Antoni Czechow

TRZY SIOSTRY

Państwowy Teatr im. Wandy Siemaszkowej
w Rzeszowie, ul. Sokoła 7, tel./fax 327-48

Dyrektor Naczelny i Artystyczny
BOGDAN CIOSEK

Premierę przygotowano na inaugurację
36 Rzeszowskich Spotkań Teatralnych

Odtąd życie Czechowa bardziej niż dawniej upływa pomiędzy Moskwą a Jałtą. Musiał mieszkać w Jałcie, a ciągnęło go wciąż do Moskwy.

Z tego okresu (z listopada roku 1903) pochodzi jego list do pisarza King Dedlowa:

„Ciągle kwękam, zaczynam się starzeć, nudzę się w Jałcie i czuję, że życie przechodzi obok mnie, że nie widzę wielu rzeczy, które powinienem widzieć jako pisarz...

Do Jałty ciągnęła go początkowo tylko budowa domu, urządzanie ogrodu, organizowanie życia, a potem przywykł do swego nowego miejsca zamieszkania, choć nazywał je „ciepłym Sybirem". Rwał się do Moskwy, chciał być bliżej teatru, obracać się wśród aktorów, chodzić na próby, gawędzić, żartować, oglądać przedstawienia, patrzeć na sklepy, na tłum uliczny. Lecz tak się składało, że podczas najbardziej ożywionego sezonu moskiewskiego przebywał z dala od stolicy. Tylko zimę roku 1903—1904 lekarze pozwolili mu spędzić w Moskwie. Jakże się wzruszył, jak cieszył na myśl o prawdziwej, śnieżnej zimie moskiewskiej, o tym, że można będzie chodzić na próby! Jak dziecko cieszył się ze swego nowego futra i bobrowej czapki!

CZECHOW Anton Pawłowicz, ur. 17 (29) I 1860 Taganrog, zm. 2 (15) VII 1904 Badenweiler (Niemcy), prozaik i dramaturg. Jego ojciec Paweł był chłopem pańszczyźnianym, w wieku lat szesnastu wykupiony z poddaństwa u właściciela Grigorija Czertkowa. Przypisany do stanu mieszczańskiego otworzył w Taganrogu sklepik kolonialny. Zbankrutowawszy, przeniósł się z rodziną do Moskwy. Młody Czechow po ukończeniu miejscowego gimnazjum rozpoczął studia na wydziale medycznym Uniwersytetu Moskiewskiego. Jednocześnie systematycznie współpracował z licznymi pisemkami humorystycznymi, jak „Striekoza", „Budilnik", „Zritiel", „Swiet i Tieni", „Oskołki". Zwłaszcza to ostatnie pismo, wydawane przez znanego pisarza humorystycznego N. Lejkina, wycisnęło piętno na sposobie pisania młodego Czechowa, zmuszając go do maksymalnej kondensacji słownej. Tu właśnie ukazały się arcydzieła satyry, jak *Kameleon (Chamieleon), Kapral Priszybiejew (Untier Priszybiejew), Śmierć urzędnika (Smiert' czinownika).* Droga Czechowa jako prozaika wiodła poprzez wyrobnictwo w humorystycznych pisemkach moskiewskich. Humor był bowiem głównym źródłem jego wczesnej prozy. Efekt komiczny zaś wynikał najczęściej z nakładania się na siebie różnorodnych zjawisk, ze zderzenia nie przystających do siebie wyobrażeń o świecie, obnażania absurdu w tym, co przyjęte, ustalone, skanonizowane, co weszło w normę. Z biegiem czasu humor Czechowa ewoluował, stopniowo w polu jego widzenia znalazły się kardynalne problemy życia społeczno-politycznego jego czasów, uległo pogłębieniu jego odczuwanie tego, co śmieszne, zabawne, pojawiło się pojmowanie tragizmu łączącego w sobie uśmiech, ironię, smutek. W 1884 Czechow ukończył studia medyczne, rozpoczął praktykę lekarską. Wtedy też ukazał się pierwszy zbiorek jego opowiadań *Skazki Mielpomieny* (Bajki Melpomeny), ukazujących żałosny stan ówczesnego teatru rosyjskiego. Tematyka teatralna nie była zresztą czymś nowym w jego twórczości. Już w 1881 napisał dramat znany na świecie pod tytułem *Płatonow (Płatonow),* odrzucony podówczas przez petersburski Teatr Aleksandryjski. W drugiej poł. lat 80. w twórczości Czechowa nastąpiło wyraźne przesunięcie akcentów, pierwiastek liryczny zaczął dominować nad żywiołem komiczno-satyrycznym, nie eliminując go, lecz w sposób swoisty wchłaniając. Pojawiła się nuta nowa, szczególnie charakterystyczna dla głęboko psychologicznego opowiadania *Taper (Tapier,* 1885), stanowiącego zapowiedź całego cyklu refleksyjnych nowel, których puentą jest za każdym razem inny wstrząs, rozczarowanie. Motyw ten powtarza się w wielu utworach Czechowa z 1885—87, takich jak *Awantura (Awantiura), Koszmar (Koszmar), Znajomy mężczyzna (Znakomyj Mużczina), Siostra (Siestra), Sędzia śledczy (Sledowatiel), Wołodia (Wołodia).* W 1888 ukazał się pierwszy większy utwór epicki Czechowa *Step (Stiep'),* wskrzeszający w stylu impresjonistycznym wspomnienia z dzieciństwa i wczesnej młodości. W rok później powstała *Nieciekawa historia (Skucznaja istorija),* napisane w pierwszej osobie dłuższe opowiadanie przynoszące wiele zjadliwych, smętnych, gorzkich refleksji na temat współczesnej rodziny, nauki, teatru *(Nieciekawą historię* Tomasz Mann ocenił wiele lat później jako „najdroższą mu nowelę", „utwór całkiem niepospolity, fascynujący"). W 1890 Czechow, już wtedy ciężko chory na gruźlicę, wprawił w zdumienie swe otoczenie decyzją o podjęciu morderczej i niebezpiecznej, jak na owe czasy, podróży na Sachalin, miejsce zesłania i katorgi. Podróż ta zadała kłam krytyce pomawiającej Czechowa o indeferentyzm społeczny. W jej wyniku powstało dzieło pt. *Sachalin (Ostrow Sachalin,* 1893—94) o charakterze publicystyczno-reportażowym, budząc nie tylko w Rosji rezonans, którego nie spodziewał się sam autor (Czechow wymusił na władzach szereg ustępstw, jak zniesienie kar cielesnych dla kobiet, wyasygnowanie przez skarb państwa pewnych sum na domy dziecka itd.). Wkrótce po powrocie z Sachalinu napisał dwa znaczące opowiadania, umieszczone w całkowicie innej scenerii niźli *Sachalin,* lecz w równej mierze owiane sachalińskim duchem katorgi — *Pojedynek (Duel,* 1891), osnuty wokół perypetii miłosnych w środowisku oficerów rosyjskich w Abchazji, ale będący utworem o problematyce na wskroś filozoficznej, oraz *Salę Nr 6 (Pałata No 6,* 1892), gdzie na plan pierwszy wysuwa się dyskurs filozoficzno-społeczny. Opowiadanie to, malujące upiorne porządki panujące w szpitalu dla umysłowo chorych, współcześni odczytali jako wielkie oskarżenie carskiego reżymu. Również w *Czarnym mnichu (Czornyj monach,* 1894) opis choroby umysłowej stanowi pretekst do rozważań o charakterze poznawczym, do ostrego zderzenia odmiennych postaw wobec świata i ludzi. Podobnie jak *Sala Nr 6* i to opowiadanie wykracza poza lokalny sens opisywanego zjawiska, posiada drugie dno, nabiera wymowy ogólnoludzkiej. W drugiej poł. lat 90. i na początku XX w. obserwujemy w twórczości Czechowa wzmożenie pierwiastka społecznego, m. in. w opowiadaniach: *Dom z facjatką (Dom s miezoninom,* 1896), *Moje życie (Moja żyzń,* 1896), potraktowanego z reguły polemicznie. Aspekt socjologiczno-psychologiczny dał o sobie znać w opowiadaniach o „odszczepieńcach", ludziach wyłamujących się ze swego środowiska, łamiących dotychczasowe normy zachowania: *Trzy lata (Tri goda,* 1895), *Zdarzenie z praktyki lekarskiej (Słuczaj iz praktiki,* 1898), *Wyjazd służbowy (Po dielam służby,* 1899), a także w opowieściach *Chłopi (Mużyki,* 1897), i *W parowie (W owragie,* 1900), ukazujących społeczność wiejską w wielkim

zbliżeniu, zatrzymujących się na bynajmniej nie krzepiącym obrazie kondycji ludzkiej. Bezwzględność opisu owej społeczności wzbudziła zacięte polemiki, zwłaszcza w środowiskach narodnickich. Cechą szczególną pisarstwa Czechowa jest niezwykle ścisła obserwacja zjawiska czy faktu jednostkowego sprzęgającego się niezmiennie z intuicją artysty, wiodącą ku syntezie. Odnosi się to także do tzw. małej trylogii, czyli minicyklu prozatorskiego z 1898: *Człowiek w futerale (Czełowiek w futlarie), Agrest (Kryżownik), O miłości (O lubwi).* „Mała trylogia" była wielką metaforą, podsumowaniem wieloletnich rozmyślań pisarza, znajdujących odbicie we wcześniejszych utworach; zarówno tytuły dwóch pierwszych części, jak i wiele aforystycznych myśli szczodrze rozsianych w tekście weszło do języka potocznego, stając się znakiem wywoławczym dla pewnych zjawisk, postaw, dążeń. Czechow był też mistrzem portretów kobiecych narysowanych ręką wybornego, nader subtelnego psychologa: *Trzpiotka (Poprygunia,* 1892), *Żona (Żena,* 1895), *Ariadna (Ariadna,* 1895), Anna na szyi (Anna na szeje, 1895), *Duszka (Duszeńka,* 1899), *Dama z pieskiem (Dama s sobaczkoj,* 1899), *Narzeczona (Niewiesta,* 1903). Jego obszerna korespondencja stanowi zjawisko wyjątkowe w dziejach światowej prozy epistolarnej. Czechow wszedł do historii literatury nie tylko jako znakomity prozaik, lecz również dramaturg-nowator, który zrewolucjonizował teatr, otworzył przed nim nowe perspektywy. Nieprzypadkowo na samym początku swej działalności pisarskiej sięgnął po dramat *Płatonow,* stanowiący swego rodzaju konspekt późniejszych jego sztuk — *Mewy (Czajka,* 1895), *Wujaszka Wani (Diadia Wania,* 1897), *Trzech sióstr (Tri siestry,* 1900), *Wiśniowego sadu (Wiszniowyj sad,* 1903). Już tu bowiem odnajdujemy nie tylko wszystkie niemal problemy, wątki, postacie występujące w sztukach Czechowa — dojrzałego twórcy, lecz także wiele cech właściwych jego późniejszym dramatom, jak słynne czechowowskie pauzy, chaotyczne rozmowy, kiedy to nikt nikogo nie słucha, każdy mówi niejako głośno do siebie, padają rzucane ni stąd ni zowąd uwagi o „rozpoczęciu nowego życia". Sztukom Czechowa krytyka nieraz zarzucała „brak znajomości praw rządzących sceną". Sądy te uwarunkowane były specyficznymi właściwościami jego dramaturgii niwelującej podział gatunków literackich, jej epickim charakterem. W dramatach Czechowa wszystkie wątki odgrywają jednakowo ważną rolę, każda z występujących postaci jest nosicielem nie wypowiedzianego głośno konfliktu. Stąd ów słynny podtekst jego dramatów, podskórny prąd, który został wydobyty przez MChAT, założony przez K. Stanisławskiego i W. Niemirowicza-Danczenkę. Jako dramaturg Czechow zaproponował nową formułę zarówno tragizmu, jak i komizmu scenicznego, stanowiącą rozwinięcie i adaptację sceniczną twórczych zasad stosowanych we wczesnej nowelistyce satyrycznej. W jego sztukach element komiczny i dramatyczny, komiczny i tragiczny, komiczny i liryczny nie wykluczają się bowiem w obrębie jednego utworu, lecz stapiają w sposób naturalny jako różnorodne przejawy życia. Wprowadził również nowy model konfliktu dramaturgicznego: w przeciwieństwie do tradycyjnego dramatu mieszczańskiego Czechow nie rozplątuje dramatycznych sytuacji, lecz przeciwnie — gmatwa je, komplikuje stany psychiczne bohaterów. Polifoniczny, wieloplanowy i wieloproblemowy dramat Czechowa wywarł znaczny wpływ na współczesny teatr europejski, który rozwinął zapoczątkowany przez niego temat tragizmu codzienności. Czechow w przeciwieństwie do starej szkoły obyczajowej nie wymyślał sytuacji niezwykłych, lecz ostentacyjnie sięgał do sfery zjawisk codziennych, banalnych, odtwarzał dramat codziennej egzystencji, powoli wlokącego się życia ludzi przeciętnych pod względem umysłowości i ambicji. Osobliwa atmosfera teatru Czechowa, nasyconego atrybutami uniwersalnymi, sprawia, że jego sztuki docierają do świadomości estetycznej widzów wszelkiej narodowości, aczkolwiek tematycznie związane są przede wszystkim z życiem i problemami inteligencji rosyjskiej konkretnej epoki społeczno-historycznej schyłku XIX w. i początku XX w. W ostatnich latach swej działalności pisarskiej Czechow cieszył się największą popularnością w Niemczech, gdzie stosunkowo najwcześniej zaczęto go tłumaczyć i wystawiać na scenie. Najgłębsze wszelako ślady jego pisarstwo pozostawiło w literaturze Anglii, Francji, Stanów Zjednoczonych. W tych to właśnie krajach zdano sobie sprawę w sposób najbardziej wyrazisty z faktu, iż sztuka pisarska Czechowa, zwłaszcza jego dramaturgia, stanowi pomost pomiędzy literaturą w jej klasycznej postaci a współczesnymi kierunkami literackimi. Tu właśnie najwcześniej uświadomiono sobie, że w pisarstwie Czechowa, określanym wielokrotnie jako impresjonistyczne, tkwi zapowiedź formującego się nowoczesnego stylu lit. XX w. Na język polski tłumaczyli Czechowa m. in. J. i J. Brzechwowie, J. Brzęczkowski, M. Dąbrowska, N. Gałczyńska, J. Iwaszkiewicz, Cz. Jastrzębiec-Kozłowski, T. Łopalewski, A. Maliszewski, A. Sandauer, K. Truchanowski, J. Wyszomirski.

Słownik pisarzy rosyjskich
Wiedza Powszechna, Warszawa

Trzy siostry

Po triumfach *Czajki* i *Wujaszka Wani* teatr nasz nie mógł już obywać się bez utworów Czechowa. W ten sposób los nasz znajdował się w jego rękach: będzie sztuka — będzie sezon, nie będzie sztuki — teatr straci swój rumieniec. Zrozumiałe, że interesowaliśmy się postępem prac pisarza. Najświeższe wiadomości przynosiła nam zawsze O. Knipper. Ale skąd była tak dobrze o wszystkim poinformowana? Dlaczego co chwila informowała nas o zdrowiu Antona Pawłowicza, o pogodzie na Krymie, o sztuce, o tym, czy pisarz przyjedzie, czy nie przyjedzie do Moskwy?...

— Aha! — powiedzieliśmy sobie obaj z Piotrem Iwanowiczem. Nareszcie ku ogólnej radości nadesłał nam Czechow pierwszy akt nowej sztuki... bez tytułu. Potem nadesłał drugi akt, trzeci i brakowało tylko ostatniego. W końcu przyjechał sam z ostatnim aktem, więc wyznaczyliśmy czytanie sztuki w obecności autora. W foyer postawiono wielki stół przykryty suknem, wszyscy usiedli wokoło, a Czechow i reżyserzy pośrodku. Obecny był cały zespół aktorski, statyści, niektórzy robotnicy i krawcy. Nastrój był podniosły. Autor denerwował się i nie czuł się zupełnie pewnie na swym prezydialnym miejscu. Często się zrywał, odchodził, spacerował, zwłaszcza wtedy, gdy dyskusja przybierała, według jego mniemania, kierunek niesłuszny lub dla niego nieprzyjemny. Dzieląc się wrażeniami wywołanymi nową, tylko co przeczytaną sztuką, jedni nazywali ją dramatem, inni — tragedią, nie dostrzegając, że wszystkie te określenia wywołują zdumienie Czechowa. Jeden z mówców usiłował zabłysnąć swym adwokackim krasomówstwem i rozpoczął z patosem swą mowę banalnymi słowami:

— Zasadniczo nie zgadzam się z autorem, ale... itd.

Tego „zasadniczego" Anton Pawłowicz nie wytrzymał. Wyszedł z teatru starając się zrobić to niepostrzeżenie. Gdy zauważono jego nieobecność, nie od razu zrozumieliśmy, co zaszło, myśleliśmy, że zachorował.

Po zakończeniu konferencji popędziłem do mieszkania Czechowa i zastałem go nie tylko rozdrażnionego i rozgoryczonego, ale rozgniewanego, a to mu się rzadko zdarzało.

— Przecież tak nie można... Słuchajcie! „Zasadniczo"! — wykrzyknął przedrzeźniając mówcę.

Widocznie to banalne słowo przekroczyło granice cierpliwości Antona Pawłowicza. Istniała jednak i inna przyczyna. Okazuje się, że dramaturg był przekonany, iż napisał wesołą komedię, a w czasie czytania wszyscy słuchacze wzięli ją za dramat i płakali. To było przyczyną przeświadczenia Czechowa, że sztuka jest niezrozumiała i że przepadła.

Po pierwszym czytaniu rozpoczęły się prace reżyserskie. Przede wszystkim, jak zwykle, W. Niemirowicz-Danczenko opracował stronę literacką, a ja oczywiście napisałem szczegółowy scenariusz: kto, gdzie i dlaczego powinien przechodzić, co powinien odczuwać, co robić, jak wyglądać itd.

Aktorzy pracowali gorliwie i dlatego dość szybko można było przygotować sztukę o tyle, że wszystko w niej stało się jasne, zrozumiałe i prawdziwe. A mimo to sztuka nie brzmiała, nie żyła, wydawała się nudna i za długa. Czegoś jej brakowało. Jakże trudno jest szukać, gdy się nie wie czego! Wszystko było gotowe i należałoby zapowiedzieć przedstawienie, lecz gdyby sztuka poszła w tym stanie, w jakim utknęła na martwym punkcie, nie miałaby powodzenia. A przecież czuliśmy, że istnieją wszystkie potrzebne dane, że wszystko jest gotowe i tylko brak... tego magicznego „czegoś". Schodziliśmy się, powtarzaliśmy próby, wpadaliśmy w rozpacz i rozchodziliśmy się, by następnego dnia powtórzyć to samo, ale bez rezultatów.

— Panowie, to wszystko dlatego, że za dużo rozumujemy! — zdecydował ktoś nagle. — Gramy tylko czechowską nudę, tylko sam nastrój, przeciągamy akcję, a trzeba podnieść ton, grać w szybkim tempie, jak wodewil.

Zaczęliśmy grać szybko, staraliśmy się mówić i poruszać prędzej, a to psuło znów akcję: gubił się sens słów i całe zdania, powstawał ogólny zgiełk wzmagający nudę. Trudno było zrozumieć, co mówią działające osoby i co się dzieje na scenie.

W czasie jednej z takich męczących prób zdarzył się ciekawy wypadek, o którym mam ochotę opowiedzieć. Był wieczór, praca nie szła. Aktorzy zatrzymali się w pół słowa, nie chcieli grać nie widząc sensu takiej próby. Zaufanie do reżysera i wzajemne zaufanie do siebie zachwiało się, a taki upadek energii jest początkiem demoralizacji. Wszyscy rozpraszali się po kątach, milczący i znudzeni. Mdło paliły się dwie czy trzy elektryczne lampki, trwaliśmy w półmroku, serca tłukły się niespokojnie — zakłopotane położeniem bez wyjścia. Ktoś zaczął nerwowo drapać palcami ławkę przypominając do złudzenia skrobanie myszy. Nie wiadomo dlaczego, dźwięk ten przypomniał mi domowe ognisko, zrobiło mi się ciepło na duszy, poczułem prawdę i życie, odezwała się moja intuicja. Może dźwięk skrobiącej myszy w połączeniu z mrokiem i bezradnością miał kiedyś jakieś znaczenie w mym życiu, o czym nawet nie wiem? Któż zna drogi twórczego natchnienia!

Z tych lub innych przyczyn odczułem nagle opracowywaną scenę. Na scenie zrobiło się miło, czechowscy ludzie ożyli. Okazało się, że wcale nie obnoszą się ze swym bólem, lecz wprost przeciwnie, szukają radości, śmiechu, energii; chcą żyć, a nie wegetować. To było prawdziwe ustosunkowanie się do bohaterów Czechowa; ośmielony, pojąłem intuicyjnie, co należy robić.

Antoni Czechow

TRZY SIOSTRY

(Tri siestry)

Przekład: NATALIA GAŁCZYŃSKA

Reżyseria
BOGDAN CIOSEK

Scenografia
ANDRZEJ WITKOWSKI

Opracowanie muzyczne
ZBIGNIEW KRASNY
PIOTR SOWIŃSKI

Układ tańca
LAILA ARIFULINA

Asystent reżysera
PIOTR NAPIERAJ

Inspicjent
JERZY DOBRZYNIECKI

Sufler
EWA BAZANIAK

Obsada:

ANDRZEJ PROZOROW	— **Jacek Lecznar**
NATALIA IWANOWNA	— **Beata Kolak**
OLGA	— **Grażyna Nestorowicz**
MASZA	— **Mariola Łabno-Flaumenhaft**
IRINA	— **Beata Zarembianka**
KUŁYGIN	— **Kazimierz Motylewski**
WIERSZYNIN	— **Mariusz Luszowski**
TUZENBACH	— **Grzegorz Pawłowski**
SOLONY	— **Paweł Wiśniewski**
CZEBUTYKIN	— **Piotr Napieraj**
FIEDOTIK	— **Robert Chodur**
RODE	— **Wojciech Kwiatkowski**
FIERAPONT	— **Zbigniew Zaremba**
ANFISA	— **Irena Chudzikówna**
POKOJÓWKA	— **Irena Adamiak**
ORDYNANS	— **xxx**

PREMIERA — LISTOPAD 1997 R.

Praca zawrzała. Nie udawala się tylko rola Maszy (Knipper), lecz zajął się nią Włodzimierz Iwanowicz i przy dalszych repetycjach w niej również coś się zbudziło i grala świetnie.

Biedny Anton Pawłowicz nie czekal na premierę. Wyjechał za granicę pod pozorem ratowania zdrowia, choć przypuszczam, że była inna przyczyna: niepokój o sztukę. To przypuszczenie potwierdza też fakt, że nie dał nam swego adresu, pod który moglibyśmy przesłać wiadomość o rezultatach przedstawienia. Nie znała go nawet sama Knipper, choć zdawało się, że ona...

Zamiast Antona Pawłowicza został jego pełnomocnik, ekspert w sprawach wojskowych, miły pułkownik, który miał pilnować, aby nie było żadnych niedociągnięć, jeśli chodzi o umundurowanie, ekwipunek i zwyczaje oficerów, ich życie, obyczaje itd. Na te sprawy Anton Pawłowicz zwracał szczególną uwagę, gdyż po mieście rozeszły się plotki, że Czechow napisał sztukę przeciwko wojskowym; wywołało to w ich środowisku zaniepokojenie, niechęć i trwożliwe oczekiwanie. W istocie Czechow nie miał bynajmniej zamiaru obrażać wojskowych. Stosunek jego do nich był jak najlepszy, zwłaszcza do oficerów armii, którzy, według jego słów, spełniali kulturalną misję, przyjeżdżając w najbardziej zapadłe okolice i przywożąc ze sobą nowe prądy duchowe, wiedzę, sztukę, wesołość i radość.

W związku z wystawieniem *Trzech sióstr* przypomina mi się jeszcze jeden wypadek, charakteryzujący Czechowa. W czasie prób generalnych otrzymaliśmy od niego list z zagranicy, znowu bez dokładnego adresu. W liście tym było tylko tyle: — Wykreślić cały monolog Andrzeja w ostatnim akcie i zastąpić go słowami: „żona — to żona".

W rękopisie autora Andrzej wyglaszał wspaniały monolog, doskonale charakteryzujący drobnomieszczaństwo wielu rosyjskich kobiet; do chwili wyjścia za mąż pielęgnują w sobie pozory poezji i kobiecości; po ślubie natychmiast wkładają szlafrok, pantofle i niegustowne bogate stroje; w takież pantofle i szlafroki ubierają się ich dusze. Cóż powiedzieć o takich kobietach i czy warto długo się nad nimi rozwodzić? Żona — to żona! Wszystko może być tu wyrażone intonacją aktora. Głęboki i treściwy lakonizm Czechowa uwydatnił się i tym razem.

Na premierze akt I, przedstawiający imieniny Ireny, miał olbrzymie powodzenie; musieliśmy wielokrotnie wychodzić na scenę (nie było to jeszcze wówczas zabronione). Lecz po następnych aktach i na zakończenie oklaski były tak słabe, że wychodziliśmy przed kurtynę najwyżej raz. Wydawało nam się wówczas, że przedstawienie nie miało powodzenia, że sztuka i wykonanie nie zostały przyjęte. Trzeba było wiele czasu, by Czechow i tą sztuką przemówił do widza.

W sensie aktorskich i reżyserskich osiągnięć przedstawienie to uważane jest za jedno z najlepszych w naszym teatrze. Istotnie Knipper, Lilina, Sawicka, Moskwin, Kaczałow, Gribunin, Wiszniewski, Gromow (później Leonidow), Artiem, Łużski i Samarowa mogą być uważani za wzorowych wykonawców i twórców klasycznych czechowskich typów. Ja również miałem powodzenie w roli Wierszynina, lecz nie podobałem się sam sobie, gdyż nie miałem w tej roli takiego samopoczucia i nastroju, jakie daje całkowite zespolenie się z rolą i twórcą.

Czechow po powrocie z zagranicy był z nas zadowolony, użalał się tylko, że niedobrze dzwoniono i naśladowano sygnały wojskowe w czasie pożaru. Co chwila martwił się z tego powodu i skarżył się przed nami. Zaproponowaliśmy, aby osobiście opracował zakulisowe odgłosy pożaru i oddaliśmy mu do rozporządzenia cały techniczny aparat. Anton Pawłowicz z radością przyjął rolę reżysera, z zapałem wziąwszy się do dzieła i przedstawił cały spis rzeczy, które potrzebne były do dźwiękowej próby. Nie poszedłem na nią nie chcąc mu przeszkadzać, nie wiedziałem więc, co się tam działo.

W czasie przedstawienia, po scenie pożaru, Anton Pawłowicz przyszedł do mojej garderoby, cichutko i skromnie siadł w rogu kanapy i milczał. Zdziwiłem się i zacząłem go wypytywać.

— Słuchajcie! Nie można tak! Oni nam wymyślają! — odpowiedział krótko.

Okazało się, że obok loży dyrektorskiej siedziało jakieś towarzystwo, mocno krytykujące sztukę, aktorów i teatr, a gdy zaczęła się kakofonia dźwięków pożarnych, nie zrozumieli, co to miało oznaczać, i zaczęli się śmiać, dowcipkować i hałasować. Nie wiedzieli, że obok nich siedzi autor sztuki i reżyser tych efektów dźwiękowych.

K. S. Stanisławski, *Moje życie w sztuce*

Z listów Antoniego Czechowa

DO KONSTANTEGO ALEKSIEJEWA (STANISŁAWSKIEGO)

2 stycznia 1901, Nicea

[...] Co do sztuki *Trzy siostry,* to na wieczorze u hrabiny nie powinna być czytana w żadnym wypadku. Na miły Bóg, błagam Pana, niech Pan nie czyta, żeby nie wiem co, bo naprawdę byłbym zmartwiony.

IV akt wysyłałem już dawno, jeszcze przed Bożym Narodzeniem, na ręce Niemirowicza. Wprowadziłem sporo poprawek. Pisze Pan, że w III akcie Natasza, snując się w nocy po domu, gasi światło i szuka złodziejów pod meblami. Ale wydaje mi się, że będzie lepiej, jeżeli Natasza przejdzie przez scenę po linii prostej, na nic i na nikogo nie patrząc, ze świecą w ręku à la lady Makbet — to krótsze i groźniejsze. [...]

DO OLGI KNIPPER

2 stycznia 1901, Nicea

Smucisz się czy jesteś wesoła, duszko moja? Nie smuć się, milusia, żyj, pracuj i pisz częściej do swojego starca Antoniusza. Dawno już nie miałem od Ciebie listów, nie licząc tego z 12 grudnia, który otrzymałem dziś i w którym piszesz, jak płakałaś, kiedy wyjechałem. Jakiż to, nawiasem mówiąc, cudowny list! To nie Tyś pisała, to chyba pisał ktoś na Twoją prośbę. Zadziwiający list. [...]

Opisz mi choć jedną próbę *Trzech sióstr.* Czy nie trzeba czegoś dodać albo ująć? Czy dobrze grasz, mój skarbie? Oj, uważaj! Nie rób smutnej miny w żadnym akcie. Gniewną, owszem, ale nie smutną! Ludzie, którzy od dawna kryją w sercu jakąś zgryzotę i już się z nią oswoili, tacy ludzie tylko gwiżdżą po cichu i często się zamyślają. Ty również zamyślaj się często na scenie w czasie rozmowy. Rozumiesz?

Rozumiesz, oczywiście, bo jesteś mądra. Czy składałem Ci już noworoczne życzenia? Nie? Całuję więc obydwie Twoje rączki, wszystkie dziesięć palców, całuję Cię w czoło i życzę szczęścia, spokoju i jak najwięcej miłości, która niech trwa bardzo długo, z piętnaście lat. Jak myślisz, czy możliwa jest taka miłość? Dla mnie możliwa, dla Ciebie nie. Ściskam Cię mimo wszystko... [...]

Twój Toto

DO JOSAFA TICHOMIROWA

14 stycznia 1901, Nicea

Wielce Szanowny Panie, otrzymałem przed chwilą Pański list. Bardzo mnie Pan ucieszył, dzięki stokrotne.

Odpowiadam na Pańskie pytania.

1. Irina nie wie, że Tuzenbach idzie na pojedynek, ale się domyśla, że wczoraj stało się coś złego, coś, co może mieć ważne i jak najgorsze następstwa. A gdy kobieta czegoś się domyśla, to mówi: „Wiedziałam, wiedziałam".

2. Czebutykin śpiewa tylko słowa: „To ci orzech, to ci orzech, twardy orzech do zgryzienia..." Są to słowa z operetki, którą grano kiedyś w „Ermitażu". Tytułu nie pamiętam. [...] Czebutykin nic więcej nie powinien śpiewać, bo inaczej jego zejście ze sceny będzie się zanadto przedłużało.

3. Solony istotnie sądzi, że jest podobny do Lermontowa; ale oczywiście nie jest podobny — to pomysł śmiechu wart... Stara się upodobnić zewnętrznie do Lermontowa. Podobieństwo ogromne, ale tylko w mniemaniu Solonego. [...]

Nikt nie pisze mi o sztuce. Pan Włodzimierz, kiedy tu był, milczał na ten temat, więc odniosłem wrażenie, że sztuka wszystkich znudziła i nie będzie miała powodzenia. Pański list rozwiał trochę moją melancholię, dziękuję. Życzę zdrowia i wszystkiego dobrego, ukłony dla Pańskiej siostry.

Oddany A. Czechow.

DO KONSTANTEGO ALEKSIEJEWA (STANISŁAWSKIEGO)

15 stycznia 1901, Nicea

Drogi Panie Konstanty, serdeczne dzięki za list. Oczywiście, ma Pan zupełną słuszność, zwłok Tuzenbacha w ogóle nie należy pokazywać; czułem to w trakcie pisania i, o ile Pan pamięta, mówiłem Panu o tym. Że finał przypomni *Wujaszka Wanię,* to nic nie szkodzi. Przecież *Wujaszek Wania* także jest moją sztuką, nie cudzą, a gdy w jakimś utworze autor przypomina samego siebie, to, jak ludzie twierdzą, jest w porządku. Słów: „To ci orzech, twardy orzech do zgryzienia...", Czebutykin nie mówi, tylko śpiewa. To z operetki, ale nie pamiętam, z jakiej, choćby mnie kto zabił. [...]

DO OLGI KNIPPER

20 stycznia 1901, Nicea

[...] No, jak tam *Trzy siostry?* Sądząc z listów, wszyscy robicie niestworzone głupstwa. W III akcie hałas... Dlaczego? Hałas słychać z daleka, za sceną, hałas przytłumiony, niewyraźny, a na scenie wszyscy są zmęczeni, prawie śpią... Jeżeli zepsujecie III

akt, cała sztuka będzie diabła warta, a mnie na stare lata wygwiżdżą. Aleksiejew w listach bardzo Cię chwali, Wiszniewski też. Ja, choć nie widziałem, także chwalę. Wierszynin mówi „tram-tam-tam" w formie pytania, a Ty — w formie odpowiedzi, i to Ci się wydaje tak świetnym dowcipem, że mówisz „tram-tam" z uśmieszkiem... Powiesz „tram-tam" i roześmiejesz się, ale nieglośno, tylko po cichutku, ledwo, ledwo. I wtedy nie powinnaś mieć takiego wyrazu twarzy jak w *Wujaszku Wani,* lecz żywszy, młodszy. Pamiętaj, że jesteś śmieszką i złośnicą. No, po Tobie wiele się spodziewam, mój skarbie. Tyś dobra aktorka.

A mówiłem przecież, że przez scenę nie trzeba przenosić zabitego Tuzenbacha, ale Aleksiejew upierał się, że bez trupa absolutnie nie można. Pisałem mu, żeby trupa nie przenoszono, nie wiem tylko, czy dostał mój list.

Jeśli sztuka zrobi klapę, pojadę do Monte Carlo i zgram się do ostatniego grosza. [...]

Nowości absolutnie żadnych. Bądź zdrowa, duszko moja, aktorko szalona, nie zapominaj i kochaj mnie troszeczkę, choćby za grosik.

Całuję Cię i ściskam. Życzę szczęścia. A co do 400 rubli, to rzeczywiście mało, zasługujesz na więcej.

No, bądź zdrowa.

Twój starzec Antoniusz

DO OLGI KNIPPER

21 stycznia 1901, Nicea

Miła moja, skrucha Maszy w III akcie to nie żadna skrucha, tylko szczere wyznanie. Graj nerwowo, ale nie po desperacku, nie krzycz, uśmiechaj się choć chwilami, przede wszystkim graj tak, żeby się czuło znużenie nocy. I żeby się czuło, że jesteś mądrzejsza od Twoich sióstr, przynajmniej uważasz się za mądrzejszą. Co do „tram-tam-tam", rób jak chcesz. Rozumu Ci nie brak. [...]

Piszę, oczywiście, że piszę, ale bez najmniejszej chęci. Wypompowały mnie, zdaje się, *Trzy siostry* albo po prostu mam dość pisania, starzeję się. Nie wiem. Gdybym mógł pięć lat nie pisać, pięć lat podróżować, a potem wrócić i zasiąść do roboty. [...]

DO OLGI KNIPPER

24 stycznia 1901, Nicea

[...] Otrzymałem list od pani Żelabużskiej — dziękuje mi za kwiaty, których jej nie posyłałem. Otrzymałem też wiadomość od Ciebie, że w III akcie prowadzi się u Was Irinę pod ręce... Po co? Przecież to niezgodne z Twoim nastrojem! Nie powinnaś schodzić z kanapy. Czy Irina sama nie da rady dojść? Cóż to za innowacje? Pułkownik przysłał długi list, skarży się na Fiedotika, Rodego i Solonego; skarży się też na Wierszynina, potępia go za amoralność: rany boskie, cóż to za wstyd — uwodzić cudzą żonę! Mam jednak nadzieję, że ów pułkownik spełni to, o co go prosiłem, czyli że wojskowi będą ubrani tak, jak przystało na wojskowych. Nawiasem mówiąc, bardzo mu się podobają wszystkie trzy siostry i Natasza. Tuzenbach zresztą też. [...]

Tęsknię za Moskwą i za Tobą, psinko moja.

Całuję Cię.

Antoniusz zakonnik

DO MARII ANDRIEJEWEJ

26 stycznia 1901, Nicea

Droga Pani Mario, nie posłałem Pani kwiatów, ale proszę, niech wszystko będzie tak, jakbym je posłał, w przeciwnym razie zadręczy mnie wstyd i smutek. Pani list sprawił mi taką radość, że nie umiem tego wyrazić. Dzięki stokrotne, olbrzymie, proszę traktować mnie teraz jako swego dozgonnego dłużnika.

Pisze Pani, że w czasie ostatniego swego pobytu sprawiłem Pani przykrość unikając rozmów o *Trzech siostrach* itp., itp. Broń Boże! Wcale nie unikałem szczerej rozmowy, nie chciałem tylko Pani przeszkadzać; umyślnie starałem się milczeć i powstrzymywałem się w miarę możliwości od rozmów właśnie po to, żeby nie przeszkadzać Pani w pracy. Gdybym był w Moskwie, to chyba dopiero po dziesiątej próbie zacząłbym robić uwagi, zresztą też dotyczące wyłącznie drobiazgów. Dostaję z Moskwy listy, że Pani jest wspaniała w *Trzech siostrach,* że gra Pani wprost cudownie; cieszę się ogromnie cieszę — daj Boże Pani zdrowie! Proszę więc traktować mnie jako swego dłużnika — i tyle.

Dziś wyjeżdżam do Algieru na jakieś dwa tygodnie, a potem wrócę do Rosji. Bardzo żałuję, że będzie Pani grała w Petersburgu: nie lubię Petersburga i nie jestem zbyt dobrego zdania o petersburskich gustach. Panu Andrzejowi kłaniam się również i ślę pozdrowienia, dzieciom także. Życzę zdrowia, niech aniołowie niebiescy mają Panią w swej opiece.

Oddany A. Czechow

Kierownik literacki
ZBIGNIEW RYBKA

Koordynator pracy artystycznej
MONIKA KOZIEŃ

Kierownik techniczny
JERZY LUBAS

Kierownicy pracowni krawieckich
IZABELA WOJCIECHOWSKA, JÓZEF PODYMA

Pracownia fryzjersko-perukarska
ZOFIA TARKOWSKA

Pracownia stolarska
STANISŁAW BIELENDA, LESŁAW DWORAK

Pracownia malarska
ALICJA GODEK, CZESŁAW MAZIARZ

Prace modelatorskie
WŁADYSŁAWA MAJEWSKA

Główny rekwizytor
ELŻBIETA GAWLICKA

Główny elektryk
WIESŁAW SZALIŃSKI

Światło
SŁAWOMIR KAWA, PIOTR TOMAKA

Akustyk
ZBIGNIEW KRASNY, MARIAN KORNAGA

Brygadier sceny
MIECZYSŁAW OSETEK

Prace tapicerskie
ANDRZEJ WOLSKI

Redakcja programu
JOLANTA MROCZEK-CIOSEK

Opracowanie graficzne
KRZYSZTOF MOTYKA

Redakcja techniczna
FRANCISZEK DZIUBA

Kierownik Biura Obsługi Widzów
KRYSTYNA DZIADZIO

Biuro Obsługi Widzów
tel. 322-52

STALI SPONSORZY TEATRU

BANK BPH

Rzeszów, ul. Słowackiego 5
tel. 8521-201, 8521-308
fax 8521-930

Elmont Rzeszów
Elektromontaż Rzeszów S.A.
35-959 Rzeszów, ul. Słowackiego 20
tel. 375-51 tlx 0632410 fax 36 760

BIG Bank Spółka Akcyjna
BIG BANK Spółka Akcyjna
Oddział w Rzeszowie
ul. Targowa 3
35-959 Rzeszów
Telefony: 322-65 — sekretariat
320-60 — kredyty
62-45-21 — rachunki lokaty

PF
Przedsiębiorstwo Farmaceutyczne
Polfa w Rzeszowie
Spółka Akcyjna
ul. Przemysłowa 2, 35-959 Rzeszów

CHEMIA
"CHEMIA-RZESZÓW"
Przedsiębiorstwo Handlu Chemikaliami
Spółka z o.o.
ul. T. Boya-Żeleńskiego 15
35-959 Rzeszów
tel. (017) 8549-271, fax (017) 8549-273

W repertuarze Teatru: DUŻA SCENA: Sofokles, *Antygona,* reż. W. Nurkowski, J. Szajna, *Déballage,* reż. J. Szajna, W. Shakespeare, *Sen nocy letniej,* reż. B. Ciosek, *Kopciuszek,* reż. B. Ciosek, E. Redliński *Cud na Greenpoincie,* reż. W. Zeidler, S. Wyspiański *Wesele,* reż. B. Ciosek, S. Mrożek *Emigranci,* reż. J. Błeszyński, S. I. Witkiewicz *Szewcy,* reż. B. Ciosek, A. Fredro *Zemsta,* reż. B. Ciosek, E. Ionesco, *Macbett,* reż. J. Błeszyński. SCENA KAMERALNA: D. Kosiński, *Siemka,* reż. B. Ciosek, B. Korzeniewski, *Kwiaty dla Ofelii,* reż. W. Zeidler. SCENA NA ZAMKU: A. Fredro *Mąż i żona,* reż. W. Nurkowski, Anonim Wenecki, *Miłość w Wenecji,* reż. G. Pampiglione.