Три сестры

TRZY SIOSTRY

ANTONI CZECHOW

PREMIERA MARZEC 2010

LUBUSKI TEATR W ZIELONEJ GÓRZE

Три сестры

TRZY SIOSTRY

ANTONI CZECHOW

Przełożyła Natalia Gałczyńska

Reżyseria i opracowanie muzyczne – Piotr Ratajczak
Adaptacja tekstu i dramaturgia – Jan Czapliński
Scenografia – Matylda Kotlińska
Kostiumy – Grupa Mixer
Choreografia – Arkadiusz Buszko
Światło – Jan Polivka

Asystent reżysera – Wojciech Brawer
Inspicjent – Dobrosława Trębacz

OSOBY

Andrzej Prozorow – Ernest Nita
Natasza – Anna Haba
Olga – Karolina Honchera
Masza – Agnieszka Przepiórska (gościnnie)
Irina – Anna Chabowska
Fiodor Kułygin – Marcin Wiśniewski
Aleksander Wierszynin – Przemysław Kosiński
Mikołaj Tuzenbach – Dawid Rafalski
Wasilij Solony – Wojciech Brawer
Iwan Czebutykin – Marek Sitarski
Służąca – Urszula Anna Zdanowicz
Służący – Piotr Lizak

ANTONI CZECHOW

(1860 – 1904)

Rosyjski nowelista i dramatopisarz. Pochodził z niezamożnej rodziny kupieckiej. Urodził się w Taganrogu, mieście położonym nad Morzem Azowskim. Po ukończeniu gimnazjum udał się na studia medyczne do Moskwy, które ukończył w 1884. Już jako student publikował utwory satyryczne i humoreski. Pisał utwory krótkie, mówiąc - „sztuka pisania jest sztuką skracania".

Teatrem interesował się od lat młodzieńczych. Przez całe życie pisał felietony teatralne oraz opowiadania z życia rosyjskiej sceny. Wartość jego sztuk odkrył Konstanty Stanisławski, słynny twórca MChAT-u, który premierą „Mewy" (1898) przyczynił się do rozgłosu Czechowa. Trzy kolejne sztuki napisane na zamówienie MChAT-u („Wujaszek Wania", „Trzy siostry", „Wiśniowy sad") są do dzisiaj najbardziej znanymi utworami Czechowa.

Duet Stanisławski-Czechow na przełomie XIX i XX w. właściwie zdominował działalność MChAT-u. Świetnie się rozumieli i razem stworzyli podwaliny naturalizmu w teatrze, wyprzedzając epokę. Istotą tego teatru było zerwanie ze sztucznymi konwencjami gry aktorskiej i zachowywanie się na scenie w sposób możliwie najbardziej naturalny.

W 1901 Czechow poślubił Olgę Knipper, ulubioną aktorkę Stanisławskiego, która grała większość pierwszoplanowych ról kobiecych w dramatach Czechowa.

Zmarł w Badenweiler (Niemcy), wyniszczony przez gruźlicę, na którą zapadł przed laty. Pochowano go z honorami na Cmentarzu Nowodziewiczym w Moskwie.

Twórczość Czechowa w oczach innych

Kiedy wczoraj wieczorem doczytałem do końca opowiadanie „Sala nr 6", zrobiło mi się po prostu strasznie, nie byłem w stanie zostać w swoim pokoju, wstałem i wyszedłem. Miałem takie uczucie, jakbym był zamknięty w sali nr 6.

Lenin, 1892

„Słowo" Czechowa ma pełną wagę tylko wtedy, gdy wyraża on to swoje specyficzne Czechowowskie przeżycie, staje się zaś czymś lekkim, gdy mówi on o czymkolwiek bądź innym. Jest to zupełnie zrozumiałe, gdyż słowo rodzi się ze wzruszenia, przeniesienie go zaś na rzeczy widzialne – jest czymś wtórnym, jest już bezwzględnie biorąc, nadużyciem duchowym i przeniewierstwem. Nadużyciem i przeniewierstwem pozornym tylko: słowo bowiem zdradzić się nie da, samo zaś zdradza wszystko w sposób nieuchronny i nieubłagany. Można oszukiwać samego siebie za pomocą słowa, lecz słowa samego oszukać niepodobna. Moment narodzin słowa jest chwilą szczerości duchowej. Każdy człowiek ma w sobie rzeczy, przez nazwanie których własnym imieniem byłby twórcą słowa, ale dla tysiąca względów, które uczyniły z człowieka zwierzę obłudne i własną istotę swą w ukryciu przed świadomością swą przemycające – większość z nas wypowiada tylko martwe od urodzenia słowa, za pomocą których maskujemy się przed samymi sobą i innymi – prawda nasza wewnętrzna i najistotniejsza pozostaje w nas niema, słowa prawdziwe, jedyne żywe słowa, które wypowiedzieć bylibyśmy w stanie – nieprzewidzianymi. Dla większości ludzi życie jest tylko tragikomicznym nieporozumieniem, qui pro quo, którego są oni zarazem sprawcami i ofiarami.

Słowo Czechowa jest słowem człowieka, który widzi i tęskni za czynem, męczy się jego niemożnością i wynikającą stąd, ciążącą w głębi duszy pustką.

St. Brzozowski, 1904

Współczesny krytyk Czechowa powiedział, że jest on „pierwszym i ostatnim pisarzem rosyjskim, u którego nie ma bohatera". Twierdzenie to, wypowiedziane w takiej formie, jest nieścisłe, ale można uznać, że u Czechowa każda postać nabiera znaczenia tylko dzięki swemu stosunkowi do środowiska. A środowisko to nie jest już małą uprzywilejowaną kastą, jak we wcześniejszej literaturze rosyjskiej, ale jest to cały lud rosyjski – nie są to już chłopi ani rewolucjonizujący intelektualiści. Bohaterowie Czechowa tracą na malowniczości tyleż samo, ile zyskują na swojej wartości reprezentatywnej, i zapowiadają dzięki temu „postacie z tłumu" literatury radzieckiej. Jednak artyzm Czechowa polega właśnie na tym, że pod zamierzoną banalnością charakterów, sytuacji czy słów wyczuwa się to, co Rosjanie nazywają „podwodnym nurtem", to znaczy samo życie, całe życie człowieka, jeśli jest ono typowe, życie klasy społecznej, życie całego narodu.

M. Cadot, 1954

Pytanie: „Co robić?" stale się powtarza z umyślną określonością we wszystkich utworach Czechowa; bywa niemal śmieszne wskutek dziwnego i bezradnego sposobu, w 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 jakby 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 dysputowania, uprawianą również przez innych autorów. Ale u Czechowa mają one całkiem osobliwe tło, szczególną, boleśnie-komiczną funkcję artystyczną.

T. Mann, 1955

Rozwój Czechowa jako autora teatralnego prowadzi od farsy i melodramatu do dojrzałego Czechowowskiego dramatu. Trzy najwcześniejsze sztuki są sztuczne i nieco pretensjonalne. W każdej występuje protagonista, będący uwspółcześnioną wersją jakiegoś wielkiego literackiego typu lub symbolu. Postać Iwanowa związana jest z Hamletem, Platonowa z Don Juanem, Astrowa – z diabłem leśnym. W każdym wypadku Czechow ukazuje wariant „rosyjski" – jego „Rosjanie", tak jak Ibsena „Norweg" – Peer Gynt, czy Shawa „Anglik" – przedstawiają współczesnego człowieka. Ci, którzy uważają, że dramaty Czechowa są statyczne, powinni przeczytać trzy wcześniejsze sztuki: świadczą one, że jeśli później Czechow unikał określonego rodzaju akcji, to nie na skutek braku nerwu dramatycznego w najbardziej popularnym znaczeniu tego słowa. Czechow miał wrodzone skłonności do melodramatu i do farsy; tylko na skutek narzuconej sobie dyscypliny i w drodze stopniowego rozwoju został takim typem autora, jakiego widzi w nim świat. Nie znaczy to, że w sztukach późniejszych nie ma elementów farsowych i melodramatycznych. Tylko wielki imitator i karykaturzysta mógł stworzyć postacie Andruta i Gajewa. Co do melodramatu zaś, to nadal u niego rozbrzmiewają wystrzały z pistoletu (tylko w ostatniej z siedmiu sztuk punktem kulminacyjnym lub pseudopunktem kulminacyjnym nie jest morderstwo lub samobójstwo), ale odgłos strzału rozbrzmiewa coraz dalej poza sceną, dosłownie i w przenośni, tak że w „Trzech siostrach" już jest tylko „głuchym odgłosem dalekiego strzału". A „Wiśniowy sad", dzieło, w którym Czechow doprowadza swoją metodę do najwyższego wyrafinowania, kończy się nie ostrym pistoletowym wystrzałem, ale tępym, regularnym, głuchym stukiem siekiery.

E. Bentley, 1955

Jako dramaturga można by Czechowa uważać za Ibsena odwróconego do góry nogami i podszewką na wierzch. Z pewnością widzimy u niego odwrócenie wszelkiej ustalonej metody kompozycji teatralnej, na przekór wszelkim teoriom i podręcznikom dramatopisania. Uczono nas, że dramat powstaje z konfliktu między dwiema lub więcej czołowymi postaciami, przeważnie przerastającymi ludzi spotykanych w życiu, niezwykle skoncentrowanymi w swych dążeniach i obdarzonymi silną wolą. Tego centralnego konfliktu i takich dobrze nam znanych ze sceny postaci na próżno szukalibyśmy u Czechowa. Postacie kreowane przez Czechowa nie są bardziej skoncentrowane ani obdarzone silniejszą wolą, niż my jesteśmy; są one raczej mniej skoncentrowane i mniej świadome swego celu. Nigdy nie zmierzają one ku jakiemuś wielkiemu, rozgłośnemu starciu i momentowi szczytowego napięcia. Wcale nie dlatego, że są Rosjanami. Rosjanie bowiem lubują się prawdopodobnie bardziej w starciach i momentach napięcia niż inni ludzie. Co zresztą nie znaczy, że nie ma w dramacie Czechowa żadnych elementów znamiennie rosyjskich. Są, ale trzeba ich szukać nie w niekonwencjonalnej i nieteatralnej konstrukcji, lecz w szybkich zmianach nastroju, w owych łzach następujących zaraz po śmiechu, w śmiechu następującym zaraz po łzach, co tak trudno jest odtworzyć na scenach zachodniej Europy.

J. B. Priestley, 1960

Podobnie jak Tołstoj, Czechow musiał znaleźć nowe sposoby wyrażania uczuć i myśli poza obrębem słów. Najważniejszymi z owych środków były: przede wszystkim głos, następnie różne dźwięki (stuk młotka nocnego stróża, muzyka gitary, w której zrywa się struna), przedmioty nasycone skojarzeniami (od symbolicznej mewy do paska Nataszy w „Trzech siostrach"), nagłe zamilknięcia, którymi autor posługuje się często i w różnorodnym kontekście, sceny nieme (ostatnia scena „Trzech sióstr", w której Kułygin i Andrzej ukazują się w głębi podczas monologu trzech sióstr jako przypomnienie zwykłego życia), a wreszcie sam język, struktura zdań.

Środkami tymi autor posługuje się nie tylko po to, żeby stworzyć na scenie tło, atmosferę. Jego celem jest również przekazanie publiczności jakichś spraw, które dotyczą bohaterów albo sytuacji czy akcji, a w dramacie realistycznym nie powinno się ich wyrażać słowami.

N. A. Nilsson, 1960

CZECHOW O SWOICH UTWORACH I KONDYCJI ARTYSTY

(FRAGMENTY LISTÓW)

Niedobrze, gdy artysta zabiera się do tego, na czym się nie zna. Od spraw fachowych są fachowcy... Artysta obserwuje, wybiera, domyśla się, komponuje – już same te czynności są uwarunkowane jakimś problemem; jeżeli nie postawił przed sobą problemu na samym początku, to czego właściwie ma się domyślać i co wybierać... Słusznie, że wymaga Pan od artysty świadomego stosunku do pracy, ale myli Pan dwa pojęcia: Rozstrzygnięcie problemu i właściwe postawienie problemu. Tylko to drugie obowiązuje artystę.

Pisarz nie musi być sędzią swoich postaci ani tego, o czym mówią, tylko bezstronnym świadkiem.

Sztuka dlatego jest czymś szczególnym i pięknym, że nie można w niej kłamać... Można kłamać w miłości, w polityce, w medycynie, można oszukać ludzi i samego Pana Boga – bywały i takie wypadki – ale w sztuce oszukać nie można...

Kiedyś napisałem Pani, że wzruszające opowieści należy pisać na chłodno. A Pani mnie nie zrozumiała. Owszem, pisząc opowiadania, można płakać i jęczeć, można cierpieć wspólnie ze swoimi bohaterami, ale sądzę, że trzeba to robić tak, aby czytelnik nie zauważył.

Narzekacie, że moi bohaterowie są smutni i ponurzy. Niestety, nie moja to wina. Przychodzi mi to bezwiednie; pracując, w każdym razie, jestem zawsze w dobrym humorze. I zwróćcie uwagę, że ludzie ponurzy, melancholicy, piszą zawsze na wesoło, a ci, którzy cieszą się życiem, budzą melancholię swoimi utworami.

Kiedy piszę, to mi przyjemnie... ale... ledwie wyjdzie w druku, jak zaczynam jej nie znosić i już widzę, że to nie to, że to jakaś pomyłka, że tego w ogóle nie trzeba było pisać, ogarnia mnie niesmak, czuję się ohydnie... Nigdy się sam sobie nie podobałem. Nie lubię siebie jako pisarza. A najgorsze, że żyję jak we śnie i często nie rozumiem tego, co piszę... Napisałem do Meyerholda, żeby nie wybierał zbyt jaskrawych środków, gdy przedstawia osobę nerwową. Ogromna większość ludzi jest nerwowa, większość ludzi cierpi, tylko bardzo niewielu odczuwa ostry ból. Cierpienie należy ukazywać tak, jak się ono przejawia w życiu: charakteryzować je nie ruchami rąk i nóg, ale tonem głosu i wyrazem oczu, nie gestykulacją, ale wdziękiem. Delikatniejsze uczucia, właściwe ludziom kulturalnym, powinny również zewnętrzny wyraz znajdować delikatny. Ktoś powie, że nie pozwalają na to warunki sceny; ale czy jakiekolwiek warunki mogą usprawiedliwić kłamstwo?

Mówi pan, że płakał na moich sztukach... A przecież nie po to je pisałem... To Stanisławski zrobił je „na łzawo". Chciałem czegoś innego. Chciałem tylko uczciwie powiedzieć ludziom: spójrzcie na siebie, popatrzcie, jak marnie, jak nudnie żyjecie! Czegoż tu płakać?

Kilka uwag na marginesie „Trzech sióstr”

1. Stosunek do pisarzy przeszłości zależy przede wszystkim od tego, w jakiej mierze są oni bliscy naszemu wewnętrznemu światu. Kiedy odbieram utwór artystyczny wyłącznie jako obraz odległej epoki, moja sympatia ustępuje miejsca chłodnemu docenianiu właściwości obserwacyjnych, czasem walorów społecznych i sprawności warsztatowej. Gdy nie znajduję w nim duchowego pokrewieństwa, to największy talent przypomina jedynie śpiew sztucznego słowika. Duchowe pokrewieństwo, to określony rodzaj więzi, silniejszej często od związków krwi, która pochyla ku sobie jednostki, dla wspólnych im treści wewnętrznych. Pisarz odkrywa swój wewnętrzny świat ustami swoich bohaterów.

Czechow był związany ze swoją epoką wieloma nićmi. Jego praktyka lekarska pozwalała mu na bezpośredni kontakt z „prostymi ludźmi”, zanurzonymi w codzienność. Nie lubił fantazjować. Przedstawiał swoich współczesnych, odsłaniając w nich to, co jest zrozumiałe również i dla nas.

Rozmowy o misji ziemiaństwa, o roli filantropii, o porażce moralistyki Tołstoja są już przestarzałe, ale osoby, które te rozmowy prowadziły, są żywe. Poza tym, że reprezentowały określone środowiska, były również ludźmi posiadającymi zalety i wady. Mającymi nadzieje, błędy i smutki.

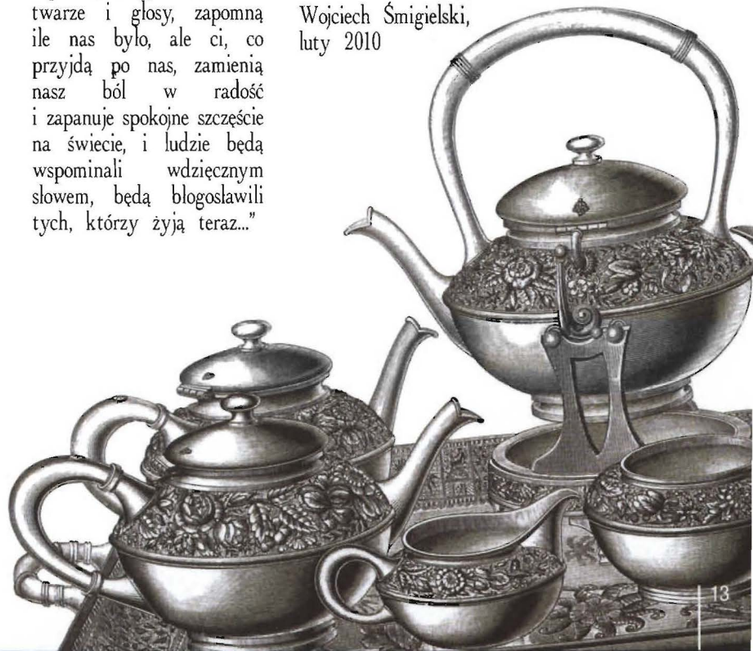
2. W utworach Czechowa nie sposób znaleźć ani czystej bieli, ani czystej czerni. Szczególnie w tych, które zajmują się sztuką lub miłością widzimy, jak bardzo starannie miesza farby, jak rozświetla wielorakość niuansów. Dążąc do odsłonięcia wewnętrznego świata człowieka Czechow korzysta ze sposobów artysty malarza. A malarz nawet, gdy wokół widzi tylko śnieg, nie stosuje samej bieli – dodaje ochrę, farbę szmaragdową i czerń, w zależności od oświetlenia i występujących w tle przedmiotów.

3. Wszyscy bohaterowie Czechowa pokazani są od wewnątrz. Bywa, że narrację prowadzi sam bohater, co dodaje wiarygodności myślom i uczuciom narratora. Najczęściej jednak widzimy ludzi, którzy sami opisują swoje własne życie, a robią to z taką sugestią, że łatwo przenikają do serc innych. Jednak to pisarz dał im wiele ze swych myśli oraz swoją wrażliwość. To on odkrył nam anatomię duszy, która okazuje się nad wyraz współczesna.

4. Olga, obejmując ramionami obie siostry, kończy dramat lirycznym monologiem: „Minie jakiś czas i my też odejdziemy na zawsze, wszyscy nas zapomną, zapomną nasze twarze i głosy, zapomną ile nas było, ale ci, co przyjdą po nas, zamienią nasz ból w radość i zapanuje spokojne szczęście na świecie, i ludzie będą wspominali wdzięcznym słowem, będą błogosławili tych, którzy żyją teraz...”

5. To zakończenie brzmi dla mnie jak wyznanie poetyckie. Jest mi bliskie, jak aura sennego miasteczka, gdzieś w Rosji, daleko od Moskwy.

Wojciech Śmigielski,
luty 2010



W zimie 2007 roku Jacek Hugo-Bader, dziennikarz „Gazety Wyborczej", wyruszył w podróż przez Rosję. Lazikiem przejechał trasę z Moskwy do Władywostoku. Zapisem tej wyprawy jest książka pt. „Biała gorączka", pasjonująca opowieść o dzisiejszej Rosji – pięknej, wystawnej i szlachetnej, biednej, skorumpowanej i zapitej. Ale to także opowieść o przyszłości – swoją opowieść Hugo-Bader przeplata bowiem fragmentami innego reportażu, napisanego w 1957 roku przez Michaila Wasiljewa i Siergeja Guszczewa „Reportażu z XXI wieku". Kontrowana obrazem dzisiejszej rzeczywistości utopia autorstwa dwóch dziennikarzy „Komsomolskiej Prawdy" brzmi gorzko:

„Rak będzie taką drobnostką jak katar."

„Narody przestaną tracić swe siły na wyścig zbrojeń, a poświęcą je na tworzenie dóbr pokojowych."

„Gromadki zębiołów i złotych rybek snują się między wodorostami. DO rzeki nie odprowadza się już brudnych ścieków."

Bohaterowie „Trzech sióstr" Antoniego Czechowa nieustannie snują swoje reportaże z XXI wieku. Przysiadują pod brzozami przy dworku Prozorowów i marzą o życiu, jakie kiedyś nadejdzie. Służy im to trochę jako remedium na własne problemy – problemy banalnego, prozaicznego, codziennego życia, na które godzą się raczej niechętnie, a jeśli – to tylko z arystokratyczną wyższością.

Nasze przedstawienie jest najprawdopodobniej trzy tysiące pięćset dwudziesta trzecia realizacją „Trzech sióstr" Antoniego Czechowa. Po raz trzy tysiące pięćset dwudziesty trzeci polewa się herbatę z samowaru, melancholijnie zabrzmi muzyka Czajkowskiego, a na kolację podadzą urodzinowy piróg. Po raz trzy tysiące pięćset dwudziesty trzeci Olgę rozboli głowa, Masza zakocha się w Wierszyninie, a Natasza wyjdzie za Andrieja. Wreszcie, po raz trzy tysiące pięćset dwudziesty trzeci bohaterowie tego dramatu zawołają rzewnie: „do Moskwy, do Moskwy, do Moskwy".

Krzyk – marzenie. Krzyk – projekt przyszłości. Krzyk – usprawiedliwienie własnej niechęci życia.

Przez cały XX wiek trzem siostrom nie udało się wyjechać do Moskwy trzy tysiące pięćset dwadzieścia dwa razy – zmęczone stuletnim niewyjeżdżaniem, tkwią w więzieniu własnego marzenia. Dajmy im raz je spełnić.

Jan Czaplińska

CENA ZA MOSKWĘ

ПРАВДА
ЗДА
ОМ, У ПО
Держи, доброволец, стахановский шаг!
ПЕРЕВЕРНУТЬ ТРАГИЧЕСКУЮ
ГОДНО В

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY
Robert CZECHOWSKI

KIEROWNIK LITERACKI
Wojciech ŚMIGIELSKI

GŁÓWNA KSIĘGOWA P.O.
Anna KONASZYK

GŁÓWNY SPEC. DS. FINANSÓW I ZARZĄDZANIA
Jacek DONIMIRSKI

KIEROWNIK IMPRESARIATU
Mariusz KRUK

KIEROWNIK ADMINISTRACJI
Ryszard NAPIERAŁA

KIEROWNIK TECHNICZNY I TRANSPORTU
Helena BONDYRA

SEKRETARIAT, KADRY
Anna TYTUŁA

DZIAŁ IMPRESARIATU
Krzysztof POLUS
Aneta MICHAŁOWSKA
Magdalena PAWLAK
Aleksandra MALISZEWSKA

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI
Elżbieta SOKOŁOWSKA
Ewa NOWAK

DZIAŁ ADMINISTRACJI
Justyna SPIAK
Katarzyna BUJARSKA

OBSŁUGA WIDOWNI
Alicja FIC

PRACOWNIA STOLARSKA I TAPICERSKA
Jarosław WOŹNIAK
Mirosław PERWIŃSKI

PRACOWNIA MODELATORSKA I PLASTYCZNA
Jarosław DULĘBA
Mariusz OSMULSKI

PRACOWNIA KRAWIECKA
Zofia MICHALAK
Ewa OBRĘBSKA

PRACOWNIA FRYZJERSKA
Maria KACZMAROWSKA

GARDEROBIANE
Dorota PRZEWŁOCKA
Danuta DŁUGOŃ

MONTAŻYŚCI
Krzysztof BIELEWICZ
Piotr KARASIEWICZ
Marek ROGOWSKI
Robert PRUS

SEKCJA ELEKTRYKÓW
Mieczysław CHREPTAK
Krzysztof WÓJCICKI
Michał GILKA
Jacek KWAŚNICA

SEKCJA AKUSTYKÓW
Piotr DURA
Paweł SYPOSZ
Bartłomiej ZABOROWSKI

KASA BILETOWA
Elżbieta NAJDEK

MAGAZYN GŁÓWNY
Joanna WOŹNIAK

ZAOPATRZENIE
Grzegorz WAMBERSKI

Lubuski Teatr w Zielonej Górze

Dyrektor Naczelny i Artystyczny Robert Czechowski

Al. Niepodległości 3/5, 65-048 Zielona Góra
tel. 068 452 72 72, fax 068 452 72 52

www.teatr.zgora.pl
e-mail: lubuski@teatr.zgora.pl

redakcja
Wojciech Śmigielski
projekt – chilistudio.pl

zeszyty teatralne 293
ISSN 1234-5660

Zrealizowano przy pomocy finansowej Urzędu Marszałkowskiego w Zielonej Górze