających, a nie łzy w ogóle".

W istocie Czechow ze współczuciem mówi o losach swych bohaterów, wszelako w ten życzliwy stosunek wkłada niekiedy wiele ironii. Ograniczmy się do dwóch przykładów. Czechow głęboko współczuje rodzinie Prozorowów — „trzem siostrom", marzącym o porzuceniu prowincji, gdzie wegetują, o wyjeździe do Moskwy. Ale jednocześnie przygląda się sceptycznie nieporadnej krzątaninie rodziny: nie wierzy, by ten wyjazd miał kiedykolwiek nastąpić. Nie przypadkowo bohaterowie *Trzech sióstr* tyle rozprawiają o przyszłości, pracy, do której tęsknią: „Trzeba żyć, trzeba pracować! — woła Irena Prozorowa. — Tylko pracować!" „Ja będę pracował i za jakieś dwadzieścia pięć — trzydzieści lat pracować będą wszyscy! Wszyscy!" — mówi z uniesieniem Tuzenbach. „Powinniśmy tylko pracować i pracować, a szczęście stanie się udziałem naszych dalekich potomków" — wtóruje mu Wierszynin itd. Bohaterowie *Trzech sióstr* rozprawiają bez końca o pracy, przyszłej działalności, ale nie potrafią uczynić jakiegokolwiek realnego, skutecznego wysiłku, by zmienić stan rzeczy, który stanowi źródło ich udręki, nie potrafią się zeń wyzwolić. Na przeszkodzie do zrealizowania tych pragnień znajdują się nie tylko przyczyny czysto subiektywne — bezwład woli bohaterów, lecz również ówczesne stosunki społeczne. Sytuacja jest wręcz tragiczna. Ale w tym powtarzaniu w kółko tych samych prawd jest również coś, co zakrawa na farsę. Przykład drugi: *Wiśniowy sad*. „Miejscami jest to nawet farsa" — pisał Czechow o tej najbardziej nastrojowej ze swych sztuk, którą symboliści rosyjscy powitali jako utwór mający potwierdzić żywotność kierunku jaki reprezentowali.

W istocie *Wiśniowy sad* to symbol czasów, które nadchodzą — uosobienie bankructwa społecznego nie pozbawionej wdzięku szlachetczyzny rosyjskiej i zarazem wzrostu nowej potęgi społecznej. Potęgę tę reprezentuje kupiec Jermołaj Łopachin, wzbogacony syn chłopski, który odkupuje od właścicielki wiśniowego sadu i jej brata Gajewa piękny majątek — ów wiśniowy sad, od którego „nie ma nic piękniejszego na świecie", jak mówi sentymentalny Łopachin.

Lekkomyślność i nieporadność życiowa byłych właścicieli wiśniowego sadu doprowadziły do ruiny wspaniały majątek. Musieli z niego zrezygnować całkowicie. Żal im wiśniowego sadu. Ale jednocześnie nie przeżywają tego tragicznie, nie pozwala im na to pełna wdzięku, zaprawiona kabotynizmem lekkomyślność. Raniewska wróci do Paryża do swego kochanka, do swej „bezsensownej miłości". Jej brat Gajew odejdzie bez głębszej tragedii. Oboje byli zawsze powierzchowni w swych przeżyciach. Są raczej godni politowania niż wzbudzający litość. Są zarazem śmieszni i żałośni.

Córka Raniewskiej, młoda Ania, żegna się również bez specjalnego żalu z ukochanym wiśniowym sadem, z innych wszelako przyczyn: jest młoda, pełna wiary w swe siły. Ufnie patrzy w przyszłość, która rysuje się jej w jasnych, optymistycznych barwach. W szczęśliwą przyszłość wierzy również student Trofimow — postać wieloznaczna i symboliczna — zwalczający własne lenistwo tyradami o nadchodzących lepszych czasach, kiedy wszyscy będą pracować w pocie czoła, czasach z których wyeliminowany zostanie wszelki wyzysk, kiedy nastąpi powszechna harmonia.

Dzisiejsze inscenizacje Moskiewskiego Teatru Artystycznego uwypuklają postacie Trofimowa i Ani, mających wiele wspólnego z siostrami Prozorowymi: w swym dążeniu do światła przypominają ćmę, która osmali sobie skrzydła o płomień fascynującej ją świecy. Postać Trofimowa, inteligenta tęskniącego do radykalnych zmian w życiu Rosji (o którym mówi Waria: „Wyleniały jaśnie pan") traktowana jest przez reżyserów z całą powagą, bez dystansu do tyrad jakie wygłasza.

Ale nie przypadkowo przecież Czechow nazwał *Wiśniowy sad* komedią. Wprawdzie nie pojmował terminu „komedia" jako gatunku scenicznego mającego na celu wyłącznie bawienie, rozśmieszanie publiczności,

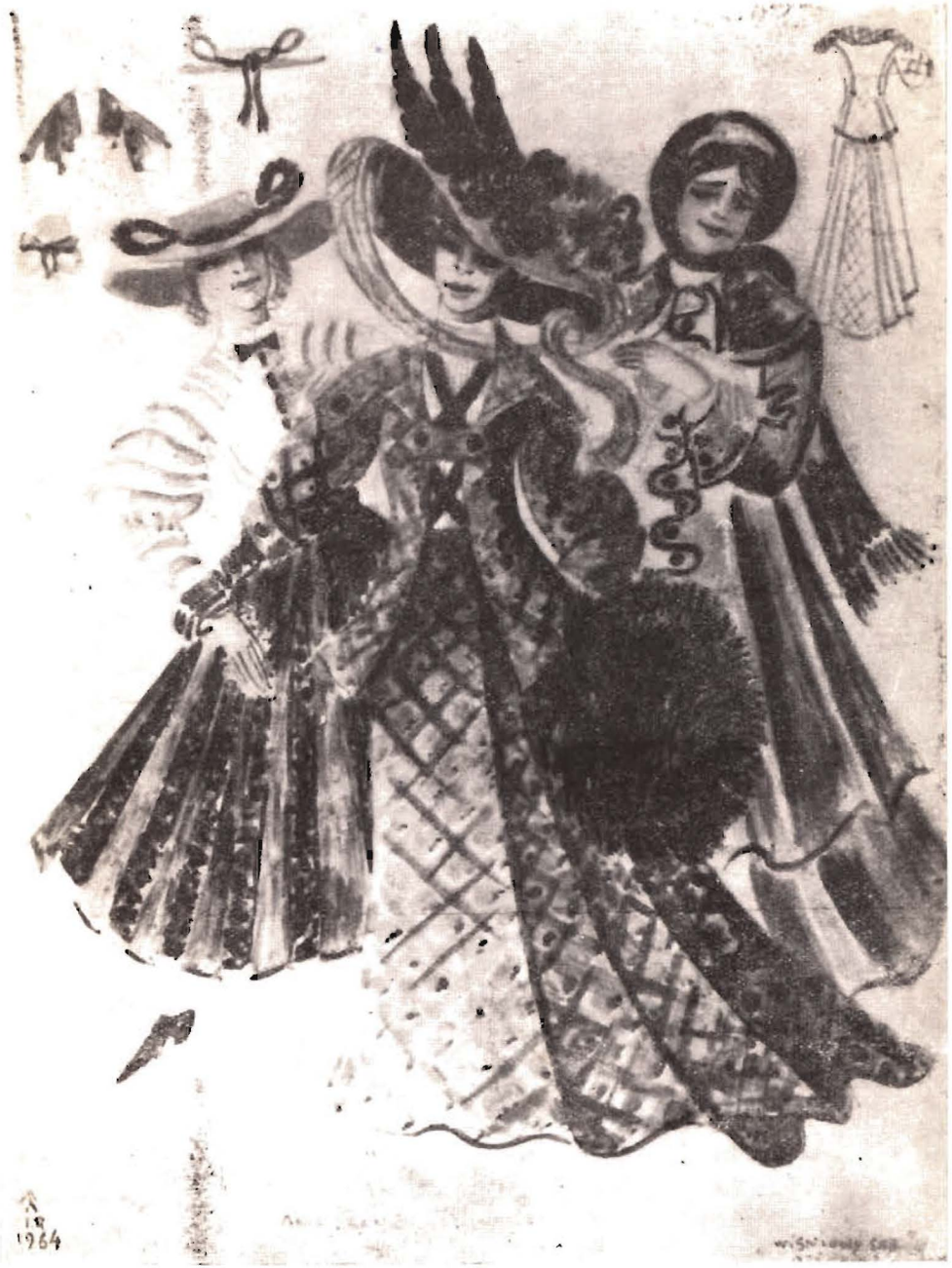
chodziło mu raczej o zwrócenie uwagi, że obok nurtu lirycznego, nastroju elegijnego smutku, rozstania, żalu za czymś, co minęło bezpowrotnie, w jego sztuce występuje inny jeszcze nurt — satyryczny, sarkastyczny, że chciał ukazać dysproporcje pomiędzy słowem i czynem, marzeniami i rzeczywistością, że chodziło o satyryczne ujęcie centralnych, traktowanych najczęściej na scenie ze śmiertelną powagą postaci. Tradycja inscenizacyjna nie dostrzega złożoności tych postaci. Ale, rzecz ciekawa, traktując z całą powagą tyrady marzyciela Trofimowa dzisiejsi inscenizatorzy mimowolnie wpadają czasem w chytrze zastawione przez dramaturga pułapki. Oto przykład. Zapada noc. Zakochany w Ani Trofimow wygłasza patetyczną tyradę o szczęściu, które się zbliża. Waria, przybrana córka Raniewskiej, zaniepokojona długą nieobecnością Ani poszukuje jej i woła „Aniu! Aniu!" (tak się kończy II akt *Wiśniowego sadu*). Trofimow zaś, by się nie zderzyć z Warią biega dookoła stogu siana, trzymając Anię za rękę i nie przerywając swego „speechu". Wskazuje na wschodzący księżyc — symbol zbliżającego się szczęścia („słyszę już jego kroki"). Im bardziej staje się liryczny, tym bardziej jest śmieszny. Ośmieszając się, niweczy atmosferę liryzmu, tkwiącego w pewnym stopniu w tekście, ale zaprawioną przecież ironią przez Czechowa.

Ale, rzecz jasna, *Wiśniowy sad* nawet w swych warstwach groteskowych, sarkastycznych nie daje materiału do głośnych wybuchów śmiechu, jakie wywołała na przykład inscenizacja w londyńskim teatrze „Towarzystwa Scenicznego" z roku 1911. *Wiśniowy sad* farsą nie jest. A tak potraktowali „łabędzi śpiew" Czechowa aktorzy i realizatorzy przedstawienia. Na domiar złego odziano aktorów w wielkie kożuchy, ci zaś, pragnąc odtworzyć atmosferę prowincjonalnej Rosji kładli się wręcz na podłogę podpierając na łokciu (był to okres, kiedy reagowano na sztuki Czechowa słowami: „Jakie to rosyjskie"!). Trofimow — przedstawiciel młodego pokolenia inteligencji rosyjskiej — leżał więc na podłodze paląc nonszalancko papierosa. Z obecnych na sali jeden tylko Bernard Shaw wyrażał głośno swój zachwyt. Oczywiście, przypadła mu do gustu nie inscenizacja, lecz sama sztuka. Shaw wyznał później, już w okresie twórczej dojrzałości, że oczarowany został dramaturgicznym rozwiązaniem problemu nieprzydatności kulturalnych nierobów, życiowych bankrutów.

Pod wpływem Czechowa Bernard Shaw napisał sztukę na podobny temat. Sztukę tę nazwał *Domem serc złamanych (The Heartbreak House)*, czyli „fantazją na modłę rosyjską i angielski temat". „Nie jest to najgorsza z moich sztuk — powiedział po latach — i mam nadzieję, że moi rosyjscy przyjaciele przyjmą ją jako wyraz hołdu złożonego jednemu z największych wśród nich poetów-dramaturgów". We wstępie zaś do swej sztuki Bernard Shaw dał taki komentarz: *Dom serc złamanych* — to nie tylko tytuł sztuki, którą wstęp ten poprzedza. To obraz pasożytniczej Europy doby przedwojennej... O domu złamanych serc bezlitosne sztuki pisał rosyjski dramaturg Czechow".

Tak oto „wybitnie rosyjskie" dramaty Czechowa, podobnie jak „wybitnie norweskie" sztuki Ibsena, związane — zdawałoby się — z konkretnym okresem historii społecznej, nabierają nowej wymowy, stają się aktualne we wręcz odmiennych warunkach i czasach. *Dom serc złamanych* szedł śladem wytyczonym przez *Mewę*, *Trzy siostry*, *Wujaszka Wanię* i *Wiśniowy sad* — dramaty znane angielskim miłośnikom sztuki Melpomeny już przed pierwszą wojną światową.

Dzieje inscenizacji dramatów Czechowa, historia ich teatralnych interpretacji, a więc życie jego sztuk na scenach (i ekranach) świata — to rozległa dziedzina wiedzy o sztuce pisarskiej i dramaturgicznej Czechowa. Gdziekolwiek wystawiane są jego dramaty — w Rosji, Francji, Anglii, Niemczech czy Japonii — wszędzie docierają one w sposób bezpośredni do widowni, gdyż jak zauważył w swych *Dziejach dramatu* — wybitny współczesny teatrolog, John Allardyce Nicoll, „Czechow zdołał nasycić osobliwą atmosferę swych sztuk atrybutami uniwersalnymi, tak że nawet tam, gdzie subtelnie wyrażony dialog z konieczności traci swą finezję w przekładach na inne języki, gra twórczej wyobraźni autora nadal rzuca ciepłe światło na jego bohaterów. Chociaż ilościowo twórczość Czechowa pozostaje daleko w tyle za twórczością Ibsena, Strindberga czy Hauptmanna, przyszli historycy teatru kreśląc dzieje sceny na przełomie XIX i XX wieku dojdą być może do wniosku, że pod względem jakości żaden autor nie może się z nim równać, tak dalece subtelność Czechowa góruje nad wszystkimi innymi".



André Maurois

„Teatr Czechowa stanowi przedmiot powszechnego podziwu — i słusznie. Ale nie ze względu na jego budulec dramaturgiczny, Czechow niewiele się nim przejmował. Wracał niezmiennie do tego samego tematu, który można by (zgodnie z jego intencją) streścić w trzech zdaniach: ludzie są nieszczęśliwi; ich sytuacja jest bez wyjścia; z beznadziejną ufnością czekają na niepewną przyszłość. Nie budulec dramaturgiczny Czechowa zasługuje więc na podziw, lecz muzykalność jego dramatu. Czechow jest bowiem Szopenem teatru."

L'art de Tchékhov.
Lettres Françaises, nr 810, 1960.

John Boyton Priestley

„Czechow zdążył już wywrzeć ogromny wpływ na literaturę angielską i wpływ ten bynajmniej nie ustaje. Najlepsi mistrzowie krótkiego opowiadania przyznają otwarcie, że wiele zawdzięczają Czechowowi. Oddziaływanie Czechowa dopiero się rozpoczęło. Czechow jest nader wnikliwym psychologiem, nie grzebie się w psychice swych bohaterów. Zjawiska subiektywne rozpatruje przez pryzmat obiektywizmu, ograniczając się do konstatacji poszczególnych faktów, wydarzeń, opisując je w dialogu."

Chekhov as Critic.
Saturday Review, 17 października 1925.

Jean-Louis Barrault

Moim zdaniem Wiśniowy sad *jest arcydziełem arcydzieł Czechowa. Spośród wszystkich sztuk Czechowa* Wiśniowy sad *ma wymowę najbardziej generalizującą, najbardziej uniwersalną...*

Mówi się dzisiaj często, że w sztukach Czechowa nie ma żadnej akcji. Nie należy mylić Akcji z Intrygą... W Wiśniowym sadzie *nie ma intrygi w klasycznym tego słowa znaczeniu, niemniej każda minuta jest w niej wypełniona. Ale ta minuta mieści się nie tyle w dialogu, ile w milczeniu, w tętnie życia, gdyż sztuka zbudowana jest z milczenia, toczy się jak samo życie".*

Pourquoi la Cerisaie?
Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud. J. L. Barrault, II année, 6 cahier, 1954.

Lion Feuchtwanger

„Wszystko w tej sztuce jest nieskończenie delikatne i subtelne. Pisarz uniknął choćby cienia jaskrawego światła, nie posłużył się żadnym krzyczącym kontrastem. Wzrok jego wdziera się równie ostro, jak spojrzenie Ibsena czy Strindberga, w najskrytsze tajniki świadomości, ale technika jego jest całkowitym przeciwieństwem tamtych twórców. U Czechowa wszystko jest osnute miękkim, rozpływającym się światłem, pisarz daje zawsze człowieka z jego całą atmosferą. Gawędzi się tu wyłącznie o sprawach pozornie pozbawionych znaczenia i związku i dopiero z odległości, kiedy sztuka odejdzie, widzi się, jak każde słowo, każdy odcień są głęboko konieczne, jak wszystko zaokrągla się pięknie i logicznie bez natrętnej symboliki. Z bliska wydaje się to bezsensowną gmatwaniną barwnych plam, z daleka całość zaokrągla się w obraz, sprawiający ogromne wrażenie".

O literaturze, r. 1937.

Maksym Gorki

„...A. P. Czechow stworzył — według mego zdania, typ sztuki zupełnie oryginalny — liryczną komedię. Jego wytworne sztuki grane jako dramaty stają się ciężkie, psują się. Bohaterowie jego sztuk — to tacy inteligenci, którzy przez całe swoje życie starają się pojąć dlaczego jest tak niewygodnie siedzieć na dwóch stołkach".

Wiśniowy Sad, r. 1916.

Konstanty Stanisławski

WIŚNIOWY SAD

Miałem szczęście stać się postronnym obserwatorem procesu tworzenia przez Czechowa sztuki *Wiśniowy sad.*

Raz podczas rozmowy z Antonim Pawłowiczem na temat rybołówstwa nasz aktor Artiem pokazywał, jak zakłada się robaka na haczyk, jak trzeba zarzucać wędkę gruntówkę, a jak muchówkę itd. Te i podobne sceny odtwarzał nasz niezastąpiony aktor z takim talentem, że Czechow wyrażał szczery żal, iż nie może zobaczyć tego w teatrze szersza publiczność. W jakiś czas potem Czechow asystował przy kąpieli w rzece drugiego naszego kolegi i nagle postanowił: — Proszę was, trzeba koniecznie, ażeby Artiem łowił ryby w mojej sztuce, zaś N. kąpał się w pobliżu, pluszcząc się i figlując, Artiem zaś złościłby się na niego, że mu płoszy ryby!

Antoni Pawłowicz widział już scenę w wyobraźni: jeden łowi ryby w rzece, a drugi kąpie się w niej (tj. za sceną). Po kilku dniach obwieścił nam triumfująco, że ten, który się kąpie, ma amputowaną rękę, lecz pomimo to namiętnie lubi grać drugą ręką w bilard, rybakiem zaś okazał się stary lokaj, który uciułał sobie sporo grosza.

Po pewnym czasie w wyobraźni Czechowa zarysowało się okno starego wiejskiego dworu, przez które zaglądały do pokoju gałęzie drzew. Zakwitały one później śnieżnobiałym kwieciem. Potem w urojonym przez Czechowa dworze zamieszkała jakaś staruszka.

— Że też w waszym zespole nie ma odpowiedniej aktorki! Posłuchajcie! Potrzebna przecież specjalna starucha... — rozwa-

żał Czechow. — Taka, która biegałaby wciąż do lokaja i pożyczała od niego pieniądze...

Obok staruszki znalazł się ni to brat, ni to wuj: bezręki pan, namiętny gracz w bilard. Jest to wielkie dziecko nie mogące żyć bez lokaja. Gdy pewnego razu służący wyjechał nie przygotowawszy panu spodni, ten przeleżał cały dzień w łóżku...

Dziś wiemy, co w sztuce pozostało, a co znikło bez śladu lub zostawiło tylko ślad nieznaczny.

Latem 1902 roku, kiedy Czechow zabierał się do pisania swej sztuki *Wiśniowy sad*, zamieszkał wraz z żoną Olgą Czechową-Knipper, aktorką naszego teatru, w majątku mojej matki, Lubimowce. Obok, w rodzinie sąsiadów mieszkała Angielka, guwernantka, malutkie, chudziutkie stworzenie z długimi dziewczęcymi warkoczami, chodzące w męskim ubraniu. Dzięki takiej kombinacji, trudno było od razu określić jej płeć, wiek i pochodzenie. Traktowała ona Antoniego Pawłowicza za pan brat, co niesłychanie mu się podobało. Spotykając się codziennie, opowiadali sobie wzajemnie niesłychane banialuki. Na przykład Czechow zapewniał Angielkę, że w młodości był Turkiem, że posiadał harem, że niebawem powróci do ojczyzny i zostanie baszą, a wówczas wezwie ją do siebie. Niby w podzięce za to Angielka — zręczna gimnastyczka — wskakiwała na plecy Antoniego Pawłowicza, sadowiąc się tam i w jego imieniu pozdrawiała przechodzących, to jest zdejmowała mu kapelusz z głowy i powiewała nim wołając łamanym rosyjskim językiem, niby błazen:

— Dzen dobly, dzen dobly, dzen dobly!

Przy tym nachylała głowę Czechowa na znak powitania.

Ci, którzy widzieli *Wiśniowy sad*, poznają w tej oryginalnej istocie prototyp Szarlotty.

Przeczytawszy sztukę zrozumiałem to od razu i wyraziłem swój zachwyt w liście do Czechowa. Jakże się zdenerwował! Jakże usilnie starał się mnie przekonać, że Szarlotta koniecznie musi być Niemką, bezwzględnie chudą i wysoką, taką jak aktorka Muratowa, zupełnie nie przypominająca Angielki, na której Szarlotta była wzorowana.

Na rolę Jepichodowa złożyły się różne wzory. Zasadnicze cechy wzięte były z osoby służącego, który na letnisku usługiwał Antoniemu Pawłowiczowi. Czechow rozmawiał z nim często, nakłaniał go do nauki, zachęcał, aby nauczył się czytać i pisać, by stał się wykształconym człowiekiem. Aby nim zostać, prototyp Jepichodowa kupił sobie przede wszystkim czerwony krawat i postanowił uczyć się francuskiego. Nie wiem, jakimi drogami szła myśl autora, który przyjąwszy początkowo za wzór osobę służącego, stworzył potem postać niemłodego, tęgawego Jepichodowa z pierwszej wersji tej sztuki.

W naszym zespole nie było aktora, który by posiadał zewnętrzne warunki potrzebne do tej roli, ponadto było też konieczne obsadzić w jakiejś roli ulubieńca Czechowa, zdolnego aktora Moskwina, który wówczas był młody i chudy. Otrzymał więc rolę Jepichodowa i dostosował ją do swego wyglądu. Popisał się swą improwizacją na pierwszej wieczornicy, o której będzie mowa później. Sądziliśmy, że Czechow rozgniewa się za samowolę, lecz on bardzo się śmiał i po próbie powiedział do Moskwina:

— O takim Jepichodowie właśnie myślałem! Proszę was, to nadzwyczajne!

Przypominam sobie, że Czechow wykończył tę rolę w typie, jaki stworzył Moskwin.

Rola studenta Tromifowa była wzorowana również na jednym z mieszkańców Lubimowki.

Jesienią 1903 roku Czechow przyjechał do Moskwy poważnie chory. Nie przeszkodziło mu to jednak asystować przy wszystkich prawie próbach swej nowej sztuki, której ostatecznego tytułu wciąż jeszcze nie mógł ustalić.

Któregoś wieczora poproszono mnie przez telefon, abym odwiedził Czechowa w ważnych sprawach. Odłożyłem pracę i popędziłem do niego. Mimo choroby był bardzo ożywiony. Rozmowę rzeczową odkładał najwidoczniej na koniec, jak dzieci smaczną legumine. Tymczasem, jak zwykle, wszyscy siedzieliśmy przy herbacie i śmieliśmy się, gdyż tam, gdzie był Czechow, nie mógł się nikt nudzić. Po herbacie Czechow zaprowadził mnie do swego gabinetu, zamknął drzwi i usadowił się w ulubionym kąciku kanapy. Kazał mi usiąść naprzeciw i zaczął przekonywać mnie po raz setny, że należy zmie-

nić niektórych wykonawców ról w jego nowej sztuce, gdyż według niego nie nadawali się.

Są to zresztą doskonali aktorzy! — pospiesznie osładzał swój wyrok.

Wiedziałem, że rozmowa ta stanowi dopiero preludium do zasadniczej sprawy, więc się nie spierałem. Nareszcie doszliśmy do sedna rzeczy. Czechow zrobił pauzę, usiłując zachować powagę, co mu się zresztą nie udawało, ukryty wewnątrz triumfujący uśmiech zadrgał na jego wargach.

Proszę was, znalazłem wspaniałą nazwę dla sztuki. Wspaniałą! — obwieścił patrząc mi w oczy.

Jaką — zaniepokoiłem się.

Wiśniowy sad! — I wybuchnął radosnym śmiechem. Nie zrozumiałem przyczyny jego radości i nie dostrzegłem nic osobliwego w tej nazwie. Jednakże aby go nie rozgoryczyć, musiałem zrobić taką minę, jakby jego odkrywczy pomysł wywarł na mnie wrażenie. Cóż go tak podnieciło w owym tytule sztuki! Począłem ostrożnie wypytywać, lecz natknąłem się znowu na dziwną cechę Czechowa: nie umiał mówić o swych utworach. Zamiast wyjaśnienia Antoni Pawłowicz powtarzał na rozmaite sposoby i tony:

Wiśniowy sad! Słuchajcie, to doskonała nazwa! Wiśniowy sad! Wiśniowy!

Pojąłem z niego tylko tyle, że chodziło o coś prześlicznego, o coś umiłowanego. Piękno nazwy nie wyrażało się w słowach, lecz w intonacji głosu Antoniego Pawłowicza. Delikatnie napomknąłem mu o tym. Triumfujący uśmiech znikł z jego twarzy, rozmowa nie kleiła się, nastąpiło niezręczne milczenie.

Po tej wizycie minęło kilka dni, może tydzień... Jakoś w czasie przedstawienia wstąpił do mojej garderoby i z triumfującym uśmiechem przysiadł się do stołu. Czechow lubił przypatrywać się, jak przygotowujemy się do występów. Tak uważnie obserwował charakteryzację, że z wyrazu jego twarzy można było sie zorientować, czy dobrze, czy też źle nakładamy szminki

Słuchajcie! Nie „Wiśniowy sad", a „Wiśniowy sad"!* — oświadczył i roześmiał się radośnie.

---

* Różnica w wymawianiu słowa „wiśniowy" nie da się przełożyć na język polski ze względu na stały akcent. Chodzi tu o akcent rosyjski: „Wiszniewyj", a wiszniowyj".

W pierwszej chwili nie zrozumiałem, o co tu chodzi, ale Antoni Pawłowicz nie przestawał zachwycać się nazwą sztuki, kładąc specjalny nacisk na miękką głoskę „ic" w słowie „wiśniowy", jakby pragnąc tym przebłagać minione, piękne, lecz już niepotrzebne życie, które ze łzami burzył w swej sztuce. Tym razem pojąłem subtelność: „Wiśniowy sad" — to ogród handlowy, przynoszący dochód. Taki jest potrzebny i obecnie. Lecz „Wiśniowy sad" dochodu nie przynosi, zawiera tylko w sobie i w swej rozkwieconej bieli poezję minionego pańskiego życia. Taki sad rośnie i kwitnie jedynie dla zachcianki, dla oczu rozpieszczonych estetów. Szkoda go niszczyć, a jednak trzeba, gdyż tego wymaga proces ekonomicznego rozwoju kraju.

Jak przedtem tak i tym razem musieliśmy wprost kleszczami wyciągać z Antoniego Pawłowicza w czasie prób *Wiśniowego sadu* uwagi i rady dotyczące jego sztuki. Odpowiedzi jego przypominały rebusy, które należało rozwiązywać, gdyż Czechow uciekał przed natrętnymi reżyserami. Gdyby go kto zobaczył skromniutko siedzącego w czasie próby w ostatnich rzędach widowni, nie uwierzyłby, że to autor sztuki. Wszelkie usiłowania posadzenia go przy reżyserskim stole spełzały na niczym. A jeśli nawet usiadł, ciągle się śmiał. Nie wiadomo, co go śmieszyło: czy to, że został reżyserem i zasiadał przy reżyserskim stole, czy to, że uważał za niepotrzebny sam reżyserski stół, czy też to, że obmyślał, w jaki sposób nas okpić i umknąć do swej kryjówki.

Przecież wszystko napisałem! — mawiał w takich razach. — Proszę was, przecież nie jestem reżyserem, tylko lekarzem!

Porównując zachowanie się Czechowa na próbach z zachowaniem się innych autorów, należy podziwiać niebywałą skromność wielkiego człowieka, a zarazem bezgraniczną zarozumiałość innych, znacznie mniej znakomitych pisarzy. Jeden z nich na przykład, na moją propozycję skrócenia przydługiego, nieszczerego i napuszonego monologu w jego sztuce, odpowiedział mi z goryczą urazy w głosie:

Niech pan skraca, lecz proszę pamiętać, że odpowie pan za to przed historią!

Przeciwnie, gdy kiedyś zuchwale zaproponowaliśmy Antoniemu Pawłowiczowi wyrzucenie całej sceny końcowej z drugiego aktu *Wiśniowego sadu*, posmutniał, zbladł pod wpływem wyrządzonej mu przykrości, lecz pomyślawszy opanował się i powiedział:

Skracajcie!

I nigdy nie zrobił nam z tego powodu żadnej wymówki.

Nie będę opisywał wystawienia *Wiśniowego sadu* granego przez nas tak często w Moskwie, w całej Europie i w Ameryce. Przypomnę jedynie fakty i okoliczności, w jakich wystawiano sztukę.

Przedstawienie montowało się z trudem. Nic w tym dziwnego: sztuka jest bardzo trudna. Jej urok leży w nieuchwytnym, głęboko ukrytym aromacie. Aby go poczuć, należy jakby rozchylić pączek kwiatu i zmusić go do rozwinięcia płatków.. Powinno to jednak nastąpić samo przez się, bez gwałtu, w przeciwnym razie zgniecie się delikatny kwiatek, który zwiędnie.

W okresie, który opisuję, nasza technika i umiejętność oddziaływania na twórczego ducha aktorów była po dawnemu prymitywna. Tajemne drogi wiodące do głębi twórczości nie zostały jeszcze dokładnie przez nas poznane. Aby pomóc aktorom, rozbudzić ich emocjonalną pamięć, wywołać w ich psychice artystyczne wizje, próbowaliśmy stworzyć im złudzenia za pomocą dekoracji, gry świateł i dźwięków. Niekiedy to pomagało, przywykłem więc do nadużywania dźwiękowych i świetlnych efektów scenicznych.

Posłuchajcie — opowiadał komuś Czechow tak, abym i ja usłyszał. — Napiszę nową sztukę, która będzie się rozpoczynała w ten sposób: „Jak cudnie, jak cicho! Nie słychać ani ptaków, ani psów, ani kukułek, ani puszczyka, ani słowika, ani zegarów i dzwoneczków i ani jednego świerszcza."

Oczywiście, był to kamyk rzucony do mego ogródka...

Moje życie w sztuce (Moja zizń w iskusstwie). Przekład Zofii Petersowej. P.I.W Warszawa 1954

Aktorzy Teatru Wojciecha Bogusławskiego ▶

malarstwo: François D'Aubigné, Izaak Lewitan, Walentin Sierow, Auguste Renoir, Claude Monet, Vincent van Gogh

Wydawca: Teatr Narodowy
Redaktor: Halina Zakrzewska
Opracowanie graficzne: Bożena Rzuczkowska

Zakł. Graf. „Tamka", W-wa. Zam. 1844/64. Z-63.
Cena 5 zł.

Kazimierz Owsiński

Owsiński był średniéy ciała postaci, ani chudy, ani zbyt tłusty. Oczy duże, niebieskie, w czasie gry dziwnéy nabierały żywości. Twarz długa, bardziéy męzka niżeli powabna, pełną była mocnych wyrazów, co sprawiało, że równie w tragicznéy iako i komicznéy grze, doskonale rozmaite wyobrażał odmiany. Poruszenia iego ciała były poważne, gesta rąk, osobliwie w tragedyi, krótkie lecz silne. Głos iego brzmiący a razem przyiemny, przenikał duszę i wzbudzał nadzwyczayne iakieś omamienie.

SEZON • 1964/65