ANTONI CZECHOW

WISNIOWY SAD

TEATR DRAMATYCZNY W LEGNICY

„Chciałem jedynie uczciwie powiedzieć ludziom: „Spójrzcie na siebie, zobaczcie, jak źle i nudno wy wszyscy żyjecie!". Najważniejsze, aby ludzie to zrozumieli, a kiedy zrozumieją, to nieuchronnie stworzą sobie inne, lepsze życie... Ja tego nie zobaczę, lecz wiem, że będzie ono zupełnie inne, niepodobne do tego, które mamy... A na razie, póki go nie ma, będę wciąż i wciąż powtarzał ludziom: „Zrozumcie wreszcie, jak źle i nudno żyjecie!"

Antoni CZECHOW

TEATR DRAMATYCZNY
w Legnicy

Rynek 39

Dyrektor Naczelny	— TADEUSZ MASOJĆ
Dyrektor Artystyczny	— JÓZEF JASIELSKI
Kierownik Literacki	— ELŻBIETA CZERSKA

ANTONI CZECHOW

WIŚNIOWY SAD

(Wiszniewyj sad)

przekład Czesława Jastrzębiec-Kozłowskiego

premiera 11 maja 1986 r.

56 premiera Teatru Dramatycznego w Legnicy

Sezon: 1985/86

O AUTORZE „WIŚNIOWEGO SADU"

Antoni Czechow urodził się 29 stycznia 1860 roku w Taganrogu w rodzinie drobnego sklepikarza. Ojciec Czechowa, Paweł, pochodził z rodziny woroneskich chłopów. Sklep otworzył, gdy przyszedł na świat jego trzeci syn, Antoni.

Po ukończeniu w 1879 r. gimnazjum Czechow przeniósł się do Moskwy, dokąd zbankrutowany ojciec wyjechał wcześniej z całą rodziną. W Moskwie Czechow studiuje medycynę i zarazem współpracuje ze stołecznymi czasopismami humorystycznymi. W latach 1880—1885 powstają m. in. takie utwory *prozatorskie* jak: *„Śmierć urzędnika"*, *„Kameleon"*, *Kapral Pryszybiejew"*. Opowiadania te to arcydzieła sztuki satyrycznej. Znajdujemy w nich zarazem charakterystyczny dla późniejszej twórczości, jemu tylko dłaściwy stop liryzmu i ironii, już to bezwzględnej, już to pobłażliwej, uwypuklającej niezmiennie głęboką wymowę społeczną jego utworów. W drugiej połowie lat osiemdziesiątych w twórczości Czechowa nastąpiło pewne przesunięcie akcentów i pierwiastki liryczno-refleksyjne zdają się dominować nad elementami satyrycznymi, co znalazło wyraz w pięknym opowiadaniu *„Nieciekawa historia"* (1889), stanowiącym protest przeciwko biernej postawie wobec rzeczywistości, o co często pomawiała Czechowa krytyka. Postawę taką Czechow potępił w głośnym opowiadaniu *„Sala nr 6"*, mającym wielką wymowę symboliczną, mówiącym o społeczeństwie osadzonym za kratami, zdanym na łaskę brutalnych dozorców. Opowiadanie to powstało po powrocie pisarza z wyspy Sachalin — miejsca zesłania i katorgi, miejsca przemocy i poniżenia. Podróż ta zdumiała współczesnych — bo oto pisarz, ciężko chory na gruźlicę, udaje się (na własny koszt) na morderczą wyprawę, by zebrać materiały o życiu katorżników! A przecież Czechow będąc z wykształcenia lekarzem i urpawiając dorywczo ten zawód równolegle z pisarstwem, wiedział, że tak intensywny tryb życia nadwyręża jego słabnące siły, skraca jego pobyt wśród żywych. I z całą świadomością dokonoał tego wyboru. W marcu 1897 r. choroba Czechowa dała wyraźnie znać o sobie. Czechow wyjechał na leczenie do Nicei, gdzie pozostał do wiosny 1898 r. Po powrocie z zagranicy zamieszkał na Krymie, w Jałcie w nabytym przez siebie domu. W1901 roku ożenił się z Olgą Knipper, aktorką Moskiewskiego Teatru Artystycznego. Stale pogarszający się stan zdrowia powoduje jego wyjazd do Badenweiler, małej miejscowości kuracyjnej w Niemczech, gdzie Czechow umiera 19 lipca 1904 roku.

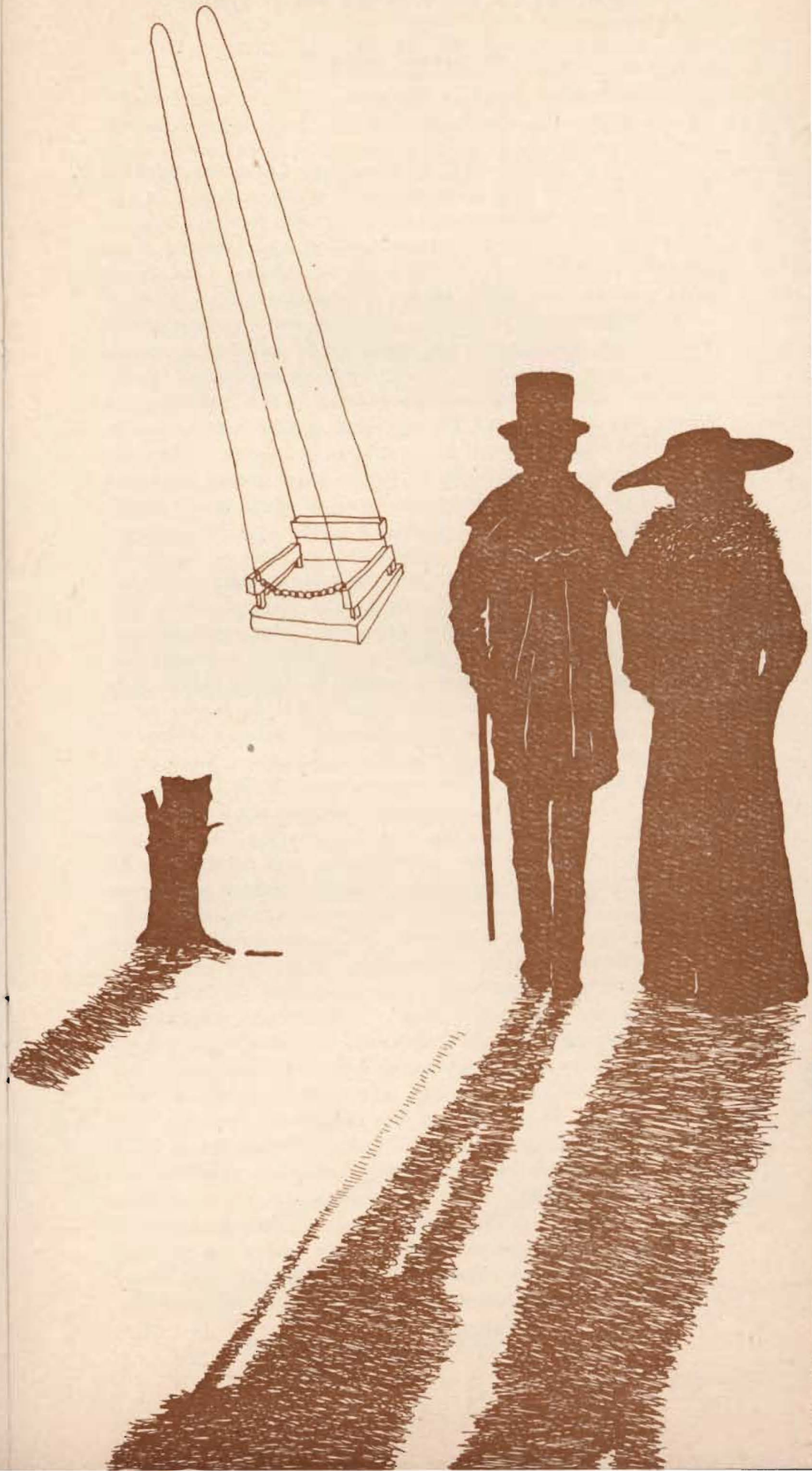
Czechow uzyskał opinię najbardziej utalentowanego pisarza „beznadziejnych pokoleń", „piewcy zmierzchu", „dziejopisa bezdziejów", wyraziciela tendencji i nastrojów inteligencji rosyjskiej ostatnich dwudziestu lat ubiegłego wieku. Były to nastroje przygnębienia i rezygnacji. Po zamachu na cara Aleksandra II i masowych, związanych z tym faktem represjach, społeczeństwo popadło w stan zastraszenia i bezwładu. Jak

pisał Czechow w noweli *„Człowiek w futerale"* — *„ludzie bali się głośno mówić, wysyłać listy, zawierać znajomości, czytać książki"*. Współcześni widzieli w Czechowie jedynie beznamiętnego kronikarza tej epoki. W istocie zarówno nowelistyka Czechowa, jak i jego wielkie dramaty (*„Mewa"*, *„Wujaszek Wania"*, *„Trzy siostry"*, *„Wiśniowy sad"*) są z pozoru tylko beznamiętnym oskarżeniem tamtych czasów. Wszelako nie tylko pasja oskarżyciela stanowi o wielkości Czechowa. Nieprzemijająca wartość jego dzieł tkwi w maestrii ich formy literackiej, w filozoficznej wymowie jego utworów, w ich ogólnoludzkim charakterze.

Czechow wszedł do literatury nie tylko jako znakomity prozaik (spod jego pióra wyszło około pięciuset opowiadań), lecz również jako dramaturg-nowator, który zrewolucjonizował teatr, wniósł do niego świeże wartości, otworzył przed teatrem nowe perspektywy. Stworzył postacie skomplikowane, niejednoznaczne i zarazem bardzo określone, postacie, jakich nie znała dotąd dramaturgia rosyjska. — Pierwszy też z takim mistrzostwem pokazał w swych dramatach brak kontaktu duchowego między ludźmi, ich samotność. Czechow zademonstruje ten brak styczności i zrozumienia w różnych wariantach w dramatach *„Iwanow"*, *„Wujaszek Wania"*, *„Mewa"*, *„Trzy siostry"*, *„Wiśniowy sad"*.

Słynne Czechowskie motywy — motyw opuszczonego gniazda (*„Wiśniowy sad"*), narzekań na zmarnowane życie (*„Wujaszek Wania"*), nawoływań do pracy, do czynu (*„Trzy siostry"*) motyw miłości czynnej, uzdrawiającej (*„Iwanow"*, *„Trzy siostry"*) itp. Słynne Czechowskie pauzy, chaotyczne rozmowy, kiedy to nikt nikogo nie słucha, każdy mówi niejako głośno do siebie, padają rzucane ni stąd ni zowąd uwagi, zdania ukrywające właściwą myśl czy intencję. Pod powierzchnią powszechnej, szarej codzienności toczy się dramat ludzkich namiętności i pragnień. Bohaterowie dramatów Czechowa nakreśleni są zewnętrznymi konturami, my zaś widzimy ich od wewnątrz. Chodzą, piją, rozprawiają o głupstwach, my zaś dostrzegamy, całą otchłań przenikającą ich duszę. Mówią, jakby byli zamknięci w więzieniu a my dowiadujemy się o nich rzeczy, których w sobie nie spostrzegli. Z drobiazgów, którymi żyją, wyłania się przed nami jakiś tajny szyfr — i drobiazgi przestają być już drobiazgami. Trywialność ich egzystencji została czymś zneutralizowana. W drobiazgach odkrywamy coś majestatycznego. Czyż nie nazywa się to patrzeniem przez trywialność? Dzieło Czechowa z biegiem czasu staje się coraz bardziej żywe, pasjonujące dla następnych pokoleń. Również dla badaczy literatury twórczość jego pozostaje tematem wciąż aktualnym, kontrowersyjnym, pełnym spornych problemów tak merytorycznych, jak warsztatowych. I chociaż specjaliści dawno już zbadali i rozłożyli na czynniki pierwsze metodę pisarską Czechowa — żaden z późniejszych autorów nie poradził sobie, jak dotąd, z zastosowaniem jej we własnej twórczości.

Widocznie zjawiska zwanego Antoni Czechow powtórzyć się nie da.



DLACZEGO „WIŚNIOWY SAD"?

Jean-Louis Barrault

Uważam *„Wiśniowy sad"* za arcydzieło Czechowa. Spośród czterech wielkich sztuk, jakie napisał z myślą o teatrze, ta najbardziej zdecydowanie zmusza do uogólnień, najlepiej daje się zuniwersalizować. Bardzo prawdziwie odzwierciedlając duszę rosyjską, spontanicznie się jednak od niej odrywa, i tak wyrzucona w przestrzeń, odbija się we wszystkich ludzkich duszach. ...Na wszystkch płaszczyznach. *„Wiśniowy sad"* wyrasta przede wszystkim w ciszy. Jest to jak gdyby wielka pantomima, zdobna niekiedy — w formie tyrad — w prawdziwe poemaciki, tak jak zdobi się jednolity naszyjnik zawieszając na nim gdzieniegdzie piękny klejnot. A reszta? To dyskretna oprawa krótkch replik, w których jest osadzone to wyjątkowe milczenie. *„Wiśniowy sad"* płynie powoli jak życie. To źródło, które bardzo delikatnie szemrze głosem duszy. Mało jest sztuk dających te „fizyczne" wrażenia przepływającego czasu. A dzieje się tak dlatego, że *„Wiśniowy sad"*, biorąc całkowicie początek w milczeniu, odtwarza w wyjątkowy sposób teraźniejszość. A teatr jest sztuką teraźniejszości. To teatr najprawdziwszy. Teraźniejszość jest tym, co w życiu najbardziej nieuchwytne. Toteż nic dziwnego, że *„Wiśniowy sad"* też jest nieuchwytny. A więc jego właściwa akcja rozgrywa się w milczeniu i repliki dialogu — oprócz tych wyodrębniających się tyrad-poematów — tak jak w muzyce — istnieją po to tylko, aby zadźwięczało milczenie. Milczenie w zapasach z czasem, z tym bezlitosnym czasem, który przed nami przesuwa i natychmiast przetwarza — przed nami, w naszych oczach, za nami — Przyszłość Nadchodzącą w Przeszłość Wspominaną. Mówią, że czas mija. Ale co mija? Bo przecież czas cały jest działaniem! „Mija" życie, czas przepuszcza je jak przez sito. To, co się do nas zbliżało i jeszcze konkretnie nie istniało, czas przy pomocy swego czarodziejskiego sita, czyni tym, co już się skończyło i co będzie istnieć już tylko we wspomnieniu. Papka wspomnień... Kawa jest proszkiem. „Przechodzi" przez kawiarkę i staje się płynna. Co robi czas? Ciii!... Pracuje... Nad czym? „Mija". To tajemnicze, nieuchwytne „mijanie" tworzy naszą „teraźniejszość". Oszałamiająca kuglarska sztuczka istnienia, dokonywana przez zdumewającego kuglarza, jakim jest czas. „Ma pan talię kart" — mówią w *„Wiśniowym sadzie"*. A jak się nad tym zastanowić, talią kart jest życie. „Proszę którąś zamyślić" — (chwila, którą macie przeżyć). „Teraz niech pan tasuje" — (działanie teraźniejsze). „Ein, zwei, drei! Teraz niech pan szuka, leży ona w pańskiej bocznej kieszeni..." (i to przykryta twoją chusteczką, chłopie: Teraźniejszość przeminęła, koniec!). I tak jest w *„Wiśniowym sadzie"*. To sztuka o czasie — który mija. Cóż nas zatem może obchodzić, czy tematyka jej jest rosyjska czy japońska. To dzieło uniwersalne. Tak jak niektóre dzieła Szekspira czy Moliera, utwór ten powinien należeć do naszego międzynarodowego dziedzictwa. *„Wiśniowy sad"* posiada wartość „paraboli". Wychodząc od bieżącego życia, rozwija się w sposób niedostrzegalny aż do granic sfer metafizycznych. I, rzecz niezwykła, wychodząc od jednostki obserwowanej w jej domowym, codziennym świecie, prędko uzyskuje ogólnospołeczny punkt widzenia, i na tym nie poprzestaje; wznosi się jeszcze wyżej, aby odnaleźć jednostkę ujmowaną w tym razem pod kątem najszerszym, filozoficznym i uniwersalnym. I to właśnie sprawia, że *„Wiśniowy sad"* jest naprawdę wielkim dziełem. Przyjrzyjmy się bardziej szczegółowo temu rozwojowi. W środku ciężkości sztuki znajduje się kobieta pełna uroku, szlachetna, nieświadoma aż do granic amoralności. Uosabia ona nieustannie trwanie słabej i namiętnej istoty ludzkiej, pociągającej tą „cnotą zdolną do słabości", która jest cechą prawdziwych bohaterów.

Luba serce ma zapalne i skore do wzruszeń, grzeszna i pełna miłości, rozdaje pieniądze nawet ich nie licząc. Jest symbolem ludzkości, wiecznej ludzkiej istoty. Wokół niej trzech mężczyzn, którzy — jak trzy wierzchołki trójkąta — są wieczystymi przedstawicielami sprzecznym poglądów społecznych.

Gajew uosabia stare pokolenia, starą cywilizację, tradycję; cały społeczny układ świata, który miał swą godzinę chwały, ale który stracił już swą siłę życiową. Epokę, za którą tęskni się nostalgicznie, zanim ona jeszcze przeminęła, gdyż z góry się czuje, że już się zakończyła. Formę życia, która przemija i nie może już powrócić. A jednak to życie kochano, i miłość ta nie pozbawiona była racji!

Na drugim wierzchołku znajduje się Łopachin, syn poddanego chłopa, człowiek interesu, pracowity, dumny ze swojej zupełnie nowej siły, ale trochę zawstydzony istniejącymi w nim jeszcze brakami. Szanuje i wciąż jeszcze kocha ten świat, który „przemija". Chciałby go ocalić, lecz fakty społeczne są silniejsze; trzeba koniecznie zastąpić to, co odchodzi, co nieodwołalnie znika. To on, niemal wbrew sobie, nabywa w końcu ów

OSOBY:

Lubow Raniewska — KRYSTYNA HEBDA
Ania, jej córka — BOŻENA PERŁOWSKA
Waria, jej córka przybrana — MIROSŁAWA OLBIŃSKA
Leonid Gajew, brat Raniewskiej — ZBYSŁAW JANKOWIAK
Jermołaj Łopachin, kupiec — MARIAN CZERSKI
Piotr Trofimow, student — ARNOLD PUJSZA
Borys Simeonow-Piszczyk, ziemianin — WOJCIECH BARTOSZEK
Szarlota, guwernantka — DANUTA KOŁACZEK
Siemion Jepichodow, kancelista — MARIUSZ OLBIŃSKI
Duniasza, pokojówka — LIDIA MAJERCZAK-PAWŁOWICZ

Firs, stary lokaj — TADEUSZ KAMBERSKI
Jasza, młody lokaj — WOJCIECH STAWUJAK
Gość — JULIUSZ DZIEMSKI

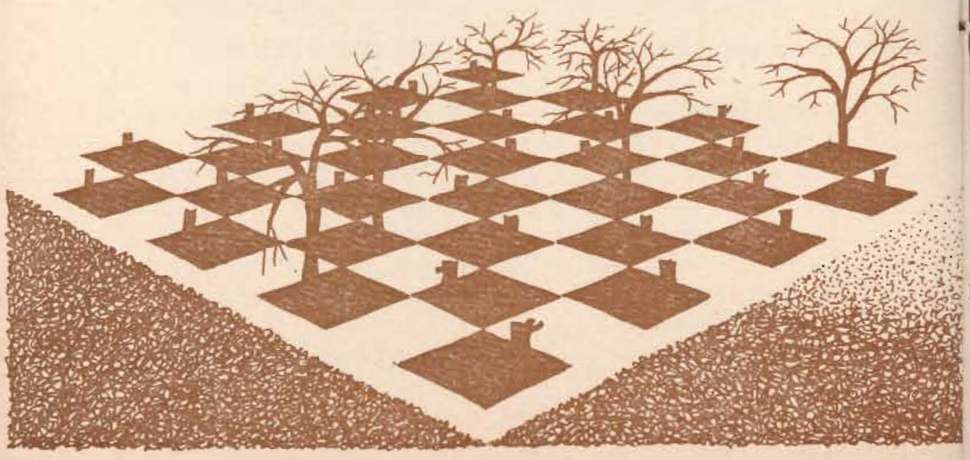
Reżyseria — JÓZEF JASIELSKI
Asystent reżysera — TADEUSZ KAMBERSKI
Scenografia — RYSZARD GRAJEWSKI
Inspicjent — KONRAD SZTUKA
Sufler — ANNA MICHAŁOWSKA

„wiśniowy sad", symbol świata, który się już przeżył. To jemu przychodzi na myśl, aby go w nowoczesny sposób wykorzystać: podzielić posiadłość na działki budowlane i wybudować na nich domki. W proroczy sposób (mamy 1904 rok) przepowiada pierwszą rewolucję, która w rok potem miała istotnie wybuchnąć.

Gajew reprezentuje przeszłość, Łopachin zaś teraźniejszość. Ale wszelka teraźniejszość musi z kolei zniknąć: dlatego Czechow przeciwstawia Łopachinowi trzecią postać, stanowiącą trzeci wierzchołek trójkąta: Trofimowa, wiecznego studenta. Jest on jak gdyby zapowiedzią, ziarnem, które samo nie wzejdzie, ale zapowiada przyszłość, która nadchodzi, i on to prorokuje Łopachinowi, że jego dzisiejsi „lokatorzy", zajmujący owe domki, jutro staną się właścicielami, i wszystko trzeba będzie zaczynać od nowa. Trofimow nie tyle jest prawdziwym rewolucjonistą, co możliwością rewolucji, potencjalnym rewolucjonistą, i on to zapowiada drugą rewolucję — 1917 roku — i ogólniej rzecz ujmując, głosi, że po każdej rewolucji społecznej musi nastąpić kolejna rewolucja. Przypomina to permanentną rewolucję Trockiego. Wszystkie te postawy społeczne, tak istotne dla naszej generacji, są zresztą ukazywane przez autora z taktem i umiarem, które wywołują podziw najsubtelniejszych ludzi. Nie ma tu nic ciężkiego, dotknięcia są ledwie dostrzegalne. Teza społeczna *„Wiśniowego sadu"* ma lekkość piórka. A mimo to, jej działanie jest skuteczne — jak akupunktura w chińskiej medycynie, wywołuje u widza potężne reakcje, wykraczające daleko poza „rosyjski przypadek". Porusza każdego z nas, zarówno w przestrzeni (wszystkie istoty ludzkie na całym świecie czują, że to do nich się odnosi), jak i w czasie (każdy czuje, że to sprawa istotna dla wszystkich epok). A to dlatego, że sprawa wyszła poza płaszczyznę społeczną. Grupa jednostek staje się przypadkiem socjologicznym: socjologia sięgająca absolutu staje się wiedzą, która obchodzi Wieczną Jednostkę.

Trofimow w jednym ze swych monologów daje nam właśnie klucz do zrozumienia tego nowego rozwoju, obejmującego płaszczyznę uniwersalną:

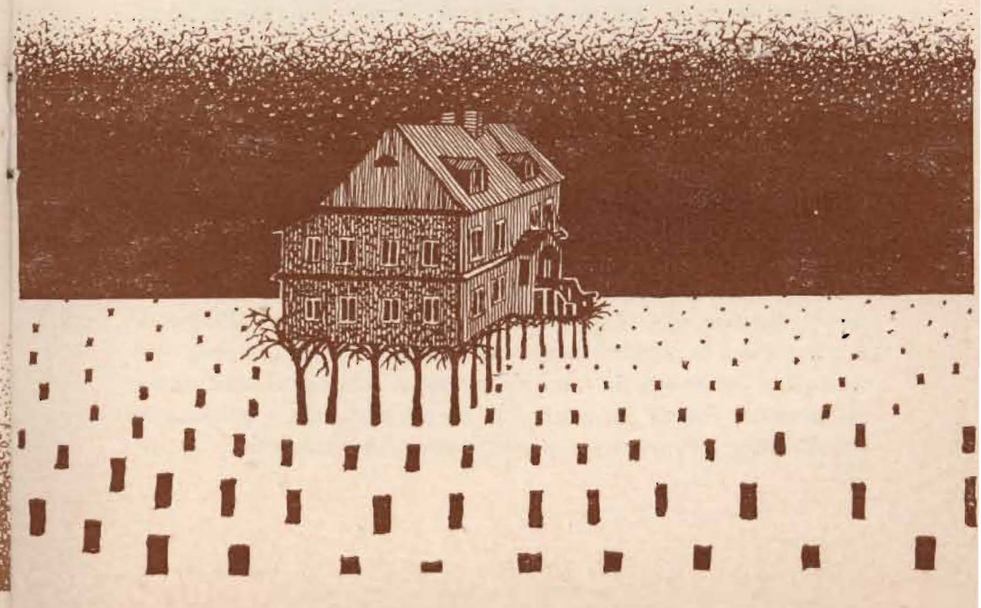
„Ażeby zacząć żyć prawdziwym życiem, trzeba najpierw odkupić naszą przeszłość, skończyć z nią, odkupić ją zaś można tylko cierpieniem, tylko nadzwyczajną, nieprzerwaną pracą."



Zdanie to wyraźnie zwraca się do całej generacji, do całego społeczeństwa, nawet do religijnego pojęcia odkupienia, ale może też — i to w sposób znacznie prostszy — zwracać się poprzez wszystkie epoki, do każdego z nas, do jednostki ujmowanej w swej najszerszej uniwersalności. Nasza istota, tak jak społeczeństwa, jak cywilizacje, rodzi się, żyje, umiera i zostaje zastąpiona. Czyż nie mówi się, że wystarczą trzy tygodnie, aby zostały wymienione wszystkie nasze zwierzęce komórki? A więc w konsekwencji trzy tygodnie, aby nasza istota stała się całkowicie nowa! Żyją w niej zatem w sposób trwały trzy typy ludzkie wprowadzone na scenę przez Czechowa: Gajew, typ człowieka, który stopniowo zanika; Łopachin, który jest powołany, aby go w danej chwili zastąpić; Trofimow, który już przygotowuje typ człowieka mający zastąpić Łopachina. Jeden jest przeszłością, drugi teraźniejszością, trzeci przyszłością. Polaryzacja wieczystej ludzkiej istoty. Oto dlaczego *„Wiśniowy sad"* tak dobrze wyraża przemijanie życia. Niezależnie od tego, jak pociągająca byłaby nasza przeszłość, jak bardzo czulibyśmy się z nią związani i dla jak uzasadnionych powodów — musimy zasłużyć na prawo przyjęcia przyszłości, na zaakceptowanie nas przez przyszłość, i dlatego za cenę straszliwego i upartego wysiłku, nawet za cenę cierpienia, musimy znaleźć w sobie dość odwagi, aby oderwać się od tej przeszłości. To cena kupna zapewniająca prawo do życia. Odkupienie, okup wymagany przez życie. „Żegnaj, minione życie!" „Witaj, nowe życie!" — rozbrzmiewa na końcu okrzyk. I choć oczy czerwone są jeszcze od przelanych łez, usta rozchylają się już w porannym uśmiechu. Oto jakie jest życie. Oto jaka jest nauka płynąca z *„Wiśniowego sadu"*. Oto co reprezentują na płaszczyźnie wyższej niż płaszczyzna społeczna owi trzej ludzie, których Czechow stawia obok Luby Raniewskiej — wzruszający symbol wieczystej ludzkości... w marszu.

JEAN LOUIS BARRAULT

„Porquoi La Cerisaie?" z pisma „Cahiers de la Compagnie M. Renaud, J. L. Barrault" nr 6/1954.



O „WIŚNIOWYM SADZIE"

„Wiśniowy sad", powstały w roku 1903 jest ostatnim dziełem teatralnym Czechowa. Pod względem problematyki sztuka ta nie była czymś nowym w jego twórczości.

Motyw opuszczonego gniazda rodzinnego przewijał się już w młodzieńczej sztuce Czechowa, w *„Płatonowie"*. Także w prozie, na przykład w opowiadaniu *„U znajomych"* (1898) odnajdujemy ten motyw, jak i szereg sytuacji oraz rysów charakteru jego bohaterów, choćby Raniewskiej i Gajewa, mających tu swoje odpowiedniki w postaciach Łosiewów. Ogólna tonacja opowiadania *„U znajomych"* jest smętna, elegijna. *„Wiśniowy sad"* jest pod tym względem o wiele bardziej skomplikowany. Ponadto ów motyw opuszczonego gniazda potraktowany został w opowiadaniu przede wszystkim w płaszczyźnie psychologicznej. W *„Wiśniowym sadzie"* natomiast Czechow wykracza poza kategorie czysto psychologiczne, ukazując konkretny przejaw określonego procesu społecznego, mianowicie degradacji szlachty rosyjskiej. Zapowiedź tej problematyki przynosił już *„Płatonow"*. W *„Wiśniowym sadzie"* jest ona osią dramatu. Sytuację szlachty tak oto charakteryzuje „wieczny student" Trofimow zwaracając się do Ani:

„Władanie żywymi duszami — przecież to z gruntu zmieniło was wszystkich żyjących dawniej i teraz, tak że ani pani matka, ani pani, ani pani wuj nie zdają już sobie sprawy, że żyją na kredyt, na cudzy rachunek tych ludzi, których wpuszczacie najwyżej do przedpokoju".

Owo „władanie żywymi duszami" odeszło w przeszłość. Ale jego skutki pozostały. Nie pozbawiona wdzięku rosyjska szlachta (w ujęciu Czechowa) znalazła się u progu bankructwa, wypierana przez nową potęgę społeczną, którą symbolizuje tu kupiec Łopachin, wzbogacony syn chłopski. Odkupuje od lekkomyślnych i życiowo niezaradnych byłych właścicieli doprowadzony do ruiny wspaniały majątek. Trzeba na zawsze opuścić rodzinną siedzibę. Tej tragicznej przecież sytuacji nie potrafią jednak przeżyć głęboko, choć wiele na ten temat mówią. Raniewska, która zapewniała na każdym kroku, że nie potrafiłaby żyć bez ukochanego wiśniowego sadu, w gruncie rzeczy opuszcza go bez szczególnego żalu, by wrócić do Paryża, do swej, jak mówi, — „bezsensownej miłości". To samo można by powiedzieć o jej bracie, Gajewie, postaci — podobnie jak i ona — zarazem żałosnej i śmiesznej. Owa powierzchowność przeżyć, lekkomyślny stosunek do spraw poważnych, bo rzutujących na rysujący się dramatycznie przyszły los bohaterów, ma w sobie coś komediowego. Wszystko co mówią i robią, jest właściwie farsą, tyle że farsą tragiczną w skutkach. Ania, córka Raniewskiej, żegna się w gruncie rzeczy bez żalu z wiśniowym sadem choć z innych zupełnie powodów, jest młoda, pełna wiary w swe siły, ufnie patrzy w przyszłość, która rysuje się jej w jasnych, optymistycznych barwach. Nieprzypadkowo krytycy zestawiają z reguły postać Ani z bohaterką napisanego w tym samym roku co *„Wiśniowy sad"* opowiadania pt. *„Narzeczona"*, Nadią, która decyduje się na zerwanie więzów rodzinnych, by rozpocząć samodzielne nowe życie. Żadne sentymenty nie łączą z wiśniowym sadem ukochanego Ani — Piotra Trofimowa. Obdarzony umysłem krytycznym, dążący, zda się, w sposób efektywniejszy od dotychczasowych bohaterów Czechowa (choćby trzech sióstr) do wytkniętego celu, Trofimow, podobnie jak Ania, wierzy w szczęśliwą przyszłość. Autor wkłada mu w usta tyrady o nadchodzących lepszych czasach, kiedy wszyscy pracować będą w pocie czoła, kiedy zostanie wyeliminowany wszelki wyzysk, kiedy zapanuje powszechna harmonia. Ale też przysłuchuje się im sceptycznie. Autor — a za nim i widz — nie jest bowiem przekonany czy aby na tych tyradach sprawa się nie kończy. W ciągłym powtarzaniu tych samych prawd tkwi coś, co zakrawa na farsę i nieprzypadkowo chyba tak często stawia dramaturg swego młodego bohatera w sytuacjach śmiesznych, każąc mu spadać ze schodów, potykać się itd., itp. Inscenizatorzy długo nie dostrzegali tego podwójnego dna w interpretacji postaci bohatera pozytywnego sztuki. Sięgnijmy do jednego tylko przykładu, do sceny końcowej aktu drugieigo, w której zakochany Trofimow wygłasza patetyczną tyradę o szczęściu, które się zbliża. Waria, przybrana córka Raniewskiej, zaniepokojona dłuższą nieobecnością Ani, nawołuje ją. Trofimow zaś, jakby tego nie słyszał, wskazuje na wschodzący księżyc — symbol zbliżającego się szczęścia. Im staje się liryczniejszy, tym bardziej jest śmieszny. Ośmieszając się niszczy atmosferę liryzmu, tkwiącego w pewnym stopniu w tekście, ale zaprawionego dyskretną, choć i wyraźnie odczuwalną ironią. Żywioł komediowy jest tu więc mocniej podkreślony niż w *„Trzech siostrach"*. Sam zresztą Czechow nazwał *„Wiśniowy sad"* komedią, nie pojmując wszak tego terminu jako gatunku scenicznego mającego na celu bawienie publiczności, lecz pragnąc zwrócić uwagę na to, że obok nurtu lirycznego, obok nastroju smutku, rozstania, żalu za czymś, co nigdy nie powróci, w jego sztuce występuje też inny jeszcze żywioł: artystyczny, wywołany dysproporcją, jaka zachodzi pomiędzy mową a czynem, pomiędzy marzeniami a rzeczywistością: *„Wyszedł mi nie dramat, tylko komedia* — pisał do żony Stanisławskiego, Marii Liliny — *a w pewnych fragmentach nawet farsa"*.

Tę wskazówkę autorską, powtarzaną wielokrotnie w listach do różnych osób, teatr zignorował wystawiając *„Wiśniowy sad"* jako łzawy melodramat, wyraźnie wbrew intencjom twórczym Czechowa, który wielokrotnie oponował przeciwko tego rodzaju inscenizowaniu *„Wiśniowego sadu"* i innych swych sztuk. Wyznał jednemu ze swych znajomych: *„Mówił Pan, że płakał na moich sztukach... I nie tylko Pan... A przecież nie po to je pisałem, to Aleksiejew* (tj. Stanisławski, R. S.) *zrobił je na łzawo. Chciałem czegoś innego... Chciałem tylko uczciwie po-*

wiedzieć ludziom: spójrzcie na siebie, popatrzcie jak marnie, jak nudno żyjecie, (...) Czegóż tu płakać?"

Zaś na uwagę Niemirowicza-Danczenki (reżysera jego sztuk na scenie MCHAT-u (E. Cz.), że w *„Wiśniowym sadzie"* jest *„wielu takich, co płaczą"*, Czechow dał wyraz swojemu zdumieniu: *Czemuś napisał w telegramie, że w sztuce ciągle płaczą? Gdzie, kto? Chyba jedna tylko Waria, ale to dlatego, że Waria z natury jest beksa i jej łzy nie powinny budzić w widzu uczucia smutku. Owszem, u mnie często powtarza się uwaga „przez łzy", ale to nie oznacza łez, tylko nastrój postaci."*

W istocie, w stosunku autora do swych postaci jest wiele współczucia, zaprawionego wszelako, jak stwierdziliśmy, sporą dozą ironii. Ironiczne spojrzenie na odtworzoną w sztuce rzeczywistość jest jednym z głównych atrybutów komedii. Pominięcie tej okoliczności zniekształca zamysł autora. Nic przeto dziwnego, że Czechow tak namiętnie protestował przeciwko tego rodzaju scenicznemu ujęciu *„Wiśniowego sadu"*, gdzie tonacja liryczna przesłania wszystkie inne, domagał się, by została ona zespolona z tonacją komediową, satyryczną, wydobywając zarazem cały dramatyzm sztuki, tworząc ów niepowtarzalny klimat tak niezwykle trudny do odtworzenia na scenie. Zdawał sobie z tego doskonale sprawę Stanisławski, który w następujący sposób wyraził się o ostatniej sztuce Czechowa: *„Jest tak harmonijnie skonstruowana, że niesposób wykreślić z niej nawet jednego słowa. Jestem, być może, nieobiektywny, ale nie dostrzegam w niej żadnej wady. Chyba tylko tę, że wymaga zbyt wielkich i subtelnych aktorów dla wydobycia całego jej piękna".*

Piękno tej sztuki po dziś dzień urzeka widzów i ludzi teatru. Choć problemy w niej poruszone, postacie ją zaludniające osadzone były w nader konkretnej rzeczywistości, choć odtwarzała ściśle określony historycznie epizod z życia Rosji, a jej treści społeczno-psychologiczne stanowić muszą ważki element komentarza historycznoliterackiego, nie one zadecydowały o jej nieprzemijającym powodzeniu. — Świat, który opisywał Czechow odszedł bezpowrotnie, a sztuka o tym świecie budzi nowe skojarzenia, refleksje. (...) Jest utworem, który, ciągle odczytywany na nowo, daje możliwość najprzeróżniejszych, często wykluczających się nawzajem interpretacji.

Rene Śliwowski

„Wiśniowy sad" na scenach polskich w latach 1970—1986 (kalendarium)

1. 5. X. 1970 — Bydgoszcz — Teatr Polski reż. M. Wawrzyniak.
2. 17. IV. 1971 — Warszawa — Teatr Ziemi Mazowieckiej reż. M. Kaniewska.
3. 24. VI. 1971 — Wrocław — Scena Kameralna Teatru Polskiego reż. M. Straszewska.
4. 11. IX. 1971 — Teatr im. Osterwy — Gorzów Wielkopolski reż. K. Tyszarska.
5. 22. VI. 1974 — Poznań — Teatr Polski — reż. R. Kordziński.
6. 1. II. 1975 — Kraków — Teatr Stary — reż. J. Jarocki.
7. 5. IV. 1975 — Łódź Teatr Powszechny — reż. R. Sobolewski.
8. 6. V. 1976 — Warszawa — Teatr Współczesny — reż. M. Prus.
9. 6. X. 1976 — Kalisz — Teatr im. W. Bogusławskiego — reż. M. Grabowski.
10. 21. X. 1978 — Szczecin — Teatr Polski — reż. M. Bukowski.
11. 10. IX. 1983 — Płock — Teatr im. Szaniawskiego — reż. W. Kępczyński.
12. 4. I. 1983 — Sosnowiec — Teatr Zagłębia — reż. J. Ostrowski.
13. 5. V. 1985 — Gdańsk — Teatr Wybrzeża — reż. K. Babicki.

redakcja programu – ELŻBIETA CZERSKA
opracowanie graficzne programu – BOGUSŁAW SZYCHOWIAK

Bibliografia

1) R. Śliwowski — *„Czechow w oczach krytyki światowej"* — PIW W-wa 1971.
2) A. Czechow — *„Wybór dramatów"* W-w 1979 Ossolineum BN.

W spektaklu wykorzystano fragmenty utworów muzycznych następujących kompozytorów: **A. Chaczaturian, G. Swiridow, P. Czajkowski.**

Kierownik Techniczny — **Jan Paździor**
Kierownik Działu Produkcji Scenicznej — **Krzysztof Adamowicz**
Brygadier Sceny — **Włodzimierz Kalski**

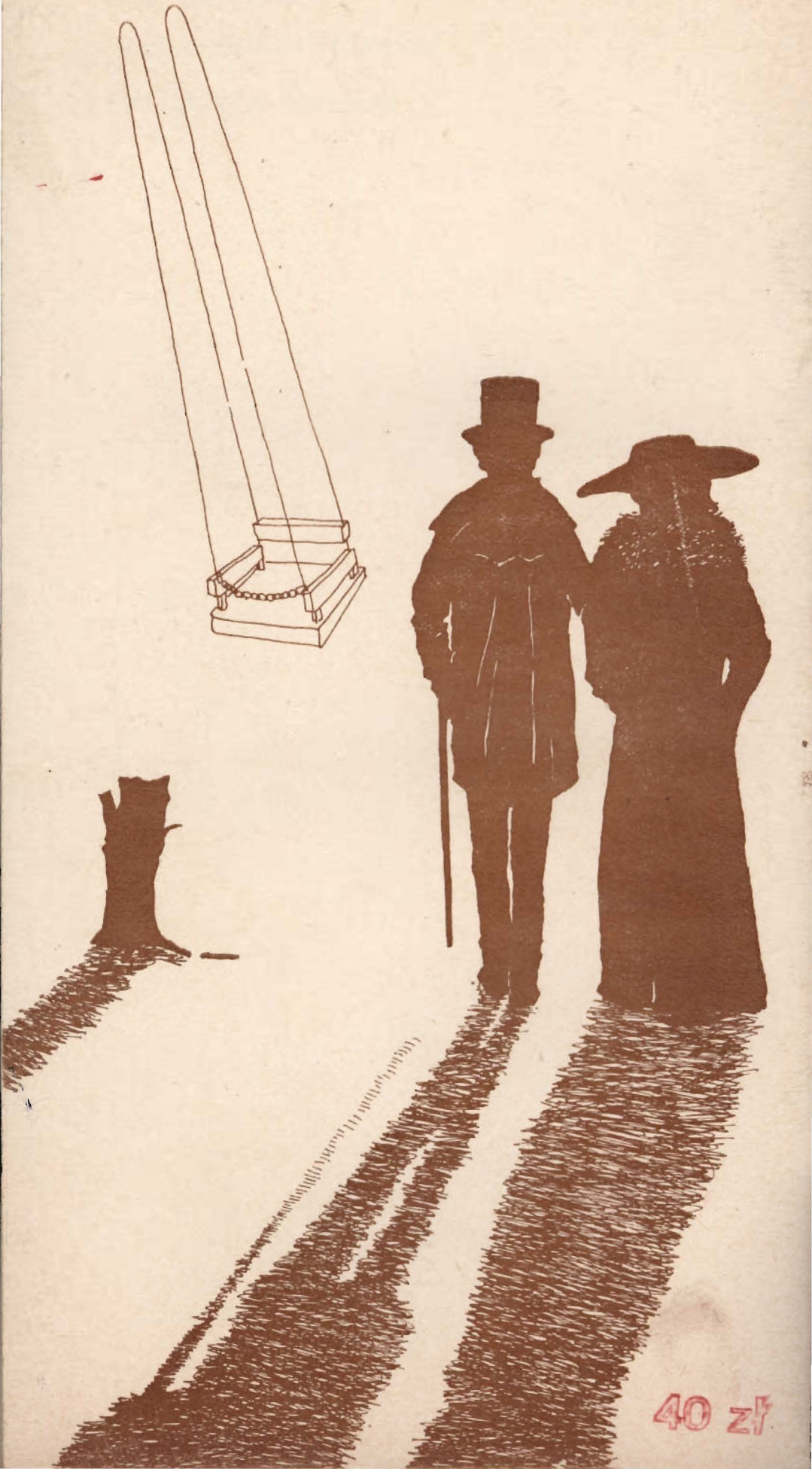
AKUSTYCY: Ryszard Ćwiertnia (kierownik), Jerzy Klepczyński, Jerzy Sochal. ELEKTRYCY: Krzysztof Rogiński (kierownik), Władysław Sajda, Henryk Kazimierczyk, Andrzej Możdżan. REKWIZYTORZY: Jolanta Naczyńska, Witold Krysiak. PRACOWNIA KRAWIECKA: Anna Szarzyńska (kier. prac. damskiej), Jan Wojtaszek (kier. prac. męskiej), Maria Nestorowska, Emilia Szelążek, Krystyna Mroczek, Eugenia Karabczyńska, Ewa Zmoczyńska, Jadwiga Uchmanowicz, Tadeusz Wiśniewski, Jan Mirek. PRACOWNIA BUDOWY DEKORACJI SCENICZNEJ: Jan Guzdek (kierownik), Józef Wojewódzki (plastyka, reklama), Aniela Lewandowska, Urszula Trojniarz, Karol Kubiak, Adam Malczewski, Robert Lis, Kazimierz Horba. PRACOWNIA PERUKARSKA i CHARAKTERYZACJA: Gertruda Olszlegierwle (kierownik), Lilla Makucewicz. MODYSTKA: Pelagia Teperek.
Organizator pracy artystycznej EWA ORZECHOWSKA
redakcja programu — ELŻBIETA CZERSKA
opracowanie graficzne programu — BOGUSŁAW SZYCHOWIAK

Kierownik Biura Organizacji Widowni — KRYSTYNA STELMACH
Biuro Organizacji Widowni (tel. 258-50) przyjmuje zamówienia na bilety zbiorowe w godzinach od 8.00 do 15.00.
KASA TEATRU czynna w godzinach od 10.00 do 12.00 (z wyjątkiem niedziel) i na półtorej godziny przed rozpoczęciem spektaklu. W poniedziałki teatr nieczynny.

W przygotowaniu:

HANS CHRISTIAN ANDERSEN

KRÓLOWA ŚNIEGU



40 zł