Teatr

ateneum

# ANTONI CZECHOW

# MEWA

TEATR ATENEUM

im. STEFANA JARACZA

W WARSZAWIE

# Antoni Czechow

# MEWA

Komedia
w czterech aktach

Przełożył ARTUR SANDAUER

O S O B Y

Irina Nikołajewna Arkadina,
po mężu Trieplewa, aktorka
— **ALEKSANDRA ŚLĄSKA**

Konstanty Gawriłowicz Trieplew,
młody człowiek, jej syn
— **ANDRZEJ SEWERYN**

Piotr Nikołajewicz Sorin,
jej brat
— **IGNACY MACHOWSKI**

Nina Michaiłowna Zarieczna,
młoda dziewczyna, córka bogatego
właściciela ziemskiego
— **KRYSTYNA JANDA**

Illia Afanasjewicz Szamrajew,
porucznik w stanie spoczynku,
rządca majątku Sorina
— **BOHDAN EJMONT**

Paulina Andriejewna, jego żona
— **KATARZYNA ŁANIEWSKA**



Masza, jego córka
— **HANNA GIZA**

Borys Aleksiejewicz Trigorin, literat
— **JERZY KAMAS**

Eugeniusz Siergiejewicz Dorn, lekarz
— **CZESŁAW WOŁŁEJKO**

Siemion Siemionowicz Miedwiedienko,
nauczyciel
— **TADEUSZ BOROWSKI**

Jakub, służący
— **ANDRZEJ BARANOWSKI**

Kucharz
— * * *

Pokojówka
— **BARBARA BURSZTYNOWICZ**

Rzecz dzieje się w posiadłości Sorina.
Między trzecim a czwartym aktem upływają dwa lata.

**Reżyseria**
**JANUSZ WARMIŃSKI**

**Scenografia**
**MARIAN KOŁODZIEJ**

**Opracowanie muzyczne**
**WŁADYSŁAW IGOR KOWALSKI**

Asystent reżysera — Marek Kossakowski (PWST)
Asystent scenografa — Hanna Chróścicka

Dyrektor i Kierownik artystyczny
**Janusz Warmiński**

30

Premiera w grudniu 1977
Pierwsza premiera w sezonie 1977/78

Antoni Czechow. Portret malowany przez brata pisarza, Nikołaja (ok. 1882)

**Kiedy nas nie będzie, ludzie będą latali balonami, zmieni się krój marynarek, może odnajdą szósty zmysł i nawet go rozwiną, ale życie będzie takie samo: trudne, pełne tajemnic, szczęśliwe.**

**I za tysiąc lat człowiek też będzie wzdychał: „Ach, jak ciężko żyć!" — a jednak tak samo jak dziś będzie się bał, będzie nienawidził śmierci.**

**ANTONI CZECHOW**

(„Aforyzmy", PIW 1975)

# O MEWIE

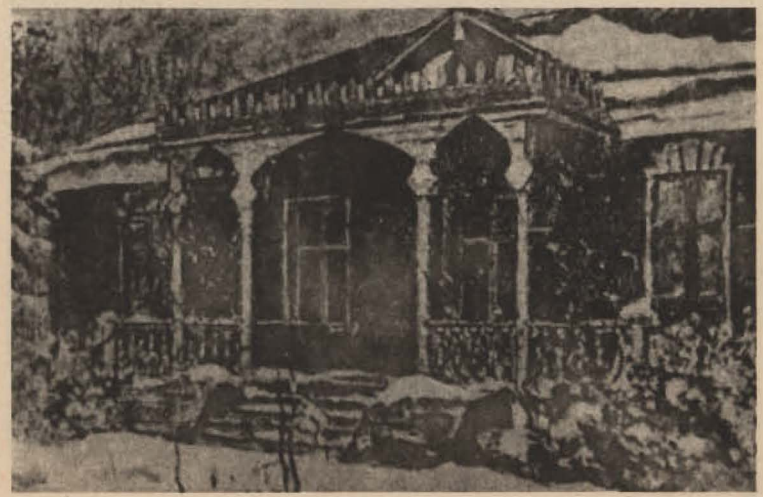
## SEWERYN POLLAK

Czechow rozpoczął działalność dramatopisarską stosunkowo późno. W 1895 roku przystępuje do pracy nad *Mewą*, pierwszym swoim wielkim utworem scenicznym. Tego rodzaju sztuki, jak *Oświadczyny* czy *Iwanow*, pisane uprzednio, nie zapowiadały jeszcze przyszłego wielkiego dramaturga i stanowczo ustępowały jego prozie. Dopiero *Mewa* jest pierwszym utworem, w którym Czechow w formie scenicznej stawia najważniejsze dla niego problemy. *Mewa* jest utworem, w którym pisarz bezpośrednio określa swój pogląd na istotę i rolę sztuki, mówi o trudnej drodze artysty, o tym, czym jest i czym powinien być dla człowieka talent.

Tak jak wszystkie utwory Czechowa *Mewa* jest utworem dwuwarstwowym i jeśli nie wniknąć głębiej w wewnętrzną treść tej sztuki, to na pierwszy rzut oka może się ona wydawać uboższą, niż jest w rzeczywistości. Pierwszą zewnętrzną warstwą tematyczną, tym wątkiem, który bezpośrednio narzuca się czytelnikowi — jest zagadnienie miłości. Sam Czechow pisał podczas pracy nad swoją sztuką, że jest w niej *wiele rozmów o literaturze, mało akcji, miłości na pudy*. Bo istotnie, ileż tu wątków miłosnych: Trieplew i Nina, Nina i Trigorin, Arkadina i Trigorin, Masza Szamrajewa zakochana w Trieplewie, Miedwiedienko zakochany w Maszy, Paulina Andriejewna zakochana w doktorze Dornie. Sama koncepcja *Mewy* znajduje — zdawałoby się — potwierdzenie w temacie, który Trigorin zapisuje w swoim notatniku pisarskim: *na brzegu jeziora mieszka od dzieciństwa młoda dziewczyna... jest szczęśliwa i wolna jak mewa. Ale zdarzyło się, że przyszedł człowiek, ujrzał ją i w braku lepszego zajęcia zgubił.* Wiele, zdawałoby się, przemawia za taką interpretacją — i sam symbol zabitej mewy, którym autor posługuje się w sztuce, i wątek nieszczęśliwej miłości Niny do Trigorina, i sama postać Trigorina, uwodziciela Niny. Ale taka interpretacja sztuki byłaby powierzchowna, tak jak często powierzchowne bywają nasze sądy o sprawach, które codziennie napotykamy w życiu, które wydają się nam powszednie, a których rozwiązanie, za każdym razem inne, uwarunkowane jest tym, czy dany człowiek posiada siłę charakteru i zdolności rozumienia istotnego celu swojego życia.

To nie miłość jest istotnym tematem *Mewy*, ona jedynie wytrąca bohaterów sztuki z ich ustalonych kolein

Dom Czechowa w Mielichowie



i jest jak gdyby próbą ich charakterów wobec właściwego powołania — wobec sztuki. Nie na darmo główni bohaterowie *Mewy* są ludźmi sztuki. W bezpośrednim starciu z przeciwnościami życia, z nieszczęściami, jakie sprowadza na nich miłość, ginie nie Nina, lecz Trieplew. To on wbrew wszelkim pozorom okazał się mewą. Dlaczego tak się stało? Trieplew ma przecież znacznie lepsze warunki, aby zostać prawdziwym artystą, aniżeli Nina, którą ciężkie koleje życia rzucają w bagno i nędzę prowincjonalnego środowiska teatralnego.

I tu właśnie tkwi wewnętrzny sens sztuki — Czechow ukazuje nam, jak wielką wagę ma słuszna postawa, właściwy stosunek artysty do swego powołania. Nina mówi: *W naszej pracy — obojętne, czy gramy na scenie, czy piszemy — najważniejsza jest nie sława ani blask; nie to, o czym marzyłam, ale umiejętność cierpienia. Umiej nieść swój krzyż, i wierz. Ja wierzę i nie jest mi tak ciężko; a kiedy myślę o swoim powołaniu, to nie boję się już życia.* Tragedią Trieplewa jest słabość, uleganie wpływom zewnętrznym, które prowadzi do zrutynizowania, nieumiejętność odnalezienia istotnego celu swojego pisarstwa. Trieplew widzi, że Nina go przerosła. Zraniona mewa odleciała, a on został sam na brzegu jeziora. Jest tu jakiś motyw wspólny z tym, który genialnie zarysował Puszkin w *Mozarcie i Salierim:* motyw bezradności rutyny wobec wielkiej samowiedzy artysty. Tylko prawdziwe przeżycie tworzy prawdziwego artystę, tylko sztuka przeniknięta głębokim humanizmem ma istotny sens. Sztuka musi pomagać ludziom, musi im torować drogę do lepszej przyszłości.

Motyw ten rozwija Czechow kilkakrotnie. W postaci Trigorina, która nosi wiele cech autobiograficznych, pogłębia autor zagadnienie roli sztuki w życiu pisarza. Czechow nie był rewolucjonistą, ale sama jego twórczość wbrew sugestiom liberalistycznej krytyki, która usiłowała przedstawić go jako pisarza oderwanego od zagadnień społecznych, malującego beznadziejny smutek życia — była kontynuacją wielkiej społecznej, postępowej tradycji literatury rosyjskiej, począwszy od Radiszczewa poprzez Puszkina i Niekrasowa. I w tej chwili, z dystansu lat, śmiało możemy uważać Czechowa za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli tzw. *obywatelskiej* tradycji tej



Czechow
około
r. 1880

literatury. Znamienna pod tym względem jest wypowiedź Trigorina w *Mewie*, znamienna i istotna dla postawy autora sztuki. Mówi Trigorin: *Lubię tę oto wodę, drzewa, niebo; odczuwam przyrodę, która budzi we mnie namiętność, nieprzepartą chęć pisania, ale przecież jestem nie tylko pejzażystą; jestem także obywatelem, kocham swój kraj, lud, czuję, że jeżeli jestem pisarzem, to mam obowiązek mówienia o ludzie, o jego cierpieniach, o jego przyszłości, mówienia o nauce, o prawach człowieka i tak dalej, i tak dalej, i mówię o wszystkim, spieszę się, ze wszystkich stron mnie popędzają, gniewają się, a ja miotam się tu i tam jak lisica zaszczuta przez psy, widzę, że życie i nauka postępują wciąż naprzód, a ja zostaję w tyle jak chłop, który spóźnił się na pociąg, i w końcu czuję, że jedyna rzecz, jaką umiem, to malować krajobrazy, a we wszystkim innym jestem fałszywy, fałszywy do szpiku kości.*

Czuje się w tych słowach ustawicznie trapiące Czechowa problemy, które niejednokrotnie akcentował wobec bliskich: owo niezadowolenie z siebie, które świadczy o ogromnych wymaganiach, jakie pisarz musi stawiać sam

Czechow z żoną, aktorką Olgą Knipper (ok. 1900)

sobie. Czuje się jeszcze jedno — wewnętrzną rozterkę pisarza, który nie potrafił mówić pełnym głosem, bo głos ten przygłuszało mu ciśnienie epoki.

Fragment wstępu do dramatów Czechowa.
*Antologia dramatu rosyjskiego*,
„Czytelnik" — 1954.

## RENÉ ŚLIWOWSKI

Podstawowych elementów genezy *Mewy* szukać należy przede wszystkim w pewnych faktach z życia moskiewskich kół literackich połowy ostatniego dziesięciolecia ubiegłego wieku. Poza tym fakty o charakterze biograficznym odegrały w sztuce rolę nie mniejszą niż stan ducha



pisarza, który jak gdyby rozszczepił się na dwie postacie literatów występujących w *Mewie* — Trigorina i Trieplewa.

Trudno powiedzieć, który z nich jest Czechowowi bliższy. Trafnie zauważył Efros, że cierpienia spowodowane brakiem uznania, pragnienie stworzenia nowych form, protest przeciwko rutyniarzom przywłaszczającym sobie pierwszeństwo w teraźniejszości — wzięte są dla Trieplewa z własnego doświadczenia autora *Mewy*, z własnych przeżyć, własnej „skrzyni afektów", jak mawiał Konstanty Stanisławski. Ale nie przeszkadzało to, że Trieplew skłaniał się ku dekadentyzmowi, podczas gdy Czechow należał do przeciwników tego kierunku Tak oto rysy autobiograficzne odnaleźć można zarówno w Trieplewie, jak i w Trigorinie. W tej syntezie autobiograficznej tkwi również, rzecz jasna, sporo elementów czysto fikcyjnych.

Niewątpliwie jednak psychologia Czechowa-pisarza znalazła odbicie przede wszystkim w Trigorinie, literacie cenionym i poczytnym, liryzm zaś autora *Mewy* bliski jest uniesieniom Trieplewa, dramaturga niezadowolonego z siebie, ze swej sztuki, przeżywającego chwile zwątpienia w swe możliwości twórcze, dopatrującego się źródła swych niepowodzeń na niwie teatralnej w braku rzemiosła dramaturgicznego, co z kolei — jego zdaniem — wiedzie do schematyzmu, grozi wpadnięciem w szablon. Trieplew uważa Trigorina, pisarza już sławnego, za człowieka mądrego, prostego, *trochę melancholika*, ale — jak mówi do Sorina, swego wuja — *jeżeli chodzi o jego pisarstwo, to... jakby ci powiedzieć? Nie pozbawione talentu i wdzięku... a jednak... po Tołstoju czy Zoli nie zechcesz czytać Trigorina.*

Trigorin z kolei sądzi, że Trieplew *wciąż nie może trafić w swój własny ton*, że to, co pisze, jest *jakieś dziwaczne, niejasne, chwilami przypomina malignę*, w jego utworach nie ma *ani jednej żywej postaci*. Ale nie tylko Trigo-

rin dostrzega te wady pisarstwa Trieplewa. Mówi o tym wprost bliski mu człowiek, narzeczona, Nina Zarieczna: *Twoja sztuka jest trudna do grania. Nie ma w niej żywych ludzi.* Na co Trieplew replikuje, formułując zarazem własny program estetyczny, program bliski założeniom estetycznym symbolistów: *Żywi ludzie! Życie trzeba pokazywać nie takie, jakie jest i być powinno, ale takie, jak się je widzi w marzeniu.*

W tych opiniach, wypowiadanych nawzajem o sobie przez Trigorina i Trieplewa, jest zapewne wiele niechęci czysto osobistej, wynikłej z rywalizacji o Ninę Zarieczną. Ale nie tylko. Cierpienia miłosne Trieplewa, któremu Trigorin odbiera ukochaną, spotęgowane są brakiem uznania na „rynku" literackim. Męki towarzyszące jego nieudanym utworom z okresu debiutu, kompleksy zawodowe pogłębione niechęcią do rutyniarstwa, bezpłodnym poszukiwaniem nowych, odkrywczych form — zostały niewątpliwie zaczerpnięte z własnego doświadczenia i przeżyć Czechowa. (...)

Czechow podobnie jak i w innych dramatach wprowadził do *Mewy* postać lekarza, Eugeniusza Dorna, który pełni w sztuce rolę postronnego, obiektywnego obserwatora i chwilami przekazuje komentarz autora. On to formułuje zasadniczy zarzut pod adresem Trieplewa, zarzut, który odnosi się w równej mierze do Trigorina: *Każdy utwór powinien zawierać jasno sprecyzowaną myśl, musi pan wiedzieć, po co pisze, bo jeśli pan pójdzie tą malowniczą drogą bez określonego celu, na pewno pan zabłądzi, a talent okaże się dla pana zgubny.*

Rozmyślania autora nad istotą talentu, przeznaczeniem, powołaniem artysty ściśle związane są z postacią Niny Zariecznej, której marzenia o promiennej drodze do sławy aktorskiej rozbijają się o trywialną rzeczywistość. Nina nie znajduje żadnego poparcia dla swego talentu, po kolei kruszą się wszystkie jej nadzieje, oszukuje ją i porzuca

Czechow i Lew Tołstoj na Krymie (1901)

ukochany człowiek — Trigorin, któremu wierzyła bezgranicznie. Nie załamuje się jednak pod ciężarem cierpień i choć nikt nie podziela jej zdania, wierzy w sztukę, w jej światłą misję. (...)

Prawdziwy talent, zdaje się mówić Czechow, wychodzi zwycięsko z każdej próby. Nina wiele przeszła, ale jej cierpienia nie okazały się daremne. Jest teraz inna. Została prawdziwą aktorką, w każdym razie tak twierdzi sama: *Gram z upojeniem, z zachwytem, odurzam się sceną, czuję się piękna. A teraz, od chwili przyjazdu, ciągle chodzę i myślę, myślę, i coraz bardziej czuję, jak z każdym dniem rośnie moja wewnętrzna siła...*

A więc nie wszystko jeszcze stracone. Trigorin porzucił Ninę, kochającą go ciągle pełną egzaltacji miłością. Pozostała sam na sam ze sobą i ze swoją sztuką, której potrafi się oddać bez reszty, zapominając o bożym świecie, sztuką, która zastąpić może stracone uczucie.

Trieplew jest w gorszej sytuacji. Jego uczucie do Niny nie zostało odwzajemnione, a w pisarstwie nie znajdzie żadnego ukojenia, jego ambicje przekraczają możliwości. Jest na błędnej drodze. Nina odchodzi zdruzgotana wprawdzie nieszczęściem osobistym, lecz pełna wiary w swe powołanie. Jest jak mewa, która z bezmyślnie postrzelonym dla zabawy skrzydłem fruwa dalej mimo bólu. Trieplewowi nie pozostało zaś nic. Pustki powstałej w jego duszy nic nie może zapełnić. Strzałem z rewolweru kładzie kres swym rozterkom i cierpieniom.

W sztuce samo zakończenie w jakiś sposób załatwia choćby i najtrudniejsze problemy — nawet jeżeli pozostawia je otwarte, nierozwiązane. W życiu jednak nie można wyreżyserować zakończenia.

Ten filozoficzny sens *Mewy* zbliża rosyjskiego dramaturga do wszystkich kultur i literatur świata.

Fragment publikacji *Antoni Czechow*
„Wiedza Powszechna", W-wa 1965

## HENRYK SZLETYŃSKI

### MEWA? — TAK, oczywiście.
### CZAJKA? — Nie!

Pierwszy nasz tłumacz tej komedii, Gustaw Baumfeld, dał tytuł *Czajka*. Zapewne uczynił to mechanicznie, idąc za takim brzmieniem oryginału, nie bacząc na fakt znamienny, że w języku rosyjskim dwa ptaki — mewa i czajka — obdarzone są identycznym nazwaniem, że mamy w tym przypadku do czynienia z homonimem.

Dwa te stworzenia należą do innych rzędów ornitologii, różnią się więc cechami przynależności genetycznej i, co za tym idzie, wyglądem, obyczajami, miejscami przebywania wreszcie. Dlaczego mimo to w języku rodzimym Antoniego Czechowa posiadają to samo miano — ta kwestia nie należy do obchodzącej nas sprawy. Istotne jest natomiast, że od czasu owego pierwszego przekładu i polskiej prapremiery krążyły u nas dwa tytuły, a jeden z nich był zabłąkaniem nie tylko niefortunnym, ale i szkodliwym dla naszej praktyki literacko-teatralnej, albowiem łamał oś znaczeniową tego mądrego i czarownego utworu.

Jest rzeczą bezsporną, że Czechow mówi o mewie, nie o czajce.

M e w a obejmuje 82 gatunki (w Polsce znanych jest 9 odmian). Ptak jest spory, niekiedy przekracza 40 cm. Lata lekko i wytrwale, dobrze pływa, sprawnie chodzi.

Czajka: ptak niewielki (20—30 cm) o upierzeniu z wierzchu czarnym. Lot ma nierówny, chyboczący. W wielu krajach jest ptakiem łownym (jaja czajki uchodzą za przysmak).

Teraz ważny dla nas szczegół: mewy zamieszkują całą ziemię, m.in. wody słodkie, a więc i zwykłe jeziora, czajka natomiast przebywa na podmokłych łąkach i ugorach Eurazji. I wraz z tym uprzytomnijmy sobie, że przecież Konstanty Trieplew strzelił do ptaka nad jeziorem. Dlaczego mówi: *Byłem na tyle podły, że zabiłem tę mewę* —? Dlatego, że nie jest to ptak łowny, a ponadto jest piękny. Bywa zainteresowaniem malarzy i pisarzy, można o nim rzec, że jest poetycki. U nas zjawia się u Norwida, u Słowackiego, Wyspiańskiego, Tetmajera. Może słusznie postąpimy, cytując urywek *Nokturnu* Micińskiego:

Leży u mych stóp
konająca mewa —
patrzą na jej trup
zamyślone drzewa.
Śniegiem zmywam krew,
lecz jej nic nie zgłuszy —
słyszę dziwny śpiew
w czarnym zamku duszy.

Powracając do sztuki Antoniego Czechowa, zwróćmy uwagę na to, co mówi Borys Trigorin do Niny Zariecznej: *Temat do niewielkiego opowiadania: na brzegu jeziora mieszka młoda dziewczyna, taka jak pani; kocha jezioro jak mewa i jest szczęśliwa i wolna jak mewa.*

Już wcześniej Nina ma niejasne wrażenie, że zastrzelona przez Konstantego mewa jest symbolem. Następne teksty rozjaśniają temat do końca: ten ptak pełni funkcję symbolu. Dlatego sprawa, którą ujęliśmy w tytule tej notatki, ma znaczenie decydujące.

Jak wiadomo, spektakl *Mewy* Czechowa stał się wielkim sukcesem MCHAT-u, otwierając mu drogę do światowej sławy. Od dawna też na kurtynie tego Teatru wyhaftowany jest srebrzysty rysunek mewy.

Pod tym też tytułem grywa się *Mewę* w innych krajach (w niemieckiej strefie językowej — *Die Möwe*, we Francji — *La meuve*, w Anglii — *Sea-gull*, we Włoszech — *Il Gabbiano*).



**... niech pan przedstawia tylko rzeczy ważne i wieczne. Wie pan, miałem życie urozmaicone i nie pozbawione uroku, jestem z niego zadowolony, ale gdybym mógł przeżyć takie porywy, jakie są udziałem w chwili tworzenia, to zdaje mi się, że wzgardziłbym materialnym blichtrem i wszystkim, co z nim się łączy, i poszybowałbym wzwyż, jak najdalej od ziemi. (...) Jeszcze jedno. Dzieło powinno zawierać jasno określoną myśl. Powinien pan wiedzieć, po co pan pisze. W przeciwnym wypadku, jeżeli wybierze się pan w tę malowniczą drogę bez określonego celu, zabłąka się pan i własny talent pana zgubi.**

DORN — „Mewa", akt I

**(...) Tak, nabieram coraz mocniejszego przekonania, że nie o stare i nie o nowe formy chodzi, ale o to, że człowiek pisze nie myśląc o żadnych formach, pisze dlatego, że mu to wypływa swobodnie z duszy.**

TRIEPLEW — „Mewa", akt IV

# KLĘSKA I TRIUMF · MEWY ·

**Do A. Suworina**

*Mielichowo, 21 października 1895*

(...) Piszę sztukę, którą skończę chyba nie wcześniej niż w końcu listopada. Piszę ją nie bez przyjemności, ale bezczelnie łamię prawa sceny. To komedia, trzy role kobiece, sześć męskich, cztery akty, pejzaż (widok na jezioro); mnóstwo rozmów o literaturze, mało akcji, miłości na pudy. (...)

A. Czechow

**Do A. Suworina**

*Mielichowo, 21 listopada 1895*

No, sztuka już gotowa. Zacząłem ją forte, a skończyłem pianissimo — wbrew wszelkim zasadom dramaturgii. Przypomina raczej opowiadanie. Właściwie nie jestem zadowolony i czytając to moje najnowsze dzieło jeszcze raz dochodzę do wniosku, że kiepski ze mnie dramaturg. Akty są bardzo krótkie, jest ich cztery. (...)

A. Czechow



**17 października 1896 w Teatrze Aleksandryńskim w Petersburgu odbyła się prapremiera „Mewy" zakończona głośną klęską. Po pięciu przedstawieniach sztukę zdjęto z afisza.**

**Z recenzji czasopisma „Teatroman"**

Pierwsze przedstawienie nowej komedii Ant. Czechowa „Mewa" było jedynym w swoim rodzaju wydarzeniem w annałach sceny Aleksandryńskiej. To było jakieś znęcanie się nad autorem i aktorami, jakiś szał złośliwości wśród pewnej części widowni — zdawało się, że niemal połowa sali składała się z zaciekłych wrogów Czechowa. Przedstawienie odbywało się dosłownie przy akompaniamencie syczenia, gwizdania, wybuchów śmiechu, okrzyków: „Dosyć, dosyć!", ironicznego podpowiadania aktorom, a wszystko to mieszało się z kwestiami wykonawców. (...) Bezeceństwa te rozpoczęły się już od pierwszych słów sztuki. (...) Z każdym aktem publiczność zachowywała się coraz okropniej, najwyraźniej wpadła w pasję.

**Nikołaj Lejkin do Czechowa**

Jakże my, przyjaciele Pana, byliśmy oburzeni na recenzentów! Od razu po pierwszym akcie zaczęli sykać, biegać po foyer, wołać z tupetem: „Gdzież tu akcja? gdzież typy? Woda, sama woda!" — i wprost przygotowywali klapę, urabiając opinię bywalców premier. Na premierze Pańskiej sztuki zebrała się niemal cała brać dziennikarska i literacka, a zagadując tego i owego stwierdziłem, że prawdziwych przyjaciół ma Pan wśród nich niewielu.

**Do Suworina** *Petersburg, 18 października 1896*

(...) Wyjechałem do Mielichowa. (...) Proszę wstrzymać drukowanie moich sztuk. Wczorajszego wieczora nie zapomnę do końca życia, ale mimo to spałem dobrze i wyjeżdżam w nastroju zupełnie znośnym. Proszę do mnie napisać. (...)

A. Czechow

**Do A. Suworiny**

*Petersburg, 18 października 1896*

Droga Pani Anno, wyjechałem bez pozegnania. Pani się gniewa? Chodzi o to, że po przedstawieniu moi przyjaciele bardzo się zaniepokoili: ktoś po pierwszej w nocy szukał mnie u Potapienki, szukali też na dworcu Nikołajowskim, a nazajutrz zaczęli mnie nachodzić już od dziewiątej rano, tak że obawiałem się, że lada chwila zjawi się Dawydow z wyrazami współczucia i dobrymi radami. Wszystko to jest, owszem, wzruszające, ale nie do zniesienia. Zresztą, z góry postanowiłem, że nazajutrz wyjadę, niezależnie od powodzenia czy klęski. (...)

A. Czechow

**Z diariusza N. Lejkina (18 października 1896)**

Dziś wszystkie gazety z wyjątkiem „Nowych Czasów" uroczyście komunikują o klęsce Czechowowskiej „Mewy", właśnie uroczyście i przy tym z jakimś szczególnie złośliwym triumfem. Tak jakby złapano wilka, który, zanim dał się złapać, zarżnął wiele bydła. Jakże mogła pozwolić na podobny ton wobec Czechowa „Gazeta Petersburska" — temu już się dziwię. Jej recenzent teatralny (...) Kugel po prostu zachłystuje się z radości i autorytatywnym tonem wymyśla autorowi. A przecież Czechow kiedyś współpracował z tą gazetą, drukował tam tak wiele opowiadań, między innymi „Strzelca", najlepsze swoje opowiadanie.

**Do A. Suworina**

*Mielichowo, 22 października 1896*

W liście z 18 października trzykrotnie przezywa mnie Pan babą i mówi, że stchórzyłem. Za co takie zniesławienie? (...) Gdybym istotnie stchórzył, to latałbym po redakcjach, nachodził aktorów, ze zdenerwowania błagałbym o wyrozumiałość, ze zdenerwowania wnosiłbym do tekstu niepotrzebne poprawki i utkwiłbym na parę tygodni w Petersburgu, oglądając swoją „Mewę", szarpiąc się, oblewając zimnym potem i lamentując. (...) Gdzież to moje tchórzostwo? Zachowałem się rozsądnie i spokojnie, jak człowiek, który się oświadczył, nie został przyjęty i zrozumiał, że nic innego mu nie pozostaje, jak wyjechać. (...) Dostałem telegram od Potapienki: kolosalne powodzenie. Nadszedł list od nieznanej mi pani Weselitskiej (Mikulicz), która wyraża mi swoje współczucie w takim tonie, jak gdybym stracił kogoś z najbliższej rodziny — to już jest zupełnie niesmaczne. A zresztą, wszystko to głupstwa. (...)

A. Czechow

**Krytyk „Tygodnia" po petersburskiej premierze „Mewy"**

(...) Komu i jaką krzywdę mógł zrobić Czechow, kogo obrazić, komu wejść w drogę, żeby zasłużyć na całą tę zapamiętałą złość, która znienacka wyszła z ukrycia? Czyżby starczyło to, że ma talent, jest lubiany i sławny?

**Wiera Komissarzewska do Czechowa po drugim przedstawieniu w Teatrze Aleksandryńskim**

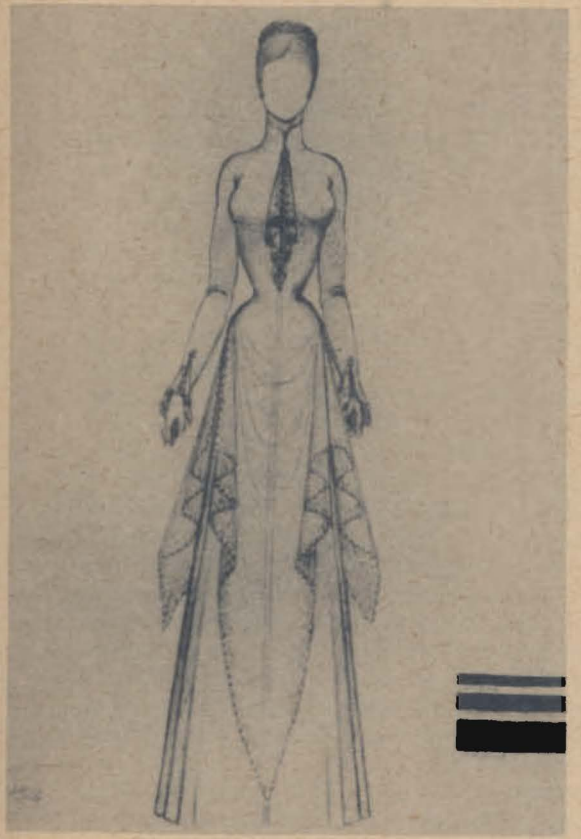
(...) Dopiero wróciłam z teatru. Panie Antoni, kochany — zwycięstwo! Powodzenie ogromne, jednomyślne — takie, jakiego należało się spodziewać, jakie nie mogło nie przyjść. Jakże pragnę w tej chwili widzieć Pana, a jeszcze więcej pragnęłabym, żeby Pan był tu i słyszał jednogłośne wołanie: „Autor!" Pańska — nie, nasza wspólna „Mewa", bo całym sercem zespoliłam się z nią na zawsze — żyje, cierpi i wierzy tak płomiennie, że wielu zmusi do wiary.

**A. Koni do Czechowa po obejrzeniu piątego przedstawienia „Mewy" w Petersburgu (7 listopada 1896)**

„Mewa" to utwór odbiegający od wszelkich szablonów pod względem koncepcji, świeżości myśli, wnikliwej obserwacji różnych sytuacji życiowych. To jest samo życie na scenie, z jego tragicznymi korzeniami, wymownym brakiem zastanowienia się i niemym cierpieniem — życie codzienne, wszystkim znane i przez nikogo nie rozumiane, w jego wewnętrznej okrutnej ironii, życie tak bardzo zwyczajne i bliskie nam, że chwilami człowiek zapomina, że siedzi w teatrze, i chciałby sam wtrącić się do rozmowy,

która się toczy na scenie. A jakże piękne jest zakończenie! Jakże prawdziwe jest to, że nie Mewa popełnia samobójstwo (do czego niezawodnie zmusiłby ją tuzinkowy dramaturg, liczący na ckliwą publiczność), tylko młodzieniec, który żyje nierealną przyszłością i „nic nie rozumie": po co, dlaczego się tak dzieje na świecie. To, że sztuka znienacka się urywa, pozostawiając widzom domyślanie się dalszego ciągu, szarego, ospałego i bezkształtnego — to mi też bardzo się podoba. Właśnie tak kończą się, a raczej obracają dzieła epickie.





**Do A. Koniego**

*Mielichowo, 11 listopada 1896*

Wielce Szanowny Panie!

Nie wyobraża pan sobie, jak ucieszył mnie Pański list. Oglądałem z widowni tylko dwa akty mojej sztuki, potem siedziałem za kulisami i ciągle czułem, że moja „Mewa" robi klapę. Po premierze, w nocy i następnego dnia, zapewniano mnie, że pokazałem samych idiotów, że pod względem scenicznym sztuka jest niezdarna, że w ogóle

jest niemądra, niezrozumiała, nawet bezsensowna itd., itp Proszę sobie wyobrazić moją sytuację — klapa, jakiej nie przeczuwałem nawet w koszmarnych snach! Było mi tak wstyd i tak przykro, że opuściłem Petersburg w kompletnej rozterce. Zdawało mi się, że skoro napisałem i wystawiłem sztukę pełną, jak widać, potwornych wad, to znaczy, że straciłem wszelką wrażliwość i że motorek we mnie do reszty się popsuł. Kiedy już znalazłem się w domu, napisano mi z Petersburga, że drugi i trzeci spektakl miały powodzenie, nadeszło kilka listów, podpisanych i anonimowych, w których chwalono sztukę i besztano recenzentów; czytałem je z satysfakcją, ale mimo to było mi nadal przykro i wstyd, nie mogłem pozbyć się myśli, że skoro zacni ludzie pragną mnie pocieszyć, to widocznie sprawa wygląda kiepsko. Ale list Pana miał dla mnie głos decydujący. Pana dawno już znam i głęboko szanuję, a wierzę Panu bardziej niż wszystkim krytykom razem wziętym. Pan to czuł pisząc do mnie i dlatego Pański list jest taki piękny i przekonujący. Teraz się uspokoiłem i o mojej premierze wspominam już bez obrzydzenia.

Komissarzewska to cudowna aktorka. Na jednej z prób wielu patrząc na nią płakało i twierdziło, że dziś to najlepsza aktorka w Rosji; ale na premierze nawet i ona uległa tym wrogim dla mojej „Mewy" nastrojom, jak gdyby poczuła się onieśmielona, straciła własny ton. Nasza prasa traktuje Komissarzewską z nieusprawiedliwionym chłodem, więc żal mi jej.

Dziękuję Panu z całego serca za ten list. Proszę mi wierzyć, że pobudki do napisania go cenię bardziej, niż mógłbym to wyrazić słowami, a współczucia, które Pan w zakończeniu nazywa „niepotrzebnym", nie zapomnę nigdy, przenigdy, cokolwiek by się stało.

Z wyrazami szczerego szacunku i oddania

A. Czechow

**Do A. Suworina**

*Mielichowo, 14 grudnia 1896*

Otrzymałem dwa Pańskie listy na temat „Wujaszka Wani" — jeden w Moskwie, drugi w domu. Nie tak dawno miałem też list od Koniego, który był na „Mewie". Listy Pana i Koniego dały mi kilka radosnych chwil,



a jednak coś się we mnie przepaliło — do swoich sztuk czuję tylko wstręt, nawet korektę robię z trudem. Pan znów powie, że to głupie, niemądre, że to urażona ambicja, pycha, itd., itd. Wiem, ale co mam robić? Chętnie bym się pozbył tego głupiego uczucia, a nie mogę, nie mogę. To nie dlatego, że moja sztuka poniosła klęskę; przecież większość moich sztuk spotykało to samo, a po mnie zawsze spływało jak po gęsi woda. 17 października klęskę poniosła nie moja sztuka, ale ja sam. Już w czasie pierwszego aktu uderzyła mnie jedna okoliczność, a mianowicie: ci, z którymi przed 17 października prowadziłem szczere przyjacielskie rozmowy, beztrosko jadałem obiady, ci, o których kruszyłem kopie (jak na przykład Jasiński) — ci wszyscy mieli dziwne miny, bardzo dziwne... Słowem dzięki tej historii Lejkin może ubolewać w liście, że mam tak mało przyjaciół, „Tydzień" — zapytywać: „co złego im zrobił Czechow?", a „Teatroman" — zamieścić całą korespondencję (nr 95), że jakoby brać pisarska urządziła mi skandal w teatrze. Teraz jestem spokojny, odzyskałem normalny humor, ale mimo wszystko nie mogę zapomnieć tego, co było, jak nie mógłbym zapomnieć, gdyby mnie na przykład uderzono. (...)

Dzieli Pan sztuki na dwie kategorie: do grania i do czytania. (...) Myślę, że skoro sztukę do czytania grają dobrzy aktorzy, to staje się ona sztuką do grania. (...)

A. Czechow

**17 grudnia 1898 roku odbyła się premiera „Mewy" w Moskiewskim Teatrze Artystycznym. Tym razem sztuka z miejsca odniosła wielki sukces. Sam Czechow oglądał tę inscenizację dopiero 2 maja 1899 na zamkniętym przedstawieniu, odegranym specjalnie dla autora.**

**Niemirowicz-Danczenko do Czechowa po moskiewskiej premierze „Mewy"**

W tej chwili skończyło się przedstawienie „Mewy" Powodzenie fantastyczne. Od pierwszego aktu sztuka pod-

biła widownię, potem nastąpił szereg triumfów. Wciąż wywoływano wykonawców i autora. Kiedy po trzecim akcie oświadczyłem, że autora nie ma, publiczność zażądała, żeby do Ciebie wysłać depeszę. Szalejemy ze szczęścia.

**M. Gorki do Czechowa w końcu grudnia 1898**

Pan oczywiście wie o triumfie „Mewy". Wczoraj pewien znajomy — pan koło sześćdziesiątki, doskonale znający teatr i wszystkich naszych koryfeuszy sceny, koneser o wyrafinowanym smaku — opowiadał mi ze łzami wzruszenia: „Prawie od czterdziestu lat chodzę do teatru i widziałem niejedno! Ale nigdy nie widziałem sztuki tak niezwykłej, tak heretycko genialnej, jak „Mewa". — I wie Pan, to nie jest głos odosobniony.

Teksty listów przełożyła Natalia Gałczyńska (Antoni Czechow *Dzieła*, t. XI, „Czytelnik", 1962)

## K. S. STANISŁAWSKI O „MEWIE" W MOSKIEWSKIM TEATRZE ARTYSTYCZNYM

Okoliczności, w jakich wystawialiśmy *Mewę*, były skomplikowane i trudne.

Oto Anton Pawłowicz Czechow ciężko zachorował. Nastąpiło skomplikowanie gruźliczego procesu, przy czym jego stan duchowy był taki, że wielki pisarz nie zniósłby drugiego fiaska *Mewy*, która już raz doznała klęski na premierze w Petersburgu. Niepowodzenie tego rodzaju mogłoby być zgubne dla samego pisarza. Uprzedzała nas o tym przejęta do łez siostra jego, Maria Pawłowna, błagając, byśmy odwołali przedstawienie. A przecież było ono dla nas niezbędną koniecznością, gdyż finanse nasze stały fatalnie i poprawa tego stanu rzeczy wymagała wystawienia nowej sztuki. Pozostawiam czytelnikom sąd o stanie, w jakim my, aktorzy, zaczynaliśmy grać sztukę na premierze przy bynajmniej nie przepełnionej sali (dochód 600 rubli). Stojąc na scenie słyszeliśmy wewnętrzny głos, szepczący nam: *Grajcie dobrze, grajcie wspaniale, zdobądźcie powodzenie, triumf! Jeśli nie dokonacie tego, wiedzcie, że po otrzymaniu depeszy ukochany wasz pisarz umrze, zamordowany waszymi rękami. Wy będziecie jego katami!*

Jak graliśmy — nie pamiętam. Akt pierwszy zakończył się przy grobowym milczeniu sali. Jedna z aktorek zemdlała, ja sam ledwo trzymałem się na nogach z rozpaczy. Lecz nagle — po długiej przerwie — na widowni zerwał się ryk, trzask, wściekłe okrzyki... Kurtyna rozsunęła się, zsunęła, znowu rozsunęła, a myśmy stali jak skamieniali. Znowu wrzaski, znowu kurtyna... Staliśmy ciągle nieruchomo, zapomniawszy, że powinniśmy się kłaniać. Nareszcie zrozumieliśmy, że jest to nasz sukces i niewiarygodnie wzruszeni poczęliśmy ściskać jeden drugiego, jak ściskają się ludzie w noc Zmartwychwstania. M. Lilinie, grającej Maszę, która swymi końcowymi słowami przełamała lody w sercach widzów, zgotowaliśmy owację. Powodzenie rosło z każdym aktem i zakończyło się triumfem. Do Czechowa wysłaliśmy szczegółową depeszę.

Największe powodzenie zdobyły aktorki O. Knipper (Arkadina) i M. Lilina (Masza). Obie wsławiły się tymi rolami.

Znakomicie grali W. Łużski (Sorin), A. Artiem (Szamrajew), W Meyerhold (Trieplew), A. Wiszniewski (Dorn)... W przedstawieniu tym wyczuwało się obecność silnych artystycznych indywidualności, prawdziwych talentów, które stale formowały się, doskonaliły, tworząc wspólnie bojowy zespół.

Z nazwiskiem Czechowa związane jest imię zmarłego

krytyka M. Efrosa, najgorętszego czciciela twórczości Czechowa. W czasie premiery *Mewy* M. Efros pierwszy podbiegł ku rampie, wskoczył na krzesło i rozpoczął demonstracyjnie bić brawo. On pierwszy rozpoczął głosić sławę Czechowa-dramaturga, artystów i teatru za wspólne dzieło, jakim było przedstawienie. Od tej chwili Mikołaj Efros zapisał się do grupy najbliższych i najintymniejszych przyjaciół naszego teatru, dał nam wiele ze swego kochającego, czułego serca i do końca swoich dni był wiernym przyjacielem i kronikarzem teatru, który jest mu też nieskończenie wdzięczny i zobowiązany.

* * *

Choroba nie pozwalała Antonowi Pawłowiczowi przyjechać do Moskwy w czasie sezonu. Lecz z nadejściem ciepła, na wiosnę 1899 roku, przyjechał z ukrytą nadzieją zobaczenia *Mewy* i żądał, byśmy mu ją pokazali.

— Słuchajcie, przecież muszę, przecież jestem autorem, jakżeż będę dalej pisał? — powtarzał przy każdej okazji.

Co robić? Sezon się skończył, gmach teatru na okres letni przeszedł w inne ręce, całe nasze mienie wywieźliśmy i złożyliśmy w ciasnej szopie. Aby pokazać Czechowowi jedno przedstawienie, trzeba by było dokonać prawie takiej samej pracy jak przy rozpoczęciu sezonu, to jest wynająć teatr, robotników, wybrać dekoracje i rekwizyty, kostiumy i peruki, przywieźć to wszystko do teatru, zebrać aktorów, urządzać próby, obmyślić efekty świetlne itd. A w rezultacie pokazowe przedstawienie mogło wypaść niedobrze. Nie podobna dobrze przygotować przedstawienia w pośpiechu. Prócz tego niedoświadczeni aktorzy, nie przyzwyczajeni do nowego miejsca, będą roztargnieni, co jest dla sztuk Czechowa najbardziej niebezpieczne. Na dodatek widownia przypominała szopę, gdyż była całkowicie pusta. W pustej sali sztuka nie będzie miała właściwego brzmienia i Czechow rozczaruje się z pewnością. Ale słowo jego było dla nas prawem i trzeba było spełnić jego prośbę.

Pokazowe przedstawienie odbyło się w Nikitskim Teatrze. Obecny był Czechow i około dziesięciu widzów. Wra-

żenie, jak przewidywaliśmy, było średnie. Po każdym akcie Anton Pawłowicz przybiegał za kulisy i twarz jego bynajmniej nie wyrażała zachwytu, lecz widząc zakulisowe zamieszanie nabierał humoru i uśmiechał się, gdyż kochał kulisy i teatr. Jednych aktorów chwalił, inni dostali naganę. Szczególnie jedna z aktorek.

— Słuchajcie — mówił — przecież ona nie może grać w mojej sztuce! Macie inną, wspaniałą odtwórczynię, która jest doskonałą aktorką.

— Ale jak ją pozbawić roli — broniliśmy się. — To równoznaczne z usunięciem z zespołu. Proszę pomyśleć, co to za cios!

— A więc ja wycofam sztukę! — zakończył Czechow prawie groźnie, zadziwiając nas swą twardą nieustępliwością. Mimo wyjątkowej słodyczy, delikatności i dobroci, jaką odznaczał się Anton Pawłowicz, w kwestiach sztuki był surowy, nieugięty i nigdy nie zgadzał się na żadne kompromisy.

(...) Na pokazowym przedstawieniu Anton Pawłowicz najwidoczniej mnie unikał. Czekałem na niego w garderobie, lecz nie przyszedł. Zły to znak! Cóż robić — sam poszedłem do niego.

— Niech pan mnie zwymyśla! — prosiłem go.

— Prześlicznie, naprawdę prześlicznie! Potrzebne są tylko dziurawe trzewiki i spodnie w kratkę!

Nic więcej nie mogłem z niego wydobyć. Co to jest? Niechęć wypowiedzenia swego zdania, kpiny, żeby się odczepić, drwiny?... Jakże to: Trigorin, modny pisarz, ulubieniec kobiet, ma mieć podarte trzewiki i spodnie w kratkę? A ja właśnie, przeciwnie, ubierałem się do tej roli w możliwie najbardziej eleganckie ubranie: w białe spodnie, pantofle, białą kamizelkę, biały kapelusz i charakteryzowałem się na pięknego.

Minął rok albo więcej. Znowu grałem rolę Trigorina w *Mewie* i nagle w czasie jednego z przedstawień doznałem olśnienia:

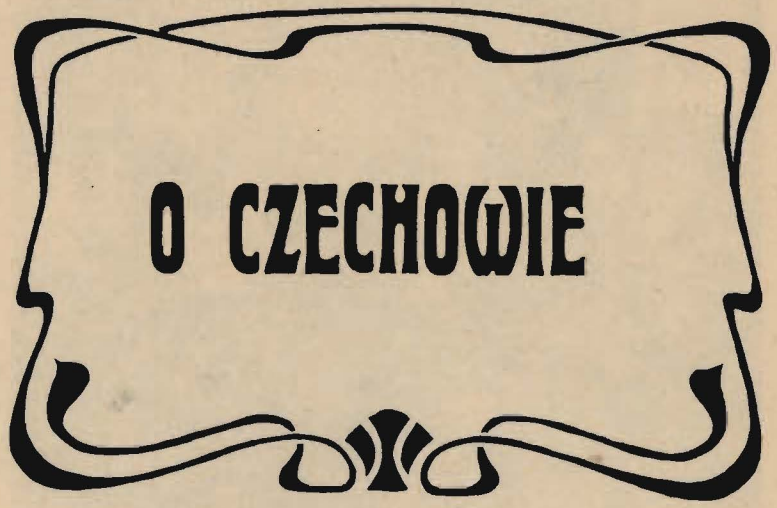
Oczywiście! Właśnie podarte trzewiki, spodnie w kratkę i bynajmniej nie piękniś! Na tym właśnie polega dramat, że dla młodziutkich dziewcząt ważne jest tylko to, aby człowiek był pisarzem i drukował wzruszające powieści,

Czechow na próbie „Mewy" w Moskiewskim Teatrze Artystycznym (1898)

a wówczas takie Niny Zariecznyje jedna za drugą będą mu się rzucały na szyję, nie dostrzegając, że i nie ma on wartości jako człowiek, i jest brzydki, nosi spodnie w kratkę i ma podarte trzewiki. Dopiero potem, gdy skończą się miłosne usniesienia takich „mew", zaczną one rozumieć, że fantazja dziewczęca stworzyła to, czego w rzeczywistości nigdy nie było!

Uderzyła mnie głębia i lakoniczność wskazówek Czechową. Było to dla niego typowe.

K. S. Stanisławski — *Moje życie w sztuce*
Przełożyła Zofia Petersowa
*Książka i Wiedza*, 1951




## TOMASZ MANN

(...) 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* (...) Skoro wymieniamy i chwalimy opowiadania Czechowa, koniecznie muszę wspomnieć *Niecekawą historię*, która jest mi najdroższą ze wszystkich jego



nowel; jest to utwór całkiem niepospolity, fascynujący i w swej cichej, smutnej dziwności nie ma sobie równego w żadnej literaturze; zdumiewa on choćby tym, że młody, niespełna trzydziestoletni człowiek z najgłębszym wyczuciem czyni narratorem tej zapowiedzianej jako *niecekawa*, lecz wstrząsającej historii — starca, światowej sławy uczonego w randze generała, z tytułem ekscelencji, który często też tak się w swoich wyznaniach tytułuje: *Wasza ekscelencjo!*, co brzmi jak: *O mój Boże!* (...) Wychowanka sławnego uczonego, Katia, zawiedziona w swych nadziejach aktorka, jedyna istota, do której jest on jeszcze przywiązany serdecznie 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.

(...) Należy przyznać, że człowiek jest niezbyt udaną istotą. Jego sumienie, należące do sfery ducha, nigdy zapewne nie osiągnie pełnej harmonii z jego naturą, rzeczywistością, stanem społecznym i *bezsenność godna szacunku* zawsze będzie nawiedzała osoby, które z jakiegoś niejasnego powodu czują się odpowiedzialne za los i życie ludzi. Czechow jako artysta cierpiał na to bardziej niż ktokolwiek inny i cała jego twórczość była *bezsennością godną szacunku*, szukaniem właściwej, zbawczej odpowiedzi na pytanie: *Co robić?* Trudno było ją znaleźć, jeśli w ogóle była to rzecz możliwa. Jedno tylko wiedział Czechow na pewno: że najgorsze jest próżniactwo i że człowiek musi pracować, ponieważ próżniactwo oznacza korzystanie z cudzej pracy, wyzysk i ucisk.

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

*Z Eseju o Czechowie*
Przełożyła Izabella Czermakowa



## STANISŁAW BRZOZOWSKI

(...) W literaturze rosyjskiej Antoni Czechow jest najbardziej typowym i utalentowanym przedstawicielem *beznadziejnych pokoleń*. Beznadziejność, o którą tu idzie, nie jest stanem podmiotowym i przejściowym, uwarunkowanym przez czysto indywidualny bieg wydarzeń w życiu danej jednostki. Obejmuje ona pokolenia całe i posiadać musi głębsze biologiczne i społeczno-ekonomiczne przyczyny. Typ kultury danego społeczeństwa lub danej klasy społecznej, do której należy taka *beznadziejna* jednostka, rozstrzyga o tym, jaką specjalną formę przybiera u niej stan depresji ogólnej i poczucie braku gruntu pod nogami. W klasach społecznych, które już od wielu pokoleń przestały być zdobywczymi, zarówno w materialnym, jak i duchowym znaczeniu, w klasach, dla których życie jest przede wszystkim użyciem, beznadziejność objawia się jako niemożność znalezienia jakiejkolwiek rozkoszy, która by pociągała gorączkowym i sztucznym poszukiwaniem coraz to nowych, coraz to bardziej wyrafinowanych wrażeń i w rozpaczliwie wzrastającej nieczułości na wszelkie podniety. Brak wrażeń, a raczej niemożność doznawania wrażenia — oto rys najbardziej zasadniczy beznadziejnych, należących do tej kategorii. N i e m o ż n o ś ć c z y n u — oto formuła beznadziejności u tych, którzy należą do klas i społeczeństw, zdobywających jeszcze, rozszerzających i wzbogacających nieustannie zakres swego życia, zakres zjawisk, zależnych od ich woli. *Gdy umrzeć nie ma za co, to i żyć nie warto* — tak wyraża się nastrój ludzi o czynnej, twórczej strukturze psychicznej, gdy nagle spostrzegają oni, że między światem ich marzeń, myśli, aspiracji — a światem rzeczywistym jest przedział, którego oni wyrównać nie umieją i nie są w stanie. Na tym zaś polegało właśnie najbardziej zasadnicze doświadczenie życiowe tego pokolenia inteligencji rosyjskiej, do którego należał Antoni Czechow.

Wszyscy krytycy zgadzają się co do tego, że pokolenie 9 dziesiątka lat z.w. było skazane na zgubę, na jałową i tym cięższą tęsknotę za czynem, było pokoleniem ludzi zbytecznych, przedwcześnie nużących się, przed próbą już zwyciężonych, od urodzenia już zmarnowanych (Iwanow, Trieplew w dramatach Czechowa, jego Nieznajomy, mnóstwo postaci z jego opowiadań).

## MAKSYM GORKI

(...) Czechow ma coś więcej niż światopogląd — posiadł własne wyobrażenie życia i w ten sposób stanął ponad nim. Oświetla z wyższego punktu widzenia jego nudę, jego nonsensy, jego dążenia, cały jego chaos. I chociaż jest to punkt widzenia nieuchwytny, nie daje się określić — może dlatego, że zbyt wysoki — ale zawsze dawał się wyczuwać w jego opowiadaniach i coraz wyraźniej przez nie przebija. Coraz częściej daje się słyszeć w jego opowiadaniach smutny, ale ciężki i celny wyrzut stawiany ludziom za ich nieumiejętność życia, coraz piękniej jaśnieje w nich współczucie dla ludzi i — co najważniejsze! — brzmi coś prostego, mocnego, godzącego wszystkich ze wszystkim. To, że boleje on nad ludźmi, uczłowiecza i szpicla, i grabieżcę sklepikarza, uczłowiecza wszystkich, z kim się zetnie: *Zrozumieć to znaczy wybaczyć* — powiedziano to już dawno i powiedziano słusznie. Czechow rozumie i mówi: *Wybaczcie!* I mówi jeszcze: *Pomóżcie! Pomagajcie żyć ludziom, pomagajcie sobie nawzajem!*

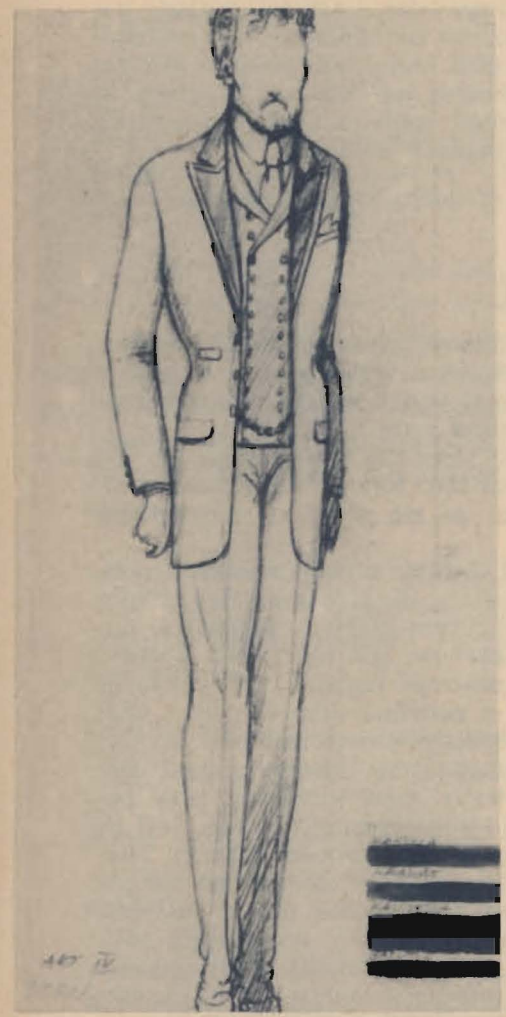
Przełożył Seweryn Pollak

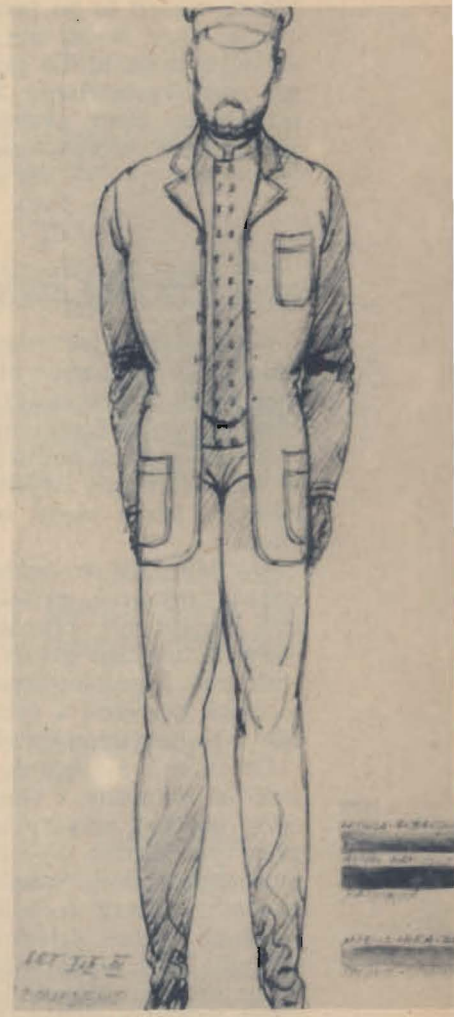
## ERIC BENTLEY

Angloamerykański teatr uważa, że może się obyć bez większości najlepszych dramaturgów. Aischylos, Lope de Vega, Racine, Moliére, Schiller, Strindberg — można by tak bez końca ciągnąć listę wielkich twórców teatru, którzy w Anglii i Ameryce są, praktycznie biorąc, nie znani nikomu oprócz erudytów. Dwaj tylko pisarze są bardzo popularni mimo swej wielkości — oczywiście, mowa tu o Williamie Szekspirze i Bernardzie Shaw, których łączy jedna wspólna cecha: można się nimi cieszyć nie traktując ich poważnie. A nadto jest jeszcze Czechow.

Łatwo przerobić sztukę Shawa lub Szespira na widowisko odpowiednie dla Broadwayu. Ale dlaczego Czechow uratował się od ogólnego zapomnienia? Dlaczego rzadko się zdarza rok, w którym by na Broadwayu lub West Endzie nie wystawiono sztuki Czechowa? Przecież sztuki Czechowa — a przynajmniej taka jest ich reputacja — co dla teatru komercjalnego stanowi bardzo istotną spra-







wę — są pozbawione intrygi, monotonne, jednostajne, intelektualne; znajdźcie przeciwieństwa tych czterech przymiotników, a będziecie mieli receptę na rzeczywiście kasową sztukę.

Ci, którzy są odpowiedzialni za wystawianie Czechowa w Londynie i Nowym Jorku, znają potrzeby teatru. Nie-

którzy z nich to po prostu prawdziwi artyści, mający poczucie winy, bodaj nie całkiem uświadomione; wystawianie Czechowa to dla nich gest buntu lub pokuty, którym nie jest wystawianie Szekspira ani Shawa. Wygląda to tak, jakby teatr przypominał sobie o Czechowie, kiedy przypomina sobie o obowiązkach sumienia.

Przełożyła Ewa Krasnowolska

## K. S. STANISŁAWSKI

(...) Czechow jest niezgłębiony, gdyż mimo codzienności, którą niby to zawsze przedstawia, mówi on w swej głębokiej myśli przewodniej nie o czymś przypadkowym, osobistym, lecz o Ludzkim (przez duże L).

Sztuki jego są pełne akcji, lecz nie w zewnętrznym, ale w wewnętrznym swym rozwoju. Nawet w bierności tworzonych przez niego ludzi tai się głęboka, wewnętrzna akcja.

(...) Mylą się w ogóle ci, którzy w sztukach Czechowa starają się grać, przedstawiać. W jego sztukach trzeba być, to jest żyć, płynąć ukrytym głęboko wewnątrz, duchowym nurtem dzieła. Czechow, jak nikt inny, potrafił wybierać i przekazywać nastroje ludzkie, przeplatać je scenami branymi z życia, o zupełnie kontrastowym charakterze, przesypując je błyskami swego humoru.

Czechow z artyzmem prawdziwego mistrza potrafi usuwać wewnętrzny i zewnętrzny fałsz sceniczny przy pomocy pięknej, artystycznej i autentycznej prawdy. Jest on przy tym bardzo wybredny w swej miłości prawdy. Niepotrzebne mu są banalne, codzienne, rodzące się na powierzchni duszy uczucia, ani też zanadto znane, oklepane wrażenia, które nawet my przestajemy dostrzegać, gdyż utraciły swą wyrazistość. Czechow szuka swej prawdy w najintymniejszych zakamarkach duszy, w najszczerszych nastrojach. Ta prawda wzrusza swą niezwykłością, tajemniczym związkiem z zapomnianą przeszłością, z niepojętym przeczuciem przyszłości, z dziwaczną logiką życia, w której, zdawałoby się, nie ma zdrowego sensu, która szydzi i drwi z ludzi, budzi zdumienie lub śmieszy.

Przełożyła Zofia Petersowa



## NASZ REPERTUAR

TANIEC ŚMIERCI — *August Strindberg*, przekład: *Zygmunt Łanowski*, reżyseria: *Jan Świderski* i *Zdzisław Tobiasz*, scenografia: *Franciszek Starowieyski*

BAL MANEKINÓW — *Bruno Jasieński*, przekład: *Anatol Stern*, opracowanie dramaturgiczne i reżyseria: *Janusz Warmiński*, scenografia: *Krzysztof Pankiewicz*

PANNA TUTLI-PUTLI — *Stanisław Ignacy Witkiewicz*, muzyka: *Stanisław Radwan*, adaptacja i reżyseria: *Janusz Warmiński*, scenografia: *Lidia* i *Jerzy Skarżyńscy*, kompozycja ruchu: *Tomasz Gołębiowski*

LUDZIE ENERGICZNI — *Wasilij Szukszyn*, przekład i adaptacja: *Grażyna Strumiłło-Miłosz*, reżyseria: *Zdzisław Tobiasz*, scenografia: *Wojciech Sieciński*, opracowanie muzyczne: *Władysław Igor Kowalski*

WIELKI FRYDERYK — *Adolf Nowaczyński*, adaptacja i reżyseria: *Józef Gruda*, scenografia: *Marian Kołodziej*

HYDE PARK — *Adam Kreczmar*, reżyseria: *Zdzisław Tobiasz*, scenografia: *Wojciech Sieciński*, muzyka: *Jerzy Andrzej Marek* — SCENA 61

JASKINIA FILOZOFÓW — *Zbigniew Herbert*, reżyseria: *Jerzy Kaliszewski*, scenografia: *Wacław Kula*, muzyka: *Stanisław Radwan* — SCENA 61

PRYWATNE ŻYCIE PIOTRUSIA PANA — *Michał Markowski*, muzyka i aranżacja: *Władysław Igor Kowalski*, reżyseria: *Joanna Sienkiewicz*, scenografia: *Małgorzata Walusiak*, układ tańca: *Marta Bochenek* — SCENA 61, STUDIO DRAMATURGICZNE

Przedstawienie prowadzi: *Witold Długokęcki*

Kontrola tekstu: *Elżbieta Arentowicz*

Kierownik techniczny: *Ryszard Krejbich*

Światło: *Marian Ślęzak*

Dźwięk: inż. *Józef Pindelski*

Kostiumy wykonano pod kierunkiem: *Władysława Hrybka* i *Henryki Krzewickiej*

Kierownik malarni: *Antoni Poroś*

Kierownik pracowni fryzjersko-perukarskiej: *Janina Chmielińska*

Kierownik pracowni stolarskiej: *Aleksander Kornacki*

Kierownik pracowni tapicerskiej: *Wojciech Chojnacki*

Brygadier sceny: *Roman Pokorski*

Kierownik działu Organizacji Widowni: *Maria Nowocień*

Program ilustrują szkice kostiumowe MARIANA KOŁODZIEJA

Reprodukcje zdjęć i szkiców wykonał *Leon Myszkowski*

Redaktor programu
ZBIGNIEW KRAWCZYKOWSKI

Opracowanie graficzne
ZENON JANUSZEWSKI

Redaktor techniczny
WŁADYSŁAW JANISZEWSKI

Wydawca
TEATR „ATENEUM" W WARSZAWIE

Cena zł. 15.—

UWAGA! Widzowie przyjeżdżający na przedstawienie samochodami osobowym mają prawo do bezpłatnego korzystania z parkingu strzeżonego znajdującego się przy teatrze. Do wjazdu na parking i parkowania wozu upoważnia okazanie ważnego biletu wstępu

DIW CRZZ 1077/77 10 000 F-117

**CENA ZŁ 15.–**

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP