

ROK XI
Nr 6 (105)



L U B U S K I
TEATR
IM. LEONA KRUCZKOWSKIEGO
W ZIELONEJ GÓRZE

Dyrektor i kierownik artystyczny
JERZY HOFFMANN

Kierownik literacki
JERZY ZIOMEK

SEZON TEATRALNY 1968/69

Rok XI, Nr 6(105)

Cena 4 zł

Postaram się opowiedzieć historię *Wiśniowego sadu* tak, jak zachowała się w mej pamięci.

W roku 1893 Teatr Artystyczny bardzo odczuwał brak nowej sztuki. Nadszedł kwiecień, a jeszcze nie zatrzymaliśmy się na żadnej sztuce na następny sezon. Jeśli mnie pamięć nie myli, 12 kwietnia postanowiliśmy wystawić *Juliusza Cezara*; było bardzo późno jak na taką trudną inscenizację, mimo to jednak teatr przystąpił do pracy. Potem na pierwszym miejscu figurowała sztuka obiecana nam przez Czechowa, a jego nowa sztuka była dla nas, oczywiście, wielkim wydarzeniem. Wystawienie *Juliusza Cezara* nie ratowało sytuacji: zawsze, w każdej epoce wszystkie teatry garnęły się do sztuk współczesnych, zawsze też sztuki te ściągaly znacznie więcej widzów i wywoływały niepomierne większe zainteresowanie niż utwory klasyczne. Zawsze sztuka współczesna, nawet drugo- lub trzeciorzędna, ma więcej siły atrakcyjnej niż klasyczna.

Kładliśmy szczególny nacisk na *Juliusza Cezara* i na oczekiwaną sztukę Antoniego Pawłowicza.

Lato spędzał Czechow pod Moskwą... Rozmyślał nad sztuką. Dochodziły nas o tym słuchy, co prawda bardzo skąpe, gdyż żona Antoniego Pawłowicza Olga Leonardowna dotrzymywała tajemnicy, jaką Antoni Pawłowicz zachowywał wobec teatru, i tylko bardzo rzadko dowiadywaliśmy się na ucho coś niecoś o sztuce Czechowa.

Chciałbym tutaj podjąć próbę naskicowania ówczesnej sytuacji w literaturze i teatrze, a także więzów, jakie łączyły wtedy Czechowa ze współczesnymi mu czasami, chciałbym też dać rzut oka na zadanie, jakie życie i teatr stawiały przed Czechowem, wpływy, jakim ulegał, oraz wszystko to, co poprzedziło pojawienie się *Wiśniowego sadu*.

Oczywiście, nie mam pretensji do nieomyślności w tych sprawach, ale dobrze znałem Antoniego Pawłowicza, jego życie i jego czasy, wydaje

WŁODZIMIERZ
NIEMIROWICZ-
-DANCZENKO
„WIŚNIOWY SAD”
W MOSKIEWSKIM
TEATRZE
ARTYSTYCZNYM

mi się więc, że moje domysły mogą być mniej lub więcej trafne.

Jeśli wyobrazimy sobie Antoniego Pawłowicza, jego sentyment do rosyjskiej prowincji, do życia w powiecie, jeśli przypomnimy, że i w teatrze znacznie większe zainteresowanie budził obraz prowincji niż życia stołecznego (być może dlatego, że życie w powiecie dawało szersze pole rosyjskiej liryce i zawierało tak wiele poetyckiego materiału; a może dlatego, że dla stołecznego widza życie na prowincji było bliskie, ale nie domowe, a widz zawsze pragnie, aby teatr nie oddalał go zbyt od rzeeczywistości, a przy tym nie chce oglądać na scenie tego, co stanowi jego codzienne otoczenie) — jasne się stanie, dlaczego oczekiwaliśmy, że w tej sztuce Czechow pójdzie po tej samej linii, co w poprzednich swych sztukach: *Iwanowie*, *Wujaszku Waniu*, *Trzech siostrach* i *Czajce*.

Jak wtedy wyglądało życie powiatowe? Trzeba pamiętać, że był to rok 1903, przeddzień, a zarazem pierwszy sygnał rewolucji 1905 roku; to też Czechow nie mógł nie słyszeć od głosów intensywnego życia podziemnego, które przywiodło Rosję do rewolucji 1905 roku. Ukazał się już Gorki i wielkim głosem przemawiał w Teatrze Artystycznym, który wystawił z ogromnym powodzeniem *Nadzie*. Wszędzie, we wszystkich miastach i obu stolicach czuło się, że idzie potężna siła, siła następujących nowych zjawisk społecznych. Czechow nie poruszał tej sprawy, lecz niewątpliwie urzekało go i wzruszało w *Wiśniowym sadzie* przyszłe życie, jakie wówczas wyczuwał.

Jakie przybierze barwy i jak się zarysuje to życie, tego Czechow nie przepowiadał, nie lubił bowiem niczego przepowiadać, jak w ogóle nie lubił nawet o tym rozmyślać, jednakże człowiek, który tak marzył o szczęśliwym życiu, nie mógł, oczywiście, przejść mimo tych przedrewolucyjnych nastrojów.

A dalej — forma dramaturgii Czechowa, swoisty jego język i swoisty realizm postaci. Język jakby najzupełniej prosty, jakby niezwykle na-

turalistyczny, ale zarazem przetworzony — przez urzekający talent pisarza. Piękny, najbardziej prosty język, a równocześnie — „zobaczmy niebo w diamentach”.

Swoistość scen, bardzo swoiste wyczuwanie teatru, zupełne obalenie arystotelesowskiej reguły jedności, odrzucenie powszechnie wówczas przyjętej budowy sztuki scenicznej. Może nie tyle lekceważenie większych, rozwiniętych scen, brak chęci napisania takich scen i niezwykle pokrewieństwo duchowe z Turgieniewem, Tolstojem i Grigorowiczem, ale forma jakby zapożyczona wprost od Maupassanta — zwięzłość, lapidarność, brak wielkich scen, rozwijających się psychologicznie.

Te elementy dramaturgii Czechowa wpłynęły na to, że postanowił napisać sztukę właśnie dla Teatru Artystycznego. Czechow niewątpliwie i o tym wiele myślał. Być może jednak, myślał nieco mniej niż wtedy, kiedy pisał *Trzy siostry*, sztukę jakby bezpośrednio przeznaczoną dla aktorów Teatru Artystycznego, których tak bardzo polubił. Pisząc *Wiśniowy sad*, Czechow, zdaje się, mniej myślał o aktorach i dlatego, kiedy sztukę tę oddał teatrowi, natopkała ona na większe trudności w obsadzie ról. W każdym jednak razie Czechow tak polubił Teatr Artystyczny, że niewątpliwie pisał dla niego. Dlatego też brał pod uwagę cechy tego teatru.

Czechow umiał wyczuć aktora i doskonale, choć po swojemu, wyczuwał teatr. Jakoś wiedział, co wzruszy publiczność, i umiał tak połączyć to, co wzrusza, z tym, co rozśmiesza, że jeszcze się potęgowała siła tragizmu. Umiał tak odmalować życie, że widz wynosił z teatru silne i żywe uczucie. Czechow pisał zawsze utwory, które zaczynały żyć prawdziwie dopiero po ich wystawieniu w teatrze, jak zresztą każdy wielki utwór dramatyczny, żyjący nie tylko w czasie przedstawienia, ale i długo po jego zakończeniu.

W związku ze sztukami Czechowa zawsze wiele mówiło się o wielkiej tęsknocie i smutku. Jakże jednak

mieliśmy przekazać widzowi tęsknotę Czechowa do lepszego życia? Oczywiście, można było grać inaczej, niż myśmy grali. Pamiętam jak w Jekatierinosławiu trafikiem na przedstawienie *Trzech siostr*. Nuda przechodziła wszelkie pojęcie. Od pierwszych słów sztuki aktorzy grali „Czechowowską tęsknotę”. Kiedy myśmy grali w Teatrze Artystycznym *Trzy siostry*, publiczność przez trzy czwarte przedstawienia chichotała, a jednak doznawało się silnego wrażenia Czechowowskiej tęsknoty. Na tym polegała sztuczka Czechowowskiego światłocienia. Skoro jednak przed *Wiśniowym sadem* graliśmy *Czajkę*, *Wujaszka Wanię* i *Trzy siostry*, wiele środków teatralnych zostało już wykorzystanych, jest więc możliwe, że w swojej nowej sztuce Czechow szukał nowych sposobów oddziaływania i na teatr, i na publiczność.

Należy jeszcze wziąć pod uwagę jego niezwykłą surowość wobec samego siebie i graniczącą wówczas z przeczułeniem obroną własnej reputacji, Czechow pisał już wtedy mało — pięć do siedmiu arkuszy rocznie. Denerwowała go każda niecisła reporterska notatka, gniewał się o to, że w jakiejś tam odeskiej gazecie niedokładnie streszczono *Wiśniowy sad*. Otóż, jeśli będziemy pamiętali, jak surowo i z jaką ostrożnością Czechow odnosił się do swojej literackiej reputacji, to zrozumiemy, dlaczego w liście do mnie pisał: „Piszę z wielkim trudem, po cztery linijki dziennie”.

W tym okresie największego rozkwitu swego talentu Czechow osiągnął doskonałość stylu, jakiej trudno się było spodziewać nawet po napisaniu tak wspaniałych utworów, jak *Wujaszek Wania* i *Czajka*.

W takich właśnie warunkach, jak mi się zdaje, w takiej atmosferze i w takiej epoce pisał Czechow *Wiśniowy sad*.

Była zima. Wystawiliśmy już *Juliusza Cezara*. Chciwie lowiliśmy każdą wiadomość o tym, jak posuwa się naprawde sztuka Czechowa, aż wreszcie (nie mogę dokładnie powiedzieć

kiedy) została nam przekazana, że Olga Leonardowna opowie o tym, jak zamknęła kilku ludzi w pokoju, aby żadna postronna osoba nam nie przeszkadzała i jak w największej tajemnicy czytaliśmy po raz pierwszy *Wiśniowy sad*.

Jeśli mnie pamięć nie zawodzi, utwor nie zrobił zrazu tak wielkiego wrażenia, jakiego można się było spodziewać. Czechow zwykł rysować postaci w sposób szkicowy, a w *Wiśniowym sadzie* jeszcze wysubtelnił tę metodę.

Na początku, kiedy wystawialiśmy *Czajkę*, było nam niezmiernie trudno odczytać postać narysowaną kilkoma kreskami; potem też niełatwe to było zadanie; ale zdaje się, nauczyliśmy się rozumieć Czechowa, za czeliśmy rozumieć, co znaczy w *Trzech siostrach*: „tram-ta-ra-ram”.

Kiedy samego autora pytano o postaci sztuki, zbywał aktorów niewiele le mówiącymi uwagami albo też mówił: „Wszystko tam już napisałem”. Niekiedy robił uwagi nad wyraz trafne, ale nie od razu udawało się nam odgadnąć ich sens. Pamiętam na przykład, jak w związku z *Wujaszkiem Wanią* Stanisławski zapytał się o coś Czechowa, a ten odpowiedział: „Przecież on gwizdże! Nic więcej, gwizdże — a resztę zgadnij”. — Nieprędko Stanisławki domyślił się, co to miało znaczyć.

Zdawało się, że teatr już znalazł właściwe podejście do sztuk Czechowa, a tymczasem pojawiły się nowe trudności i dopiero poprzez aromat utworu, poprzez swoiste stosunki między osobami sztuki trzeba się było domyślić tego, co chciał powiedzieć Czechow i jakie postaci chciał narysować. Tak więc pierwsze wrażenie, jakie zrobił *Wiśniowy sad*, okazało się nieco osobliwe: ani jedna scena nie była dobrze zbudowana, ani jeden finał nie okazał się efektowny, a finał całej sztuki wydawał się może nawet dziwny — kończy ją stary sługa Firs, o którym zapomniano...

Czechow przyjechał do Moskwy: kazano mu z nastaniem mrozów mieszkać w Moskwie. W Jalcie strasznie

się wynudził i teraz palił się do udziału w próbach. Dotąd korespondowaliśmy i w listach spieraliśmy się o obsadę niektórych ról. Teatr niezupełnie zgadzał się na obsadę, jaką proponował Czechow. Trzeba zacząć od tego, że Czechow przez zrozumiałą delikatność główną rolę przydzielili nie swej żonie. Doskonale rozumiałem, że Raniewską powin na była grać Knipper, ale on upierał się przy swoim. Stawiał jeszcze pewne warunki, na które teatr się nie zgodził.

Kiedy Czechow przyjechał i zaczął bywać na próbach, wnet okazało się, że jest niezadowolony. Denerwował się: to mu się nie podobało niektórym wykonawcy, to nie odpowiadało mu podejście reżysera, to znów uważał, że teatr dopuszcza się zniekształceń jego tekstu. Tak dalece się przejmował, że trzeba było go namówić, aby przestał przychodzić na próby.

Kiedy dzisiaj wspominam o tym wszystkim, myślę sobie, że dwie były przyczyny różnicy zdań. Trochę był winien sam Czechow: nimo wszystko miał nieco naiwne pojęcie o technice teatralnej, choć od dawna lubił teatr i bywał za kulisa mi; nigdy jednak nie zbliżał się do teatru tak, jak wtedy chciał to uczynić. Nie zdawał sobie sprawy, że do tych osiągnięć, które widział w przedstawieniach swoich własnych sztuk — w *Czajce*, *Wujaszku Wani* i *Trzech siostrach* — nie doszło od razu, jakby się mogło zdawać, i że jego intuicja musiała przeliknąć twórczość aktorów po to, aby stali się postaciami tak żywymi, jakimi je widział w poprzednich przedstawieniach swoich sztuk: nie zdawał też sobie sprawy, że jeśli aktor od razu zacznie od intonacji zgodnych z tekstem sztuki, uzyska się w ten sposób zainscenizowany wykład, nie zaś twórczość aktorską.

Tak samo miała się sprawa z reżyserią. Zawsze swoisty charakter sztuk Czechowa, pełnych — jeśli tak można powiedzieć — upoetycznionego naturalizmu, stawiał przed reżyserem niezmiernie trudne zadanie.

Nie takie to było łatwe, jak mu się zdawało. A tymczasem wiele rzeczy go drażniło; był czasem bardzo niezadowolony ze sposobu wypowiedzienia niektórych zdań i już mu się zdawało, że aktor pewnie niedostatecznie zrozumiał postać, albo że nie zwróciliśmy wystarczającej uwagi na tekst.

Ale, oczywiście, i teatr popełniał błędy. Po pierwsze jeśli dobrze pamiętam, w dwóch czy trzech przypadkach Czechow miał rację, że role zostały niezupełnie trafnie obsadzone. Praca z niektórymi wykonawcami szła dosyć ciężko. Po drugie — Czechow spotkał się ze skrzyżowaniem tych dwóch nurtów, które zawsze były silne w Teatrze Artystycznym — obydwa silne, wzajemnie się dopełniały i nawzajem sobie przeszkadzały.

Zawsze były dwie reżyserskie tendencje — jedna zakładała wyrazistą zewnętrzną plastyczność i barwność, druga zaś wychodziła z wewnętrznej treści, z tego, co jest niezbędne, co jest psychologicznie konieczne. Te różne siły ścierały się, a kiedy się łączyły — powstawały znakomite przedstawienia, które przynosiły sławę Teatrowi Artystycznemu. Jednakże w toku pracy nad sztuką owe dwie tendencje przysporzyły oczywiście wiele udręki i samym reżyserom, i aktorom, a najwięcej autorom. Tak było nie tylko z Czechowem, ale i z innymi pisarzami. Z Leonidem Andriejewem na przykład, kiedy inscenizowaliśmy *Anatemę*, dochodziło do ostrych rozmów i niewiele brakowało, byśmy z pięściami rzucili się na siebie. Kończyło się na tym, że Andriejew wychodził, aby nigdy nie wrócić, a na drugi dzień dzwonił, godził się ze mną, aż wreszcie pod koniec generalnej próby i na premierze byliśmy już serdecznymi przyjaciółmi. Podobnie bywało i ze znacznie mniej utalentowanymi autorami, z takim na przykład Czirikowem, który trząskając drzwiami, krzyczał, że noga jego nie stanie w tym teatrze, i wychodził, ale szybko wracał i pozostawał wielkim przyjacielem naszego teatru.

Te sprawy są chyba zupełnie zrozumiałe dla każdego dzisiejszego człowieka teatru. Dziś wiele się mówi o tym, kim jest autor i reżyser, mówi się też, że teatr powinien „słuchać” autora... A jednak to się może odnosić tylko do takiego teatru, który zadowala się rolą wykonawcy, przekazywała myśli autora, rolą jego sługi. Teatr, który chce być twórcą, który sam chce stworzyć dzieło sceniczne — nie będzie „słuchał”. Na tym właśnie polegał grzech naszego teatru — nie ma co zamykać na to oczu — po prostu niezupełnie rozumieliśmy Czechowa, jego subtelny styl i nad wyraz delikatnego rytmu postaci... Czechow wyostrzył swój realizm do symbolu i teatrowi długo nie udawało się uchwycić delikatnego wątku jego utworu: teatr brał utwór w swoje nieco zbyt ciężkie rece i to zdaje się tak wzburzało Czechowa, że nie mógł tego znieść.

Na przykład odgłos w drugim akcie, ów słynny odgłos, którego, moim zdaniem, do tej pory nie znaleziono. Trzeba było dać polecenie, aby za kulisami znalazłono dźwięk wyobrażający odgłos cebrażki upadającego w głęboką studnię. Sam Czechow chodził za kulisy sprawdzać ten odgłos i mówił, że trzeba go oddać ludzkim głosem. Jeśli się nie mylę, Gribunin próbował oddać głosem ten dźwięk spadającego cebrażka, ale też mu się nie udało. Wszystko to wymagało usilnych poszukiwań i wszystko, co było niedobre, hamowało próby. Poza tym dawniej też zdarzało się, że Czechowowi nie odpowiadało to, co pociągało aktorów. Wreszcie, o doskonałej „scenie z komarami” Czechow mówił, że nie trzeba traktować jej tak naturalistycznie. Nie lubił, kiedy Stanisławski zastaniał twarz chustką przed komarami; mówił wtedy: „Te raz, kiedy będę pisał sztukę, zaznaczę: rzecz dzieje się tam, gdzie nie ma komarów — żeby aktorzy nie przesadzali”.

Sądzę, że do tego wszystkiego dołączał się wielki niepokój Czechowa o losy sztuki. Mówiłem już o tym, jak niezwykle surowo sam się oce-

niał. Doznawał uczucia niezadowolenia i zdawało mu się, że sztuka padnie. Pół żartem, pół serio w rozmowie ze mną powiedział: „Kup tę sztukę za trzy tysiące, chętnie sprzedam”. Odpowiedziałem, że dam dzie sięć tysięcy, a zarobię nie dziesięć, lecz pięćdziesiąt. Na to Czechow: „Nigdy. Za trzy tysiące można sprzedać”. Myślał, że go oszukuję i pocieszam — tak dalece nie dowierzał sobie, jedyną zaś jego pociechą była nasza energia i nasza praca.

Najprawdopodobniej żona Czechowa Olga Leonardowna też przeżywała wówczas wielkie męki; za dnia brała udział w próbach, a potem przechodziła do domu i zapewne nie mogła opowiedzieć mężowi wszystkiego, co było w teatrze; miała do wyboru: albo nie mówić, albo mówić tak, aby się nie denerwował, bo bardzo mu to szkodziło.

Kiedy Czechow przestał bywać na próbach, aktorzy jak dawniej często przychodzili do niego. Lubili być wśród ludzi, choć sam najczęściej milczał.

Stan ten trwał do 17 stycznia. Ze względu na słabe zdrowie Czechow rzadko pokazywał się w Moskwie i dlatego mogliśmy nieprędko go potem zobaczyć, postanowiliśmy więc uciąć go na premierze.

17 stycznia odbyła się premiera *Wiśniowego sadu*. Czechow groził, że w ogóle nie przyjedzie na przedstawienie, ale wreszcie dał się namówić i przyjechał. O tym wieczorze zapewne wiele się słyszało i czytali, nie będę więc rozwodził się na ten temat: muszę jednak powiedzieć, że wyrażona została wówczas niezwykła miłość do poety-dramaturga, że był to wieczór nad wyraz wzruszający i uroczysty.

Czy równie wielki był sukces sztuki? Mikołaj Dimitriewicz Tielezow mówił tutaj, że sztuka przez całe dwadzieścia pięć lat świeciła sukcesy. Niezupełnie tak było. Powodzenie Czechowa było ogromne, a sukces sztuki — średni. Trzeba to wyraźnie powiedzieć. Premiera odbyła się 17 stycznia, a w piątym tygodniu postu, kiedy przysłano mi ra-

porty kasowe, okazało się, że wpływy z tej sztuki spadły do pięćdziesięciu procent — i to w pełni pierwszego sezonu!

Minęło dwadzieścia pięć lat! Nie dopiero dziś, lecz już w kilka lat po premierze, *Wiśniowy sad* stał się pierwszą sztuką w Teatrze Artystycznym. Gdzie tylko przyjeżdżaliśmy — do Petersburga, Odessy, Warszawy, Berlina, Wiednia, Paryża i Nowego Jorku — we wszystkich miastach świata, gdzie byliśmy na gościnnych występach, musieliśmy grać *Wiśniowy sad*. Graliśmy i inne sztu-

ki, ale zawsze *Wiśniowy sad* był na pierwszym miejscu. *Czajka* kiedyś przynosiła sukces Teatrowi Artystycznemu, ale dopiero *Wiśniowy sad* skuł w sobie wszystko, co mógł najlepszemu dać teatrowi Czechow i co mógł najlepszemu uczynić teatr ze sztuki Czechowa.

A właśnie ten wspaniały utwór sceniczny spotkał się początkowo z niezrozumieniem, jak to się zresztą zdarzyło tylu innym przedstawieniom teatralnym.

(Z książki W. Niemirowicza-Danczenki: „O teatrze”, wyd. Warszawa 1957)



ZYGMUNT
GREŃ
**ODKRYCIE
CZECHOWA**

MCHAT przyjechał do Polski po występach w Londynie i w Paryżu. „Bez wątplenia wizyta Moskiewskiego Teatru Artystycznego jest najznakomitszym wydarzeniem teatralnym Londynu w latach powojennych” — notował sprawozdawca miesięcznika „Plays and Players”. I zwracał uwagę na autentyczność metody Stanisławskiego, która z dużym zrozumieniem przyjmowana była zawsze przez teatr angielski i po dziś dzień patronuje teatrowi amerykańskiemu. Patronuje zresztą w dwóch tylko względach: perfekcji realistycznego rzemiosła odtwórczego oraz imitacjonizmu inscenizacji.

Można od razu powiedzieć, że dla nas MCHAT reprezentuje przede wszystkim wartości inne. Jeśli dotychczas legenda mówiła wyłącznie o zdumiewającej szkole aktorskiej, z której przykładów czerpali nasi najwybitniejsi artyści — to kilkudniowa wizyta w Warszawie, nie ujmując nic legendzie, pokazała teatr przejrzystej, jasnej, współczesnej interpretacji. *Trzy siostry* i *Wiśniowy sad* otwierają — przy całej swoistej metodzie MCHAT-owskiej — drogę do współczesnego Czechowa.

Czechowa rozumiano dotychczas dwojako. Dla teatru społecznego, dla analizy socjologicznej przedstawiał się on jako dramaturg typowo rosyjski, którego sztuki odbijały środowisko i zainteresowania, ambicje i klęski inteligencji rosyjskiej z końca ubiegłego stulecia. Esteci traktowali go jako mistrza nastroju, atmosfery, sentymentalnego i czułego kowego marzyciela. Byliśmy świadkami wielu porażek scenicznych takiego właśnie Czechowa. Nie tylko w Polsce. Także — według zgodnej opinii krytyków — we Francji, w teatrze Barrault. Widziałem *Wiśniowy sad* w teatrze dramatycznym w Leningradzie — i wysłuchanie go do końca wymagało nie lada cierpliwości. Drobiazgowo wypracowane obrazki rodzajowe zmieniały się na scenie leniwie i nastrojowo, odbijając autentyczność życia z pre-

cyją, jakiej pozazdrościć mogliby niedzielni fotografowie.

O MCHAT-cie wiedzieliśmy, że jest teatrem wielkim, ale nigdy nie byliśmy do końca przekonani, że może być także teatrem aktualnym. Że jego Czechow będzie współczesny: ironiczny i zjadliwy, ostry i bezwzględny. Że wejdzie wprost we współczesne konflikty i dramaty. I z bezlitosną ironią spojrzy na konkretnych ludzi, rosyjską inteligencję z końca ubiegłego stulecia, ale także na uczucia i myśli, marzenia i ambicje, które nie gasną wcale wraz z jednym pokoleniem.

Jaki jest ten Czechow, którego można zobaczyć poprzez wszystkie spektakle MCHAT-u? Trzeba zacząć od wspomnień Stanisławskiego. Już na pierwszych próbach *Trzech siostr* w roku 1900 zespół nie rozumiał autora. „Okazuje się — pisał Stanisławski — 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 niezrozumiana i że przepadła”. Nie przepadła. Ale, jak się zdaje, niezrozumiała pozostała jeszcze przez wiele lat i dla wielu scen.

Znamy taką sytuację: przychodzi ktoś podrażniony lub rozbawiony jakimś zdarzeniem, które zobaczył na ulicy. Stało się tam coś śmiesznego czy groteskowego. Mówi więc o tym, opowiada szczegółowo, nawet rozwlekle, aby nie uронić ani jednego faktu, ani jednego elementu, z których sumy stworzyło się przecież owo groteskowe wydarzenie. I nagle okazuje się że to, co mówi, nie jest ani śmieszne, ani drażniące. Zniknął gdzieś ten jedyny punkt widzenia, z którego dramata nastroju i atmosfery wydawał się wesołą komedią. Nieszczęsny opowiadacz brnie dalej, ale jego historia nie dociera do słuchaczy, nie działa na nich tak, jakby tego pragnął, i jeśli nie zostawia ich zupełnie obojętnymi, to w każdym razie wywołuje w nich uczucia odmienne od tych, jakie poruszyły opowiadającego. Na przedstawieniach MCHAT-u stało się na-

gle jasne, że na tym polega przypadek Czechowa, który przez wiele lat nie pozwalał zrozumieć całej ostrości, całej ironii pisarza, czyniąc z jego najlepszych dramatów rodzajowe lub nastrojowe obrazki.

Można zrewidować nasz stosunek do Czechowowskiego liryzmu, do tego osławionego marzenia jego bohaterów o przyszłości, o nowym życiu. Oto *Trzy siostry*. Sztukę otwierają opowieści trzech dziewcząt o Moskwie. Dla ich prowincjonalnej węgietacji jest to miasto — bajka, kres marzeń realnych, osiągniętych w życiu. W MCHAT-cie pokazano moment powitania Wierszynina, który przyjechał z Moskwy — ironicznie, z dystansem, to wszystko, co się dzieje na scenie, jest jakieś śmieszne, żenujące; siostry są na pewno szczerze, ale nie budzą już wzruszenia, współczucia, raczej irytacji. Zo stało to zresztą przeprowadzone dyskretnie, i nie wylamując się na pozor z werystycznej konwencji. Nie ma dystansu aktora do postaci. Ale dystans widza zostaje ustalony z matematyczną precyzją.

Potem przychodzi zakończenie sztuki. Owo liryczne marzenie siostr o pracy, o przyszłości. Naiwne, skłamałe psychologicznie, fałszywe marzenie. Przecież te kobiety nie nie pojęły ze swego doświadczenia. W swym trudnym, jałowym życiu jeszcze głębiej zabrnęły w marzycielstwo, w złudzenia, jeszcze okrutniej okłamują siebie niż na początku sztuki. Zgorzkniały, straciły powab pierwszej młodości, ale nie zdobyły ani luta więcej mądrości życiowej. Nie są one wcale przeciwieństwem swego brata, Andrzeja Prozorowa, są jego uzupełnieniem. Kłamią swoimi marzeniami, jak on kłamał, że jest szczęśliwy. I zamyka się coraz ciaśniej w kręgu prowincjonalnego urzędniczenia, niedzielnego „hobby”, w absolutnym braku zainteresowania dla świata, dla życia. Egzaltacja marzeń, to tylko odmiana z lęku przed rzeczywistością, to ucieczka tym gorsza, że zakłamaną i śmieszna.

W ten sposób można dziś zrozumieć sztukę Czechowa i na nią przy-

stać. Ale tego nie odważyli się już zagrać artyści MCHAT-u. I dlatego obydwa przedstawienia są pęknięte. I dlatego przedstawienia te otwierają dopiero drogę dla pełnego Czechowa. Trzeba mieć wiele odwagi i trzeba mieć wiele siły, aby osądzić marzenia człowieka. Czechow zrobił to bezbłędnie.

Najmłodszy najłatwiej wyzwalają się z obciążeń tradycji teatralnej: w trzecim akcie *Trzech siostr* Irina zaplątuje się w śmieszny filozoficzny bytu i przemijania. Czytamy uważnie, chociaż przekład Sandauera jest zbyt czysty i nie oddaje drażniącej atmosfery oryginału: „Gdzie? Gdzie się wszystko podziało? Gdzie znikło ... O, Boże mój, Boże mój! Wszystko zapomniałam, zapomniałam... poplątało mi się w głowie... Nie pamiętam, jak jest po włosku okno albo sufit... Zapomniałam wszystko, zapominam z każdym dniem, a życie mija i nigdy nie wróci, nigdy, nigdy...” Maksimowa nie mówi tego lirycznie, nie dramatyzuje, przeżywa tylko niewielki i groteskowy atak hysterii. Bo tragizm tego przemijania, odkryty na sofie w sypialni, jest mocno wątpliwy i bardzo śmieszny.

Portrecik, ostry i trafny, wymawiał na ten temat jeden z pisarzy: „Jak wytłumaczyć, dlaczego egzystencjalizm mnie nie uwiódł? ...Dziś, w surowym czasie dzisiejszym, nie ma myśli, ani sztuki, które by nie krzychały wielkim głosem: nie uchylały się, nie igrały, podejmij rozgrywkę, przyjmij odpowiedzialność, nie wykpiwaj się, nie uciekaj!... Ale coż chcecie? Nie da się. Jest niepodobieństwem lękać się nicości, ale bardziej bać się deotysty. Być świadomością, która chodzi w spodniach i rozmawia przez telefon. Być odpowiedzialnością, która załatwia drob-

ne sprawunki na mięsiecie”. — Oto portret bohaterów Czechowa. I oto co sądzi o nich cylowany pisarz: „I choćbyście tysiąc razy mnie przekonali, zawsze pozostanie w tym jakaś elementarna śmieszność nie do zniesienia”.

I dopiero w tym jest cała mądrość, przenikliwość i ironia artysty. Jego krytyczna i dojrzała postawa wobec bezsilności rodzaju ludzkiego. A z tych wartości nie pozostaje nic, jeśli autora będziemy kreować na naiwnego proroka, który ustami swoich bohaterów przepowiadał nowe życie, nowy stosunek do pracy, a więc po prostu rewolucję. Ironia Czechowa jest głębsza i nie zwraca się tylko przeciwko zaszczytnym prowincjonalnym bohaterom jego sztuk. Tak samo boleśnie śmieszne będzie zawsze naiwne oszukiwanie się nadzieją, zakłamanie patrzenie w daleką, nieosiągalną przyszłość — zamiast ostrego spojrzenia na własną sytuację, na realny, otaczający świat.

MCHAT jest teatrem akademickim. A jednak prawdą jest również, że nie uległ skostnieniu, nie zamknął się we własnej tradycji, nie kopiuje własnych wzorów. Nie szuka wprawdzie nowatorskich rozwiązań formalnych, nie próbuje zaskakiwać pomysłami scenografa czy reżysera — ale za każdym razem czyta sztukę na nowo i za każdym razem od nowa ucza się jej prawd aktorzy.

Wizyta MCHAT-u w Polsce stała się wydarzeniem artystycznym. Ten teatr rozpoczął dziś odkrywać, a z każdym dniem będzie chyba to odkrycie pogłębiał, rozszerzał, doskonalił — nowego, współczesnego Czechowa.

(Z książki Z. Grenia: „Godzina przestrogi”, Warszawa 1964 r.)





CZECHOW NA ZIELONOGÓRSKIEJ SCENIE:

„TRZY SIOSTRY” Przekł. Natalia Gałczyńska. Reżyseria Andrzej Makarewicz; scenografia — Marek Nitecki. Od lewej: Irina — Daniela Zybalanka, Olga — Bolesława Fafińska, Masza — Zofia Dobrzańska.

Miałem szczęście stać się postronnym obserwatorem procesu tworzenia przez Czechowa sztuki „Wiśniowy sad”. Raz podczas rozmowy z Antonim Pawłowiczem na temat rybołówstwa nasz aktor Artiem pokazywał, jak zakłada się robaka na haczyk, jak trzeba zarzucać wędkę grunłówkę, a jak muchówkę itd. Te i podobne sceny odtwarzał nasz niezastąpiony aktor z takim talentem, że Czechow wyrażał szczery żal, iż nie może zobaczyć tego w teatrze szersza publiczność. W jakiś czas potem Czechow asystował przy kąpieli w rzece drugiego naszego kolegi i nagle postanowił:

— Proszę was, trzeba koniecznie, ażeby Artiem łowił ryby w mojej sztuce, zaś N. kąpał się w pobliżu, pluszcząc się i figlując, Artiem zaś złościłby się na niego, że mu płoszy ryby!

Antoni Pawłowicz widział już scenę w wyobraźni: jeden łowi ryby w rzece, a drugi kąpie się w niej (tj. za sceną). Po kilku dniach obwieścił nam triumfująco, że ten, który się kąpie, ma amputowaną rękę, lecz pomimo to namiętnie lubi grać drugą ręką w bilard, rybakiem zaś okazał się stary lokaj, który uciął sobie sporo grosza.

Po pewnym czasie w wyobraźni Czechowa zarysowało się okno starego wiejskiego dworu, przez które zaglądały do pokoju gałęzie drzew. Zakwitwały one później śnieżnobiałym kwieciami. Potem w urojonym przez Czechowa dworze zamieszkała jakaś staruszka.

— Ze też w waszym zespole nie ma odpowiedniej aktorki! Posłuchajcie! Potrzebna przecież specjalna — starucha... rozważał Czechow, — Taka, która biegalaby wciąż do lokaja i pożyczka od niego pieniądze...

Obok staruszki znalazł się ni to brat, ni to wuj: bezręki pan, namiętny gracz w bilard. Jest to wielkie dziecko nie mogące żyć bez lokaja. Gdy pewnego razu służący wyjechał nie przygotowany panu spodni, ten przeleżał cały dzień w łóżku...

Dziś wiemy, co w sztuce pozostało, a co znikło bez śladu lub zostawiło tylko ślad nieznaczny.

Latem 1902 roku, kiedy Czechow zabierał się do pisania swej sztuki „Wiśniowy sad”, zamieszkał wraz z żoną Olgą Czechową Knipper, aktorką naszego teatru, w majątku mojej matki Lubimowce. Obok w rodzinie sąsiadów mieszkała Angielka, guwernantka,

KONSTANTY
STANISŁAWSKI

WSPOMNIENIE

O „WIŚNIOWYM SADZIE“

malutkie chudziutkie stworzenie z dźwiękami dziewczęcymi warkoceami, chodzące w męskim ubraniu. Dzięki takiej kombinacji, trudno było od razu określić jej płć, wiek i pochodzenie. Traktowała ona Antoniego Pawłowicza za pan brata, co niesłychanie mu się podobało. Spotykając się codziennie, opowiadali sobie wzajemnie niesłychane banaluki. Na przykład zapewniali Angielkę, że w młodości był Turkiem, że posiadał harem, że niebawem powróci do ojczyzny i zostanie baszą, a wówczas wezwie ją do siebie. Niby w podzięcie za to Angielka — zrzeczna gimnastyczka — wskakiwała na plecy Antoniego Pawłowicza, sadowała się tam i w jego imieniu podzdrawiała przechodzących, to jest zdejmowała mu kapelusz z głowy i powiewała nim wołając łamanym rosyjskim językiem, niby blazen:

— Dzen doby, dzen doby, dzen doby! Przy tym nachylała głowę Czechowa na znak powitania.

Ci, którzy widzieli „Wiśniowy sad” po znaju w tej oryginalnej istocie prototyp Szarlotty.

Przeczytawszy sztukę zrozumiałem to od razu i wyraziłem swój zachwyt w liście do Czechowa. Jakże się zdernował! Jakże usilnie starał się mnie przekonać, że Szarlotta koniecznie nie musi być Niemką, bezwzględnie chudą i wysoką, taką jak aktorka Muratowa, zupełnie nie przypominającą Angielki, na której Szarlotta była wzorowana.

Na rolę Jepichodowa złożyły się różne wzory. Zasadnicze cechy wzięte były z osoby służącego, który na letnisku usługiwał Antoniemu Pawłowiczowi, Czechow rozmawiał z nim często, nakłaniał go do nauki, zachęcał, aby nauczył się czytać i pisać, by stał się wykształconym człowiekiem. Aby nim zostać prototyp Jepichodowa kupił sobie przede wszystkim czerwony krawat i postanowił uczyć się francuskiego. Nie wiem, jakimi drogami szła myśl autora, który przyjąwszy początkowo za wzór osobę służącego, stworzył potem postać niemłodego, tęgawego Jepichodowa z pierwszej wersji tej sztuki.

W naszym zespole nie było aktora, który by posiadał zewnętrzne warunki potrzebne do tej roli, ponadto było też konieczne obsadzić w jakiejś roli ulubieńca Czechowa, zdolnego aktora Moskwin, który wówczas był młody i chudy. Otrzymał więc rolę Jepicho-

dowa i dostosował ją do swego wyglądu. Popisał się swą improwizacją na pierwszej wieczornicy, o której będzie mowa później. Sądziłem, że Czechow rozgniewa się za samowolę, lecz on bardzo się śmiał i po próbie powiedział do Moskwin:

— O takim Jepichodowie właśnie myślałem! Proszę was, to nadzwyczajne!

Przypominam sobie, że Czechow wykończył tę rolę w typie, jaki stworzył Moskwin.

Rola studenta Trofimowa była wzorowana również na jednym z mieszkańców Lubimowki.

Jesienią 1903 roku Czechow przyjechał do Moskwy poważnie chory. Nie przeszkodziło mu to jednak asystować przy wszystkich prawie próbach swej nowej sztuki, której ostatecznego tytułu wciąż jeszcze nie mógł ustalić.

Któregoś wieczora poproszono mnie przez telefon, abym odwiedził Czechowa w ważnych sprawach. Odłożyłem pracę i pojechałem do niego. Mimo choroby był bardzo ożywiony. Rozmowę rzeczową odkładał najwidoczniej na koniec, jak dzieci smaczną leguminę. Tymczasem, jak zwykle, wszyscy siedzieliśmy przy herbacie i śmialiśmy się, gdyż tam, gdzie był Czechow, nie mógł się nikt nudzić. Po herbacie Czechow zaprowadził mnie do swego gabinetu, zamknął drzwi i usadowił się w ulubionym kąciaku kanapy. Kazał mi usiąść naprzeciw i zaczął przekonywać mnie po raz setny, że należy zmienić niektórych wykonawców ról w jego nowej sztuce, gdyż według niego nie nadawali się.

— Są to zresztą doskonali aktorzy! pospiesznie ośladzał swój wyrok.

Wiedziałem, że rozmowa ta stanowi dopiero preludium do zasadniczej sprawy, więc się nie spierałem. Nareszcie doszliśmy do sedna sprawy. Czechow zrobił pauzę, usiłując zachować powagę co mu się zresztą nie udawało, ukryty wewnątrz triumfujący uśmiech zadrgał na jego wargach.

— Proszę was, znalazłem wspaniałą nazwę dla sztuki. Wspaniałą! obwieścił patrząc mi w oczy. — Wiśniowy sad! — I wybuchnął radosnym śmiechem.

Nie zrozumiałem przyczyny jego radości i nie dostrzegłem nic osobliwego w tej nazwie. Jednakże aby go nie rozgoryczyć, musiałem zrobić taką minę, jakby jego odkrywczy pomysł wywarł na mnie wrażenie. Cóż go tak

podnieciło w owym tytule sztuki? Po cząłem ostrożnie wypytywać, lecz natknąłem się znowu na dziwną cechę Czechowa: nie umiał mówić o swych utworach. Zamiast wyjaśnienia Antoni Pawłowicz powtarzał na rozmaite sposoby i tony: — Wiśniowy sad! Słuchajcie, to doskonała nazwa! Wiśniowy sad! Wiśniowy!

Pojałem z tego tylko tyle, że chodziło o coś prześlizgniętego, o coś umiłowanego. Piękno nazwy nie wyrażało się w słowach, lecz w intonacji głosu Antoniego Pawłowicza. Delikatnie napomknąłem mu o tym. Triumfujący uśmiech znikł z jego twarzy, rozmowa nie kleiła się, nastąpiło niezręczne milczenie.

Po tej wizycie minęło kilka dni, może tydzień... Jakoś w czasie przedstawienia wstąpił do mojej garderoby i z triumfującym uśmiechem przysiadł się do stołu. Czechow lubił przypatrywać się, jak przygotowujemy się do występów. Tak uważnie obserwował charakterystycznie, że z wyrazu jego twarzy można było zorientować się, czy dobrze, czy też źle nakładamy szminki.

— Słuchajcie! Nie „Wiśniowy sad”, a „Wiśniowy sad”! — oświadczył i rozśmiał się radośnie.

W pierwszej chwili nie zrozumiałem, o co tu chodzi, ale Antoni Pawłowicz nie przestawał zachwycać się nazwą sztuki, kładąc specjalny nacisk na miłą głoskę „io” w słowie „wiśniowy”, jakby pragnąc tym przebłagać minione, piękne, lecz już niepotrzebne życie, które ze łzami burzył w swej sztuce. Tym razem pojąłem subtelność: „Wiśniowy sad” — to ogród handlowy, przynoszący dochód. Taki jest potrzebny i obecnie. Lecz „Wiśniowy sad” dochodu nie przynosi, zawiera tylko w sobie i w swej rozkwitającej bieli poczęje minionego, pańskiego życia. Taki sad rośnie i kwitnie jedynie dla zachcianki, dla oczu rozpieszczonych estetów. Szkoda go niszczyć, a jednak trzeba, gdyż tego wymaga proces ekonomiczny rozwoju kraju.

Jak przedtem tak i tym razem musieliśmy wprost kleszczami wyciągać z Antoniego Pawłowicza w czasie prób „Wiśniowego sadu” uwagi i rady dotyczące jego sztuki. Odpowiedzi jego przypominały rebusy, które należało rozwiązywać, gdyż Czechow uciekał przed natrętymi reżyserami. Gdyby go ktoś zobaczył skromniutko sie-

dącego w czasie próby w ostatnich rzędach widowni, nie uwierzyłby, że to autor sztuki. Wszelkie usiłowania posadzenia go przy reżyterskim stole spełzały na niczym. A jeśli nawet usiadł, ciągle się śmiał. Nie wiadomo, co go śmieszyło: czy to, że został reżyserem i zasiadł przy reżyterskim stole, czy to, że uważał za niepotrzebny sam reżyterski stół, czy też to, że obmyślał, w jaki sposób nas okpić i umknąć do swej kryjówki. — Przecież wszystko napisałem! — mawiał w takich razach. — Proszę was, przecież nie jestem reżyserem tylko lekarzem!

Porównując zachowanie się Czechowa na próbach z zachowaniem się innych autorów, należy podziwiać niebywałą skromność wielkiego człowieka, a zarazem bezgraniczną zarozumiałość innych znacznie mniej znanych pisarzy. Jeden z nich, na przykład na moją propozycję skrócenia przydługiego, nieszczerzego i napszowanego monologu w jego sztuce, odpowiedział mi z goryczą urazy w głosie: — Niech pan skraca, lecz proszę pamiętać, że odpowie pan za to przed historią!

Przeciwnie, gdy kiedyś zuchwale zaproponowaliśmy Antoniemu Pawłowiczowi wyrzucenie całej sceny końcowej z II-go aktu „Wiśniowego sadu”, posmutniał, zbladł pod wpływem wyrażonej mu przykrości, lecz pomyślawszy opanował się i powiedział: — Skraccajcie!

I nigdy nie zrobił nam z tego powodu żadnej wymówki.

Nie będę opisywał wystawienia „Wiśniowego sadu” granego przez nas tak często w Moskwie, w całej Europie i w Ameryce. Przypomnę jedynie fakty i okoliczności, w jakich wystawiano sztukę.

Przedstawienie montowało się z trudem. Nic w tym dziwnego; sztuka jest bardzo trudna. Jej urok leży w nieuchwytnym, głęboko ukrytym aromacie. Aby go poczuć, należy jakby rozchylić pęczek kwiatu i zmusić go do rozwinięcia płatków. Powinno to jednak nastąpić samo przez się, bez gwałtu, w przeciwnym razie zgniecie się delikatny kwiatek, który zwiednie.

W okresie, który opisuję, nasza technika i umiejętność oddziaływania na twórczego ducha aktorów była po dawemu prymitywna. Tajemne drogi wiodące do głębi twórczości nie zostały jeszcze dokładnie przez nas poznane. Aby pomóc aktorom, rozbudzić



CZECHOW NA ZIELONOGÓRSKIEJ SCENIE:

„WUJASZEK WANIA”: Reżyseria — Zbigniew Przeradzki; scenografia — Ryszard Kuzyszyn. Od lewej: Astrów — Zbigniew Przeradzki, Wojnicki — Stanisław Cynarski, Maryna — Halina Lubicz

ich emocjonalną pamięć, wywołać w ich psychice artystyczne wizje, próbowaliśmy stworzyć im złudzenia za pomocą dekoracji, gry świateł i dźwięków. Niekiedy to pomagało, przywykłem więc do nadużywania dźwiękowych i świetlnych efektów scenicznych.

— Posłuchajcie — opowiadał komuś Czechow tak, abym i ja usłyszał. — Napiszę nową sztukę, która będzie się rozpoczynała w ten sposób: „Jak cudnie, jak cicho! Nie słychać ani ptaków, ani psów, ani kukulek, ani puszczyka, ani słowika, ani zegarów i dzwoneczków, ani jednego świerszcza”.

Oczywiście, był to kamyk rzucony do mego ogródka...

Po raz pierwszy od czasu gdy zaczęliśmy grać utwory Czechowa, premiera „Wiśniowego sadu” zbiegła się z pobylem autora w Moskwie. To nasunęło nam myśl uczczenia ukochanego pisarza. Czechow opierał się i groził, że zostanie w domu, że nie przyjdzie do teatru. Ale pokusa była dla nas zbyt wielka, więc postawiliśmy na swoim. Ponadto dzień premiery był jednocześnie dniem jego imienin (17 30 stycznia).

Termin był już bliski, trzeba było pomyśleć i o sposobie uczczenia Czechowa, i o upominkach dla niego. Trudne zadanie! Objechałem wszystkie antykwiariaty mając nadzieję, że natrafia na coś odpowiedniego, lecz oprócz wspaniałej muzealnej haftowanej tkaniny nic więcej nie znalazłem. W braku czegoś lepszego, postanowiono udrapować nią wieniec i tak mu ją podać. „W każdym razie — myślałem — ofiarujemy przynajmniej rzecz artystyczną”. Ale dostało mi się od Antoniego Pawłowicza za ten kosztowny upominek!

— Proszę was, przecież to przecudna rzecz! Powinna znajdować się w muzeum! — wymawiał mi potem po jubileuszu. — Niechże więc panowie, co należało panu ofiarować? — usprawiedliwiałem się. — Pułapkę na myszy! — odpowiedział poważnie po chwili zastanowienia. — Proszę was, przecież myszy trzeba tępić! — Tu rozesał się weselo. — Malarz Korwin przysłał mi cudny prezent, cudny!

— Co mianowicie? — pytałem zaciękawiony. — Wędki!

Wszystkie inne upominki ofiarowane Czechowowi także go nie zadowolily, a niektóre nawet rozdrażniły swą banalnością. — Posłuchajcie, nie moż-

na przecież ofiarowywać pisarzowi srebrnego pióra i starożytnego kałamarza! — Cóż więc trzeba ofiarować? — Kankę do lewatywy! Wiecej przecież ze jestem doktorem. Albo skarpetki. Moja żona nie dba o mnie. Artystka! A ja chodzę w podartych skarpetkach! „Słuchaj, duszko — mówię do niej — palec prawej nogi mi wylazi. — Włóż na lewą!” — powiada. Przecież tak nie można! — żartował Antoni Pawłowicz i znowu zanosił się wesołym śmiechem.

W czasie samego jubileuszu nie był jednak wesół, jakby przeczuwając swą bliską śmierć. Gdy po przecim akcie, śmiertelnie błądy i chudy, stojąc na proscenium nie mógł opanować kaszlu, gdy składano mu adresy i podarki, boleśnie ścisnęły się nam serca. Z widowni ktoś zawołał, aby usiadł, lecz Czechow zaszepił się i stał przez cały czas długich i męczących uroczystości jubileuszowych, z których tak dobroduszenie kipł w swych utworach. Lecz i tym razem nie powstrzymał się od uśmiechu. Jeden z literatów rozpoczął swą mowę prawie tymi samymi słowami, jakimi Gajew wita starą szafę w pierwszym akcie:

— Drogi i wielce szanowny... (słowo „szafa” literat zastąpił imieniem Antoniego Pawłowicza) ...witam pana itd.

Antoni Pawłowicz zerknął na mnie, wykonawcę roli Gajewa, i zdradziecki uśmiech przemknął po jego wargach.

Jubileusz wypadł wspaniale, lecz pozostawił po sobie przygnębiające wrażenie. Miał w sobie coś z pogrzebu. Ciężko było na duszy.

Samo przedstawienie odniosło zaledwie średni sukces i mieliśmy do siebie pretensję, że nie potrafiliśmy od razu wydobyc tego, co było w sztuce najważniejsze, najpiękniejsze i najcenniejsze.

Antoni Pawłowicz umarł nie doczekawszy się prawdziwego powodzenia swego ostatniego, wspaniałego utworu.

Z czasem, gdy przedstawienie dojrzało, wielu spośród artystów naszego zespołu wykazało raz jeszcze swe ogromne zdolności, a przede wszystkim Olga Knipper, grająca główną rolę Raniewskiej, Moskwin — Jepichodow, Kaczalow — Trofimow, Leonidow — Eopachin, Gribunin — Piszczik, Artiem — Firs, Muratowa — Szarlotta. Ja także odniosłem sukces w roli Gajewa i otrzymałem po próbie pochwałę od samego Antoniego Pawłowicza

Czechowa za ostatnie, finałowe, odejście w czwartym akcie.

Zbliżała się wiosna 1904 roku. Zdrowie Antoniego Pawłowicza wciąż się pogarszało. Pojawiły się niepokojące symptomy zaburzeń żołądkowych, nasuwające obawy gruźlicy kiszki. Konsylium postanowiło wywieźć Czechowa do Badenweiler. Zaczęły się przygotowania do wyjazdu za granicę. Wszyscy czuliśmy nieodparte pragnienie, aby na ostatek jak najczęściej widywać Antoniego Pawłowicza. Stan jego zdrowia rzadko kiedy pozwalał mu nas przyjmować. Jednakże pomimo choroby nie opuszczała go radość życia. Interesował się bardzo wystawieniem sztuki Maeterlincka, która była wówczas w intensywnych próbach. Trzeba było utrzymywać Czechowa w stałym kontakcie z naszymi pracami, pokazywać makiety dekoracji, objaśniać inscenizację.

On sam marzył o napisaniu nowej sztuki w zupełnie nowym dla siebie rodzaju. Istotnie, temat obmyślanego utworu był jakby nie Czechowski. Osądźcie sami: dwaj przyjaciel, dwaj młodzieńcy, kochają tę samą kobietę. Wspólna miłość i zazdrość komplikują wzajemne stosunki. Kończy się tym, że ohydwa wyjeżdżają za ekspedycją na biegun północny. Dekoracja ostat-

niej sceny przedstawia olbrzymi okręt uwięziony wśród lodów. W epilogu sztuki obaj przyjaciele widzą białą zjawę, jakby prześlizgującą się wśród śniegów. Jest to duch ukochanej kobiety zmarłej w ojczyźnie.

To wszystko, czego można się było dowiedzieć od Czechowa o nowej zamierzonej sztuce.

W czasie pobytu za granicą, według opowiadań Olgi Knipper-Czechowowej, Antoni Pawłowicz rozkoszował się kulturalnym życiem Europy. Siedząc na swym balkonie w Badenweiler obserwował pracę w urzędzie pocztowym znajdującym się naprzeciwko jego pokoju. Ludzie dążyli tu ze wszystkich stron, przynosili swe myśli zawarte w listach, inni zabierali stąd te myśli i roznosili je po całym świecie.

— To wspaniałe! — wykrzykiwał.

Latem 1904 roku nadeszła z Badenweiler smutna wiadomość o śmierci Antoniego Pawłowicza.

— Ich sterbe! — to były ostatnie słowa umierającego.

Śmierć jego była piękna, spokojna i uroczysta.

(Z książki Konstantego Stanisławskiego „Moje życie w sztuce”, W-wa 1954).



NASZE PREMIERY



Ernest Bryll „RZECZ LISTOPADOWA”. Reżyseria — Jerzy Hoffmann, scenografia — Zofia Wierchowicz, Oprac. muzyczne — Zenon Andrzejewski. Od lewej: Dziewczyna I — Anna Korzeniecka — Dama — Bolesława Fafińska, Stary Poeta — Alojzy Mako-wiecki, Obcy — Ryszard Zielinski, Dziad — Czesław Kordus.

P R E M I E R A 7 LUTEGO 1969 R.

W DNIU I LIPCA 1957 R. dyrektorem teatru w Zielonej Górze zostaje Zbigniew Przeradzki, aktor i reżyser. Przeradzki, który debiutuje tu jako dyrektor, obejmuje to stanowisko w okresie dużego ożywienia kulturalnego na Ziemi Lubuskiej. Powstaje Lubuskie Towarzystwo Kultury, ukazuje się „Nadodrze” jeszcze w formie jednodniówek, zielonogórscy poeci wydają swoje pierwsze tomiki wierszy, aktywizuje się środowisko plastyczne Zielonej Góry, stabilizuje się kadrowo Zielonogórska Orkiestra Symfoniczna, Publiczność teatralna Gorzowa postuluje utworzenie w tym mieście stałej sceny zawodowej.

Zbigniew Przeradzki zdawał sobie sprawę z sytuacji, w jakiej się znalazł. W wywiadach dla prasy prosił publiczność, a także recenzentów o cierpliwość. Zamierzał wystawić sztuki, które — jak mówi — „byłyby szkołą i dla widza i dla aktora”. Zapowiadał współpracę z Jerzym Leszczyńskim, Markiem Okopieńskim, Jerzym Zegalskim. Miał to być teatr wychowujący widza i aktora, teatr artystyczny i pedagogiczny.

Ostatecznie teatr za dyrekcji Przeradzkiego wystawił dziewięć sztuk, w tym sześć polskich, które grano „pod rząd”. Od października do końca marca 58 wystawiono dzieła Bałuckiego, Morstina, Szaniawskiego, Krzemińskiego, Karpowicza, Iwazkiewicza. Następnie grano „Wujaszka Wanę”, „Bolero” i „Mecz małżeński”.

Inaugurując sezon komedią Bałuckiego, jak pisała recenzentka „Gazety Zielonogórskiej” wystawiono „rzetelnie, ... z szacunkiem dla utora”. Przedstawienie stylowe, reżytersko wyrównane.

„Obronę Ksantypy” odczytał Zbigniew Przeradzki jako dramat wprowadzając główne postacie na koturny, co nieco oddaliło je od widza. Dramat Ksantypy potraktowano jednowymiarowo, bez odcięcia. Recenzentka „Gazety” szukała w sztuce dialogu o współczesności, reżyser przesunął akcent w stronę historii.

Był to jeden z bardziej udanych spektakli w sezonie, przede wszystkim dzięki Karlinie Waśkiewicz, Antoniemu Juraszowi oraz Stanisławowi Cynarskiemu.

„Rzadka to okazja dla widza — stwierdził recenzent — być przenikniętym do głębi talentem aktora (Cynarskiego — dop. mój. J. K.) śmiać się z nim razem i razem z nim wzruszać. Ksantypa była żywą namacalną postacią. Karina Waśkiewicz pięknie mówiła tekst, dos-

konale operowała głosem i mimiką”.

„Kowal, pieniądze i gwiazdy” to po „Żeglarzu” w reżyserii Zbigniewa Koczanowicza druga pozycja Jerzego Szaniawskiego na zielonogórskiej scenie. Reżyser spektaklu — Jolanta Skubniewska wyeksponowała człowieka — aktora, inscenizację, zgodnie zresztą ze swym credo, pozostawiła na drugim planie. Rolę kowala grał Karol Hruby. Aktor „potrafił poruszać coraz inną strunę swego wnętrza, żeby zadrgało raz bólem człowieka niewinnie posądzonego, raz bólem owdowiałego małżonka, wreszcie rozpaczą samotnika bezbronego wobec wyroku gwiazd”.

Niewątpliwym wydarzeniem stało się wystawienie debiutanckiej sztuki Tymoteusza Karpowicza „Wracamy późno do domu”. Prapremiera sztuki Karpowicza odbyła się tylko o dzień wcześniej w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie. Sztuka Karpowicza nietradycyjna, filozoficzna była potrójnym egzaminem dla aktorów, widzów i autora. „Wracamy późno do domu” przyjęła krytyka jako zjawisko nowe i ciekawe w ówczesnej dramaturgii, jako — jak pisał recenzent wrocławskiej „Odry” — jedną z pierwszych jaskółek polskiej awangardy teatralnej. Wystawienie tej sztuki było dowodem dużych ambicji i aspiracji teatru, próbą nawiązania dialogu ze społeczeństwem o współczesności. Reżyser — Jerzy Zegalski i aktorzy, zwłaszcza Maria Piaśicka, scenograf Ryszard Kuzyszyn stworzyli widowisko interesujące, konsekwentne, jedno z najlepszych w sezonie. Wychowana na tradycyjnym teatrze ta najbardziej szeroka publiczność przyjęła spektakl chłodno, milcząco. Trzydzieści sześć przedstawień granych w dwudziestu czterech miejscowościach obejrzało niewiele ponad 3.000 widzów. „Lato w Nohant”, trzynasta wówczas powojenną inscenizacja sztuki Iwazkiewicza, po pozytywnych recenzjach w w „Odrze” i „Gazecie Zielonogórskiej” grano gościnnie w Poznaniu spotkała się z negatywną oceną Włodzimierza Odolewskiego.

Po sześcioletnich sztukach polskich wystawiono „Wujaszka Wanę”. Zbigniew Przeradzki główny akcent położył na aktora, nie na inscenizację, co nie podobalo się recenzentom. Świetnie, zwłaszcza w dwu ostatnich aktach, zagrał Stanisław Cynarski.

Janusz Koniusz



TEATR ZA ODRĄ

Jedyny w Europie stały i zawodowy teatr, wystawiający sztuki w języku serbo-łużyckim, a działający wśród ludności łużyckiej w NRD, poniósł dotkliwą stratę. Tak bowiem można ocenić śmierć Jurija Wujesa, długoletniego działacza „Domowiny”. J. Wujes był literatem, długoletnim dyrektorem i kierownikiem literackim Niemiecko-Lużyckiego Teatru Ludowego w Budziszynie; reżyserował też i występował na scenie. Dużą sympatią darzył kulturę i teatr polski. Cześć jego pamięci!

Teatr miejski w Chociebużu (Cottbus) obchodził niedawno 60-lecie swego istnienia. W jego dotychczasowym repertuarze znajdowały się również sztuki polskie, np. „Mąż i żona” A. Fredry oraz „Moralność pani Dulskiej”.

Przy Volkstheater w Rostocku, należącym pod dyrekcją Hansa Anselma Perlena do najpopularniejszych w NRD, powstała ostatnio Szkoła Dramatyczna. Poza wyższymi uczelniami teatralnymi w Berlinie, Poczdamie i Lipsku oraz Studium w Budziszynie, będzie to piąta tego typu placówka w NRD. W Rostocku grano m. in. „Śluby panieńskie” A. Fredry.

Teatr im. Hansa Otto w Poczdamie wysunął się w ostatnich latach na czoło teatrów NRD. Jest to w głównej mierze zasługa Petera Kupke, do niedawna głównego reżysera tej placówki, a zarazem wykładowcy Wyższej Szkoły Filmowej w Babelsbergu. Peter Kupke od kilku miesięcy objął dyrekcję tego teatru, składającego się z trzech zespołów: dramatycznego, operowego i operetkowego. Tu w ubiegłym sezonie odbyła się niemiecka prapremiera „Skan-dalu w Hellbergu” J. Broszkiewicza. P.

Kupke odwiedził już parokrotnie nasz teatr w Zielonej Górze.

Na scenie Teatru w Parchim odbędzie się kolejna premiera autora polskiego, a mianowicie M. Domańskiego „Ktoś nowy”. W Teatrze w Prenzlau w dalszym ciągu grana jest „Moralność pani Dulskiej”.

Podczas trwania rządów hitlerowskich wielu ludzi niemieckiego teatru opuściło III Rzeszę i w miarę możliwości kontynuowało poza granicami ojczyzny postępową działalność artystyczną. Curt Trepte, reżyser i aktor, przekazał ostatnio bogate archiwum z tych lat Niemieckiej Akademii Sztuki w Berlinie. Afisze, programy i blisko 450 fotosów dotyczy głównie przedstawień na terenie Szwecji i ZSRR.

Wspomniany już wyżej Teatr w Budziszynie wystąpił pod koniec listopada z łużycką prapremierą komedii „Metraż szczęścia” wrocławskiego autora Bronisława Brońskiego. Wykonawcami są: Marka Srmina, Michał Lorenc i Jurij Kostorz. Reżyserował H. Oehme. W kwietniu natomiast odbędzie się łużycka prapremiera innej sztuki, znanej i zielonogórskiej publiczności, a mianowicie komedii kryminalnej pt. „Ofiara wskaże mordercę” Z. Bystrzyckiej. Przekładu dokonał Anton Nawka, a reżyseruje Achim Wenk.

Teatr im. H. Kleiśta we Frankfurcie n/O ma w bieżącym repertuarze następujące utwory: „Świętoszek” Moliere, „Ambrosio zabija czas” Fauqueza, „Meliniarz” Hochwaeldera, „Śluga dwóch panów” Goldoniego.

Z. Giż.



Z KRONIKI TEATRU

W dniach 1-2 marca br. zespół naszego teatru przebywał gościnnie w Poznaniu, gdzie wystąpił trzykrotnie — z pełnym powodzeniem — ze sztuką „Powrót Odysa” Stanisława Wyspiańskiego. Poniżej — fragmenty recenzji, zamieszczonych w „Gazecie Poznańskiej” i „Głosie Wielkopolskim”.

„...Twórcy tego spektaklu pokazali przed stawienie pod każdym względem współczesne. Zdjęli bohaterów z koturnu, czynili ich ludzkimi, na ile tylko możliwe stonowali patos dialogów, który tak odstręcza obecnie widzów od romantycznego dramatu. Dla uzyskania klarownej fa buły zastosowali inny podział i kolejność scen niż w oryginalnie literackim. Tempo akcji i czas trwania widowiska — półtoraj godziny! — zgodne są z przyzwyczajeniami, jakie wykształciła w nas telewizja...

Nie tylko formalna strona przedstawienia, które pokazano poznaniakom w Teatrze Nowym może określić je jako współczesne. Również rozumienie konfliktu, prowadzącego Odysa ku zgubie. To nie fatalny los, wola zaświatów kieruje czynami bohatera. Sam jest twórcą swojej tragedii. Jego własne przeżycia, przeszłość, wyznaczają linię postępowania. Antyczna opowieść o królu Odysie, który po wielu straszliwych przygodach wraca spod Troi do ojczyzny Itaki, gdzie żona Penelopa wątpi już, że mąż żyje — nabrała bliskich dla nas treści psychologicznych.

...Takim jest właśnie Odys w interpretacji Ryszarda Zielińskiego. Zebraczy strój włóczęgi, w którym chce nierozpoznany przyrzeć się, jak żyje jego żona Penelopa, otoczona rojem zalotników, i młodzieńki Telemak — przestaje być przebraniem. Określa portret duchowy byłego bohatera. Czyni wojenne powtarzane w czasie pokoju nazywają się po prostu zbrodnią.

Jedynie Ryszard Jaśniewicz jako Antinios jest podobnie ludzki, prawdziwy w swoich porывach namiętności, gniewu, zazdrości. Podobał mi się jeszcze spokój Cyryla Przybyła, a zwłaszcza Stanisława Cynarskiego, który odzwierciedla i pastucha Eumejosa i królewskiego ojca Laertes. Trafnie pojęta swoją rolę Penelopy, tragicznej i pełnej godności, Ludwina Nowicka.

...wartości poetyckiej przydaje całemu spektaklowi scenografia Andrzeja Sadowskiego, muzyka, układy choreograficzne i szczególne wyczucie temp przez reżysera. Czarne, baletowe kostiumy, z

symbolicznym rekwizytem, oszczędna za budowa sceny z funkcjonalnymi, dużymi elementami, płynność przegrupowań aktorów, wspierana przez ekspresyjne tło muzyczne i zrytmizowane gesty — tworzą jednolitą artystycznie, zwartą całość. Niby roboty napierają na Odysa pozabijani zalotnicy! A scena zbiorowa, gdy Penelopa trzyma łuk — posiada piękno przemysłanej kompozycji plastycznej. Dobrze, że mogliśmy to przedstawienie obejrzeć w Poznaniu. Czekamy na następne przyjazdy Lubuszan”.

RYSZARD DANECKI

(wyjątki z recenzji pt. „Odys — człowiek” z „Gazety Poznańskiej” — 3. III. 69 r.)

* * *

„Dwa dni bawił na gościnnych występach w Poznaniu teatr zielonogórski z niezmiernie rzadko granym obecnie dramatem Wyspiańskiego „Powrót Odysa” w inscenizacji i reżyserii Jerzego Hoffmanna i scenografii Andrzeja Sadowskiego. Spektakle te stworzyły nam dodatkową szansę poznania teatru Wyspiańskiego w jubileuszowym roku Odysa, a więc z tego chociażby tylko względu zasługiwały na specjalną uwagę.

Największym walorem „Odysa” zielonogórskiego jest nowe odczytanie tekstu, sam układ dramatyczny, inscenizacja. Dramat rozgrywa się tu na pustej scenie w bardzo uproszczonych dekoracjach i w niemal współczesnym kostiumie z symboliczną tylko aluzją do antyku. Przedstawienie ma charakter surowy, antypsychologiczny z pogranicza teatru rapsodycznego.

...Nie pozbawione przy tym też całkiem dobrych aktorsko ról: Odys (Ryszard Zieliński), Telemak (Hilary Kurpanik), Eumejos (Stanisław Cynarski)”.

O.B.

(Wyjątek z recenzji pt. „Zielonogórski „Odys” we współczesnym kostiumie” — „Głos Wielkopolski” — 4. III. 1969 rok.)

Z-ca dyrektora
JAN GAJEWSKI

Z-ca dyrektora d/s finansowych
KAZIMIERZ KASZKUR

Kierownik techniczny
Tadeusz Rogowski

KIEROWNICY PRACOWNI: STOLARSKIEJ — STANISŁAW ŚWIĄTEK, MALARSKO-MODELATORSKIEJ — WALDEMAR JODKOWSKI, TAPICERSKIEJ — BRONISŁAW WALCZAK, FRYZJERSKO-PERUKARSKIEJ EMILIA DANIEL, KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ — WALENTYNA ROGOWSKA, KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ — WOLF KLEJNMAN, REKWIZYTOR — EDWARD TULISZKA, GŁÓWNY ELEKTRYK — WŁADYSŁAW LISOWSKI

Brygadier sceny
Marian Pakuła

Światło
Władysław Lisowski

Garderobiana
Irena Zwierzyńska

Rekwizytor
Ryszard Niestony

Kierownik Biura Organizacji Widowni
Ryszard Wesołowski

Wydawca: LUBUSKI TEATR im. LEONA KRUCZKOWSKIEGO w ZIELONEJ GÓRZE.
Projekt okładki: BARBARA WOLNIEWICZ. Redakcja „Zeszytów”: JERZY ZIOMEK i STEFAN WACHNOWSKI

ANTONI CZECHOW

Wiszniowy Sad

(Wiszniowyj sad)

Komedia w czterech aktach

PRZEŁOŻYŁ: CZESŁAW JASTRZĘBIEC-KOZŁOWSKI

OSOBY:

Lubow Raniewska, ziemianka	— Janina Jankowska
Ania, jej córka	— Teresa Leśniak
Waria, jej córka przybrana	— Anna Korzeniecka
Leonid Gajew, brat Raniewskiej	— Alojzy Makowiecki
Jermołaj Łopachin, kupiec	— Ryszard Zieliński
Piotr Trofimow, student	— Ryszard Jaśniewicz
Borys Simeonow-Piszczyk, ziemianin	— Cyryl Przybył
Szarłota, guwernantka	— Bolesława Fafińska
Siemion Jepichodow, kancelista	— Czesław Kordus
Duniasza, pokojówka	— Barbara Jędraszak
Firs, stary lokaj	— Stanisław Cynarski
Jasza, młody lokaj	— Kazimierz Miranowicz
Przechodzeń	— Józef Michalcewicz

Rzecz dzieje się w majątku Raniewskiej

Scenografia

ZBIGNIEW BEDNAROWICZ

Opracowanie muzyczne

ZENON ANDRZEJEWSKI

Reżyseria

MARIA STRASZEWSKA

Inspicjent

JOZEF MICHALCEWICZ

Asystent reżysera

JANINA JANKOWSKA

Sufler

WANDA GAJEWSKA

Przerwa po akcie drugim.

PREMIERA 26 MARCA 1969 R.