

Antoni\*  
Czechow

WIŚNIOUWY  
SAD\*\*\*\*\*



TEATR DRAMATYCZNY  
m. JERZEGO SZANIAWSKIEGO  
w PŁOCKU

09-400 Płock, ul. Nowy Rynek 11  
tel. 260-71 (3), 248-40.

Dyrektor:  
JERZY STĘPNIAK

Kierownictwo artystyczne:  
ANDRZEJ MARIA MARCZEWSKI  
JERZY STĘPNIAK

Kierownik literacki:  
BOHDAN URBANKOWSKI

Antoni Czechow

# WIŚNIOWY SAD



Premiera 10 września 1983 r.

Moim zdaniem to najlepsza pańska sztuka. Polubiłem ją nawet bardziej od „Mewy”. To nie komedia i nie farsa, jak Pan pisał – to tragedia, jakkolwiek w ostatnim akcie ukazuje Pan perspektywę lepszego życia. Wrażenie wywierają ogromne, i to przy pomocy półtonów, delikatnych barw akwareli. Więcej w niej poezji i liryzmu, jest bardziej sceniczna, wszystkie role, nie wyłączając Przechodnia – znakomite. Gdyby mi zaproponowano wybór jakiejś roli, która by mi odpowiadała, byłbym w kłopotcie, gdyż wszystkie są równie wdzięczne. Obawiam się tylko, czy to wszystko nie jest zbyt subtelne dla publiczności. Nie tak znów prędko dotrą do niej wszystkie te odcienie. Tym niemniej powodzenie rokuje jej duże, gdyż jest sugestywna. Jest tak harmonijnie skonstruowana, że nie sposób wykreślić z niej nawet jednego słowa. Jestem, być może, nieobiektywny, ale nie dostrzegam w niej żadnej wady. Chyba tylko tę, że wymaga zbyt wielkich i subtelnych aktorów dla wydobycia całego jej piękna.

**Konstanty Stanisławski**

*(fragment listu do Antoniego Czechowa z 22 października 1903 r., przedruk za: R. Śliwowski: „Od Turgieniewa do Czechowa”, PIW, W-wa 1970, s. 529)*

JERZY FARYNO

## WIŚNIOWY SAD

Przedstawienia premierowe najważniejszych dramatów Czechowa nie przyniosły oczekiwanego sukcesu – publiczność srodze się zawiodła (był wszak Czechow już sławą wielką – oczywiście, jako nowelista), teatry poniosły klęskę, a autor był mocno rozgoryczony. Efektownego skandalu – w stylu skandali wokół ówczesnych wystaw malarzkich lub ekstrawaganckich popisów awangardowej poetyki – wprawdzie nie było, jednak fala nieporozumień nie oszczędziła nikogo. Każdy obwiniał każdego. Reżyserom wytykał Czechow nieudolność, a publiczności ciasnotę umysłową. Z kolei reżyserzy i publiczność zarzucali Czechowowi nieznaną elementarnych zasad dramaturgicznych. Czas jednak robi swoje. Czechow wkrótce umiera, niejako przyspieszając swoją nobilitację, reżyserzy coraz śmielej reformują teatr, co do publiczności zaś – ta zmienia zarówno swój skład, jak i gusta, a nad to wszystko karmi się nowymi skandalami wokół dzieł znacznie groźniejszych dla jej upodobań. Teraz wszystkie strony zaczynają Czechowa gloryfikować i wyszarpywać sobie z rąk. Zadziwiająco tylko, że właśnie wszystkie: zarówno te, najbardziej zachowawcze, przeciwne wszelkim eksperymentom, na których tle Czechow staje się raptem aż nazbyt klarowny i swojski, jak i te, które nawołują do odżegnania się od wszelkiej przeszłości, bo teraz dostrzegają w Czechowie swe źródła i chętnie zaliczają go do awangardy. Dziś ów spór o Czechowa – klasyk czy awangardysta? – przebiega spokojnie, ale nie zanikł. Dla jednych jest klasykiem, może nawet nieco zwietrzałym, dla innych – mistrzem lub przynajmniej prekursorem nowoczesnego teatru. Jak zwykle, obydwie strony mają rację, i jak zwykle, mają ją tylko połowicznie.

D R A M A T Czechowa, owszem, był awangardowy w stosunku do repertuarów teatrów rosyjskich przełomu wieków. Ostentacyjnie bezzdarzeniowy, wyzbyty zawrotnej akcji i zawiłej intrygi, ostentacyjnie „szary” – postaci raczej bezbarwne, żyjące jakby z przymusu, dobrane przypadkowo. Irytuje to nawet Mandelsztama, który recenzując „WIŚNIOWY SAD” w wystawieniu Teatru Miejskiego w Woroneżu (sezon 1935–36) m. in. pisał: „Aby uchwycić logikę powiązań między postaciami, należy wykuć na pamięć całą tę listę. (...) Dlaczego są wszyscy razem? (...) Biolog zasadę Czechowską nazwałby – ekologiczną. Współzamieszkanie – oto naczelne kryterium Czechowa. Żadnej akcji w jego dramatach nie ma, jest tylko sąsiedztwo z wszelkimi wynikającymi zeń przykrościami (...) Ludzie mieszkają razem i w żaden sposób nie mogą się rozjechać. To wszystko. Gdyby dało się im bilety – na przykład „trzem siostróm” – dramat się skończy”. („Russian Literature” V–2, 1977, s. 172).

W podobnym sensie awangardowy był także T E A T R Czechowa. Przekornie niewidowiskowy – współczesna prowincja, współ-

czesne kostiumy, żadnej umowności, żadnej egzotyki. Raczej: fotograficzna lub filmowa migawka z gnuśnej codzienności. I o to właśnie chodziło: o nieretuszowaną zbiorczą fotografię rzeczywistości. Brak intrygującego początku, któryby zapowiadał zawily bieg zdarzeń, brak akcji, splotu nieporozumień lub zbiegów okoliczności (czy to tragicznych, czy to komicznych), rozmyte zakończenie i przypadkowy „ekologiczny” zestaw postaci – to wszystko przywodzi na myśl ówczesne wprowadzane obrazy bez ram, w których krawędzie płótna dowolnie przecinają świat namalowany. Mandelsztam dostrzegł istotę, ale niepotrzebnie się irytował, bo jedno i drugie miało znaczyć: oglądasz fragment twojej rzeczywistości, najprawdziwszej i nie zmyślonej. W takiej tkwisz. Miało to wytworzyć pewien dystans, obudzić refleksję krytyczną wobec uprawianego mechanicznego stylu życia i zachęcić do poszukiwania innego modelu, gwarantującego pełnię egzystencji, czy to na drodze intensywniejszego doznawania, czy to na drodze rewolucji (ostro wówczas wyczuwanej).

Czechow szybko stał się klasykiem, szybciej niż to się dzieje z twórcami sięgającymi po bardziej radykalne środki wyrazu. Ale dlatego przede wszystkim, że mimo iż doprowadził dramaty do kresu realizmu, to jednak owej granicy nie zdążył przekroczyć. Dalej można było już być tylko totalną awangardą: uprawiać teatr symboliczny, groteskowy lub teatr absurdu. Nie przypadkiem omawiając w roku 1904 „WIŚNIOWY SAD” i doceniając realizm Czechowa Andrzej Bieli – symbolista czystej wody – widzi w nim i swój symbolizm: „*Proszę powiedzieć takiemu pisarzowi, że dotarł aż do z a ś w i a t ó w – nie uwierzy temu. Wszak kroczył po powierzchni. Badał rzeczywistość. Nie uwierzy, że ukazywana przez niego rzeczywistość nie jest już rzeczywistością w powszechnym tego słowa znaczeniu*” (cyt. w/g: „Czechow w oczach krytyki światowej”. W-wa 1971, s. 151–152). Nie przypadkiem – już znacznie później – przyznawali się do Czechowa także twórcy teatru absurdu. Istotnie: dialogi tracą tu już cechy dialogu, rozmowy nie zawsze są tu rozmowami, ludzie gadają, ale ani nie słuchają siebie, ani też nie dbają o usłyszenie. Najczęściej zresztą mówią banały. Niemniej następny – nam bliższy – krok uczynili już inni: u Rosjan – Daniil Charms z jego „Elżbietą Bam” u nas – Witkacy, a jeszcze później – Ionesco, Beckett, Mrożek...

Dla współczesnego sobie teatru Czechow był udręką – wymagał nieznanego konwencji, innych sposobów gry aktorskiej niż uprawiane dotychczas. Miał jednak szczęście – bo trafił na Nie-miłowicza – Danczenko i Stanisławskiego, choć nie od razu i z nimi się dogadał. Stanisławski robił na scenie to, co Czechow w dramacie: scenę rozumiał jak autentyczny obraz rzeczywistości. Wymagał autentyzmu rekwizytów i autentyzmu od aktorów, aż do całkowitego przeistoczenia się w graną postać. Wiele teatrów dziś od tej metody już odstąpiło. Niemniej np. teatr amerykański – ten bardziej powszechny – nadal ją kultuwyje i doskonali.

Jest Czechow udręką także i dla dzisiejszego teatru. Z innego już powodu. Z powodu słabych możliwości widowiskowych.

Od schyłku wieku XIX żyje teatr pod znakiem nieustannych reform: tzw. Wielkiej, wygasającej około roku 1940, i Drugiej, w której jeszcze uczestniczymy. Wielka Reforma dokonała nie lada odkrycia: że teatr jest t e a t r e m . To znaczy: ma własne tworzywo, własne środki wyrazu – przestrzeń sceniczną, ruch, światło, plastykę, fakturę tworzywi i wszelkie właściwości ciała ludzkiego. To wszystko może nie tylko wspomagać sensy dramatu, tj. tekstu, słowa, lecz też



znaczyć samoistnie i więcej od słowa (por. choćby „BRATA NASZEGO BOGA” czy „MISTRZA I MAŁGORZATĘ” w realizacji Marczewskiego). Stąd wiele dziś przedstawień doskonale obywających się bez dialogów, czasem nawet bez aktorów lub traktujących ich jako formy plastyczne. Stąd renesans baletów lub pantomimy. Taki teatr lubimy najbardziej, uważając że on właśnie wyraża nas najlepiej. Tymczasem dramaty Czechowa mocno ograniczają tworzywo ściśle sceniczne. Pozostawiają tylko aktora. Innymi słowy: jest to teatr **aktorski** przede wszystkim, później zaś jakkolwiek inny. Dlatego zawsze podziwiam zespół, który się podejmuje wystawienia Czechowa. Zwłaszcza „WIŚNIOWEGO SADU”. Bo jeżeli np. „ME-

WA" jest sztuką o sztuce i nawet przewiduje scenę z teatrem w teatrze i jeżeli przez to pozwala na uruchomienie wielu plastycznych środków scenicznych, to w „WIŚNIOWYM SADZIE” nic takiego nie ma. Aktor nie ma tu oparcia w niczym, nawet w partnerze (wskutek zbyt słabej więzi dialogowej). Jest więc skazany wyłącznie na siebie.

Zdawałoby się, że już sam tytuł predysponuje ten dramat do widowiskowości plastycznej. Tymczasem Czechow by wolał, by owego sadu nie było widać. Najlepiej, gdyby był on widoczny dla publiczności i „niewidoczny” dla postaci scenicznych i gdyby publiczność widziała, że postacie sceniczne go „nie widzą”. Ciekawych rozwiązań może wtędy być już sporo. Ale każde poprowadzi w innym kierunku i wydobędzie z dramatu inne pokłady znaczeniowe. Dlatego dziełem scenicznym jest nie tyle wystawiany dramat, ile aktualny spektakl, i dlatego więcej tu autorstwa wystawiającego zespołu, niż autora tekstu. Dlatego też ten sam dramat może wystawiać kilka teatrów na raz lub ten sam ale w innym rozwiązaniu.

W „TRZECH SIOSTRACH” funkcję sadu pełniła Moskwa. Wszystkie trzy siostry marzą o Moskwie, ale żadna nie może się tam dostać, nawet gdyby miała już bilet i nawet gdyby w owej Moskwie się znalazła. (tu Mandelsztam racji nie miał – z tego powodu dramat by się nie skończył, pogłębiłby się raczej).

Na tle pozostałych tytułów wskazujących na postacie dramatów („IWANOW”, „WUJASZEK WANIA”, „MEWA”, „TRZY SIOSTRY”) „WIŚNIOWY SAD” wskazuje, że za postać centralną „robi” tu właśnie Wiśniowy Sad, tyle że rozproszoną po wszystkich rzeczywistych osobach dramatu. Co znaczy? W kulturze europejskiej z jej korzeniami w mitologii antycznej i w chrześcijaństwie Sad, Ogród utrwalił się w znaczeniu obszaru utraconej ale ciągle upragnionej szczęśliwości, pełni egzystencji ludzkiej, wreszcie – odpowiednika duszy. Nie można tam jednak się dostać za życia i bez odkupienia. Stąd u Czechowa o Sadzie tylko się mówi, ale jakoś nikt tam nie wchodzi. Od wewnątrz pozostaje on za oknami (akt I), od zewnątrz natomiast kryje się za rzędem topoli (w akcie II). Nie tylko topole nadają mu charakteru mitycznej krainy zaświatów. Raniewska patrzyąc w okno widzi spacerującą tam dawno już umarłą swoją matkę (akt I). Nie jest to jednak jeszcze w pełni Ogród mistyczny. Na ten poziom – nawiązując właśnie do Czechowa – podniesie go Błok w swym „OGRODZIE SŁOWICZYM”.

Sprzedaż Sadu jest więc głęboką tragedią egzystencjalną. Sprzedaż, handel w kulturze europejskiej zawsze były nacechowane aurą zajęcia co najmniej dwuznacznego. W czasach antycznych handlem się trudniła tylko cudzoziemcy i zwolnieni niewolnicy. Ponadto handel był wskazany raczej na terytorium obcym, niż na własnym. Warstwy panujące posługiwały się w tym celu pośrednikami. To samo dzieje się i w „WIŚNIOWYM SADZIE”: aukcja odbywa się poza majątkiem, nie Raniewska go sprzedaje, kupuje zaś syn „niewolnika” – byłego chłopca pańszczyźnianego Raniewskiej – Łopachin. Takie zapośredniczenie sprzedaży wynikało z traktowania jej jako wymiany lub wręcz wyzbycia się swej istoty, duszy. Ów archaiczny sens odżył w „WIŚNIOWYM SADZIE” na nowo. Więcej: po sprzedaży ci ludzie już bezwarunkowo – niezależnie od akcji dramatu – muszą odejść gdzieś indziej.

Parę razy pojawia się w dramacie wzmianka o grzechu (m. in. recytacja „GRZESZNICZY” A. Tolstoja w akcie III) i odkupieniu. Sprzedaż Sadu byłaby zatem swoistą odmianą pokuty lub ofiary

oczyszczającej, która pozwala odzyskać nową, bardziej prawdziwą i poprzednio zaprzepaszczoną istotę. Tak chyba się tłumaczy niezbyt stosowna radość Ani na wieść o sprzedaży Sadu i jej marzenia o założeniu nowego. Tajemniczy daleki dźwięk, dochodzący ni to z niebios, ni to z głębi ziemi współbrzmii z aktem odmiany: odmienia się cały kosmos, cały świat. Poprzednia istota ulega usunięciu: Nie Sad jest kupiony – odlega on wymianie na coś innego. Dlatego ma być wyrabany. Zresztą „transakcja handlowa”, „umowa handlowa”, „gałąź”, „żdźbło, pęd” i „łamanie, rąbanie” oraz „odwet, kara” znaczeniowo były ściśle z sobą powiązane w starożytności antycznej (O. Freidenberg: „Mit i literatura starożytności”. Moskwa 1978, s. 31, 69–70, 548). Nawet jeżeli Czechow nie miał na myśli takich skojarzeń, to sama otoczka „handlu” znakomicie je zakonserwowała i obocznie wprowadziła do jego dramatu.

„WIŚNIOWY SAD” nazwał pisarz komedią. Jest to stały jego chwyt: nie raz opatrywał swe opowiadania nazwą nieodpowiedniego gatunku. Oczywiście, celowo. Zjawisko to Miroslav Drozda (wybitny uczony czeski) nazywa „maską gatunkową” lub „maską narracyjną”. Niezgodność etykiety gatunkowej z konstrukcją tekstu, jego zdaniem, kieruje uwagę na tę właśnie konstrukcję, na jej wymowę. Jeden gatunek każe czytać poprzez przyzamt innego („Russian Literature” XII–III, 1982). Właśnie, na co zwraca uwagę Czechow?

Na brak zdarzeń, intrygi, typowych dla komedii nieporozumień i nierozpoznań, zmuszając do wnikliwszego wejrzenia w to, co się rzeczywiście dzieje. A dzieje się dokładnie to samo, co w komedii.

Posłuchajmy, **co** i **jak** ludzie tu mówią. Od pierwszej sceny rzucają się „w uszy” nieporozumienia: każdy mówi swoje, nie słucha i nie wysłuchuje partnera, często nie słyszy, częściej pozostaje bez odzewu. Jest to łatwo dostrzegalne w czytaniu, ale trudniej uchwytne ze sceny. Jeszcze trudniej to zagrać. Ale tu Czechow daje sporo możliwości aktorom: zezwala na pauzy i orkiestruje intonację. Że chodzi Czechowowi o inny – pozasłowny i pozaformalny – prawdziwszy sposób porozumień, widać wyraźnie stąd, że równoległe do nie-słuchania i nie-porozumienia wszyscy jednak owego porozumienia i wysłuchania pragną. Wyrażają to właśnie przewlekłymi pauzami i intonacją, wkładając w nie zapewne treści nsjintymniejsze i otwierając się ku innemu. Wyrażają to bezwiednie i w sposób bardziej naoczny: poprzez odruchowe zbliżania się do siebie, dotyki, poglaskiwania, objęcia. Fizyczna bliskość nie zmniejsza jednakże odległości dusz.

Wszyscy razem i każdy z osobna ci ludzie są głęboko samotni i głęboko bezdomni, bez miejsca na ziemi. Nie są wobec siebie oziębli, ale fatalnie się wymijają. Wymijają się też z czasem i z przestrzenią. Dom z sadem traktują jak poczekalnię: byle nadszedł pociąg, byle stąd. Kiedyś pognali do Paryża. Ten okazał się taką samą poczekalnią, może bardziej luksusową. Więc do domu i żadnych więzi z Paryżem (ostentacyjne darcie nieprzeczytanych depesz w I akcie). Są w domu, ale czy faktycznie w d o m u, u siebie, i czy do t e g o domu przyjeżdżali? Będąc już tu – zanurzają się we wspomnieniu, w odległe „piękne” czasy (pokój dziecinny; zjawa matki w ogrodzie itp.). A przykład Paryża zdradliwie świadczy, że i w owych „pięknych” czasach musiało ich ciągnąć z kolei gdzieś indziej. Ci ludzie nie żyli i nie żyją własnym życiem, ani własnym czasem, ani własnym miejscem. Zawsze lokują siebie gdzieś poza „tu i teraz”, ale tam się dostać nie mogą. Dlaczego? Bo owo TAM nie istnieje – ono zawsze jest TU!

Antoni Czechow  
**WIŚNIOUY SAD**  
(WISZNIEWYJ SAD)

**Przekład: JERZY JAROCKI**

Obsada:

Raniewska Lubow Andrejewa, ziemianka  
Ania, jej córka, lat 17  
Waria, jej córka przybrana, lat 24  
Gajew Leonid Andrejewicz, brat Raniewskiej  
Łopachin Jermołoj Aleksiejewicz, kupiec  
Trofimow Piotr Siergiejewicz, student  
Simieonow-Piszczyk Borys Borysowicz,  
ziemianin  
Charlotta Iwanowna, guwernantka  
Jepichodow Siemion Pantalejewicz, oficjalista  
Duniasza, pokojówka  
Firs, lokaj, starzec lat 87  
Jasza, młody lokaj  
Dama  
Przechodzień  
Zawiadowca stacji  
Urządник pocztowy

**Reżyseria i choreografia: WOJCIECH KĘPCZYŃSKI**  
**Scenografia: JERZY RUDZKI**  
**Konsultacja muzyczna: JERZY MAKSYMIOUK**  
**Współpraca muzyczna i nagrania efektów akustycznych: ANDRZEJ BERNER**  
**Asystent reżysera: ANDRZEJ STENDEL**  
**Inspicjent: EWA CICHOCKA**  
**Sufler: DANUTA ROZWORSKA**

ELEONORA WALLNER  
TERESA KWIATKOWSKA  
BOGUMIŁA RYDZ  
ZYGMUNT WIADERNY  
CEZARY KAPLIŃSKI  
ANDRZEJ KRUK  
WITOLD MIERZYŃSKI  
ZDZISŁAWA BIELECKA-PIÓRKOWSKA  
ANDRZEJ BERNER  
JOANNA KOŁAKOWSKA  
JERZY BIELECKI  
ANDRZEJ STENDEL  
MAGDALENA CHILMON  
ANDRZEJ CZAPLARSKI  
WOJCIECH KALWAT  
JAN BOGUSZ

W PRZEDSTAWIENIU WYKORZYSTANO  
FRAGMENTY UTWORU „WSPOMNIENIA Z FLO-  
RENCJI” OP. 70. **PIOTRA CZAJKOWSKIEGO**  
W WYKONANIU SEKSTETU **PŁOCKIEJ OR-  
KIESTRY KAMERALNEJ.**

Docieramy zatem do najsubtelniejszej materii dramatów Czechowa: czasu i życia. Jedno i drugie jego postacie zdają się lekceważyć, lokując się gdzieindziej. Ale marny byłby to dramat, gdyby jedno i drugie nie tkwiło w jego obrębie. Stałby się częścią dydaktyką. Dramat Czechowa w tym względzie jest jak najmniej literacki, jest jak najbardziej sceniczny. Poza sceną owej materii się nie uchwyci.

Dzieło sceniczne z konieczności zajmuje jakieś rzeczywiste miejsce oraz pewien wycinek rzeczywistego czasu, tyle ile trwa akcja. Najczęściej jednak bywa to czas służebny – wykorzystywany do pokazania innego czasu, fikcyjnego: wtedy czas akcji scenicznej odbieramy jako nie nasz i zamiast go odczuwać – oglądamy jak eksponat muzealny. U Czechowa jest inaczej: „ospałość” jego postaci, przewlekłe pauzy czynią ten czas namacalnym, pozwalają widowni odczuć go bezpośrednio, usłyszeć jego upływ (choćby ryzykując niekiedy nudę). Podobny efekt zagęszczonego czasu znamy z kina – na przykład trwająca faktycznie 60 sekund słynna minuta milczenia na giełdzie w „ZACMIENIU” Antonioniego.

Według Czechowa czas dany jest po to, by coś zrobić, zdecydować się, otworzyć ku innej Osobie. My o tym wiemy. Postacie Czechowa zazwyczaj – nie. Sytuacje mają więc posmak kryminału filmowego: my widzimy niebezpieczeństwo, ofiara zaś jest beztrocka. „Trzy – dwa – jeden – JUZ” – niestety... Miało być – mogło być – nic. Ledwie musnęło. A przecież wszyscy są na swój sposób sympatyczni, godni życia, godni siebie.

Wszystko wskazuje na to, że w „WIŚNIOWYM SADZIE” najbliższe są tej prawdy ekscentryczna Charlotte i poniekąd Raniewska.

Właśnie Raniewskiej ukazała się matka w Sadzie i właśnie ona zachęcając Łopachina do oświadczeń bezwiednie niejako wypowiada najgłębszy sens czechowowskiego czasu – „na to wystarczy jedna chwila”. Pod warunkiem, że zostanie uchwyciona. Nie została. Dotknęliśmy jej i widzieliśmy, jak mu umknęła.

Charolotte z kolei – to coś więcej niż Raniewska, coś zupełnie osobliwego. Zastanawiające, że uchodzi ona uwagi nie tylko publiczności, ale też wielu reżyserów. Jeśli się nie mylę, jako pierwszy i bodaj jedyny na właściwą jej pozycję w dramacie wskazał, choć raczej mimochodem, słynny francuski aktor i reżyser Jean-Louis Barrault (jego zespół wystawiał „WIŚNIOWY SAD” w 1954 w paryskiej sali Marigny). Wykładając istotę „WIŚNIOWEGO SADU” mówi on: „To tajemnicze, nieuchwytnie „mijanie” tworzy naszą „teraźniejszość”. Oszalająca kuglarska sztuczka istnienia, dokonywana przez zdumiewającego kuglarza, jakim jest czas” (Czechow w oczach krytyki światowej. Warszawa 1971, s. 322) i dalej przekłada na język czasu karcianą sztukę Charolotte.

Otóż istota sztuk magicznych jest jeszcze głębsza – polega ona na wskazywaniu i przekraczaniu granic możliwości, a władanie nimi stanowi swoiste panowanie nad bytem i niebytem. W dramacie sztukę tę posiadała jedynie Charlotte (wskazuje na to i jej zawily los). Więcej: ona jedna jest znikąd i jej właśnie nigdzie nie śpieszno. Jest! Wystarczy. Ona jedna też zamiast uciekać od życia, chciałaby je powoływać (scena z zawiniątkiem-niemowląciem). I chyba tylko ona mogłaby wejść do niewidocznego Sadu. Pełni więc rolę uobecnionej Możliwości. Reszta osiąga ten stan za późno lub wcale (i tu dopiero można mówić o logice doboru postaci przez Czechowa).



Bo najczęściej jest tak, że dopiero oglądając się wstecz ci ludzie dochodzą do wniosku, że coś, od czego się odwracali, było właśnie TYM, do czego dążyli, tyle że nie rozpoznany. Owo COŚ – powtarzam z naciskiem – przez cały czas jest u Czechowa na scenie, w zasięgu jego bohaterów, nie zaś w ich imaginacji.

Określenie „komedia” nie oznacza zatem właściwego gatunku „WIŚNIOWEGO SADU”. Jest tylko maską lub pryzmatem, poprzez które lepiej się widzi jego głębsze pokłady. Dać odczuć wymijanie się z czasem-życiem, wywołać dopingujące zniecierpliwienie u publiczności – oto iście „kmediowe” acz najtrudniejsze zadanie sceniczne „WIŚNIOWEGO SADU”.

ANTONI PAWŁOWICZ CZECHOW – urodzony 17 (29) stycznia 1860 w Taganrogu, zmarły 2 (15) lipca 1904 w niemieckim uzdrowisku Badenweiler, pochowany w Moskwie na cmentarzu klasztoru Nowodziewiczego – zawsze był dramaturgiem. To tylko bardziej zawiała droga na scenę, a także większa powszechność książki niż teatru sprawiły, że pierwiej rozstawił się jako nowelista (choć początkowo i jego nowelom zarzucano dokładnie to samo, co dramatom) Twórczość literacką uprawia od czasów gimnazjalnych (1868–1879). Uczestniczył wtedy w szkolnym almanachu „Dosug”, w którym publikuje także swoje pierwsze miniatury dramatyczne. Tu też napisał, a potem przeżył, większy dramat – „BEZ OJCOWIZNY”. Wysłał go bowiem do stolicy, ale zamiast sceny lub druku doczekał się drwin. Zraził się więc do teatru na długo. I jeżeli pisze – pisze dla siebie. Wtedy właśnie parokrotnie przerabia ów dramat. Stąd kilka niejednakowych wariantów. Część z nich odnaleziono po latach. Jest to między innymi tzw. „SZTUKA BEZ TYTUŁU” lub „PLATONOW”.

Równocześnie z pisarstwem uprawia Czechow i krytykę teatralną. Słodki nie jest: w żywe oczy ośmiesza zarówno ówczesny repertuar, jak i ówczesne konwencje sceniczne. Ten sam cel „krytycznoteatralny” mają także jego „wodewile” – na ogół są to parodie obejrzanych, a popularnych wtedy w Rosji, sztuk. Widać to zresztą doskonale choćby z rozbudowanych kpiarskich „podtytułów” owych „wodewili”. Tu właśnie bierze początek nurt polemiczny wobec istniejącego teatru i repertuaru w jego dramatach pełnospektaklowych. Ale ma tym razem inny zasięg, bo prowadzi do struktur „anty-dramaturgicznych”. Poniekąd tłumaczy to niechęć teatrów i publiczności do Czechowa. Mylili się tylko co do jednej rzeczy: sądzili, że Czechow „nie umiał” najbardziej elementarnych reguł dramaturgii, podczas gdy w rzeczywistości „umiał” je, ale z tym większą premedytacją i a m a ł. Nie dziw więc, że największym wzięciem za życia pisarza cieszyły się jego jednoaktówki, te zwłaszcza, które były przeróbkami własnych opowiadań. Systematycznie i z wielkim powodzeniem wystawia je moskiewski teatr Korsza i teatr Marii Abramowej. Tu jako ciekawostkę odnotujmy, że właśnie owe jednoaktówki rozpoczęły życie teatralne PRL – one bowiem złożyły się na pierwszy spektakl teatralny w 1944 roku (w Białymstoku).

Niemniej drogę na sceny światowe otworzy mu dopiero MChT – zaledwie założony (1898) a jakże już ambitny Moskiewski Teatr Artystyczny Niemirowicza-Danczenki i Stanisławskiego (w roku 1906 gościł m. in. w Warszawie z dramatami A. Tolstoja, Gorkiego i Czechowa). Ale i Czechow nie pozostał dłużnikiem tego teatru – swoją nowatorską dramaturgią ułatwił mu z kolei uformowanie poszukiwanego języka scenicznego. A zaczynało się przecież niewinnym żartem o śpiewającej kurze:

- 1868–? – NIE PRZYPADKIEM KURA ŚPIEWAŁA  
– TRAFIŁA KOSA NA KAMIEŃ. Gimnazjalne żarty sceniczne. „KOSA” była napisana wspólnie z bratem Aleksandrem, później także wziętym literatem.

1878 (?) – BEZ OJCOWIZNY. Dramat, także pisany jeszcze w gimnazjum. Uchodził za zaginiony. Opublikowany dopiero w roku 1923.

1878–9 (?) – SZTUKA BEZ TYTUŁU, znana bardziej jako PLATONOW. Niewykluczone, że jest gruntowną przeróbką „BEZ OJCOWIZNY”. Po raz pierwszy wystawiona w Gerze w 1928, potem w 1929 – w Pradze (Mestské Divadlo na Vinohradech). Rychło zapomniana znowu. Ponownie odkryta po wystawieniu w Bordeaux przez Jeana Vilara w 1956 r. W Polsce idzie od 1960 (reżyserował Adam Hanuszkiewicz w Teatrze Dramatycznym w Warszawie).

1884 – NIEUCZCIWI TRAGICY I TRĘDOWACI DRAMATURGOWIE.  
– STRASZNO - POTWORNO - OBURZAJĄCO - ROZPACZLIWA TRRRRAGEDIA – AKCJI WIELE, OBRAZÓW JESZCZE WIĘCEJ.  
– ZAMĘT W RZYMIE – DZIWOŁĄG KOMICZNY W TRZECH AKTACH PIĘCIU OBRAZACH Z EPILOGIEM I DWOMA KLAPAMI. Drukowane w czasopiśmie „Budilnik” miniatury sceniczne o charakterze felietonów-parodii.

1885 – NA SZEROKIM GOŚCIŃCU. Przeróbka sceniczna wcześniejszego opowiadania „Jesień”.

1886 – O SZKODLIWOŚCI TYTONIU. Sztuka-monolog w jednej odsłonie. Nieco przerobiona w 1902.

1887–89 – IWANOW. Pierwsza z pełnospektaklowych sztuk Czechowa. Była wystawiona w teatrze Korsza w 1887. Powodzenia nie miała. Druga sceniczna porażka Czechowa. W Polsce po raz pierwszy wystawił w 1964 teatr „Rozmaitości” w Warszawie (w reżyserii A. Ziębińskiego).

1888 – NIEDŹWIEDŹ. Żart sceniczny w jednej odsłonie. W 1888 wystawiony w teatrze Korsza, przyjęty z niesłychanym entuzjazmem. W Polsce idzie od premiery 16 czerwca 1903 w krakowskim Teatrze Miejskim (z Al. Zelwerowiczem).  
– KALCHAS. Przeróbka opowiadania. Idzie u Korsza.

1888–89 – OŚWIADCZYNY. Wodewil. Także przeróbka własnego opowiadania. Idzie u Korsza.

1889 – DIABEŁ LEŚNY. Wystawiony w grudniu 1889 w teatrze Marii Abramowej. Trzecia dotkliwa porażka Czechowa. Później został przerobiony na „WUJASZKA WANIEŃ”.  
– WESELE. Przeróbka opowiadania „Wesele z generałem”.  
– TRAGIK MIMO WOLI. Przeróbka opowiadania „Jeden z wielu”.

- 1891-92 – JUBILEUSZ. Przeróbka opowiadania „Bezbronna istota”.
- 1895 – MEWA. Premiera w petersburskim Teatrze Aleksandryńskim 16 października 1896. Najpoważniejsza porażka Czechowa. Odzyskuje powodzenie – tym razem triumfalne – po wystawieniu w MChT 17 grudnia 1898. Prapremiera polska – marzec 1907 w krakowskim Teatrze Miejskim. Powodzenia nie ma. Grana jest na ogół rzadko, uchodząc za najtrudniejszą pod względem scenicznym.
- 1896 – WUJASZEK WANIA. Wydrukowany w 1897. Premiera w MChT 25 października 1899. Najczęściej i najchętniej grany w Polsce: od krakowskiego wystawienia w roku 1906. Już w 1908 idzie np. w Łodzi, Sosnowcu, Częstochowie, Kaliszu, Warszawie, we Lwowie i znowu w Krakowie.
- 1900 – TRZY SIOSTRY. Pisane są już z myślą o MChT. Tamże premiera 31 stycznia 1901. Początkowo wiele rozgoryczeń, potem sukces.
- 1903 – WIŚNIOWY SAD. Premiera w MChT 13 stycznia 1904. W Moskwie idzie jako rzewny melodramat. To Czechowa irytuje. Ale na zachodzie – jako „iście rosyjska farsa”. W londyńskim wystawieniu w roku 1911 aktorzy grają w kozuchach, publiczność setnie się bawi. W Polsce bardzo lubiany, ale idzie ze zmiennym powodzeniem.

#### Na zdjęciach:

1. Antoni Czechow w 1890 r.
2. Antoni Czechow z bratem Mikołajem.

Zdjęcie z czasów akademickich, gdy obaj umieszczali swe prace w pisemkach humorystycznych. Mikołaj, malarz, rysował karykatury, Antoni komponował napisy pod pseudonimem „Antosza Czechonte” i in. (Moskwa 1882).

3. Antoni Czechow (pośrodku, z książką) w otoczeniu zespołu Teatru Artystycznego podczas próby „Czajki” (wznowienie odbyło się w 1898 r.). Stoją od lewej): Niemirowicz-Danczenko, Stanisławski – założyciel Teatru Artystycznego, aktorzy: Łużski, Andrejew, Grigorijewa. Siedzą: Rojewska, Wiszniewski, Artiem, Olga Knipper, Lilina, Roksanowa, Tichomirow.

Koordynator pracy artystycznej

**Krystyna Luty**

Kierownik Biura Organizacji Widowni

**Jadwiga Śliwińska**

Kierownik Działu Reklamy

**Elżbieta Ciólkowska-Ćwik**

Kierownik techniczny

**Józef Muszyński**

Główny elektryk

**Zygmunt Szymankiewicz**

Światło

**Wojciech Burzyński**

**Zbigniew Charzyński**

Główny akustyk

**Krzysztof Wierzbicki**

Dźwięk

**Jacek Pełkowski**

Brygadier sceny

**Eugeniusz Kupniewski**

Garderobiana

**Władysława Schroeder**

Rekwizytor

**Zenon Miszewski**

Kierownicy pracowni:

fryzjerskiej – **Dobrosław Kaliński**

krawieckiej damskiej – **Lucyna Pstrąg**

krawieckiej męskiej – **Sławomir Krokwa**

malarsko-modelatorskiej – **Władysław Dach**

szewskiej – **Jan Gajewski**

ślusarskiej – **Wiesław Rulkiewicz**

Redakcja programu:

**Mirosława Nagórko**

Projekt okładki:

**Mirosław Łakomski**

