STARY TEATR

WIŚNIOWY SAD

STARY TEATR

im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: J. P. GAWLIK

22.XI.75

ANTONI CZECHOW

WIŚNIOWY SAD

(WISZNIEWYJ SAD)

PRZEKŁAD:

JERZY JAROCKI

AKTORZY:

ANNA DYMNA, ELŻBIETA KARKOSZKA, EWA KOLASIŃSKA, EWA LASSEK, ZOFIA WIĘCŁAWÓWNA, EDWARD DOBRZAŃSKI. JULIUSZ GRABOWSKI, EDWARD LUBASZENKO, JERZY RADZIWIŁOWICZ, WIKTOR SADECKI, JERZY STUHR, JERZY TRELA, LESZEK ŚWIGOŃ, JERZY ŚWIĘCH, ROMAN WOJTOWICZ, EDWARD WNUK.

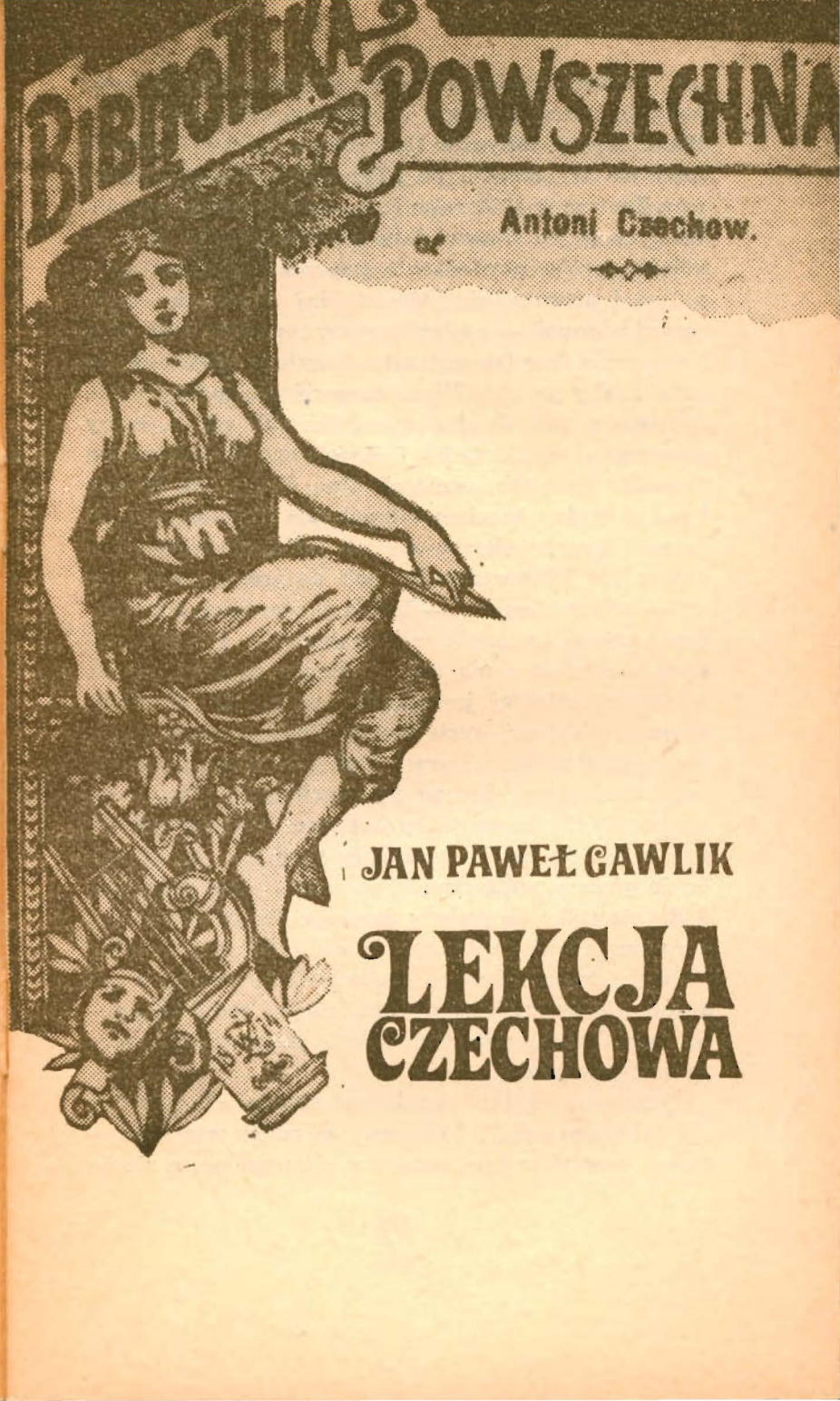
SCENOGRAFIA:
JERZY KOWARSKI

MUZYKA:
ZYGMUNT KONIECZNY

UKŁADY TAŃCÓW:
ZOFIA WIĘCŁAWÓWNA

REŻYSERIA:
JERZY JAROCKI

PREMIERA W TEATRZE KAMERALNYM
w dniu 1 lutego 1975



JAN PAWEŁ GAWLIK

LEKCJA CZECHOWA

„WIŚNIOWY SAD" jest czwartą realizacją Czechowa podjętą przez Jerzego Jarockiego. Po „Wujaszku Wani" wystawionym w 1959 roku w Teatrze Rozmaitości we Wrocławiu, po „Trzech siostrach" w Starym Teatrze w 1969 roku i „Trzech siostrach" wystawionych przed dwoma laty w Zurichu jest to więc kolejna próba powiedzenia poprzez Czechowa tych prawd i przemyśleń, które dzisiaj — dla nas i dla naszej widowni — najlepiej mieszczą się w delikatnej i na pozór bezstronnej relacji autora „Wiśniowego sadu". Aby je określić zastanowić się należy czym ten pisarz stał się dla czytelnika lub widza, który przeszedł przez literackie i filozoficzne doświadczenia Samuela Becketta, przez okrutną dialektykę Geneta i paradoksalny komizm Ionesci. Dla pokolenia, które coraz częściej powraca do melancholijnej mądrości autora „Wiśniowego sadu" jak do źródeł. Otóż jest on — moim zdaniem — lekcją skromności. Przykładem umiaru i prawdy w literaturze — i w tworzonym w oparciu o nią teatrze. Udaną próbą zawarcia w sztuce, odległej jeszcze od nadciągających paroksyzmów historii, tych niepokojów, przeczuć i postaw, jakie musiały towarzyszyć wyczulonej i chłonnej świadomości pisarza na przełomie epok. Kiedy wydawało się, że wszystko jest jeszcze po staremu — gdy w istocie rzeczy zaczynały się już w Rosji głębokie procesy polityczne i społeczne, które doprowadziły nie tylko do zmiany dawnego świata Gajewów, ale przeobraziły w efekcie historię ludzkości. W sztuce, dodać należy, bardzo jeszcze odległej od tych rygorów i konwencji, które ostry skrót i radykalną deformację uznały potem za jedyną godną artysty metodę wypowiedzi.

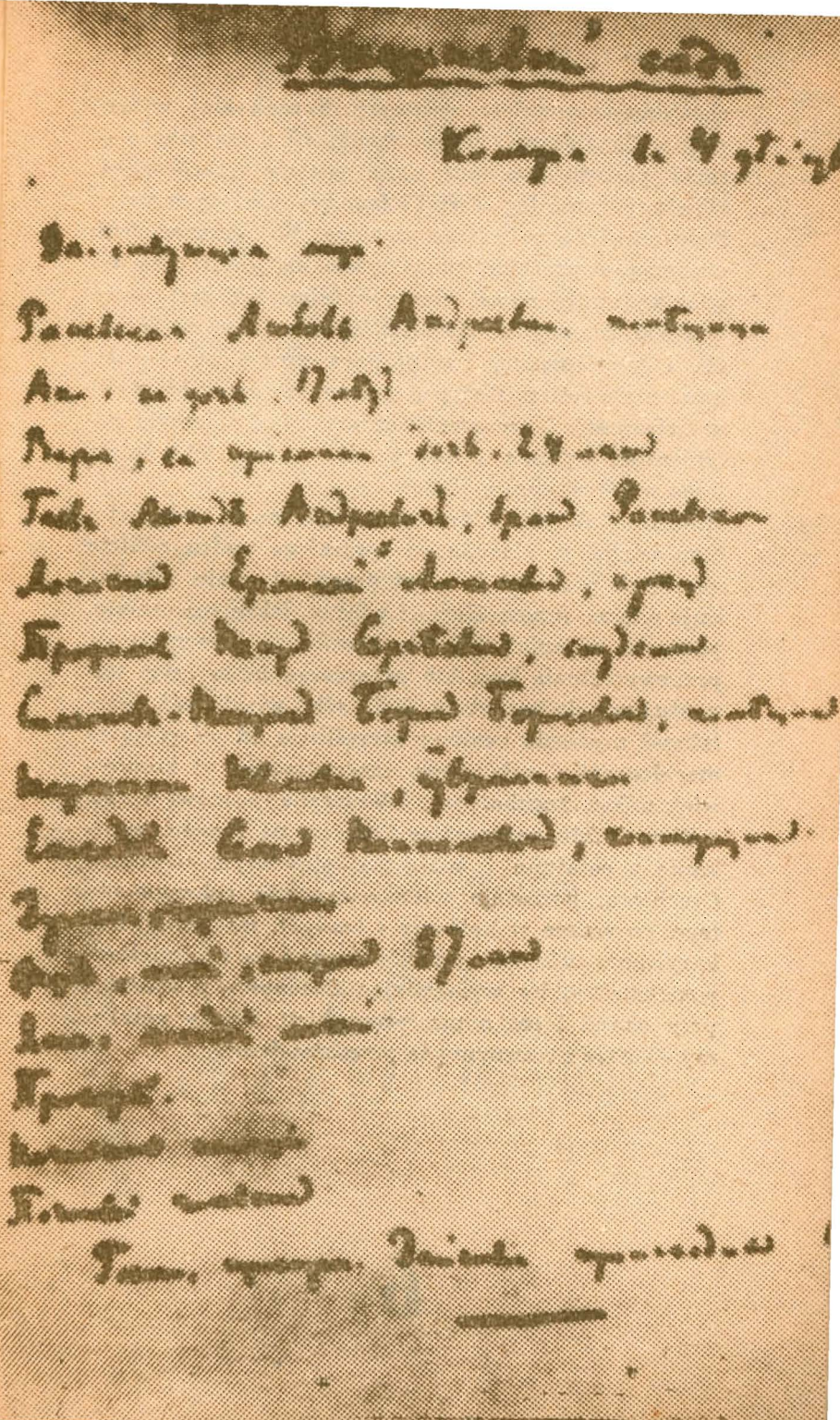
Żyjący u schyłku epoki, śmiertelnie chory autor „Wiśniowego sadu", świadomy aż nadto własnej sytuacji, zawarł w tym ostatnim pisanym przez siebie

utworze dramatycznym syntezę swej filozofii i wiedzy o życiu. Przenikliwość i ostrość widzenia zbiega się w niej z poczuciem bezradności i świadomością przemijania wypełniającego los ludzki od narodzin do śmierci. Przemijanie to, podobnie jak i cały porządek rzeczy, towarzyszący ludziom i zdarzeniom, czynią z przedstawionego przez Czechowa życia domenę żałosnych konieczności i absurdalnych przypadków. Mimo wyrafinowanej świadomości i sprawności duchowej bohaterowie jego literatury, prominenci i statyści tworzonego przezeń świata, nie mogą wyrwać się z tych uwarunkowań. Życie ich, najczęściej jałowe i puste, rozwija się i mija jakby po z góry nakreślonych torach. Poprzez przypadki i konieczności dalekie zazwyczaj od wyobraźni zainteresowanych. Ten filozoficzny fatalizm rozjaśniony niezwykłą drobiazgowością i czułością bez mała, z jaką opisuje Czechow swoich bohaterów, pomnożony o niezawodny zmysł komizmu i paradoksu, tworzy świat pełen ważnych prawd i znaczących niedopowiedzeń. Świat, w którym zanurzamy się chętnie, pewni nie tylko przenikliwości prezentowanego nam spojrzenia, ale również uniwersalności tej filozofii. Bo Czechow, nie pozostawiając złudzeń, wzbudza w nas równocześnie współczucie i poczucie wspólnoty.

Ten egzystencjalny i pełen solidarności sposób odczuwania świata o niezwykłej delikatności spojrzenia i subtelności środków wydaje się nam najistotniejszą cechą jego pisarstwa. Właśnie dla tej, tak charakterystycznej dla autora „Wiśniowego sadu" przenikliwej i smutnej wiedzy o człowieku wracamy chętnie do jego opowieści, szukając w nich nie łatwego pocieszenia, nie złudnej nadziei, ale otuchy płynącej z poczucia najgłębszej wspólnoty w tym, co niewyrażalne i wymykające się właśnie całej współczesnej, molekularno-komputerowej wiedzy o czło-

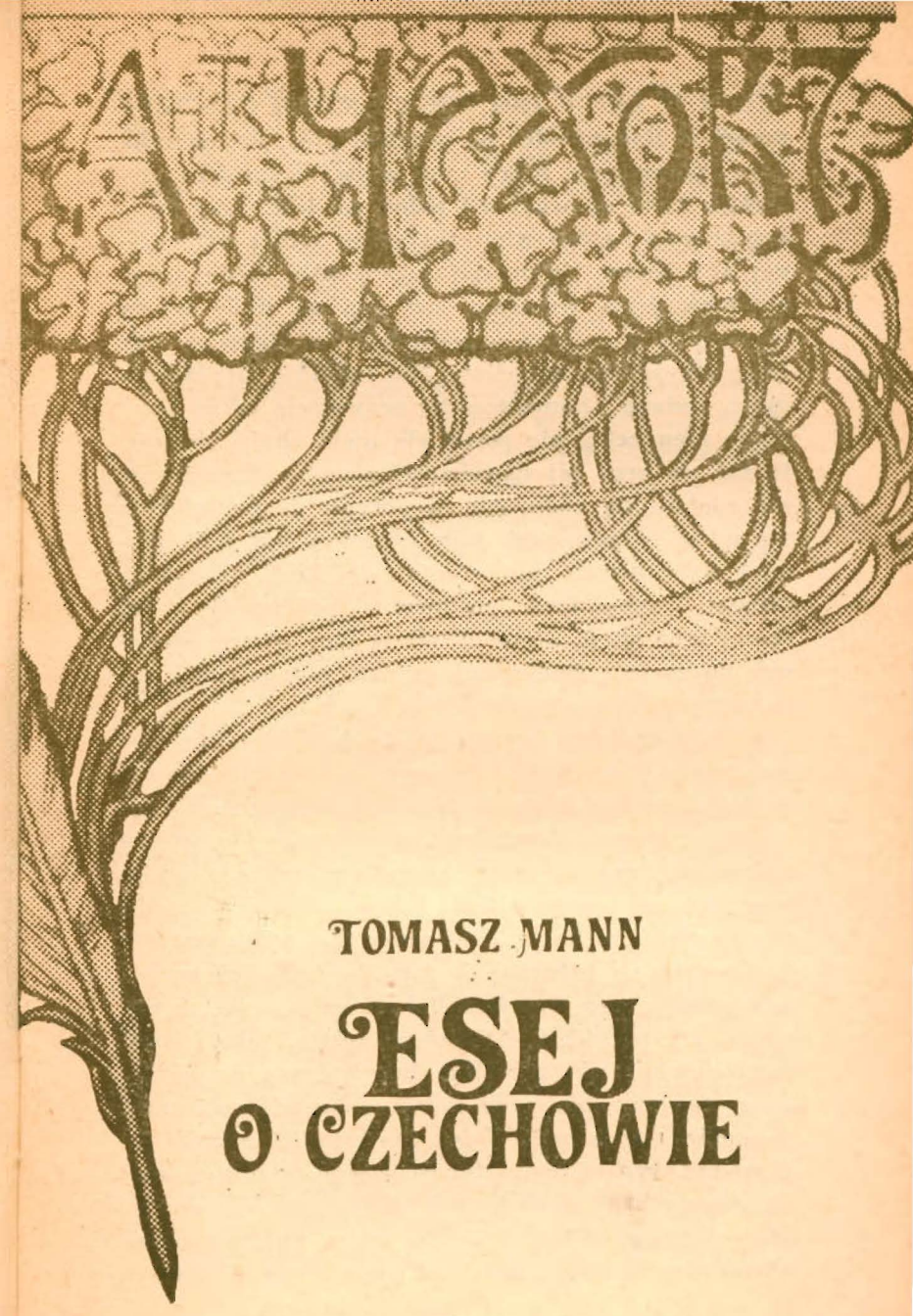
wieku. Bo Czechow — i tu tkwi na pewno jedno ze źródeł jego żywotności — pozostaje szczególnie bliski naszemu codziennemu niepokojowi i codziennej świadomości. Ta wielka literatura, która nie pozostawia zbyt wiele nadziei, dostarcza równocześnie tak wyrafinowanej świadomości przemijania i tak doskonałego poczucia bezsilności człowieka, że rodzi w nas — paradoksalnie — instynkt godności. Potrzebę wartości i hierarchii abstrakcyjną zapewne w kategoriach pragmatyki, ale jakże realną i ważną w świecie imponderabiliów. Pozbawieni nadziei, skazani na przemijanie, możemy tylko zachować naszą godność, jako jedyną rękojmię względnej niezależności. Godność ta zastąpić może nadzieję i zachować świadomość dobra i zła. Wskazując na nieuchronność przemian i przypadkowość losu Czechow pozostaje wierny tej hierarchii. Wierny instynktowi moralnemu, przez co jego egzystencjalna filozofia uwalnia się od degradującej człowieka rozpaczy. Wypełnia natomiast dojrzałą melancholią, jakby smutkiem istnienia, przykrytym dla niepoznaki płynnością, a nawet, w nierzadkich przypadkach, komizmem zdarzeń.

Przypomniane tu właściwości dramaturgii Antoniego Czechowa — egzystencjalna pojemność i fakturalna złożoność — najbardziej frapują Jerzego Jarockiego. Uznany twórca scenicznej groteski o niezwykłej inwencji w zakresie wyobraźni i techniki teatru zwraca się z pokorą do przenikliwego i sprzyjającego ludziom pisarza uznając jego wielkość nie tylko w widzeniu życia, w odczuciu naszego losu i sytuacji na świecie, ale także w jego stosunku do teatru. W taktownym oddalaniu się od jałowego w gruncie rzeczy naturalizmu w stronę przenikliwej świadomości egzystencji, zapładniającej i antycypującej wiele późniejszych odkryć i olśnień literatury. Budując wnikliwie los człowieka, na scenie uposta-



ciowiony w nostalgicznym życiu Raniewskiej, w niepokoju Trofimowa, czy determinacji Łopachina, Jarocki pozostaje pedantycznie wierny Czechowowi. Obleka jedynie jego świat i jego wyobraźnię w świat i wyobraźnię własnego teatru. W rzeczywistość umowną a przecież prawdopodobną, zanurzoną na poły w tamtej epoce, ale wyhylającą się bez reszty w naszą własną świadomość. W naszą znajomość życia i współczesną, rozumiejącą swoją autonomię, konwencję teatru. Reżyser o niezaprzeczonej biegłości w deformacji i kreowaniu obrazu tutaj zaledwie relacjonuje. Pytanie tylko: kogo? — lub dokładniej: kogo w pierwszym rzędzie?

Autora sztuki czy widza odnajdującego w twórczości tego wielkiego klasyka europejskiego teatru odbicie własnych przeczuć i doświadczeń? A może relacjonuje własne przemyślenia i własne, jakże zrozumiałe, poczucie mijania? Własną bezsilność i niemożność przezwyciężenia losu lub przeznaczenia, w czym odnajdujemy się bez trudu, jeśli tylko wrażliwość i rzetelność myślenia ocalimy szczęśliwie od oślepiającej megalomanii i zabójczego egocentryzmu. O kimkolwiek mówi, kogokolwiek relacjonuje — mówi o nas, a Stary Teatr, zapraszając Państwa na wspólne spotkanie z ostatnim i bodaj najdojrzalszym utworem Czechowa, pozostaje wierny zasadzie pokazywania tego, co ważne w kulturze i tradycji teatralnej. Pokazywania w sposób na tyle nowy i na tyle niekonwencjonalny, by wystawiając Czechowa powiedzieć przy okazji i coś o nas wszystkich, którzy patrzymy — więc i tworzymy to przedstawienie.



TOMASZ MANN

ESEJ O CZECHOWIE

KIEDY W LIPCU 1904 ROKU ANTONI CZECHOW umarł w Badenweiler na gruźlicę płuc, byłem młodym człowiekiem, który miał w swym dorobku literackim kilka opowiadań i jedną powieść, przy czym zawdzięczał bardzo wiele rosyjskiej sztuce narracyjnej XIX wieku. Na próżno usiłuję sobie dzisiaj przypomnieć, jakie wrażenie wywarła na mnie wtedy wiadomość o śmierci o piętnaście lat starszego ode mnie rosyjskiego nowelisty. Nie znajduję nic. Wiadomość, podana i komentowana oczywiście także przez prasę niemiecką, nie poruszyła mnie chyba zbytnio, to zaś, co przy tej sposobności pisano o Czechowie, nie zdołało się widocznie przyczynić do pogłębienia we mnie świadomości, kim właściwe był ten człowiek, który umarł zbyt wcześnie dla Rosji, dla całego świata. Wspomnienia pośmiertne świadczyły o tej samej ignorancji, która określała mój własny stosunek do życia i dzieła tego autora, przejaśniając się stopniowo dopiero z biegiem lat (...)

Mówiąc ogólniej, wydaje mi się, że długoletnie niedocenianie Czechowa w Europie zachodniej, a nawet w Rosji, spowodowane zostało jego własnym, w najwyższym stopniu trzeźwym, krytycznym i sceptycznym stosunkiem do siebie, niezadowoleniem, z jakim spoglądał na swoje dzieło, krótko mówiąc — jego skromnością; cecha ta, choć niezwykle ujmująca, nie przyczyniła się jednakże do tego, by wzbudzić szacunek świata, i sam Czechow dał nią światu, że tak powiem, zły przykład. Albowiem opinia, jaką mamy sami o sobie, nie pozostaje bez wpływu na obraz, który tworzą sobie o nas ludzie, zabarwia go i może go niekiedy sfałszować. Ten autor krótkich nowel zbyt długo był przekonany o błahości swego talentu, o swojej artystycznej nieważności; bardzo powoli i z trudem zyskiwał wiarę w siebie, wiarę której nie powinno nam braknąć, jeśli inni mają w nas uwierzyć;

aż do końca nie miał w sobie nic z literackiego grand-seigneura, a tym mniej z mędrca i proroka jak Tołstoj, który spoglądał nań życzliwie, widząc w nim — według relacji Gorkiego — „wspaniałego, cichego, skromnego człowieka". (...)

Długotrwałe powątpiewanie Czechowa o sobie jako artyście wykracza — jak mi się zdaje — poza jego własną osobowość, rozciąga się również na sztukę, na literaturę w ogóle, literaturę, z którą wzdragał się żyć sam na sam „w swoich czterech ścianach". Uprawianie jej zdawało się zawsze wymagać od niego uzupełnienia w męskiej, praktycznej działalności społecznej na świecie, pośród ludzi, w życiu. Literatura — by użyć jego własnych słów — była jego kochanką, nauka zaś, medycyna — legalną żoną, wobec której czuł się winny, że ją zdradza z tamtą. Stąd podróż na Sachalin, nad wyraz uciążliwa i niebezpieczna dla jego nadszarpniętego już zdrowia, stąd sensacyjna relacja o panujących tam straszliwych stosunkach, która rzeczywiście spowodowała pewne reformy; stąd niestrudzona działalność Czechowa jako wiejskiego lekarza, zawsze towarzysząca jego pracy literackiej, kierowanie szpitalem ziemstwa w Zwienigorodzie pod Moskwą, walka z cholerą, którą prowadzi w swojej małej posiadłości Mielichowo, gdzie udaje mu się przeforsować postawienie nowych baraków i gdzie zresztą pełni też funkcję kuratora wiejskiej szkoły. Tymczasem rośnie jego sława jako pisarza, lecz on patrzy na nią sceptycznie, wstydząc się jej przed własnym sumieniem. „Czy nie okłamuję czytelnika — zastanawia się — skoro nie umiem odpowiedzieć na najważniejsze pytania?" (...)

W dziewiętnastym roku życia Antoni był podporą rodziny. „Antosza Czechonte" nazywał się jako dostawca pism humorystycznych. I oto następuje coś bardzo dziwnego, charakterystycznego dla ducha li-

teratury i jej autonomicznej inicjatywy, a ukazującego, jak nieoczekiwane następstwa może mieć zetknięcie się z nią, choćby doraźne, uboczne i żartobliwe. Duch ten „dobija się do sumienia" — jak sam to określa Antosza Czechonte, wesołek. Opisuje on w pewnym liście, jak w mieszkaniu rodziców, pośród krzyku dzieci, ciągłego ruchu, brzęczenia kurantowych zegarów, głośnych lektur ojca w przyległym pokoju — siedzi przy swoim biurku nad pracą literacką, która „dobija się niemiłosiernie do jego sumienia". Nie powinna tego czynić, jest przecież tylko żartem, zabawą na użytek mieszczańskiego czytelnika. Lecz dzieje się coś, co nazwałem czymś dziwnym, charakterystycznym i nieoczekiwanym; otóż stopniowo i właściwie mimo woli autora, nie zdającego sobie niemal sprawy z tego procesu, wdziera się do jego felietonów pewien element, którego początkowo nie miały one najmniejszej ochoty brać pod uwagę, a który wypływa z sumienia literatury, a zarazem z jego własnego, osobistego sumienia: jest to element wprawdzie wciąż jeszcze wesoły i zabawny, ale zarazem gorzki, smutny, oskarżający demaskatorsko życie i społeczeństwo, boleśnie krytyczny, krótko mówiąc — literacki. To, co się tu wdziera, łączy się bezpośrednio z samym pisaniem, z formą, językiem — krytyczny smutek i bunt są przecież tylko pragnieniem lepszej rzeczywistości, czystszego, prawdziwego, piękniejszego, szlachetniejszego życia, pragnieniem, aby społeczeństwo ludzkie bardziej sprzyjało duchowi, i to pragnienie odzwierciedla się w języku, w obowiązku artystycznej pracy nad nim, w „niemiłosiernym" obowiązku, stanowiącym bezsprzecznie część tego, co wkracza do lekkiego pisarstwa Antoszy. (...)

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 pięciu 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 NR 6: 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 r. 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." (...)

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 robić? ... Chociaż jedno słowo, jedno jedyne słowo... Niech pan mówi, błagam... Co mam robić?" 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 dysputowania, uprawiana również przez innych autorów. Ale u Czechowa mają one całkiem osobliwe tło, szczególną, boleśnie-komiczną funkcję artystyczną. (...)

Prawda życia, która przede wszystkim obowiązuje twórcę, deprecjonuje idee i poglądy. Jest z natury ironiczna i stąd łatwo o zarzut, że twórca, który po-

АНТОНЪ ЧЕХОВЪ.

ПЬЕСЫ

nad wszystko ceni prawdę, nie ma własnego punktu widzenia, że jest obojętny na dobro i zło, że brak mu ideałów i idei. Czechow zastrzega się przeciwko takim zarzutom. Jest przekonany, jak powiada, że czytelnik sam uzupełni brakujące w opowiadaniu, wyeliminowane z niego momenty „subiektywne", to znaczy oceny, wyraz postawy moralnej. Skąd zatem jego „lęk", niechęć wobec sławy, uczucie, iż z talentem okłamuje swoich czytelników, ponieważ nie umie odpowiedzieć na najważniejsze pytania? Skąd jego niesamowita zdolność przeobrażenia się w zrozpaczonego starca, który sobie uświadamia, że życiu jego brakło „ogólnej idei", że „nie ma nic", i który na bezradne pytanie: „Co robić?" musi odpowiedzieć: „Mówię szczerze — nie wiem." Jeśli prawda życia jest z natury ironiczna, to sztuka jest chyba z natury nihilistyczna? A jest przy tym tak pracowita! Sztuka jest jak gdyby pracą w stanie chemicznie czystym i jej kwintesencją, paradygmatem wszelkiej pracy,

jest samą pracą, pracą w sobie. Nikt nie oddawał się pracy tak jak on. Gorki powiedział, że nie znał człowieka, który by tak głęboko jak Czechow odczuwał znaczenie pracy jako podstawy wszelkiej kultury. Pracował istotnie nieustannie i niestrudzenie, wbrew swojej wątłej konstytucji, nie zważając na zżerającą siły chorobę, pracował codziennie, aż do końca. Co więcej, wykonywał tę bohaterską pracę mimo stałych wątpliwości co do jej sensu, mimo poczucia winy, że brak jej centralnej „ogólnej idei", że na pytanie: „Co robić", nie znajduje odpowiedzi, a obrazując życie i bawiąc, odwodzi jedynie uwagę od tego pytania. „Rysujemy życie tylko takim, jakim jest — mówi — i dalej ani rusz." Albo: „Tak jak rzeczy stoją, życie artysty nie ma żadnego sensu, im więcej zaś ma talentu, tym dziwaczniejszą i tym bardziej niezrozumiałą staje się jego rola, gdyż praca jego służy tylko zabawianiu nieczystego drapieżnego zwierzęcia, wspierając tym samym istniejący porządek." (...)

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." (...)

Czechow nie miał żadnego stosunku do klasy robotniczej, nie studiował Marksa. Nie był piewcą robotników, jak Gorki, jakkolwiek był piewcą pracy. Ale umiał wydobyć tony społecznego bólu, które wstrząsały sercem jego narodu.

Jest to prawdziwy Czechow, tak w swoim wzruszeniu, jak w rozgoryczeniu, boli go, iż wszystko wciąż jeszcze toczy się po staremu, i wcale bym się nie dziwił, gdyby na takich właśnie opisach opierała się popularność tego pisarza, która znalazła niemal zaskakujący wyraz po jego śmierci i na pogrzebie w Moskwie. Jedno z praworządnie myślących pism uznało wtedy za stosowne zrobić uwagę, że ten Antoni Czechow także należał zapewne do owych „zwiastunów rewolucyjnej burzy".

Nie wyglądał jak zwiastun burzy, nie wyglądał jak mużyk, który stał się geniuszem, niczym Tołstoj, ani jak blady przestępca Nitzschego. Podobizny przedstawiają smukłego mężczyznę w stroju końca XIX wieku, w sztywnym kołnierzyku, w binoklach na sznurku, ze spiczastą 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. (...)

Ożenił się dopiero na trzy lata przed śmiercią, małżeństwo doszło do skutku dzięki jego bliskim sto-

sunkom 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, 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 przedrewolucyjnych 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

А. П. ЧЕХОВ

A. P. Chekhov

ВИШНЕВЫЙ САД

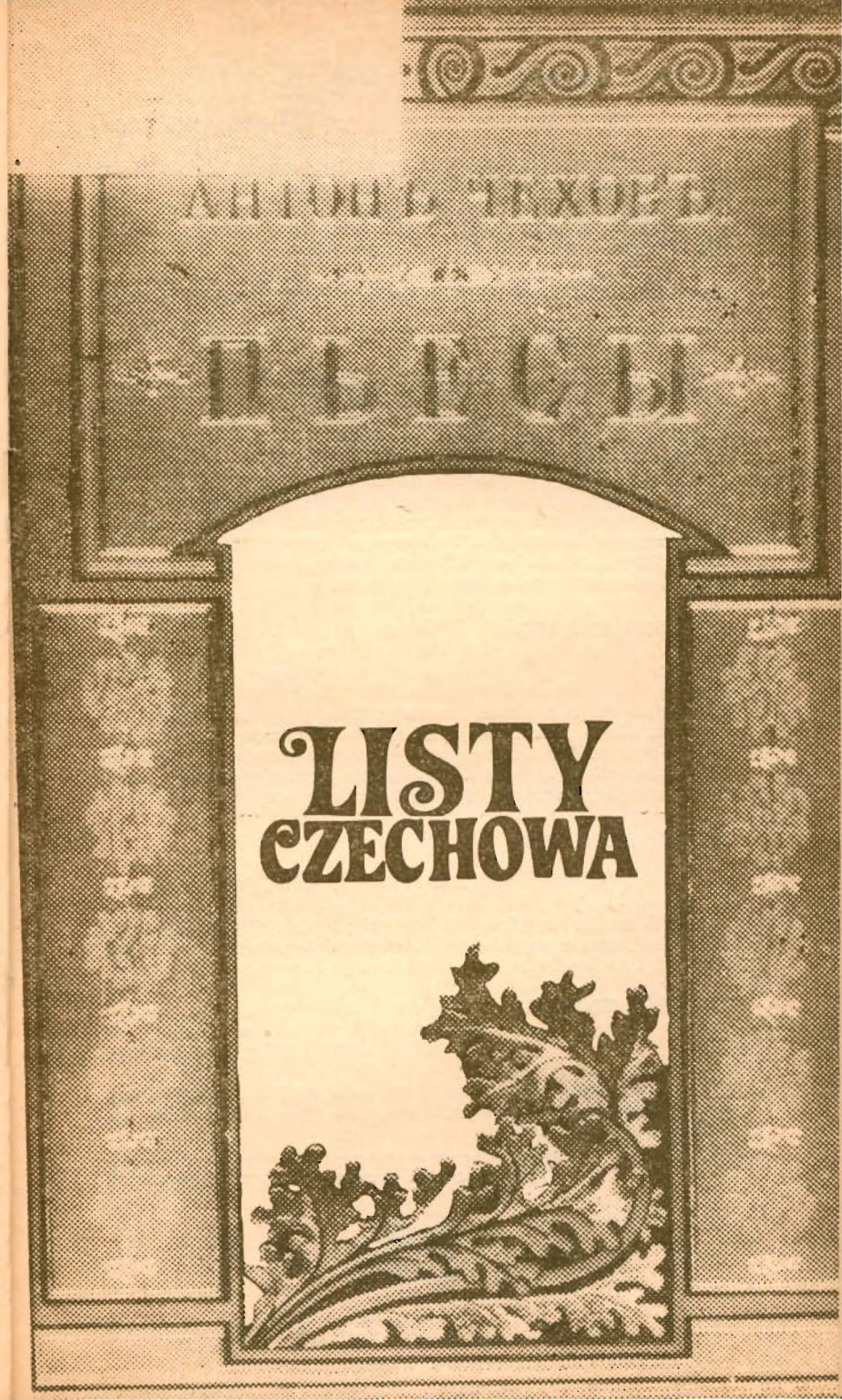
THE CHERRY ORCHARD

dumne, wolne i czynne społeczeństwo ludzkie, „nowe, wyższe, rozumne formy życia, u którego wrót może już nawet stoimy i które czasami przeczuwamy". (...)

Pragnę powiedzieć, że pisałem te słowa z głęboką sympatią. Urzeka mnie twórczość Czechowa. Ironiczny stosunek wobez 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, 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. (...)

przełożyła
Izabela CZERMAKOWA



DO OLGI KNIPPER

23 stycznia 1903 r., Jałta

Artysteczko moja, dzień dobry! Otrzymałem dziś list od Niemirowicza, pisze o sztukach, które pójdą, zapytuje o moją sztukę. To, że będę pisał swą sztukę, jest pewne jak dwa a dwa cztery, jeśli tylko, oczywiście, będę zdrów; ale czy się uda, czy z niej coś wyjdzie — nie wiem.

DO KONSTANTEGO ALEKSIEJEWA (STANISŁAWSKIEGO)

5 luty 1903 r., Jałta

Byłem niezdrów, teraz odżyłem, zdrowie się poprawiło i jeżeli obecnie pracuję nie tak, jak należy, to z powodu zimna (w gabinecie jest wszystkiego 11 stopni), bezludzia i prawdopodobnie — lenistwa, które zrodziło się w 1859 roku, tzn. o rok wcześniej ode mnie. Jednakże liczę na to, że po 20 lutego wezmę się do sztuki i do 20 marca ją skończę. Mam już gotową w głowie. Nazywa się „Wiśniowy sad", cztery akty, w pierwszym akcie przez okna widać kwitnące wiśnie, nieprzerwany biały sad. I damy w białych sukniach. Jednym słowem, Wiszniewski będzie bardzo się śmiał — i, oczywiście, nie wiadomo, z jakiego powodu.

DO OLGI KNIPPER

11 lutego 1903 r., Jałta

Smutno mi bez ciebie, kochana! Czuję się samotnym nicponiem, długo przesiaduję bez ruchu i brakuje tylko, żebym palił długą fajkę. Sztukę zacznę pisać 21 lutego. Ty będziesz grać głupiutką. A któż będzie grał staruszkę-matkę? Kto? Trzeba będzie poprosić M(arię) F(iodorownę).

DO OLGI KNIPPER

5 i 6 marca 1903 r.

...Jeśli sztuka wyjdzie mi nie taka, jak to zaplanowałem, to stuknij mnie pięścią po łbie. Stanisławski ma rolę komiczną, ty również...

DO OLGI KNIPPER

11 kwietnia 1903 r.

...Czy znajdzie się u was aktorka do roli starszej damy w „Wiśniowym sadzie"? Jeśli nie, to i sztuki nie będzie, nie zacznę jej nawet pisać...

---

listy Czechowa przełożył DANIEL HOROWICZ

DO KONSTANTEGO ALEKSIEJEWA (STANISŁAWSKIEGO)

28 lipca 1903 r., Jałta

Moja sztuka jeszcze nie gotowa, posuwa się opornie, co tłumaczę i lenistwem, i wspaniałą pogodą, i trudnością akcji. Gdy sztuka będzie gotowa lub też zanim jeszcze będzie gotowa, napiszę do Pana lub lepiej zatelegrafuję. Wydaje się, że Łińska rola wyszła niczego sobie, chociaż, zresztą, trudno mi jest sądzić, albowiem w sztukach w ogóle, podczas czytania ich, orientuję się bardzo niewiele.

Olga jest zdrowa, kąpie się codziennie; dba o mnie. Siostra jest też zdrowa, obie dziękują za pozdrowienia i przekazują ukłony.

Swojej sztuki nie będę Panu czytał, albowiem nie umiem deklamować; dam ją tylko Panu do przeczytania — oczywiście, gdy będzie gotowa.

DO WŁODZIMIERZA NIEMIROWICZA-DANCZENKI

22 sierpnia 1903 r., Jałta

No cóż, co się tyczy mojej własnej sztuki „Wiśniowy sad", to tymczasem wszystko układa się pomyślnie. Pracuję po troszeczku. Jeżeli nawet spóźnię się nieco, to nie będzie wielkiego nieszczęścia, oprawę sceniczną w sztuce sprowadziłem do minimum, jakichś szczególnych dekoracji nie trzeba będzie i nie trzeba będzie wymyślać prochu. Tymczasem czuję się znakomicie, lepiej nie trzeba, tak że mogę pracować.

DO WŁODZIMIERZA NIEMIROWICZA-DANCZENKI

2 września 1903 r., Jałta

Jeśli, jak piszesz, przejdziesz do Teatru Małego, to się nie nacieszysz. Przecież odzwyczaiłeś się już i od Rybakowa i od Leszkowskiej, i jak by nie grali, to wszystko będzie ci się wydawało nieskładnym i kanciastym. Nie, już trzymaj się lepiej swojego teatru.

Moja sztuka (jeśli nadal będę pracować tak, jak pracowałem do dziś) będzie ukończona wkrótce, bądź spokojny. Trudno, bardzo trudno było pisać drugi akt, ale, zdaje się, że wyszedł niczego sobie. Sztukę nazwę komedią.

Na zdrowie nie mogę narzekać. Marzę o zimie, którą zamierzam spędzić w Moskwie.

Bądź zdrów i niech ci się wiedzie. W mojej sztuce rolę matki weźmie Olga, a kto będzie grać 17—18-letnią córkę — nie mogę decydować. No cóż, wtedy się okaże.

Kłaniam się nisko i obejmuję cię.

DO MARII ALEKSIEJEWEJ (LILINY)

15 września 1903 r., Jałta

Droga Mario Pietrowno, niech Pani nikomu nie wierzy, mojej sztuki nie czytała jeszcze ani jedna żywa dusza; dla Pani napisałem nie „świętoszkę", a bardzo miłą dziewczynę, z której, mam nadzieję, będzie Pani zadowolona. Sztukę prawie że ukończyłem, ale 8—10 dni temu zachorowałem, zacząłem kaszleć, osłabłem, jednym słowem, zaczęła się ubiegłoroczna historia. Obecnie, tj. dzisiaj, zrobiło się ciepło i zdrowie jakby się poprawiło, jednakże pisać nie mogę, bo boli mnie głowa. Olga nie przywiezie sztuki, przyślę wszystkie cztery akty, jak tylko będzie możliwe przysiąść znów na cały dzień. Wyszedł mi nie dramat, a komedia, w niektórych miejscach nawet farsa i obawiam się, czy mi się nie dostanie od Włodzimierza Iwanowicza. Konstanty Siergiejewicz ma dużą rolę. A w ogóle, to ról jest niewiele.

Jeśli zobaczy Pani Wiszniewskiego, to proszę mu powiedzieć, żeby postarał się schudnąć, — potrzebne to jest dla mojej sztuki. A więc, niech Pani będzie zdrowa, szczęśliwa, wesoła, niech się Pani we wszystkim wiedzie. Niech mi Pani życzy, żebym wyzdrowiał jak najszybciej i zajął się robotą. Niskie ukłony dla Konstantego Siergiejewicza i wszystkich Pani kolegów i koleżanek.

DO OLGI KNIPPER

20 wrześnie 1903 r.

...Jestem tak daleki od wszystkiego, że zaczynam padać na duchu. Wydaje mi się, że jako literat już się przeżyłem i każde zdanie, które piszę, wydaje mi się nic nie warte i niepotrzebne.

DO OLGI KNIPPER

23 września 1903 r.

...Czwarty akt w mojej sztuce będzie w porównaniu z innymi aktami biedny treściowo, ale efektowny. Koniec twojej roli wydaje mi się niezłym. W ogóle, to nie padaj na duchu, wszystko jest w porządku.

DO OLGI KNIPPER

21 września 1903 r.

...Ostatni akt będzie wesoły, zresztą cała sztuka jest wesoła, lekkomyślna: Saninowi się nie spodoba, powie, że zrobiłem się nieglęboki...

DO OLGI KNIPPER

27 września 1903 r., Jałta

Duszko moja, koniczku, już telegrafowałem do ciebie, że sztuka jest skończona, że zostały napisane wszystkie cztery akty. Już przepisuję. Ludzie wyszli mi żywi, to prawda, ale jaką okaże się sama sztuka, nie wiem. Przyślę, przeczytasz i przekonasz się.

No, koniczku, głaszczę cię, czyszczę, karmię najlepszym owsem i całuję w czoło i w szyjkę. Bóg z tobą. Pisz do mnie, ale nie za bardzo się gniewaj, jeśli nie będę pisać do ciebie codziennie. Przepisuję teraz sztukę, a więc chyba zasługuję na pobłażliwość.

Ukłony dla wszystkich.

DO OLGI KNIPPER

8 października 1903 r.

...A moja sztuka posuwa się naprzód, dzisiaj kończę przepisywanie III aktu, biorę się do IV. Trzeci akt jest najbardziej nie nudny, a drugi nudny i jednostajny, jak pajęczyna.

...Kto, kto będzie grał guwernantkę?

DO OLGI KNIPPER

14 października 1903 r., Jałta

1) Lubow Andriejewną będziesz grać ty, bowiem więcej nie ma kto. Ubrana jest nie zbytkownie, ale z dużym sma-

kiem. Mądra, bardzo dobra, rozstrzepana; do wszystkich przymila się, zawsze uśmiech na twarzy.

2) Anię powinna grać koniecznie młodziutka aktorka.

3) Waria — być może, że tę rolę weźmie Maria Pietrowna.

4) Gajew — dla Wiszniewskiego. Poproś Wiszniewskiego, żeby przysłuchał się, gdy grają w bilard, i zanotował jak najwięcej bilardowych zwrotów. Ja nie gram w bilard, może kiedyś tam grałem, ale już wszystko zapomniałem i w sztuce wszystko jest przypadkowe. Potem porozumiem się z Wiszniewskim i dopiszę wszystko, co trzeba.

5) Łopachin — Stanisławski.

6) Trofimow student — Kaczałow.

7) Simeonow-Piszczyk — Grybunin.

8) Charlotta — znak zapytania. W czwartym akcie wstawię jeszcze jej słowa: wczoraj bolał mnie brzuch, kiedy przepisywałem IV akt, i nie mogłem wpisać nic nowego. W IV akcie Charlotta zrobi sztuczkę z kaloszami Trofimowa. Rajewska tego nie odegra. Tu powinna być aktorka z humorem.

9) Jepichodow — być może, nie odmówi przyjęcia Łużski.

10) Firs — Artem.

11) Jasza — Moskwin.

Jeśli sztuka pójdzie, to powiedz, że dokonam wszelkich przeróbek, jakie będą potrzebne dla zachowania sceny. Czasu mam dość, chociaż muszę się przyznać, że sztuka zbrzydła mi okropnie. Jeśli coś jest w sztuce niejasne, to napisz.

Dom jest stary, pański; niegdyś mieszkali w nim bardzo bogato i powinno się to odczuwać w umeblowaniu. Bogato i przytulnie.

Waria jest gburowata i głupawa, ale bardzo dobra.

DO OLGI KNIPPER

19 października 1903 r.

Miły mój koniczku, duszko, dzieńdobry! Wczoraj nie pisałem do ciebie, bo przez cały czas z biciem serca czekałem na telegram. Wczoraj późnym wieczorem nadszedł telegram od ciebie, a dziś rano od Włodz[imierza] Iw[anowicza] — na 180 słów. Wielkie dzięki. A ja wciąż tchórzyłem, bałem się. Najbardziej lękałem się małej ruchliwości drugiego aktu i pewnego niewykończenia studenta Trofimowa. Przecież Trofimow co trochę jest na zesłaniu, co trochę wypędzają go z uniwersytetu, i jakże tu przedstawić te sztuczki?

...Napisz mi również, kto będzie grać Charlottę. Czyżby Rajewska(Przecież wówczas to będzie nie Charlotta, a nie śmieszna, pretensjonalna Jewdokija...

DO OLGI KNIPPER

21 października 1903 r., Jałta

Dziś otrzymałem od Aleksiejewa telegram, w którym nazywa moją sztukę genialną; oznacza to przechwalenie sztuki i odebranie jej dobrej połowy powodzenia, jakie mogłaby,

przy szczęśliwych okolicznościach, uzyskać. Niemirowicz nie przesłał mi jeszcze spisu artystów występujących w sztuce, a ja się jednak obawiam. Już mi telegrafował, że Ania jest podobna do Iriny; widocznie rolę Ani chce dać Marii Fiedorownie. A Ania jest tak podobna do Iriny, jak ja do Burdżałowa. Ania to przede wszystkim dziecko, wesołe do ostatka, nie znające życia i ani razu nie płaczące, oprócz II aktu, gdzie ma tylko łzy w oczach. A przecież M[aria] F[iedorowna] całą rolę przebiadoli, a na dodatek — jest stara. Kto gra Charlottę?

DO OLGI KNIPPER

23 października 1903 r.

...Piszesz, że Gajewa nie może grać Wiszniewski. A któż? Stanisławski? Wtedy kto Łopachina? Łużskiemu nie można dawać pod żadnym pozorem, albo zawali albo wypadnie blado albo zbałagani. Niech gra Jepichodowa. Nie, lepiej nie róbcie krzywdy Wiszniewskiemu.

...Niemirowicz pisze, że w mojej sztuce jest dużo łez i że są grubiaństwa. Napisz mi, duszko, co znajdujesz nie w porządku i co mówią, a ja poprawię; przecież jeszcze nie za późno, można jeszcze cały akt przerobić.

Więc Piszczyk spodobał się aktorom? Bardzo się cieszę. Wydaje mi się, że Grybunin zagra go wyśmienicie...

DO WŁODZIMIERZA NIEMIROWICZA-DANCZENKI

23 października 1903 r., Jałta

Miły Włodzimierzu Iwanowiczu, gdy przekazałem waszemu teatrowi „Trzy siostry", a w „Nowościach dnia" ukazała się notatka, że my obaj, tj. ja i ty, byliśmy oburzeni, rozmawiałem z Efrosem i on dał mi słowo, że to się więcej nie powtórzy. A teraz nagle czytam, że Raniewska mieszka z Anią zagranicą, żyje z Francuzem, że 3-i akt odbywa się w jakimś hotelu, że Łopachin to kułak, sukinsyn itd. itd. Cóż mogłem pomyśleć? Czy mogłem podejrzewać cię o wtrącanie się?

Szkoda, żeś mnie tak zrozumiał, a jeszcze więcej szkoda, że zaszło takie nieporozumienie .Ale trzeba o tej historii zapomnieć jak najszybciej.

Dziś otrzymałem list od żony, pierwsze odnośnie sztuki. Z niecierpliwością będę oczkiwać listu od ciebie. Listy idą 4—5 dni — jakie to straszne!

Dawno już mam rozstrój żołądka i kaszel. Jelita jak gdyby się poprawiają ,ale kaszel męczy, jak przedtem, już nie wiem co robić, jechać do Moskwy, czy nie. Miałbym wielką ochotę być na próbach, popatrzeć. Obawiam się, czy u Ani nie wyjdzie płaczliwy ton (ty z jakiegoś powodu znajdujesz, że jest podobna do Iriny), obawiam się, że będzie ją grać nie młoda aktorka. Ania u mnie ani razu nie płacze, nigdzie nie mówi płaczliwym tonem, w 2-im akcie ma w oczach łzy, ale ton jest wesoły, żywy. Dlaczego w telegramie mówisz o tym, że

w sztuce jest dużo płaczących? Gdzie oni są? Tylko jedna Waria, ale to dlatego, że Waria jest płaksą z natury i jej łzy nie powinny wywoływać u widza smętnego uczucia. Często spotyka się u mnie „przez łzy", ale wskazuje to tylko na nastrój osób, a nie na łzy. W drugim akcie nie ma cmentarza.

DO OLGI KNIPPER

24 października 1903 r.

Duszko moja, koniczku, po cóż tłumaczyć moją sztukę na język francuski? Przecież to nonsens; Francuzi nic nie zrozumieją z Jermołaja, ze sprzedaży majątku i tylko będą się nudzić. Nie trzeba, duszko, nie ma po co. Tłumacz ma prawo tłumaczyć bez zezwolenia autora, nie mamy konwencji, niech tłumaczy K[orsow], tylko żeby nie było w tym mojej winy.

...Jeśli, jak pisałaś, Wiszniewski nie będzie grać Gajewa, to cóż będzie grać w mojej sztuce?

28 października 1903 r.

...Piszczyka powinien zagrać Grybunin. Niech Bóg broni dać tę rolę Wiszniewskiemu. Firsa — Artem, Jaszę — Moskwin lub Gromow, z którego wyszedłszy jak najbardziej oryginalny Jasza. Ale lepiej, oczywiście, Moskwina. A gdyby Maria Piotrowna zgodziła się grać Charlottę, to lepiej i nie trzeba! Myślałem o tym, ale nie śmiałem powiedzieć. Że jest wiotka, niewielkiego wzrostu — nie szkodzi. Dla Ani jest zbyt stara. Ale najważniejsze — żeby Wiszniewski nie grał Piszczyka, broń Boże. Leonidowa nie znam. Kupca powinien grać tylko Konst[anty] Siergiej[ewicz]. Przecież to nie kupiec w pospolitym znaczeniu tego słowa, trzeba to zrozumieć.

30 października 1903 r., Jałta

Dziś w „Grażdaninie" rugają Teatr Artystyczny za „Juliusza Cezara".

Wczoraj miałem rozstrój żołądka, bez powodu, a dziś — niczego sobie.

Jeśli Moskwina chce grać Jepichodowa, to jestem bardzo rad. A cóż wówczas dla Łużskiego?

Pomyślę trochę i chyba przyjadę do Moskwy, obawiam się, by Niemirowicz nie rozdał ról z politycznych względów Andriejewej, O. Aleksiejewej itd.

Nudno mi, nie mogę pracować. Pogoda jest pochmurna, zimno, w pokojach czuje się piece...

Okazuje się, że niepotrzebnie śpieszyłem się ze sztuką. Mógłbym jeszcze miesiąc pomozolić się nad nią.

Co za męka obcinanie paznokci na prawej ręce. Bez żony jest mi całkiem źle.

DO KONSTANTEGO ALEKSIEJEWA (STANISŁAWSKIEGO)

30 października 1903 r., Jałta

Drogi Konstanty Siergiejewiczu, bardzo dziękuję Panu za list, dzięki również za telegram. Listy są mi teraz bardzo drogie, dlatego że, po pierwsze, siedzę sam-samiuteńki, a po drugie — sztukę wysłałem trzy tygodnie temu, a list otrzymałem dopiero wczoraj od Pana i gdyby nie żona, to bym zupełnie nic nie wiedział i mógłbym przypuszczać wszystko, co by mi tylko przyszło do głowy. Kiedy pisałem do Łopachina, to sądziłem, że to Pańska rola. Jeśli się ona Panu z jakiegoś powodu nie uśmiecha, to niech Pan weźmie Gajewa. Łopachin, to co prawda kupiec, ale porządny człowiek pod każdym względem, powinien się trzymać zupełnie przyzwoicie, inteligentnie, nie małostkowo, bez sztuczek, i wydawało mi się, iż ta rola, centralna w sztuce, wyszłaby u Pana doskonale. Jeśli weźmie Pan Gajewa, to Łopachina proszę przekazać Wiszniewskiemu. Nie będzie to artystyczny Łopachin, ale za to nie drobnostkowy. Łużski będzie w tej roli zimnym cudzoziemcem. Leonidow zrobi kułaczka. Przy doborze aktora do tej roli nie należy zapominać, że Łopachina kochała Waria, poważna i religijna panna; kułaczka by ona nie pokochała.

Bardzo chce mi się do Moskwy, ale nie wiem, jak mam się stąd wyrwać. Robi się zimno i prawie że nie wychodzę, odzwyczaiłem się od powietrza, kaszlę. Boję się nie Moskwy, nie podróży, a tego, że będę musiał przesiedzieć w Sewastopolu od godziny 2 do 8, przy tym w niezwykle nudnym towarzystwie.

Proszę napisać, jaką rolę Pan weźmie. Żona pisała, że Moskwin chce grać Jepichodowa. No cóż, to bardzo dobrze, sztuka tylko zyska na tym.

DO WŁODZIMIERZA NIEMIROWICZA-DANCZENKI

2 listopada 1903 r., Jałta

Miły Włodzimierzu Iwanowiczu, w ciągu jednego dnia dwa listy od ciebie, wielkie dzięki! Piwa nie pijam, ostatni raz piłem w lipcu, miodu mi jeść nie wolno, bolą od niego brzuchy. A teraz co się tyczy sztuki.

1) Anię może grać ktokolwiek, nawet zupełnie nieznana aktorka, byle była młoda i wyglądała jak dziewczynka, i mówiła młodym, dźwięcznym głosem. Ta rola nie należy do ważnych.

2) Waria — role nieco poważniejsza, gdyby jej nie wzięła Maria Pietrowna. Bez M[arii] P[ietrowny] rola ta wyjdzie i płaska ,i ordynarna, trzeba będzie ją przerabiać, zmiękczać. M[aria] P[ietrowna] nie może się powtarzać, dlatego, przede wszystkim, że to człowiek utalentowany, a po drugie, dlatego, że Waria jest nie podobna do Soni i Nataszy, jest to postać w czarnej sukni, mniszka, głupiutka, płaksa itd. itd.

3) Gajew i Łopachin — tę rolę niech wybiera i próbuje

Konst[anty] Sierg[iejewicz]. Gdyby wziął Łopachina i gdyby ta rola mu się udała, to sztuka miałaby powodzenie. Przecież jeśli Łopachin wypadnie blado w wykonaniu słabego aktora, to przepadnie zarówno rola, jak i sztuka.

4) Piszczyk — Grybunin. Broń Boże dać tę rolę Wiszniewskiemu.

5) Charlotta — rola ważna. Pomiałowej, oczywiście, nie można dać, Muratowa okaże się, być może, dobra, ale nie śmieszna. To rola pani Knipper.

6) Jepichodow — jeśli chce Moskwin, to niech będzie tak. Wyjdzie doskonały Jepichodow. Sądziłem, że będzie grał Łużski.

7) Firs — Artem.

8) Duniasza — Chalutina.

9) Jasza. — Jeśli Aleksandrow, o którym piszesz, że to ten sam, który jest u was pomocnikiem reżysera, to niech bierze Jaszę. Moskwin byłby wspaniały jako Jasza. I przeciwko Leonidowi nic nie mam.

10) Przechodzień — Gromow.

11) Naczelnik stacji, czytający w III akcie „Grzesznicę" — aktor mówiący basem.

Charlotta mówi nie łamanym, a czystym językiem rosyjskim; tylko zrzadka zamiast miękkiego znaku na końcu wyrazu wymawia znak twardy i plącze przymiotniki rodzaju męskiego i żeńskiego. Piszczyk to Rosjanin, dotknięty podagrą, starością i sytością starzec, tęgi, ubrany w kapotę (à la Simow), buty z cholewami bez obcasów. Łopachin — biała kamizelka i żółte buty, chodzi wymachując rękami, szeroko rozstawiając nogi, w czasie chodzenia myśli, chodzi po jednej linii. Włosy nie krótkie i dlatego często zarzuca głowę; w zamyśleniu rozczesuje brodę, od tyłu do przodu, tj. od szyi ku ustom. Trofimow, wydaje mi się, jest jasny. Waria — czarna suknia, szeroki pas.

Trzy lata szykowałem się pisać „W[iśniowy] s[ad]" i trzy lata powtarzałem wam, byście zaprosili aktorkę do roli Lubow Andriejewny. No i teraz układajcie pasjans, który w żaden sposób nie wychodzi.

Znalazłem się obecnie w najbardziej głupiej sytuacji: siedzę i nie wiem, po co siedzę. A ty napróżno twierdzisz, że pracujesz, a teatr, to jednak — „teatr Stanisławskiego". Tylko o tobie się mówi, o tobie się pisze, a Stanisławskiego tylko rugają za Brutusa. Jeżeli odejdziesz, to i ja odejdę.

Dlaczego Maria Pietrowna chce grać koniecznie Anię? I dlaczego Maria Fiedorowna sądzi, że dla Wari jest zbyt arystokratyczna? Przecież w „Na dnie" gra właśnie ona? Ale Bóg z nimi. Obejmuję Cię, bądź zdrów.

DO KONSTANTEGO ALEKSIEJEWA (STANISŁAWSKIEGO)

5 listopada 1903 r., Jałta

Drogi Konstanty Siergiejewiczu, dom w sztuce jest piętrowy, duży. Przecież właśnie tam, w III akcie jest mowa o schodach prowadzących w dół. Chociaż, mówiąc prawdę, ten III akt mnie bardzo niepokoi.

Dom powinien być duży, solidny drewniany (w rodzaju aksakowskiego, który, jak mi się wydaje, znany jest S. T. Morozowi) lub z cegły, to wszystko jedno. Jest bardzo stary i duży, letnicy takich domów nie wynajmują; takie domy zwykle rozbiera się, a materiał idzie na budowę willi. Meble staroświeckie, stylowe, solidne; rujnacja i zadłużenie nie dotknęły umeblowania.

DO OLGI KNIPPER

7 listopada 1903 r., Jałta

Niemirowicz przysłał pilny telegram z prośbą o przysłanie w odpowiedzi również pilnego telegramu — kto ma grać Charlottę, Anię i Warię. Naprzeciw Wari stały trzy nazwiska — dwa niznane i Andriejewa. Musiałem wybrać Andriejewą. Chytrze to urządzono.

DO KONSTANTEGO ALEKSIEJEWA (STANISŁAWSKIEGO)

10 listopada 1903 r., Jałta

Drogi Konstanty Siergiejewiczu, oczywiście, że dla III i IV aktu można jedną dekorację, właśnie z przedpokojem i schodami. A w ogóle, to odnośnie dekoracji proszę się nie krępować, podporządkowuję się Panu, zdumiewam się i zwykle siedzę w waszym teatrze z otwartymi ustami. Tu żadnego gadania być nie może; czego by Pan nie zrobił, wszystko będzie doskonałe, stokrotnie lepsze od tego, co ja bym mógł wymyślić.

DO OLGI KNIPPER

23 listopada 1903 r.

Konst[anty] Sierg[iejewicz] chce w I akcie puścić pociąg, ale wydaje mi się, że należy go od tego powstrzymać. Chce również żeby i derkacze...

DO KONSTANTEGO ALEKSIEJEWA (STANISŁAWSKIEGO)

23 listopada 1903 r., Jałta

Drogi Konstanty Siergiejewiczu, sianokosy bywają zwykle 20—25 czerwca, zdaje się, iż w tym czasie derkacz już nie krzyczy, żaby też milkną. Odzywa się tylko wilga. Cmentarza nie ma, b y ł bardzo dawno temu. Dwie — trzy płyty leżące w nieładzie, — oto wszystko, co zostało. Most — to bardzo dobrze. Jeśli pociąg można pokazać bez hałasu, bez jednego dźwięku, to — dawajcie. Nie mam nic przeciw temu, by w III i IV akcie była tylko jedna dekoracja; aby tylko było wygodnie w IV akcie wychodzić i wchodzić.

DO W. CHARKIEJEWICZA

13 stycznia 1904 r.

...Moja sztuka pójdzie, jak mi się zdaje, 17 stycznia; nie oczekuję specjalnego powodzenia, sprawa posuwa się opieszale...

DO I. LEONTJEWA (SZCZEGŁOWA)

18 stycznia 1904 r.

...Wczoraj szła moja sztuka, dlatego jestem w niespecjalnym nastroju. Chce mi się uciec dokądkolwiek i prawdopodobnie jeszcze przed lutym wyjadę do Francji lub przynajmniej na Krym...

DO OLGI KNIPPER

27 lutego 1904 r., Jałta

A „Wiśniowy sad" jest wystawiany we wszystkich miastach po trzy, po cztery razy, ma powodzenie, czy możesz sobie wyobrazić. Czytałem teraz w Rostowie nad Donem, gdzie idzie po raz trzeci. Ach, gdyby w Moskwie nie Muratowa, nie Leonidow, nie Artem! Przecież Artem gra przeokropnie, ja tylko milczałem.

DO MARII ALEKSIEJEWEJ (LILINY)

Luty 1904 r., Jałta

Droga Mario Pietrowna, „żegnaj, dom, żegnaj, stare życie" — mówi Pani właśnie tak, jak trzeba. Ogromne dzięki za Pani miły, bardzo miły, przyjemny list, niech Bóg da Pani jak najwięcej zdrowia i spokoju. Przyjadę na wiosnę, w pierwszych dniach maja, lub nawet wcześniej.

DO OLGI KNIPPER

24 marca 1904 r.

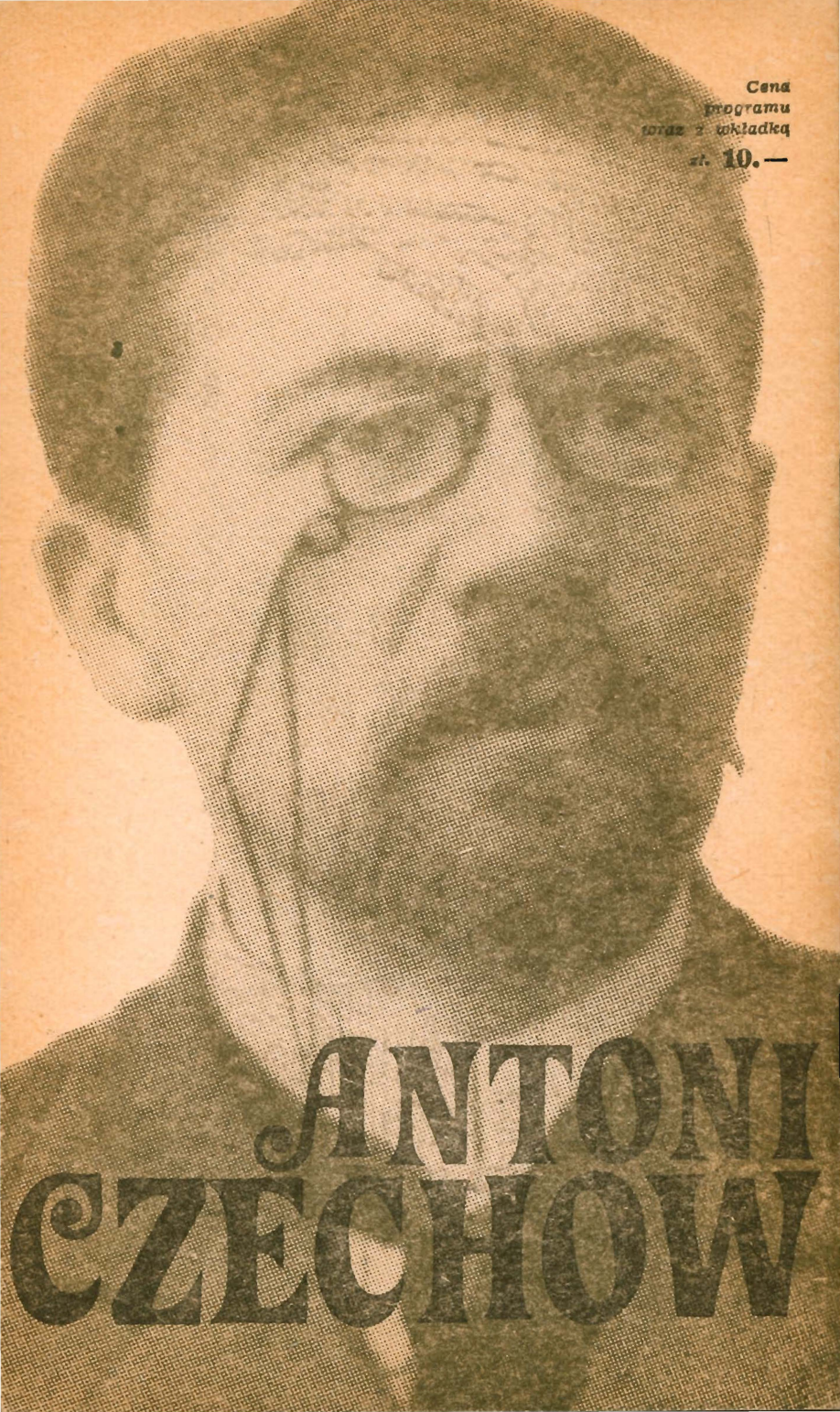
...Jak się cieszę, że Chaliutina zaszła w ciążę, a jaka szkoda, że to samo nie może się zdarzyć z innymi wykonawcami, na przykład z Aleksandrowem lub Leonidowem. A jaka szkoda, że Muratowa nie wyszła za mąż!

...Powiedz aktorce, która gra pokojówkę Duniaszę, żeby przeczytała „Wiśniow[y] sad" w wydaniu „Znanija" lub w korekcie; tam ona zobaczy, gdzie trzeba się pudrować itd. itd. Niech przeczyta koniecznie, w waszych teatrach wszystko jest pokręcone i pozacierane.

29 marca 1904 r.

Lulu i K. L. byli na „Wiśniowym sadzie" w marcu; obydwoje twierdzą, że Stanisławski w IV akcie gra paskudnie, że ciągnie męcząco. Jakie to straszne! Akt, który powinien trwać maksimum 12 minut, u was wlecze się 40 minut. Jedno mogę powiedzieć: zgubił moją sztukę Stanisławski. No, ale Bóg z nim.

Cena
programu
wraz z wkładką
zł. 10.—



STARY TEATR

im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: J. P. GAWLIK

ANTONI CZECHOW

WIŚNIOWY SAD

(WISZNIEWYJ SAD)

Przekład — Jerzy JAROCKI

OBSADA:

RANIEWSKA	Ewa LASSEK
ANIA	Anna DYMNA
WARIA	Elżbieta KARKOSZKA
GAJEW	Wiktor SADECKI
ŁOPACHIN	Edward LUBASZENKO
TROFIMOW	Jerzy RADZIWIŁOWICZ
SIMEONOW-PISZCZYK	Juliusz GRABOWSKI
SZARLOTTA	Zofia WIĘCŁAWÓWNA
JEPICHODOW	Leszek ŚWIGOŃ
DUNIASZA	Ewa KOLASIŃSKA
FIRS	Roman WÓJTOWICZ
JASZA	Jerzy STUHR
	Jerzy TRELA
PRZECHODZIEŃ	Edward WNUK
ZAWIADOWCA STACJI	Jerzy ŚWIĘCH
URZĘDNIK POCZTY	Edward DOBRZAŃSKI

MUZYKA:
ZYGMUNT KONIECZNY

SCENOGRAFIA:
JERZY KOWARSKI

REŻYSERIA:
JERZY JAROCKI

ASYSTENCI REŻYSERA: — J. STUHR, J. ŚWIĘCH

Z-ca Dyrektora: Z. HAJDUGA ★ Kier. literacki: Z. OSIŃSKI ★ Kier. Muzyczny K. KUPLOWSKI

Inspicjent	*Marta Kaczmarczyk*
Sufler	*Danuta Priwsek*
Kostiumy wykonano pod kierunkiem	
— prac. krawiecka damska	*Stefania Zaleszczuk*
— prac. krawiecka męska	*Józef Kania*
Dekoracje	
— pracownia stolarska	*Andrzej Skoś*
— pracownia malarska	*Kazimierz Łaskawski*
Prace ślusarskie	*Franciszek Miękina*
Peruki	*Krystyna Kulawska*
Nakrycia głowy	*Halina Pazderska*
Obuwie	*Sp-nia Pracy „Gromada" — Kraków*
	L. Policht
Gł. elektryk	*Eugeniusz Wandas*
Akustyk	*Andrzej Kaczmarczyk*
Brygadier sceny	*Józef Opolski*
Kierownik techniczny	*Jerzy Kolak*
ORGANIZATOR PRACY ARTYSTYCZNEJ	*Monika Lisicka*

!!! PREMIERA W TEATRZE KAMERALNYM W DNIU 1 LUTEGO 1975 R. !!!

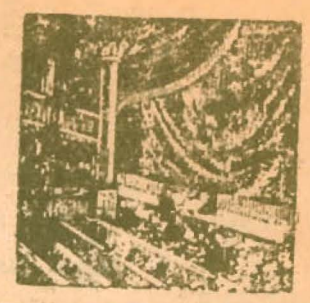
Nr • 86

Sezon 1974/75

Premiera

1 luty 1975 r.

AFISZ TEATRALNY.



Początki były po trosze tajemnicze, po trosze zabawne. Pierwszą sztuką przełożoną z rosyjskiego była komedia w 1 akcie nierozpoznanego autora, pod wyszukanym tytułem: „Nie budź licha kiedy śpi, czyli Matka, mąż, żona, przyjaciel i zwierciadło". Nie wiadomo jak przyjęto premierę — 19 X 1826 — w każdym razie komedię powtórzono niebawem, co w tych czasach wcale nie było regułą na naszej scenie. Bezpośrednio po tym przedstawieniu sięgnięto ponownie do rosyjskiego repertuaru. Teraz do muzycznego. W 1795 r. we Wiedniu pojawił się wodewil Henslera z muzyką Kauera „Das Donauweibchen". Zyskał ogromne powodzenie, które zachęciło autorów do napisania dwóch jeszcze części. Obiegły one wszystkie europejskie sceny — w Polsce grane pt. „Krasnodywa, królowa Dniestru" — a w Rosji, w latach 1805 i 1807, kompozytorzy Dawidow i Kawos dopisali jeszcze czwartą i piątą część. I te właśnie rosyjskie dwie „opery czarodziejsko-komiczne" grano w Krakowie w styczniu i lutym 1827. Szczególnych atrakcji, oprócz wielu „przemian", „grupp" i „tablów" dostarczała tytułowa rola. Rusałka pojawia się bowiem w ciągu przedstawienia w jedenastu różnych postaciach — w tym niektóre są męskie. Świadek ówczesny twierdzi, że krakowska Krasnodywa, Elżbieta Niedzielska była „niezrównana": „słynna zawsze z nadzwyczajnej szybkości przebierania się, tak że publiczność wprawiała w omamienie, co sprawiało efekt prawdziwie czarodziejski". Po długiej przerwie pojawiło się arcydzieło rosyjskiego dramatu. 5 XII 1850 odbyła się premiera „Rewizora". Połączenie sztuki i polityki daje niekiedy niespodziewane efekty. Tak było tym razem. Po Wiośnie Ludów, od stycznia 1849 trwał w Krakowie stan oblężenia i absolutne rządy austriackie, tzw. era Bacha — od nazwiska ministra spraw wewnętrznych, potem premiera Austrii, który

SZTUKI ROSYJSKIE W NASZYM TEATRZE

realizował bezwzględną politykę germanizacyjną. Nienawiść polskiego społeczeństwa do ciemiężców Galicji prowokowała sympatię do Rosji. Toteż komedię Gogola przyjęto z niedowierzaniem a obraz skorumpowanych sług cesarskich uznano za apoteozę austriackiej biurokracji. Krakowska publiczność wzięła w obronę czynowników i sztukę wygwizdano. Nie grano jej odtąd przez blisko 19 lat.

Po tych oderwanych próbach wprowadzenia rosyjskich utworów na naszą scenę — istotne zmiany przyniósł dopiero okres Koźmianowski, podobnie jak w wielu innych dziedzinach. Najpierw wznowiono Rewizora (1869), który odtąd pozostał na stałe w repertuarze: 20 przedstawień do r. 1885. A potem nastąpiła seria ośmiu premier: w r. 1874 trzy — „Kłopoty czułego serca" — W. A. Sołłoguba „Zwichnięte życie" — I. Czerniszewa, oraz „Śmierć Iwana Groźnego" — A. K. Tołstoja. W r. 1878 — dwie: „Wesele Kreczyńskiego" — A. Suchowowo Kobylina i „Dobro ogółu" — Mana. Po dwóch latach — „Smutna kariera" — W. Kryłowa i w r. 1881 — „Błędy młodości" — P. Stellera i „Car Fiodor Iwanowicz" — A. K. Tołstoja. Największy sukces odniosła tragedia Tołstoja o carze Iwanie, grana 7 razy. Ja księ zdaje niektóre utwory doradzali Koźmianowi jego aktorzy znający dobrze rosyjski język, bo połowa premier ukazała się w przekładach Dłużewskiego, Lubicza i Zenoniego. Warto jeszcze wspomnieć o sztuce cieszącej się wielkim powodzeniem, rozgrywającej się w środowisku rosyjskim i uchodzącej początkowo za oryginalny utwór. To „Daniszewy", dramat grany od 1876 r. na naszej scenie jako dzieło Piotra Newskiego. Był to wspólny pseudonim A. Dumasa syna i P. Korwin-Krukowskiego, piszących oczywiście po francusku. Poniżej prezentujemy wybór recenzji z Koźmianowskich premier rosyjskich sztuk.

KŁOPOTY CZUŁEGO SERCA

(...) Niektóre sceny są arcykomiczne, ale duch komedii pomimo jej sceniczności i nawet w swoim rodzaju dowcipu, pełza zbyt nisko. Obraz ma kontury zbyt chropowate, aby prócz śmiechu jakiegokolwiek estetyczniejsze obudzić uczucie. Jedyna Natalia, sierota, z którą się ostatecznie żeni Hipolit — gdy dwie inne narzeczone z grozą go porzucają, dowiedziawszy się od jego ojca, że utracił majątek — ma charakter bardziej ogólnie europejski. (...) w tej komedi (...) gra artystów odznaczyła się świetnie. P. Ekerowa, p. Urbanowiczówna i P. Dłużewski trzymali prym, wszyscy zresztą grali starannie.

Czas nr 15 z 20 I 1874

ZWICHNIĘTE ŻYCIE

(...) Komedia „Zwichnięte życie" trzyma pośrodek między zacofaną przeszłością i nowożytnym prądem jakichś nieokreślonych idei fałszywego postępu i ma w sobie podwójną cechę: czysto rosyjską i ogólnie europejską. (...) Widoczne tu już aspiracje, które później doprowadziły do nihilizmu (...) Teorie socjalne, których gwałtowny ferment w całym świecie obecnie spostrzegać się daje, w społeczeństwie rosyjskim znalazły bujniejszy grunt, niż gdzie indziej, bo długo ugorem leżący i dlatego może nigdzie do dalszych nie dochodzą granic. (...) komedia ta bardziej zakrawa na dramat. Dwa pierwsze akty, mające barwę lokalną i pewną oryginalną świeżość, są za to nie bez humoru. Nader komiczna jest postać Mikołaja, który swobodnym opowiadaniem, jakim chce bawić kobiety, daje miarę niskiej sfery swoich pojęć. Niemniej śmieszną jest matka jego, Serafina Kapuścina. Obejście ich, jeżeli — o czym wątpić nie można — wierną jest fotografią rzeczywistości, świadczy o grubej ciemnocie, a zarazem zarozumieniu i pewności siebie średnich warstw społeczeństwa rosyjskiego (...) przypomina treścią swą bardzo znane, a nawet dość zużyte temata, nieraz już lepiej rozwijane. Lecz wiele tu złożyć należy na karb cenzury, autor bowiem chcący, aby szuka jego mogła być graną, musi się nieraz prześlizgać i ostrożnie tylko dotykać kwestii mogących mieć najmniejszą polityczną, lub nawet wybitniej socjalną cechę. Teatr był we wszystkich swych częściach pełny. P. Wardzyński (Andrzej Kurczajew) z głębokim przejęciem się oddał charakter łagodny i w gruncie słaby, zazdrością miotanego męża, i wyrazem twarzy trafnie odzwierciedlił walkę uczuć, a obok tego zewnętrznym ucharakteryzowaniem się przypominał wiernie czynownika dobrej rasy. (...) P. Dłużewski odegrał z właściwą sobie elegancją niewielką rolę Teodora, a p. Rawicz rolę Mikołaja, nadającego jej wybitny, a dobrze sobie znany zakrój małomiasteczkowego dandysa. P. Ekerowa uwydatniła jaskrawo rubaszność kobiety tej sfery, z jakiej pochodziła Serafina Kapuścina.

Czas nr 62 z 17 III 1874

ŚMIERĆ IWANA GROŹNEGO

(...) monumentalna gra p. Rychtera w monumentalnej roli cara Iwana Groźnego. Znakomite dzieło rosyjskiego dramaturga, które śmiało stanąć może obok najcelniejszych tego rodzaju kreacji z przeszłości, w tej roli największą skoncentrowało potęgę, którą p. Rychter po mistrzowsku upiastycznił i wywarł grą swoją niezapomniane na widzach wrażenie. Tu już studium z natury nie dopisuje; potrzeba na to znajomości dziejowej, obszernej wiedzy i daleko sięgającej intuicji, aby postać tę wielką, choć krwawą, przedstawić w tak prawdziwych, w tak pełnych efektu zarysach. Artysta począwszy od ucharakteryzowania się według portretu, aż do wewnętrznej gry, szamocącej tym despotą równie zabobonnym jak pojmującym swe powołanie, oddał Iwana Groźnego tak, że sobie go inaczej wyobrazić nie można.

Czas nr 111 z 16 V 1876

WESELE KRECZYŃSKIEGO

(...) „Wesele Kreczyńskiego" wielką cieszy się sławą na scenach rosyjskich i stanowi poniekąd epokę w literaturze dramatycznej rosyjskiej, może dlatego, że z równą realizmowi śmiałością, przedstawia stan społeczeństwa, jego zepsucie i zgniliznę. Jako obraz obyczajowy, jako zwierciadło, nareszcie jako symptomat i wskazówka, komedia ta jest arcyciekawa a bardziej jeszcze uderzającym jest jej powodzenie na scenach rosyjskich. Występki, szalbierstwo, przeniewierzenie, kradzież, szulerstwo, przedstawione tam są po prostu, spokojnie, bez zbytniego, oburzenia, jako chleb powszedni, jako ciągłe i zwykłe czynniki życia społecznego. Jako utwór dramatyczny jest to rzecz dość słaba, intryga żadna, dialogi długie, pełno komunałów. Ale za to czyny są niezwykłe, drastyczne, obyczajowe wyjątkowe, w których pięść i wódka główną odgrywają rolę. Kto przypatrzy się uważnie „Weselu Kreczyńskiego" ten łatwiej zrozumie wzrost nihilizmu w Rosji. Jakim sposobem, jaką intuicją artyści nasi tak doskonale odegrali tę komedię i odtworzyli typy rosyjskie, trudno doprawdy nam pojąć, ale należy się im oddać pełną słuszność. Ci, którzy widzieli tę sztukę graną w Moskwie przez najlepszych artystów, zdumieni byli widząc jej jakby kopiowane przedłużenie na scenie letniego teatru. P. Szymański odegrał z nadzwyczaj trafnie przybraną zimną krwią rolę łotra światowego, Kreczyńskiego.

Czas nr 143 z 25 VI 1878

SMUTNA KARIERA

(...) Dramat Kryłowa ma niektóre znamiona te same co „Rewizor" Gogola. Charakteryzuje wybornie społeczeństwo rosyjskie, istotny stan rzeczy (...) Tendencją sztuki jest głównie wykazanie braku poczucia własnej godności w przeważnej części narodu rosyjskiego, wykazania owego całkowitego poddania się istniejącemu porządkowi rzeczy, które stanowi monotonną karierę rosyjskich urzędników, wykazanie pańszczyzny, jaką walka o byt nakłada na umysł. Serwilizm — to jedyna droga Rosjanina.

(...) Głównym momentem sztuki — są sceny trzeciego aktu. Napisane z prawdą, werwą, znajomością teatru, życia i stosunków. Wejście Jenerała i naczelnika do kancelarii przewyborne; wybuch gniewu Rożnowa świetny; ostatnie zaś słowa jego do Gruszkina: „Poczułem po raz pierwszy że jestem człowiekiem" to może przyszłość, może cała nowa epoka w Rosji! (...) Przyklasnąć należy p. Żelazowskiemu, który z trudnej roli Włodzimierza wywiązał się bardzo świetnie. Scena w kancelarii oddana była z prawdą, werwą i widocznym przejęciem się tak dalece, że artysta zasłabł po odegraniu jej.

Z. P. (Z. Przybylski) Czas nr 252 z 3 XI 1880

BŁĘDY MŁODOŚCI

(...) Myśl to trafna i szczęśliwa obznajmiania publiczności polskiej z płodami literatury dramatycznej rosyjskiej, bo komedia to niezawodnie najlepsze zwierciadło, w którym odbija się społeczeństwo ze swoimi zaletami i przywarami, a nic nie powinno nam być obojętnym, co tylko daje nam sposobność zapoznania się bliższego z tym światem rosyjskim i jego ludźmi.

Czas nr 48 z 1 III 1881

opr. Jerzy Gol