TEATR WSPÓŁCZESNY W SZCZECINIE

Antoni Czechow

TRZY SIOSTRY

25

PREMIERA MARZEC 1982

TEATR WSPÓŁCZESNY W SZCZECINIE

Dyrektor
KAZIMIERZ KRZANOWSKI

Kierownik artystyczny
RYSZARD MAJOR

Antoni Czechow

TRZY SIOSTRY

Przekład — ARTUR SANDAUER

Reżyseria
JAN MACIEJOWSKI

Scenografia
BARBARA ZAWADA

Muzyka
PIOTR HERTEL

Asystent reżysera
MARIUSZ LESZCZYŃSKI

Premiera — marzec ~~1981~~ 25 1982

Obsada:

ANDRZEJ PROZOROW — **ZBIGNIEW WITKOWSKI**

NATASZA — jego narzeczona, później żona — **ANNA JANUSZEWSKA**

OLGA — **JOLANTA KOZAK**

MASZA — **BARBARA KOMOROWSKA**

IRINA — **JOLANTA BOHDAL**

jego siostry — **EWA WROŃSKA**

FIODOR KUŁYGIN — nauczyciel gimnazjalny, mąż Maszy — **MICHAŁ LEKSZYCKI**

ALEKSANDER WIERSZYNIN — podpułkownik, dowódca baterii — **MIROSŁAW GRUSZCZYŃSKI**

MIKOŁAJ TUZENBACH — baron, porucznik — **GRZEGORZ MŁUDZIK**

WASILIJ SOLONY — sztabskapitan — **MARIUSZ LESZCZYŃSKI**

IWAN CZEBUTYKIN — lekarz wojskowy — **JERZY ERNZ**

FIERAPONT — stary stróż z zarządu ziemstwa — **STANISŁAW POKS**

ANFISA — niańka, osiemdziesięcioletnia staruszka — **MARTA GREY**

Rzecz dzieje się w mieście gubernialnym

MAŁA KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI ANTONIEGO CZECHOWA

1860
Antoni Czechow urodził się w Taganrogu, w rodzinie mieszczańskiej.
1870
Czechow wstępuje na wydział medyczny Uniwersytetu Moskiewskiego.
1880
Jako student Czechow drukuje pierwsze opowiadania pod pseudonimem Antosza Czechonte.
1884
Po ukończeniu uniwersytetu Czechow rozpoczyna praktykę lekarską. W tym samym roku ukazuje się pierwszy tom jego opowiadań pt.: „Bajki Melopomeny".
1886
Ukazuje się drugi tom opowiadań Czechowa: „Barwne opowiadania".
1887
Czechow otrzymuje nagrodę puszkinowską Akademii Nauk za tom opowiadań „O zmierzchu".
1887
Ukazuje się „Step", pierwszy większy utwór prozą.
1890
Czechow odbywa podróż na Sachalin. Zajmuje go przede wszystkim sprawa zesłańców i katorgi. W wyniku tej podróży pisze „Wyspę Sachalin, z notatek podróżnych"; drukowana w 1893/94 r.
1891—1892
Czechow bierze udział w walce z klęską głodu.
1891—1897
Czechow trzykrotnie (w latach 1891, 1894, 1897) wyjeżdża na dłuższe okresy czasu za granicę.
1892
Czechow przenosi się do nabytego mająteczku pod Moskwą, Melichowa, gdzie w okresie epidemii cholery (1892—93) jest kierownikiem miejscowego wydziału zdrowia.
1898
Czechow, chory na gruźlicę, przenosi się na Krym, w okolice Jałty. Nawiązuje współpracę ze Stanisławskim i Niemirowiczem-Daczenką, kierownikiem Moskiewskiego Teatru Artystycznego (MCHAT). W grudniu tego roku na scenie MCHAT-u odbyła się premiera „Czajki" (drukowanej w r. 1896 i wystawionej po raz pierwszy w tym samym roku na scenie Teatru Aleksandryńskiego). Współpraca Czechowa z MCHAT-em wywarła wielki wpływ na dzieje nowoczesnego teatru rosyjskiego.
1904
Wobec pogarszającego się stanu zdrowia Czechow wyjeżdża do Badenweiler. Umiera tu w nocy z 14 na 15 lipca.

WAŻNIEJSZE UTWORY

Proza: debiut, 1884, „Bajki Melpomeny"; 1888 „Step"; 1891 „Pojedynek"; 1892 „Cela nr 6"; 1897 „Chłopi"; 1903 „Narzeczona";
Dramat (data pierwodruku): 1888 „Niedźwiedź"; „Oświadczyny"; 1890 „Tragik mimo woli"; 1896 „Czajka"; 1899 „Wujaszek Wania"; 1901 „Trzy siostry"; 1902 „Zaręczyny"; 1904 „Wiśniowy sad".

ESEJ O CZECHOWIE

...Długoletnie niedocenianie Czechowa w Europie zachodniej, a nawet w Rosji, spowodowane zostało jego własnym, w najwyższym stopniu krytycznym i sceptycznym stosunkiem do siebie, niezadowoleniem, z jakim spoglądał na swoje dzieło, krótko mówiąc — jego s k r o m n o ś c i ą; cecha ta choć niezwykle ujmująca, nie przyczyniła się jednakże, 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 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, s k r o m n e g o człowieka".

„Czy nie okłamuję czytelnika — zastanawia się (Czechow) — skoro nie umiem odpowiedzieć na najważniejsze pytania?"

Kto zna Dimitrija Wasilijewa Grigorowicza? Ja nie. Przyznaję zająłem się dokładniej biografią Czechowa. Jest to jedna z najbardziej wzruszających, najbardziej ujmujących biografii, jakie znam.

Kto zna Dimitrija Wasilijewa Grigorowicza? Ja nie. Przyznaję otwarcie, że zanim zająłem się biografią Czechowa, nigdy o nim nie słyszałem. A jednak był to wówczas twórca ogólnie ceniony, luminarz sztuki pisarskiej, który swoimi powieściami z życia pańszczyźnianych chłopów zaskarbił sobie duży szacunek. Od niego to przychodzi do młodego doktora Czechowa w Woskriesieńsku pod Moskwą list z Petersburga (..) „Ma pan prawdziwy talent... Talent, wynoszący pana wysoko nad literatów nowego pokolenia. Jestem przekonany, że jest pan powołany do tego, aby napisać niejeden utwór doskonały, prawdziwie artystyczny. Zgrzeszy pan ciężko, jeśli nie ziści tych nadziei. Żeby zaś ziścić je, trzeba mieć szacunek dla talentu, który rzadko komu przypada w udziale". Antoni Pawłowicz czyta to czarno na białym, podpisane sławnym nazwiskiem. Był tak zaskoczony,

wzburzony, wstrząśnięty, jak prawdopodobnie już nigdy potem. „O małom się nie rozpłakał, a teraz czuję, że list wyrył niezatarty ślad w mej duszy".

Dane mu było tylko krótkie życie. Miał dwadzieścia dziewięć lat, gdy wystąpiły objawy gruźlicy.

„And my ending is despair: te ostatnie słowa Prospera wciąż na nowo przychodzą mi na myśl przy wyznaniach starego, sławnego Nikołaja Stiepanycza (z opowiadania Nieciekawa historia), który mówi: „Nie lubię, grzech wyznać, swego popularnego nazwiska, wciąż zdaje mi się, że ono mnie jakoś oszukało, zawiodło..." Antoni Czechow nie był stary; był młody, gdy kazał mu wyrzec te oraz poprzednie słowa, miał jednak żyć niedługo.

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

Jeśli prawda życia jest 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 samą w sobie. Nikt nie oddawał się pracy tak jak on (...)

Pracował 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 tylko takim, jakim jest — 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".

Istniejący porządek to nieznośne stosunki lat dziewięćdziesiątych w Rosji, stosunki, w których żyje Czechow. Ale ból, wątpliwości co do swojej pracy, wyczucie dziwaczności i niezrozumiałości swojej roli jako artysty są ponadczasowe (...). „Stosunki" — to znaczy złe stosunki, takie, które ujawniają beznadziejną przepaść między prawdą a rzeczywistością, istnieją zawsze, i Czechow także dzisiaj ma towarzyszy niedoli, którzy nie czują się dobrze ze swoją sławą, ponieważ „bawią świat ginący, nie podając mu ani kropli zbawiennej prawdy" (...) na pytanie: „Co robić?" — muszą pozostać dłużni odpowiedzi, nie umieją określić sensu swojej pracy, a mimo wszystko pracują, pracują do końca.

To dziwne „mimo wszystko" musi mieć jakiś sens (...) może właśnie w tym (...) tkwi coś moralnego, przydatnego, społecznego, co w końcu prowadzi do tej „zbawiennej prawdy", po którą wyciąga dłonie bezradny świat.

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 to podstawa każdego prawdziwego talentu."

Na pytanie: „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 duszę wyzwalająco, przygotować świat do lepszego, piękniejszego i rozumniejszego życia.

T. Mann, Eseje, Warszawa 1964,
przekład: I. Czermakowa

Jest kilkunastu pisarzy i kilkadziesiąt książek, które jeśli przeczyta się naprawdę do końca i w odpowiednim okresie własnego życia, pozostają w nim na zawsze. Jest się bogatszym o Stendhala, Montaigne'a, Dostojewskiego, Conrada czy Prousta. I śmieszne jest pytać, czy Montaigne jest szesnastowieczny, czy dwudziestowieczny, czy Dostojewski jest awangardowy. Oni po prostu są. I są niepowtarzalni.

Mchat jest także niepowtarzalny. Kiedy się widziało Czechowa w Mchacie, jest się bogatszym o takiego właśnie Czechowa. I to raz na zawsze. Nie umiem tego nazwać inaczej. Mchat wydał mi się teatrem przezroczystym. Kiedy kurtyna poszła w górę, teatr przestał istnieć, był już tylko dom Prozorowych i trzy siostry spalające się w beznadziejności gubernialnego miasta.

Parę tygodni temu tłumaczyłem fragment książki Barrault o gęstości tekstu u klasyków: „Kiedy dzieli się na małe kwadraty płótno dawnego mistrza, powiedzmy Carpaccia, i kiedy studiuje się każdy fragment, wszystkie szczegóły są gęste... Gdyby było możliwe podzielić na kwadraty interpretacje roli — pisał dalej Barrault — tak jak płótno Carpaccia i wystudiować wszystkie jej fragmenty, najmniejszy gest, najcieńsza intonacja powinna znaleźć swój ciężar. Swoją gęstość".

Taką gęstość interpretacji aktorskiej widziałem po raz pierwszy na *Trzech siostrach* w Mchacie. Była to nie tylko gęstość każdej roli i każdej sekundy gry w każdej roli, była to również gęstość całej scenicznej przestrzeni, drugiego i trzeciego planu, równie jak pierwszego. Była to nie tylko gęstość dialogu, była to również gęstość milczenia.

U całego Czechowa, a zwłaszcza w *Trzech siostrach*, akcja dramatyczna toczy się nie przez dialog, ale raczej ponad dialogiem albo obok dialogu. Dom Prozorowych prawie przez cały czas pełny jest

ludzi. W lekturze sztuki ich stała obecność uchodzi naszej uwagi, mówią mało, przypadkowo wtrącają się do rozmów prowadzonych przez głównych protagonistów. Ale przecież są obecni i przeżywają swój dramat. W mchatowskim spektaklu ich obecność jest przez cały czas intensywna. Milczą albo prowadzą rozmowy, których nie słyszymy, ale przykuwają naszą uwagę. Dzieje się w nich dramat. Nawet kiedy zejdą ze sceny, ani przez chwilę nie możemy pomyśleć, że poszli za kulisy albo do garderoby teatralnej. Ich życie jest nie tylko sceniczne, oni są. W tym jest przezroczystość i dramatyczna gęstość tego teatru.

Przez cały drugi akt Masza nic prawie nie mówi. Już wie, że sama kocha Wierszynina. Milczy. Siedzi na kanapie. Nie ma nawet gestów. A mimo to nie można od niej oderwać wzroku. Jest dalej centralną postacią, jest obecna nie tylko na scenie. Ciężar jej obecności niemal fizycznie czuje każdy z widzów. Jest nieruchoma. Czasem tylko skłoni głowę. Wszystko jest w jej oczach i czasem tylko przelotnym, jakby bezwiednym uśmiechu.

Nie ma teatru. Jesteśmy w świecie Czechowa, w domu Prozorowych. Ale nie jest to dom, z którego usunięto czwartą ścianę. Uczestniczymy w dramacie, ale nie podpatrujemy życia. Życie nigdy nie jest tak gęste, tak intensywne, tak nabite wzruszeniem. Zarzucano Mchatowi naturalizm. Wobec teatru, który jest niepowtarzalny, określenie takie nie ma sensu. Naturalistyczne mogą być teatry naśladujące Mchat. Sam Mchat nigdy. I gdybym szukał określenia dla zasadniczej tonacji, w której Mchat gra Czechowa, nazwałbym ją poetycką. Tylko poezja ma to absolutne nasycenie wzruszeniem i myślą. Tylko poezja ma tę dramatyczną intensywność.

Wszyscy niemal piszą, że Mchat szuka w Czechowie afirmacji życia. Nie mogę się z tym pogodzić. Kiedy słucha się przedstawienia w obcym języku, pojedyncze słowa osadzają się w pamięci jak kryształki w roztworze soli. Dwa są słowa, które padają najczęściej w *Trzech siostrach*. Jedno z nich to *żizń*, drugie to *stranno*. To drugie słowo trudno przełożyć na polski, jest w nim coś ze zdumienia, z porażenia, z grozy. Znaczy jednocześnie „straszno" i „dziwnie".

Siostry, Wierszynin, Baron, nawet Czebutykin, nawet Solony — marzą, że życie będzie lepsze, szczęśliwsze, mądrzejsze za rok, za lat pięć, za dziesięć, za sto, za dwieście. Wszyscy na coś czekają i ten ton godotowski jest chyba szczególnie uchwytny w *Trzech siostrach*. Czekają, marzą, gadają, są bezradni: życie tymczasem przechodzi obok nich i ich miażdży. Jest bezwzględne i okrutne, straszne, śmieszne, nawet groteskowe. „Przez całą Moskwę przeciągnięto sznur" — mówi na pół zidiociały Fierapont. Powraca w tym przedstawieniu jak stały refren przejmująca fraza z Oniegina Czajkowskiego. I drugi refren to owo dziwne puszkinowskie „łukomorie", które obsesjonalnie powtarza Masza: „Tam u zatoki dąb zielony, a na tym dębie łańcuch złoty..."

Taka jest zasadnicza tonacja mchatowskiego spektaklu. Jest w nim liryzm, groteska i tragizm, wibrujący ton marzenia o szczęściu. Jest w tym przedstawieniu głęboki szacunek dla cierpień człowieka, dla jego męki i dla jego potrzeby szczęścia. Nie wiem, czy to jest afirmacja życia, ale na pewno jest to afirmacja ludzkiej szlachetności. Może zresztą to jedno i to samo.

Takiemu właśnie Czechowowi służy od przeszło pół wieku nieporównane i wiecznie młode, czarodziejskie aktorstwo artystów Mchatu.

J. K. „Teatr przezroczysty i niepowtarzalny" (W:) „Przegląd kulturalny" 1958 nr 28 — recenzja z przedstawienia *Trzech sióstr* Czechowa w wykonaniu Moskiewskiego Akademickiego Teatru Artystycznego ZSRR — „MCHAT" podczas gościnnych występów w Warszawie w lipcu 1958 r.

Uważam, że kontynuowanie tradycji nie jest wcale jednoznaczne z powtarzaniem tego, co było robione w danej epoce, ani też z posługiwaniem się środkami właściwymi tej epoce. W przeciwnym razie mielibyśmy do czynienia w archeologią. Język formy rozwija się tak, jak każdy inny język i, wychodząc z identycznych założeń, można dojść — w zależności od epoki — do rezultatów na pozór zgoła odmiennych.

Sądzę, że realizm w teatrze nie polega na ukazywaniu widzom pozorów rzeczy, lecz ich rzeczywistego znaczenia. Zatem styl realistyczny nie implikuje reprodukcji, lecz odwrotnie — selekcję i opuszczanie pewnych rzeczy. Idzie w gruncie rzeczy o uzmysłowienie tego, co nam czasami umyka. N a t u r a l i z m polega właśnie na stwarzaniu substytutu pozorów (niczego się przy tym nie opuszcza). Opiera się on całkowicie na reprodukcji i złudzeniu.

Nie wydaje mi się, że w wypadku sztuki Czechowa alternatywa jest taka prosta: albo realizm, a więc to, co już było — albo precz z realizmem i nura w niebezpieczne przedsięwzięcie! Jeśli o mnie idzie, interesuje mnie tylko szukanie nowych dróg. W tych poszukiwaniach upatruję twórczą rolę reżysera i scenografa. Czechow, moim zdaniem, wymaga stylu realistycznego, a to dlatego, że z pozoru jego punkt wyjścia jest banalny. Idzie więc o to, by ukazać na scenie cały rozmiar tego banału, nie tylko przy pomocy rekwizytów, ale także aktorów. Szczególne znaczenie mają tu przedmioty codziennego użytku i cały rytuał posługiwania się nimi (samowar, herbata, stolik ogrodowy itp.). Nie liczy się salon, jego ściany i sufit, słowem cały zewnętrzny wystrój, liczy się natomiast jego rozkład i to, co mówi on nam o ludziach spotykających się tu każdego wieczora. Nie liczy się cały lasek brzozowy, lecz jedno drzewo i ławka stojąca pod nim — ostateczny cel tysiąckrotnych spacerów. Wreszcie natura — nie w formie dekoracji, lecz czegoś istniejącego trwale i niezależnie od wszystkich wstrząsów, natura w roli wykładnika czasu i trwania.

Narzuca się wiele rozwiązań. Odległość czy las można zamarkować nie tylko przy pomocy malowanego prospektu. Można zastosować projekcję, można skąpać scenę w świetle oddającym specyficzną atmosferę lasu,można pokazać same pnie drzew lub też parę gałęzi poruszających się na wietrze itd. Wybór jest dowolny i wcale nie jednoznaczny z zarzuceniem realizmu, jaki zakładał Czechow. Swoboda wyboru rozwiązań technicznych i plastycznych jest jednak nieodzowna. Błędne jest, w moim pojęciu, przekonanie jakoby stosowanie środków innych niż „tradycyjne" oznaczało zdradę wobec autora. Wręcz przeciwnie, to poszukiwanie środków służenia mu lepiej, aktualizowania go.

Wypowiedź Rene Allio (Francja) w ankiecie rozpisanej za pośrednictwem narodowych ośrodków ITI wśród wybitnych ludzi teatru na całym świecie, którzy w ciągu ostatnich lat piętnastu wystawiali Czechowa. (W:) „Dialog" 1961 nr 4

Czechow nie doczekał się próby generalnej „Trzech sióstr", gdyż z powodu pogarszającego się stanu zdrowia wyjechał na południe do Nicei.

Stamtąd otrzymaliśmy polecenia: w takiej a takiej scenie po takich a takich słowach dodać takie a takie zdanie. Z Nicei na przykład przysłał słowa: „Balzak wziął ślub w Berdyczowie".

Kiedy indziej znowu przysłał małą scenkę. I te perełki, wypróbowane na scenie, niezwykle ożywiały akcję i pobudzały aktorów do głębszego przeżywania roli.

Kiedyś przysłał z zagranicy takie polecenie. W czwartym akcie „Trzech sióstr" Andrzej rozmawiając z Fierapontem, jako że już nikt inny nie chce z nim rozmawiać, opisuje mu, czym jest żona dla prowincjonalnego podupadłego człowieka. Był to wspaniały monolog zajmujący dwie strony. Nagle dostajemy kartkę z poleceniem, żeby cały ten monolog usunąć i zastąpić słowami: „Żona to żona".

W tym krótkim zdaniu, jeśli głębiej się w nie wmyślić, jest wszystko, co było powiedziane w długim dwustronicowym monologu. Było to bardzo charakterystyczne dla Czechowa, który dążył zawsze do formy krótkiej i treściwej. Każde jego słowo budziło całe gamy różnorodnych nastrojów i myśli, których nie wypowiadał, ale które same powstawały w głowie słuchaczy.

I właśnie dlatego nie było ani jednego przedstawienia, chociaż sztuka szła setki razy, żebym nie poczynił nowych odkryć w dawno znanym tekście i wielokrotnie przeżywanej roli.

Myślący i wrażliwy aktor znajduje w utworach Czechowa niewyczerpaną głębię.

Jak bardzo denerwował się Czechow z powodu premiery „Trzech sióstr", o tym można wnosić choćby z tego, że na dzień przed premierą wyjechał z miasta, w którym bawił i gdzie znaliśmy jego adres, po to tylko, żebyśmy nie mogli go zawiadomić, jak się udało przedstawienie.

Przyjęcie sztuki przez publiczność było dość niewyraźne.

Po pierwszym akcie wywoływano nas z zapałem, aktorzy wychodzili przed rampę ze dwanaście razy. Po akcie drugim — raz. Po trzecim — kilkanaście osób tak tchórzliwie biło brawo, że aktorzy nie mogli się pokazać, po czwartym wyszli raz jeden.

Bardzo naciągnięta była nasza depesza do Czechowa, która donosiła, że sztuka miała „wielkie powodzenie".

I dopiero w trzy lata po premierze publiczność stopniowo zaczynała oceniać piękno tego przedziwnego utworu, śmiać się i milknąć tam, gdzie tego chciał autor. Każdy akt odnosił już triumf.

Konstanty Stanisławski, A. Czechow w Moskiewskim Teatrze Artystycznym. (W:) Czechow we wspomnieniach swoich współczesnych, Warszawa 1960

— Rosjanin to dziwna istota — powiedział pewnego razu. — Wszystko przecieka przez niego jak przez sito. W młodości chciwie chłonie duszą wszystko, co mu się nawinie pod rękę, a po trzydziestce zostaje w niej tylko jakiś śmietnik. Przecież żeby żyć ładnie, po ludzku, trzeba pracować. Pracować z miłością, z wiarą. Tego u nas nikt nie umie. Architekt zbudowawszy dwa lub trzy porządne domy zasiada do kart i gra przez całe życie albo wciąż przesiaduje w teatrze za kulisami. Doktor, jeśli ma praktykę, przestaje podążać za postępem nauki, nie czyta nic prócz „Nowin Terapii", kiedy ma czterdziestkę, serio wierzy, że wszystkie choroby pochodzą z przeziębienia. Nie spotkałem ani jednego urzędnika, który by choć trochę pojmował znaczenie swej pracy; zwykle siedzi sobie taki w stolicy lub w mieście gubernialnym, redaguje pisma urzędowe i przysyła je do wykonania do Zmijewa lub Smorgonii. A kogo te papiery pozbawią wolności w Żmijewie albo w Smorgonii, o tym urzędnik myśli tyle, co ateista o mękach piekielnych. Adwokat, wyrobiwszy sobie imię udaną obroną, przestaje troszczyć się o obronę prawdy, a broni tylko prawa własności, grywa na wyścigach, jada ostrygi i udaje subtelnego znawcę wszelkich sztuk. Aktor, zagrawszy znośnie dwie lub trzy role, nie studiuje nowych, wkłada cylinder i myśli że jest geniuszem. Cała Rosja to kraj jakichś chciwych i gnuśnych ludzi, którzy strasznie dużo jedzą, piją, lubią sypiać w dzień i chrapią we śnie. Żenią się, żeby mieć porządek w domu, a kochanki biorą, żeby zdobyć poważanie w społeczeństwie. A psychikę mają całkiem psią — gdy się ich bije, skamlą cichutko i kryją się w swych budach, a gdy się je głaszcze, kładą się na grzbiecie z łapami do góry i merdają ogonem.

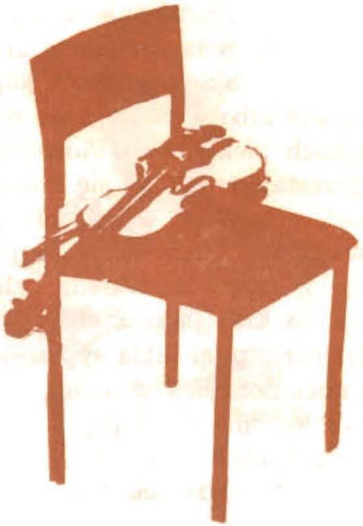
Smutna i chłodna pogarda brzmiała w tych słowach. Ale gardząc — współczuł i kiedy zdarzało się czasem, że ktoś przy nim kogoś zwymyślał, Czechow natychmiast stawał w jego obronie:

— Ależ po co to?... To przecież staruszek, ma siedemdziesiąt lat. Albo:

— On jest przecież jeszcze taki młody, więc on tylko tak, z głupoty... I kiedy to mówił, nie widziałem potępienia na jego twarzy.

W młodości wydaje się, że pospolitość jest tylko czymś śmiesznym, lichym, lecz z wolna otacza nas ona szarą mgłą, przenika do mózgu i do krwi jak trucizna, jak czad, i człowiek staje się podobny do starego szyldu zżartego przez rdzę: może i jest coś na nim wypisane, ale co, niepodobna odczytać.

Maksym Gorki, A. Czechow. (W:) Czechow we wspomnieniach swoich współczesnych, Warszawa 1960



ZESPÓŁ TECHNICZNY

Kierownik techniczny
WŁODZIMIERZ BOJAKOWSKI

Główny elektryk
ANDRZEJ OLENDEREK

Operator świateł
ZBIGNIEW SOCZKA

Akustyk
RYSZARD SZWED

Brygadier sceny
MIECZYSŁAW WITKOWSKI
BRUNON MELKIS

Pracownia malarska
TERESA KNYPIŃSKA

Pracownia perukarska
RENATA SZWED

Pracownia krawiecka
JAN PAKUŁA
ANASTAZJA PAKUŁA

Rekwizytor
KRYSTYNA ZAJDZIŃSKA

Garderobiane
WERONIKA CHUDZIK
KRYSTYNA STOROŻYŃSKA

Pracownia tapicerska
STANISŁAW FALKOWSKI

Pracownia ślusarska
SŁAWOMIR ŚWIRSKI

Pracownia stolarska
WITOLD LUBIEJEWSKI

Pracownia szewska
TADEUSZ SUCHODOLSKI

Wydawca
TEATR WSPÓŁCZESNY W SZCZECINIE

Opracowanie graficzne
JERZY KRECHOWICZ
Redakcja programu
JOLANTA AMBROSEWICZ
Opracowanie techniczne
WACŁAW KASNER
Cena zł 25,—

SZGraf. zam. nr 0113/11.20/82/I 4000+25 P-3/57