Antoni Czechow

TRZY SIOSTRY

TEATR POWSZECHNY W ŁODZI

Gdyby teatr nie łączył w sobie wszystkich sprzeczności świata, gdyby jednocześnie nie był sztuką linoskoka i magią kapłańską, trybuną agitacji politycznej i miejscem najbardziej od życia oderwanych upojeń i wzruszeń, gdyby z równym kunsztem nie odtwarzał szpetoty codziennej i patosu czynów heroicznych — nie byłby wart naszych zainteresowań i naszych poświęceń.

LEON SCHILLER

Antoni Czechow

TRZY SIOSTRY

Nie należy ludzi poniżać — to najistotniejsze. Lepiej powiedzieć do człowieka „mój aniele" niźli nawymyślać mu od „idiotów", mimo że człowiek bardziej podobny jest do idioty niźli do anioła.

CZECHOW

Antoni Czechow

TRZY SIOSTRY

(Tri siestry)

przekład: Natalia Gałczyńska

●

reżyseria
ADAM HANUSZKIEWICZ

●

scenografia i kostiumy
XYMENA ZANIEWSKA
MARIUSZ CHWEDCZUK

●

opracowanie muzyczne
TERESA STOKOWSKA-GAJDA

●

asystent reżysera
MAGDALENA CWENÓWNA

●

asystent scenografa
ANDRZEJ CIEŚLIK

●

inspicjent
ALICJA FURMAŃCZYK

sufler
ALINA FALANA

Premiera na scenie Teatru Powszechnego w Łodzi
dnia 16 kwietnia 1988 r.

OBSADA

●

Wierszynin
JERZY KORSZTYN

Tuzenbach
ROBERT ROZMUS

Solony
SŁAWOMIR KWIATKOWSKI

Andrzej
WŁODZIMIERZ MACIUDZIŃSKI

Czebutykin
MIECZYSŁAW A. GAJDA

Fierapont
BOHDAN SOBIESIAK

Fiedotik
ARTUR MAJEWSKI

Rode
MIROSŁAW SIEDLER

Kułygin
ANDRZEJ FOGIEL

Anfisa
ALICJA KNAST

Natasza
MARIOLA KRYSIŃSKA

Masza
MAGDALENA CWENÓWNA

Irina
JOANNA KUROWSKA (PWSFTviT)

Olga
EWA HARASIMOWICZ

●

„Oto jest wasze miasto — mówią aktorzy komedii dell'arte — oto ludzie, jakich spotykacie na swoich ulicach: Pantalone, Graziano, Zanni... Ale spójrzcie tylko JAK OWYCH LUDZI PRZEOBRAZIMY I KAŻEMY IM ŻYĆ W TYM OSOBLIWYM ŚWIECIE, W ŚWIECIE KOMEDII. Jesteśmy pewni, że bez trudu rozpoznacie ich. Tak, Pantalone to oczywiście kupiec wenecki, Graziano — boloński chłop, który przybył do miasta szukać pracy. Arlekin — to wy sami, kiedy jesteście młodzi i szczęśliwi. Pierrot to też wy, kiedy macie dzień, w którym się wam nic nie udaje. Kolombina... to wszystkie dziewczyny, w których kochaliście się...".

Coraz częściej wracam do smutnej komedii dell'arte i jej aktorów. Więcej w niej mądrości niż w filozofujących sztukach Sartre'a.

Dell'arte nie darmo nosiła swój dumny tytuł. Jej aktorzy byli równocześnie autorami wypowiadanych przez siebie tekstów i własnymi reżyserami, a operowali wyłącznie swoją wielką aktorską sztuką. Bez nastrojowych podpórek, bez świerszczy i ptaszków ćwierkających za sceną, bez pomocy dekoracji, orkiestry, bez kolorowych reflektorów, mikrofonów i motocykli, bez tłumu statystów i bez nagich panienek. (A stawać na głowie każdy z nich potrafił od urodzenia). Najwybitniejszych uniwersytety, boloński i padewski, mianowały doktorami honoris causa, za ich uniwersytecką znajomość literatury, prawa i retoryki.

Ale gdziekolwiek z ludzkiej wyobraźni, z marzeń ludzkich cokolwiek żywego uformuje się, natychmiast zjawiają się teoretycy, koncepcjoniści i zabierają się do ulepszania. Rozpoczęła się walka z komedią dell'arte. W imię życiowej prawdy! W imię realizmu! Przewodził jej, oczywiście — Goldoni. Aktor, władca prawowity scenicznych desek, został zepchnięty do roli raba, wykonującego odtąd prace zlecone. Odebrano mu wolność i zakorkowano fantazję. Zamknięto go w klatce literatury produkowanej w domu i kazano mu w tej klatce żyć. I żyje w niej do dziś.

Już wtedy teatr zurzędniczył się! W miejscu jednego teatralnego zawodu a k t o r a zaczęły się rozrastać jak grzyby na ciele teatru nowe: autor sztuki, reżyser przedstawienia, sufler, dekorator, baletmistrz, muzyk, dramaturg albo kierownik literacki, reżyser światła, reżyser dźwięku, inspicjent, sufler, garderobiani, krawcy, szewcy, stolarze, urzędnicy teatralni i krytycy. Aktor oczywiście został. Cień aktora. Jak tak dalej pójdzie stanie się prawdopodobnie zbyteczny. Machina teatralna sama da sobie radę.

Oczywiście, pamiętam, że potem jeszcze aktor próbował siłą przejąć w teatrze władzę. Niestety zawsze w pojedynkę, jako gwiazda. Dlatego przegrał. Osiemdziesiąt lat temu, na skutek teatralnej rewolucji rządy przejęli reżyserzy. Jeszcze nie jest dobrze, ale przynajmniej ten, który przejął władzę, reżyser, nie steruje teatrem zdalnie, spod lampy domowej, ale poci się z aktorami tu — na scenie.

Ale wracajmy do naszych baranów...

„W wieku XVIII na całą Europę rozprzestrzeniła się idea teatru realistycznego, opartego na racjonaliźmie i czułości, całkowicie pochłoniętego wartościami społecznymi, pragnącego przez komediowo wyrażaną naganę i operowanie patosem odgrywać moralną i doskonalącą rolę w łonie społeczności... Był to ruch „poważny", „filozoficzny" i z wyraźną pogardą, a nawet wstrętem, spoglądał on na wszelkie przedstawienia teatralne, które nie posiadały wartości wychowawczej" (Nicoll). Palono publicznie kukły Arlekina — symbolu głupoty. Na widownię świata wchodziło mieszczaństwo. Powaga, obrządek głupoty, zamknęła usta błaznowi.

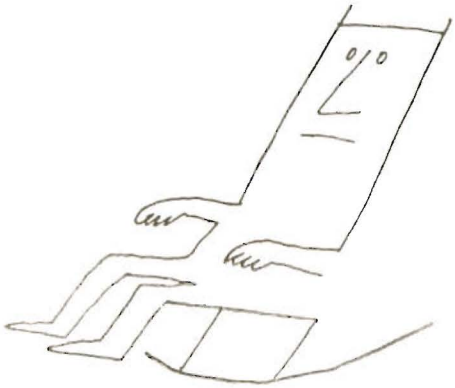
Romantyzm z buntem przeciwko pierwszemu społeczeństwu konsumpcyjnemu szedł z hasłem wolności osobistej i narodowej. Wprowadził bunt do literatury i na scenę. Ale musiał dokonać wyraźnego rozdziału na to, co tragiczne i na to, co komiczne. W życiu i w sztuce. Tkwił przecież jeszcze w mieszczańskim sentymentalizmie. Był jak on — pedagogiczny, był wiecujący, proponował wzorce uczuciowe i jak on — tworzył bohaterów do naśladowania. Powstał Werter, ale i Hamlet przez Niemców wyciągnięty z zapomnienia. Hamlet — już bez maski błazeńskiej, którą miał w teatrze Szekspira. (Tam grał go jeszcze Burbage, tłusty komik z zadyszką, odtwórca Falstaffa!) Teraz na wzór niemieckiego romantycznego studenta (przecież obaj studiowali w Wittemberdze!) wdziewa mundurek, wciąga brzuch i odzyskuje owłosienie Romea. Oczy szyderczego prześmiewcy zabarwią mu się melancholią i buntem. Zagłębia się w zagadki ludzkiej egzystencji poważnie, po profesorsku zacznie się pytać czy być, czy też nie być, zapominając, że błazeński Hamlet Szekspirowski, widząc, że jest podsłuchiwany przez Poloniusza, przypuszczalnie odgrywał mu ten monolog z całą świadomością jego skutków. I kto wie, czy my wszyscy, od tych stu siedemdziesięciu lat nie nabraliśmy się na ten monolog — razem z Poloniuszem.

A potem, po latach, romantyzm wypalił się we własnym ogniu. Buntowników stracono albo zesłano na katorgę.

Teatr programowo skurczył się do kopiowania na scenie literatury. A potem książę von Meiningen zapragnął jeszcze, ażeby mu dworacy w jego dworskim teatrze i historię skopiowali. Sceną zawładnęły prawdziwe sprzączki z epoki i haftki, z epoki były meble i kolumny. A że rzecz na ogół brana była z życia wielmożów, Przepych i Bogactwo czyli Egipt i Persja, rozwielmożniły się na biednych deskach dell'arte. A wszystko w święte imię prawdy! Szło nowe i... zaszło do Hollywoodu.

Aktor coraz bardziej ludzki, do niedawna jeszcze błazen w świętej ziemi nie chowany, przemienił się ostatecznie w zwykłego człowieka i wyszedł z teatru. Na scenie został smutny Pan, specjalista od noszenia historycznych kostiumów w historycznej scenerii. Egiptolog.

Był rok 1860.



Sto lat później reżyserowałem w Powszechnym (warszawskim — przyp. red.) „Zmartwychwstanie" Tołstoja. W którymś tam obrazie rzecz dzieje się w cerkwi. A więc dzwony, popi, chóry i złocone na horyzoncie kopuły. Nie jak u księcia Meiningen, ale jak na nasze socjalistyczne możliwości — bogato. Inscenizacyjny sukces. Do teatru przyszedł pierwszy raz w życiu mój syn Piotr. Miał wtedy cztery lata. Wieczorem były trudności z zaśnięciem. Milczał przy kolacji, milczał przy śniadaniu. Dopiero przy obiedzie, odkładając łyżkę, nagle powiedział: „Udajecie tam kościół. To się nie może udać". A potem już bezrefleksyjnie zjadł grzecznie całą zupę.

W Rosji lata sześćdziesiąte XIX wieku rozpoczęły się się deklamacjami liberałów.

Gdyby mi dano do wyboru jedno z dwóch: „ideały" osławionych lat sześćdziesiątych albo najgorszy szpital powiatowy, wybrałbym to drugie bez namysłu.

CZECHOW

A Niemirowicz-Danczenko napisze później: „Sprzykrzyły mi się hasła, wyświechtane słowa, dokuczyły sztampowe myśli, skąpe idee. I wstręt ogarniał, gdyż często za etykietą „światła jednostka", „bojownik wolności", kryła się miernota lub kombinator...". W poezji tylko nic się nie zmieniło. Za poetów w dalszym ciągu uchodzili ci, którzy używali takich słów jak: srebrzysta dal... albo: do boju, do boju...

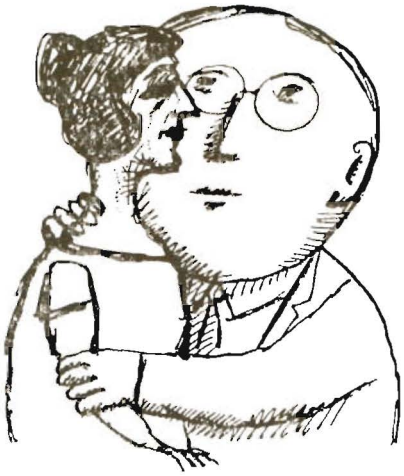
„Jaki tam ze mnie dramaturg! — mówił Czechow do Bunina. — Jedyny prawdziwy dramaturg to Najdienow. I po chwili milczenia wybuchał radosnym śmiechem: — Wie pan, niedawno byłem u Tołstoja w Gasparze... Żegnam się, a on zatrzymuje moją rękę w swojej i mówi „Niech mnie pan pocałuje". Pocałowałem go, a on mi do ucha: a mimo wszystko pańskich sztuk nie znoszę! Szekspir pisał źle, a pan jeszcze gorzej!". Boi się pan go? — zapytał Bunin. Oczywiście, boję się. — Niech pan pomyśli, przecież to on napisał: „Anna widziała, jak jej oczy błyszczą w ciemności".

Przyjrzyjmy się po krótce teatralnemu czasowi, w którym rodził się sceniczny model Czechowa. „W latach 1800 do 1900 — pisze Nicoll — teatr skłaniał się do tego, aby być bądź głupi, bądź poważny — głupi w swych melodramatach i farsach, poważny w swoich sztukach usiłujących odmalować rzeczywistość i uczynić dramatopisarzy filozofami z określonym posłannictwem. Coraz to więcej opanowywały scenę albo trywialna rozrywka, albo ponura powaga. Przeciw temu buntowali się w pierwszych latach obecnego stulecia młodzi ludzie teatru i w swoim buncie znaleźli w komedii zręczność i coś, co mogli podziwiać, a co niekiedy mogło im nawet dać natchnienie. Komedia dell'arte oczywiście nigdy nie mogła już powrócić w swoim pełnym kształcie... Na pewno jednak stanowiła dla reżyserów, dramaturgów i krytyków ważny sprawdzian,

pozwalający wypróbować i osądzić ich filozofię teatru". Nazwiska cisną się same: Antoine, Craig, Copeau, Meyerhold, Wachtangow; w muzyce: Strawiński z „Pietruszką" i Prokofiew z „Miłością do trzech pomarańczy"; w malarstwie: Malewicz, Chagal i Picasso. A potem Steinberg. W kinie Mack Sennett, Buster Keaton i Chaplin, aż po najnowocześniejsze kino: Fellini z Massiną - Kolombiną i z Pierrotem - Mastroiannim, Pierrot - Hackman i Arlekin - Nicholson.

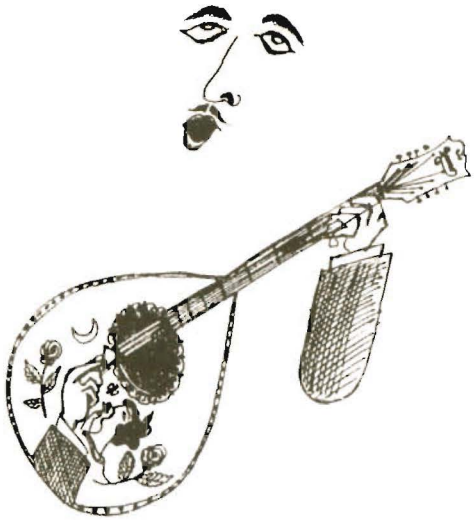
NA POCZĄTKU TEJ ANTYMIESZCZAŃSKIEJ REWOLUCJI W LITERATURZE STOJĄ NIEROZPOZNANI PRZEZ KRYTYKĘ DO DZIŚ KAFKA I CZECHOW.

Tomasz Mann notuje: „Kiedy Kafka czytał „Zamek" przyjaciele śmieli się głośno, a jemu samemu śmiech utrudniał czytanie". Tak samo czytał swoje utwory Czechow, kiedy miał zaprzyjaźnionego słuchacza. W teatrze czytał z trudnością, cicho. Paraliżowali go ludzie. Nie peszył się natomiast kiedy szło o obronę swoich dzieł.

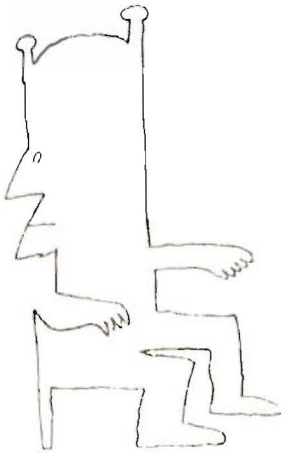


Stanisławski: „Najwięcej go uderzało i do końca życia nie mógł pogodzić się z tym, że „Trzy siostry" i „Wiśniowy sad" TO POSĘPNE DRAMATY Z ROSYJSKIEGO ŻYCIA.

Był szczerze przekonany, że „Wiśniowy sad" TO WESOŁA KOMEDIA, NIEMAL WODEWIL.

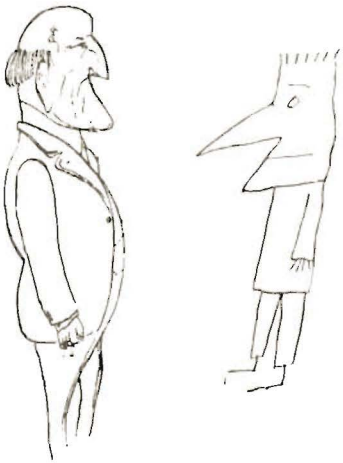


Nie pamiętam, żeby kiedykolwiek tak gorąco bronił swego zdania jak wtedy, na tym posiedzeniu, kiedy po raz pierwszy usłyszał od nas taką opinię o swej sztuce".



Czechow (o „Wiśniowym sadzie"): „Ostatni akt będzie wesoły, zresztą cała sztuka jest wesoła, lekkomyślna..." WYSZEDŁ NIE DRAMAT, TYLKO KOMEDIA, A W PEWNYCH FRAGMENTACH NAWET FARSA, BOJĘ SIĘ, ŻE DOSTANĘ BURĘ OD NIEMIROWICZA. POWIE, ŻE SPŁYCIŁEM PROBLEM".

Stanisławski (o „Czajce"): „Wyjechałem do charkowskiej guberni, żeby pisać mise en scene. Było to trudne zadanie, ponieważ — wstyd mi się przyznać — NIE ROZUMIAŁEM SZTUKI".



Czechow (o „Trzech siostrach"): „DLACZEGO NA AFISZACH I W REKLAMACH PRASOWYCH MOJĄ SZTUKĘ TAK UPORCZYWIE MIANUJE SIĘ DRAMATEM? STANOWCZO NIEMIROWICZ I ALEKSIEJEW (STANISŁAWSKI) DOPATRUJĄ SIĘ W NIEJ CZEGOŚ ZUPEŁNIE INNEGO NIŻ NAPISAŁEM. MÓGŁBYM PRZYSIĄC NIE WIEM NA CO, ŻE ŻADEN Z NICH ANI RAZU NIE PRZECZYTAŁ DOKŁADNIE. DARUJ, ALE TO PRAWDA".

Stanisławski: „Ażeby pomóc aktorom, poruszyć ich emocjonalną pamięć, wywołać w ich duszy twórcze przeżycie, staraliśmy się ICH SUGESTIONOWAĆ ZA POMOCĄ DEKORACJI, GRY ŚWIATEŁ i DŹWIĘKÓW".

ŁUŻSKI: W „Trzech siostrach" w inscenizacji Stanisławskiego śpiewają ptaki. Ten śpiew robił sam Stanisławski, Wiszniewski, Moskwin, Gribunin, Aleksandrow i ja gruchając jak gołąbki, Czechow wysłuchawszy tej całej szopki podszedł do mnie i rzekł: „Wspaniale pan grucha, tylko, że to EGIPSKI GOŁĄB".

Stanisławski: „Wie pan — opowiadał komuś Czechow, ale tak żebym ja słyszał — napiszę nową sztukę, będzie się zaczynała tak: „Jak tu pięknie, jak cicho, ani psów, ani kukania, ani sowy, ani słowika, ani zegara, ani dzwonków i ani jednego świerszcza!".

Doprawdy nie miał Stanisławski szczęścia do Czechowa. Nawet na premierze „Wiśniowego sadu", która wypadła w dniu jego imienin, ofiarowując mu „rzecz artystyczną", wspaniałą, bardzo starą, ręcznie haftowaną szarfę, którą oplótł wieniec, usłyszał: „No wie pan, przecież to powinno być w muzeum. — A co należało ofiarować? — Irygator. Przecież jestem lekarzem. Albo skarpetki. MOJA ŻONA NIE DBA O MOJE UBRANIE. JEST AKTORKĄ. Słuchaj, duszko, mówię do niej, wyłazi mi palec u prawej nogi. Przecież nie mogę tak chodzić!".
Tak mówił autor „posępnych dramatów z rosyjskiego życia"...

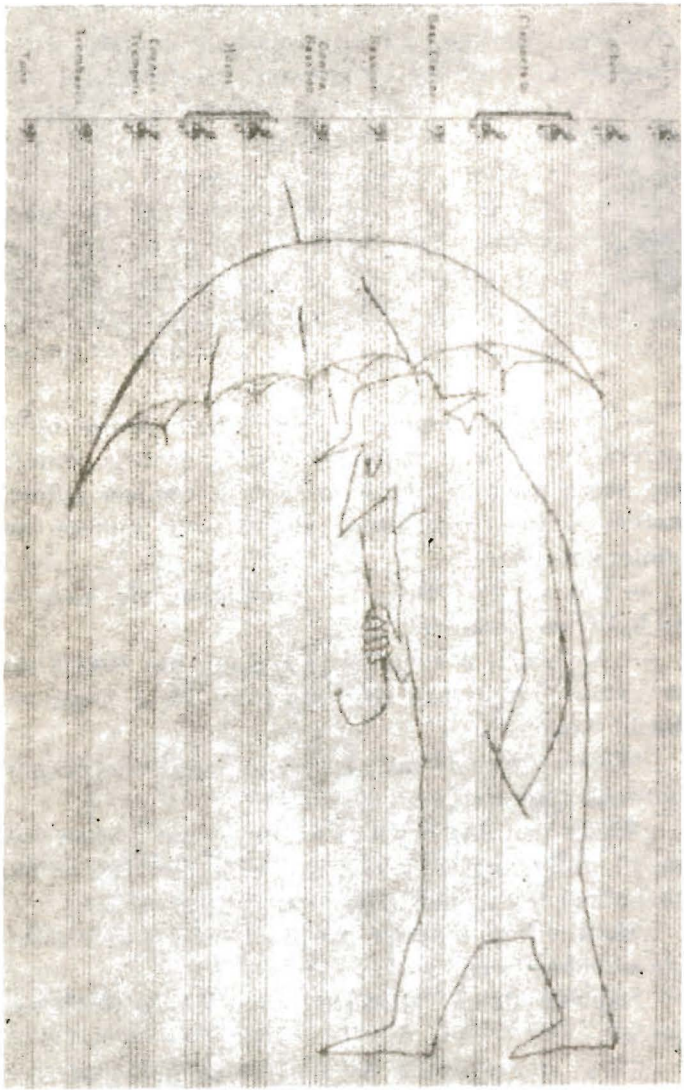
Piszę to wszystko nie przeciw niepodważalnym i historycznym zasługom Stanisławskiego — człowieka, który wystąpił przeciw panoszącemu się na moskiewskich scenach martwemu oficjalnemu rzemiosłu, temu samemu, do którego tak wielu kolegów aktorów jeszcze dziś wzdycha. Piszę, bo słyszę wyraźnie w jego sztukach ten podstawowy ton z jego napiętym, ironicznym rytmem. Ten sam, który dominuje w jego opowiadaniach.

ZMIANA MODELU, KTÓRY UCHODZI ZA CZECHOWOWSKI, WYDAJE SIĘ BYĆ KONIECZNA, BO KONIECZNYM STAJE SIĘ PRAKTYCZNIE — W SENSIE TEATRALNYM — WYCIĄGNIĘCIE JEGO DRAMATURGII Z EPIGOŃSKIEGO KOŃCA — PO TURGIENIEWIE I OBOK IBSENA. „Z Turgieniewa nie mam absolutnie nic", „Ibsen to żaden dramaturg!". W rzeczywistości wyrastał wprost z Gogola i Szczedrina. („Rewizora" i „Martwe dusze" też można od biedy zrobić na „Posępny dramat z rosyjskiego życia"!).

Chodzi o postawienie teatralne Czechowa w miejscu, na które w pełni zasłużył. Na samym początku teatralnej awangardy. Jako jego głównego rewelatora. Na przełomie dwóch epok teatralnej świadomości.

A mówił o tym wodewilu i pisał o nim, awanturował się o niego i... nic. „Posępny dramat z rosyjskiego życia" narzucony nam przez Stanisławskiego zwyciężył. I do dziś straszy na naszych scenach.

W 1921 roku Wachtangow notuje: „Chcę wystawić „Czajkę". Teatralnie. Tak jak u Czechowa". Nie zdążył.



„Złapał nas deszcz i przeczekaliśmy go w pustej szopie. Czechow trzymając mokry parasol, powiedział:

— Trzeba by napisać taki wodewil: dwoje ludzi przeczekuje deszcz w pustej stodole, żartują, śmieją się, suszą parasole, wyznają sobie nawzajem miłość, potem deszcz przechodzi, słońce — i raptem on umiera na serce.

— Bój się Pan Boga! — zdumiałem się. Cóż — to byłby za wodewil?!

— Ale za to prawdziwy. Czyż tak nie zdarza się w życiu? Tu żartujemy, śmiejemy się i nagle — buch! Koniec!".

„Wodewil, proszę mi wierzyć to najszlachetniejszy gatunek i nie każdemu się udaje!"

„Kiedy pan zobaczy Łazariewa, niech go pan namówi, żeby napisał wodewil. On to świetnie zrobi, to porządny człowiek i prawdziwy literat!"

„Mam ochotę napisać wodewil, który kończyłby się samobójstwem".

„Napisać dobry wodewil — to najtrudniejsza rzecz".

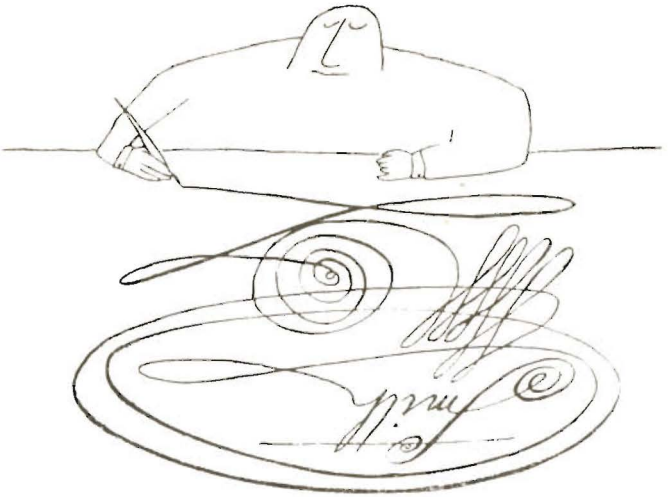
„Teraz o wodewilu, bo to sprawa przednia. Poważna! Tak! A reszta — brednia".

Pół wieku później tak pisał Gombrowicz:

„Mnie zawsze zachwycała forma operetkowa, jedna z najszczęśliwszych moim zdaniem, jakie wytworzyły się w teatrze. O ile opera jest czymś niemrawym, beznadziejnie wydanym pretensjonalności, o tyle operetka w swym idiotyzmie, w niebiańskiej sklerozie, we wspaniałym uskrzydleniu się swoim za sprawą śpiewu, tańca, gestu, maski, jest dla mnie teatrem doskonałym, doskonale teatralnym".

Czechowowi chodzi o bardzo istotną rzecz, o mocne zaakcentowanie charakterystycznego zjawiska, które zauważył w salonach rosyjskich.

Ci wszyscy jęczący, celu nie widzący, skarżący się na monotonię egzystencji ludzkiej, ci wszyscy neurastenicy kanapowi to „zdrowe byki"! A to jęczenie to nie funkcja rzeczywistego wewnętrznego rozdarcia bladych, wrażliwych, na gruźlicę chorujących, biednych romantycznych chłopców. To sposób bycia. Wtórny, zasłyszany z minionej historii, literacki. Patrzymy na kopie, na falsyfikaty autentycznych weltschmerzów, naciągnięte jak maska, na zadowolone z siebie, uśmiechnięte gęby.

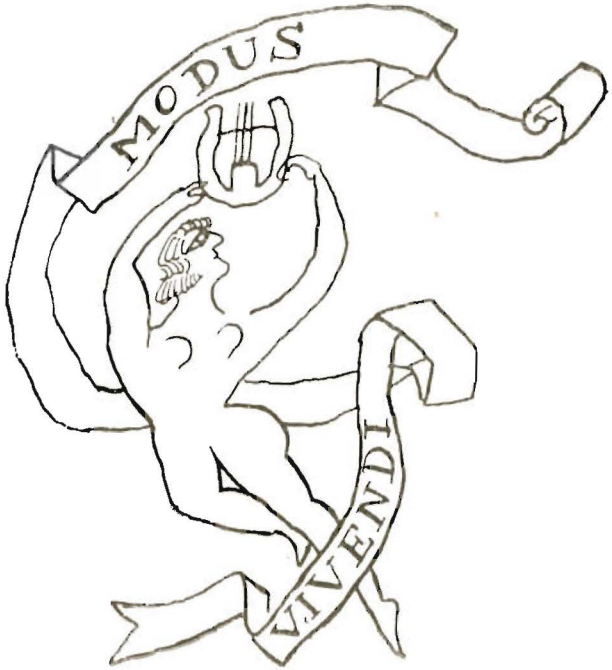


„Pewnego razu — notuje Gorki — przyszła do niego jakaś tęga dama, zdrowa, hoża, ładnie ubrana i zaczęła mówić „pod Czechowa":

— Jakież nudne jest życie, proszę pana. Wszystko takie szare: ludzie, niebo morze, nawet kwiaty wydają się szare. I nie ma się pragnień, dusza pełna jest smutku... To zupełnie jak jakaś choroba...

— Tak, choroba — z przekonaniem odpowiedział Czechow. — Choroba. Po łacinie nazywa się MORBUS UDAWALIS.

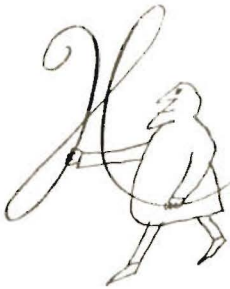
Wypada wierzyć jego diagnozom, był przecież doktorem medycyny, a nie — teatrologii".



Rozpisałem się na początku o komedii dell'arte, bo tak właśnie wyobrażam sobie teatralny raj utracony. Włoskie niebo, jabłkami i rybami pachnący biały rozprażony słońcem rynek... Radość, lekkomyślność, wesołość i prosty humor, i od czasu do czasu wyłażący gdzieś zza pstrokatego kostiumu Arlekina smutek ludzkiej egzystencji.

Ani dell'arte, ani jej późny wnuk, Czechow, nie lubili filozofowania. Czechow napisał wręcz: Jeśli ktoś filozofuje, to znaczy, że nie rozumie. I pouczać nie lubił, jak ci jego protoplaści na włoskich rynkach. I jak oni — wyśmiewał moralizatorów. Zajmował się diagnozą, a potem zapisywał nam swoje sztuki jak recepty przeciwko różnym społecznym schorzeniom i przeciwko naszej melancholia chronica. Żeby jednak teatralne leki skutkowały (jeżeliśmy już zabrnęli w medyczno-dramaturgiczne piruety) teatr winien naśladować, jak zwykle, naturę, życie. Tyle że nie ludzi — a bakterie grypy. Bo tak jak one co rok musi produkować nowe mutacje, żeby się dobrać do skóry pacjenta. Widz też uodparnia się — na powtarzane do znudzenia te same środki teatralnego wyrazu. Naśladujemy więc bakterie grypy, popatrzmy, ile każdej zimy mamy z nimi trudności, kiedy produkują coraz to nowe odmiany. Zmieniam swoje teatralne środki — raz na hondy raz na czarne kotary, raz prawdziwa trawa, raz kiczowaty pejzaż — i robię to wszystko nie po to, aby świat zadziwić, ale żeby poruszyć wyobraźnię. Tylko ona pobudza do myślenia. A my, zwykli śmiertelnicy, tylko wtedy wydajemy się zagadkowi, gdyśmy głupi, natomiast śmieszni jesteśmy przez czterdzieści osiem tygodni w roku.

Polecamy doktora Czechowa.



ANUSZKIEWICZ

KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI ANTONIEGO CZECHOWA

1860

Antoni Czechow urodził się 29 stycznia w Taganrogu, mieście portowym nad Morzem Azowskim.

1868

Zostaje oddany do miejskiego gimnazjum. Spędza tu dziesięć lat swego życia.

1879

Po ukończeniu gimnazjum wyjeżdża do Moskwy. Wstępuje na Wydział Medyczny Uniwersytetu Moskiewskiego.

1880

Pisze swój pierwszy dramat zawierający wszystkie motywy, problemy i postacie jego późniejszych sztuk. Utwór ów zostaje jednak odrzucony przez Teatr Mały.

1884

Ukazuje się pierwszy zbiór opowiadań Czechowa pt. „Bajki Melpomeny" (opowiadania z życia aktorskiego). W czerwcu kończy studia medyczne. Pojawiają się pierwsze symptomy gruźlicy.

1885

W grudniu Antoni Czechow po raz pierwszy udaje się do Petersburga, gdzie nawiązuje kontakty z tamtejszym środowiskiem literackim. Publikuje kolejne zbiory opowiadań.

1887

Ukończył sztukę pt. „Iwanow", którą w tym samym roku wystawił moskiewski teatr Fiodora Korsza.

1888

Ukazują się kolejne zbiory opowiadań Czechowa. Teatr Fiodora Korsza wystawia jego wodewil pt. „Niedźwiedź". Akademia Nauk przyznaje Czechowowi nagrodę za tomik opowiadań pt. „O zmierzchu".

1889

Teatr Aleksandryński w Petersburgu wystawia nową wersję „Iwanowa". Stowarzyszenie Miłośników Piśmiennictwa Rosyjskiego przy Uniwersytecie Moskiewskim wybiera Antoniego Czechowa na członka rzeczywistego. W grudniu na scenie Teatru Marii Abramowej w Moskwie grana jest sztuka Czechowa pt. „Diabeł leśny" stanowiąca pierwszą wersję późniejszego „Wujaszka Wani".

1890

Antoni Czechow zwiedza Sachalin — ówczesne miejsce zesłania i katorgi.

1891

Wyjeżdża w podróż po Europie Zachodniej. Zwiedza Wiedeń, Wenecję, Bolonię, Florencję, Rzym, Neapol, Niceę, Paryż. Ukazują się pierwsze fragmenty jego książki o Sachalinie.

1894

Wiosną przebywa w Jałcie. Jesienią podejmuje kolejną podróż za granicę. Trasa: Wiedeń — Mediolan — Genua — Nicea — Paryż — Moskwa.

1895

W sierpniu po raz pierwszy jedzie do Jasnej Polany, gdzie gości u Lwa Tołstoja. Pracuje nad „Czajką".

1896

17 października premiera „Czajki", która niezrozumiana przez krytykę i publiczność poniosła klęskę.

1897

Lekarze stwierdzają u Czechowa zaawansowane stadium gruźlicy. W maju ukazuje się tom jego sztuk, w którym po raz pierwszy opublikowany został „Wujaszek Wania". Czechow wyjeżdża na leczenie do Nicei.

1898

Moskiewski Teatr Artystyczny (MCHAT) wystawia „Czajkę", która tym razem odnosi wielki sukces.

1900

Zostaje wybrany na honorowego członka Rosyjskiej Akademii Nauk. Wspólnie z Gorkim wyjeżdża na Kaukaz. Na zamówienie MCHAT-u pisze TRZY SIOSTY. Kolejny wyjazd do Nicei celem ratowania zdrowia.

1901

31 grudnia w Moskiewskim Teatrze Artystycznym odbywa się premiera TRZECH SIÓSTR entuzjastycznie przyjęta przez publiczność.

1902

25 maja Antoni Czechow zawiera związek małżeński z Olgą Knipper, aktorką MCHAT-u.

1903

Pogorszenie stanu zdrowia. Publikuje swoje ostatnie opowiadanie pt. „Narzeczona" zawierające zapowiedź rewolucji 1905 roku. W czasie pobytu w Moskwie bywa regularnie na próbach „Wiśniowego sadu".

1904

30 stycznia — MCHAT — premiera „Wiśniowego sadu". Na wiosnę dalsze pogorszenie stanu zdrowia. Konsylium lekarskie zaleca wyjazd do Badenweiler, gdzie Czechow wyjeżdża wraz z żoną w początkach czerwca. W nocy z 15 na 16 lipca Czechow umiera. Pochowany zostaje w Moskwie na cmentarzu Nowodiewiczim.

KRONIKA

20 marca 1988 roku odbyła się w naszym teatrze polska prapremiera scenicznej wersji znakomitej powieści Czingiza Ajtmatowa pt. DZIEŃ DŁUŻSZY NIŻ STULECIE. Spektakl ten zrealizowali zaproszeni przez nas: Aleksander Wilkin — reżyser moskiewskiego Teatru na Tagance, Jurij Dołomanow — główny scenograf Teatru Dramatycznego w Moskwie, Nikita Szirokow — kompozytor, kierownik muzyczny Teatru Dramatycznego w Permie oraz Janina Niesobska — choreograf. Przyjęciem zaproszenia do współpracy przy realizacji tego spektaklu w charakterze konsultanta do spraw kosmonautycznych oraz obecnością na premierze zaszczycił nas lotnik-kosmonauta, dwukrotny Bohater Związku Radzieckiego — Georgij Greczko.

W dniu uroczystej polskiej prapremiery DNIA DŁUŻSZEGO NIŻ STULECIE teatr nasz uhonorowany został Złotą Odznaką Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej.

Ogromny wysiłek włożony w przygotowanie tego spektaklu przez realizatorów i wykonawców wysoko oceniła publiczność i krytyka teatralna. Oto fragmenty recenzji:

„Trzeba było wielkiej odwagi i równie wielkiego zauroczenia książką Czingiza Ajtmatowa „Dzień dłuższy niż stulecie", aby próbować przenieść tę rozlewną wielowątkową, piękną epicką opowieść na deski sceny. (...) Akcja powieści i akcja przedstawienia także — biegnie do przodu, to znów cofa się w przeszłość, zarówno najbliższą (...) jak i odległą, zawartą w starych legendach i mitach. Widz, zwłaszcza ten, który powieści nie zna, czuje się chwilami przytłoczony bogactwem scenicznego materiału, zarazem odczuwa rzadką radość spotkania z prawdziwie wielką współczesną literaturą i śmiałym zamysłem teatralnym. (...) Doprawdy nie jest to przedstawienie lekkie, łatwe i przyjemne w rodzaju „Fanfana Tulipana", jeżeli jednak widz zechce zadać sobie odrobinę trudu, wyjdzie z teatru bogatszy o moment mądrej zadumy nad losem i godnością człowieka."

JERZY PANASEWICZ
Express Ilustrowany

„Z całą pewnością ta premiera jest niezwykła i niecodzienna w naszym teatralnym życiu. Sceniczna adaptacja powieści Czingiza Ajtmatowa — „Dzień dłuższy niż stulecie" to rodzaj spektaklu od lat nie oglądanego (...) Przedstawienie w Teatrze Powszechnym (...) jest swoistym ewenementem teatralnym. Warto o nim szerzej mówić. Warto mówić o tym przedstawieniu, ponieważ podejmuje ostatnio bardzo rzadką w teatrze poważną rozmowę o naszej współczesności, o ludzkiej perspektywie czasów, w których żyjemy, w których zastawiamy na siebie pułapki przez szybsze działanie niż myślenie, przez cywilizacyjny bieg w nieodgadnioną przyszłość, przez podziały polityczne, zapominanie o tym, co wspólne w społeczności świata. (...) Przed ogromnie trudnym zadaniem stanął zespół Teatru Powszechnego. (...) Sceny realistyczne trzeba było grać pamiętając o wyrazie metaforycznym całego spektaklu, a więc z wyciszeniem środków, co z kolei mogło osłabiać wewnętrzną dramaturgię i ekspresję poszczególnych sekwencji. Dylemat ten w większości wypadków został dość szczęśliwie przez aktorów rozwiązany."

HENRYK PAWLAK
Głos Robotniczy

●

Międzynarodowy Dzień Teatru jest świętem wszystkich ludzi sceny. Z okazji tego święta kilkuosobowa grupa pracowników Teatru Powszechnego otrzymała zaszczytne nagrody i odznaczenia stanowiące wyraz uznania dla ich rzetelnej pracy. Odznakę „Zasłużony Działacz Kultury" otrzymała ILONA SUROWIEC, Honorową Odznaką m. Łodzi wyróżniono MIECZYSŁAWA A. GAJDĘ i WŁODZIMIERZA TYMPALSKIEGO, Nagrodę Dyrektora Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu m. Łodzi otrzymał ZBIGNIEW SZCZAPIŃSKI.

Wszystkim wyróżnionym składamy najserdeczniejsze gratulacje.

●

REPERTUAR TEATRU POWSZECHNEGO

Czingiz Ajtmatow
DZIEŃ DŁUŻSZY NIŻ STULECIE

Jan Andrzej Morsztyn
CYD

Zdenek Mašek
FANFAN TULIPAN

Pierre Chesnot
PANIENKI MADAME TINY

Aleksander Fredro
ŚLUBY PANIEŃSKIE

William Makepeace Theckeray
PIERŚCIEŃ I RÓŻA

Igor Sikirycki
NIEDŹWIEDŹ KRÓLA GNIEWOBORA

REPERTUAR SCENY WĘDRUJĄCEJ

TEATR ANTYCZNY
TEATR ŚREDNIOWIECZNY
TEATR RENESANSOWY
TEATR WILIAMA SZEKSPIRA
TEATR MOLIERA
TEATR WOJCIECHA BOGUSŁAWSKIEGO
TEATR ROMANTYCZNY
TEATR WYSPIAŃSKIEGO
MAJAKOWSKI
TEATR S. I. WITKIEWICZA

redakcja programu
EWA PANKIEWICZ

opracowanie graficzne programu
JAROSŁAW ZDUNIEWSKI

projekt plakatu
MARIUSZ CHWEDCZUK
w programie wykorzystano rysunki Saula Steinberga

Biuro Organizacji Widowni — Łódź, ul. Obr. Stalingradu 21, tel. 33-50-36 — przyjmuje zamówienia na bilety (na miesiąc wcześniej) codziennie w godz. 8.00—16.00.

Kasa Teatru Powszechnego — Łódź, ul. Obr. Stalingradu 21, tel. 33-50-36 — czynna cały tydzień (z wyjątkiem poniedziałków) od godz. 11 30 do 19.15, we wtorki od 13.00 do 19.15.

OD 158/88 n. 3000 S-16/312

PAŃSTWOWY TEATR POWSZECHNY
ul. Obrońców Stalingradu 21
91-069 Łódź
tel. 33-25-20, 33-50-36, 32-38-87, 36-18-14

Dyrektor Naczelny i Artystyczny
BOGDAN PAWŁOWSKI

Zastępca Dyrektora
ZDZISŁAW KIEROŃSKI

Kierownik Literacki
EWA PANKIEWICZ

Pianista-korepetytor
TERESA STOKOWSKA-GAJDA

Kierownik Techniczny
ANDRZEJ TYRA

Brygadier sceny
MAREK DUDACZYK

Akustyk
BOGDAN GADOŃ

Światło
EUGENIUSZ TYCHEK

Prace krawieckie
BOŻENA STANGRECIAK

Prace stolarskie
ANTONI POPIOŁEK

Szewc
JÓZEF JAWORSKI

Ślusarz
MAREK JAROSŁAWSKI

Prace perukarskie
ANNA KOCHAŃSKA

Prace modelatorskie
ANDRZEJ CIEŚLIK

Prace malarskie
BERNARDYN PIKORA

Tapicer
LONGIN LICHAWSKI

Modystka
DOROTA ROGALSKA

Kierownik Biura Obsługi Widzów
DANUTA OLESIŃSKA

Kierownik Działu Adm.-Gosp.
ZBIGNIEW PIECZYŃSKI

Kierownik Działu Ogólnego
ILONA SUROWIEC

Cena 100 zł