PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA JARACZA

W ŁODZI

DYREKTOR FELIKS ŻUKOWSKI

ANTONI CZECHOW

M E W A

PROGRAM

Antoni Czechow (1860—1904)

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji ZG ZASP

JERZY WYSZOMIRSKI

ANTONI CZECHOW

Antoni Pawłowicz Czechow urodził się dnia 17 stycznia r. 1860 w Taganrogu. Był synem sklepikarza, a wnukiem chłopa pańszczyźnianego, który, uciuławszy mozolną pracą kwotę paru tysięcy rubli, zdołał wykupić się z poddaństwa wraz z całą rodziną. Do gimnazjum chodził Czechow w Taganrogu, przykładając się szczególnie do nauki języków starożytnych — co nie pozostało bez wpływu na jego późniejsze pisarstwo. Klasyczna zwięzłość i dokładność łaciny i greki nauczyła go oszczędności słowa i treściwości, w której jako nowelista celował. Gimnazjum ukończył w roku 1879, poczem do roku 1884 studiuje w Moskwie medycynę. Jednocześnie zaczyna współpracować w tamtejszych pismach humorystycznych pod pseudonimem Antosza Czechonte.

W r. 1884 otrzymuje posadę w szpitalu wiejsko-samorządowym w Zwenigorodzie pod Moskwą; tu zbliża się do chłopa, obserwuje życie ziemian i nauczycieli wiejskich, styka się z cierpieniem ludzkim, pojmuje, jakie powinny być obowiązki lekarza; wszystko to pogłębia tematykę jego opowiadań, początkowo wyłącznie humorystycznych. W r. 1890 odbywa nader uciążliwą podróż na Sachalin, by — jako lekarz — zbadać warunki życia zesłańców tamtejszych. Jedzie przez Syberię, wraca przez dwa oceany — Spokojny i Indyjski. Wnet po tej podróży przedsięwziął drugą — w kierunku przeciwnym, na Zachód: zwiedził Austrię, Włochy, Francję i Niemcy. Poznawszy w ten sposób Azję i Europę, rozszerzywszy ogromnie swe widnokręgi, bogaty w pomysły i zamierzenia literackie, kupuje niewielki majątek Mielichowo pod Moskwą i spędza w tej wiejskiej samotni lat sześć — od 1892 do 1898. Jest to okres niezmiernie płodny i twórczy w jego życiu. Tu powstaje szereg najznakomitszych opowiadań, a wśród nich „Sala nr 6", o której krytyka radziecka mówi, że „odegrała ona poważną rolę w sprawie psychologicznego przygotowania rewolucji tudzież mobilizacji sił moralnych społeczeństwa w nienawiści do caryzmu".

Aliści gruźlica, której zaczątki miał już Czechow od dawna, wybucha gwałtownie w r. 1897. Zmusza to pisarza do wyjazdu na południe Francji i do Włoch — wreszcie do sprzedania Mielichowa i przeniesienia się na stałe nad Morze Czarne do Jałty, by w łagodnym klimacie południa leczyć swe chore płuca. Tu przebywa Czechow aż do śmierci.

Na wiosnę r. 1904 stan jego uległ tak groźnemu pogorszeniu, że lekarze uznali za konieczną kurację w Badenweiler. Jest to ciche uzdrowisko niemieckie w pobliżu Karlsruhe, w powabnej podgórskiej okolicy, mające dobroczynne źródła mineralne, których działanie znane było już w starożytności. Pod opieką żony, dziś jeszcze żyjącej sędziwej aktorki Olgi Knipper, pojechał tam Czechow, by już żywy nie wrócić. Zmarł 15 lipca r. 1904.

„Z wieczora zasnął — pisze w swych wspomnieniach jego żona — ale potem się obudził i pierwszy raz w życiu sam zażądał lekarza. Uczułam trwogę straszliwą. Przyszedł lekarz, kazał dać konającemu kieliszek szampana. Antoni uniósł się na łóżku i w jakiś niezwykły sposób rzekł głośno po niemiecku: Ich sterbe. Ujął kieliszek, uśmiechnął się do mnie przedziwnie i powiedział: — Dawno nie piłem szpampana! — Wypił duszkiem, odwrócił się do ściany i zasnął na wieki. Nagle w nocnej ciszy wpadła przez okno wielka czarna ćma i trzepotała się boleśnie, bijąc skrzydełkami o lampę elektryczną".

Zwłoki pisarza przewieziono do Moskwy i pochowano na cmentarzu przy klasztorze zwanym Nowodziewiczym.

Oto więc Czechow w datach i faktach. Należał on do tych wielkich pisarzy, dla których twórczość była znojem całego życia; trudził się nad

Czechow i Gorki

swym pisarstwem, niby gospodarny chłop nad rolą. Tę pracowitość miał pewnie we krwi, odziedziczył ją po swym dziadzie.

Medycyna zaś i zawód lekarza, który tak szczytnie pojmował, nauczyły go sumienności w pracy i miłości do cierpiącego człowieka — co więcej: do wszystkiego co żyje. Toteż bohaterami jego opowiadań są nierzadko zwierzęta, zwłaszcza psy i konie, przyjaciele człowieka, jakże bezmyślnie nieraz przezeń krzywdzeni.

Z natury pełen był humoru i radości życia. Lecz los kazał mu żyć w ponurych czasach samowładztwa Aleksandra III, w ustroju złym i niesprawiedliwym. W sercu nosił pragnienie szczęścia powszechnego, a dokoła siebie widział podeptanie wszystkich ideałów. Walczył tedy piórem — ze środowiskiem nędznym, z wstecznictwem, z krzywdą człowieka, z zachłannym egoizmem ludzkim. I nie tracił wiary w człowieka i postęp. Nie tracił też męstwa w walce. Tyle, że następstwem takiego bojowania było, iż jego „humoreska" ocierała się o krok o „dramat", a śmiech mieszał się ze łzą. Mądry to śmiech i głęboki, piętnujący zło i miłujący dobro zdolny poruszyć wszystkie struny duszy naszej. Ach, jakie to ludzkie! — mówimy nieraz czytając jakieś opowiadanie Czechowa. Jest to najwyższa pochwała, jaką można oddać pisarzowi; jest to stwierdzenie, że pisarz, który budzi ludzkie uczucia, należy do twórców najwyższej miary.

„Niespożyta zasługa i rola postępowa Czechowa w literaturze rosyjskiej — powiada krytyka radziecka — polega na tym, że umiał on z wielkim artyzmem, prawdą i realizmem malować współczesną rzeczywistość rosyjską w najrozmaitszych jej przejawach; umiał ukazywać upadek moralny ludzi, poddających się wpływom wstecznictwa, a tym samym potępić je; zmuszał czytelnika do myślenia, budził w nim odrazę do wygodnictwa życiowego i śpiączki duchowej, a przez to wzniecał pragnienie życia piękniejszego, lepszego i sprawiedliwszego".

JERZY WYSZOMIRSKI

Młody Czechow

LEON GOMOLICKI

„MEWA" A. CZECHOWA

1

Szybujący biały ptak, mewa — to emblemat Moskiewskiego Teatru Artystycznego. Widzimy go na kurtynie Teatru, na jego afiszach, na jego programach... Symbol ten wiąże się z tradycjami, z początkiem działalności twórcy MCHAT-u: drugą z kolei sztuką wystawioną przez Stanisławskiego był dramat Antoniego Czechowa pt. „*Mewa*" (rosyjski wyraz czajka oznacza jednocześnie czajkę i mewę, o czym będzie jeszcze mowa później).

Nasuwa się pytanie: czy długotrwała współpraca Teatru Stanisławskiego z Czechowem, rozpoczęta wystawieniem *„Mewy"*, była tak decydująca dla młodego wówczas zespołu dramatycznego, że obrał on za swój emblemat centralny symbol tego dramatu? A może w tym właśnie dramacie Czechowa ukryte są kryteria artystyczne, które wielki reżyser rosyjski przyjął za podstawę swego systemu sztuki aktorskiej?

I jedno i drugie...

2

Mało nie nazwałem *„Mewy"* pierwszym utworem dramatycznym Czechowa. W rzeczywistości Czechow znacznie wcześniej zaczął pisać dla teatru. Ale *„Mewa"* była pierwszym utworem dramatycznym pisarza zapoczątkowującym nowy okres sztuki teatralnej, którego przedstawicielem był właśnie Teatr Stanisławskiego. A więc dzieje dramaturgii Czechowa wiążą się ściśle z losami Moskiewskiego Teatru Artystycznego.

Na pytanie, na czym polegały te nowe kryteria dramatyczne, znajdziemy odpowiedź w samej sztuce. Oto rozsuwa się kurtyna i publiczności na widowni ukazuje się inna widownia przed inną kurtyną: teatr w teatrze. Bohaterowie dramatu to ludzie związani ze sztuką: aktorzy i pisarze o różnej skali talentu, na różnych etapach swej drogi twórczej. Zebrani w parku dworku ziemskiego wraz z ludźmi zwykłymi, przeciętnymi wysłuchują próby poezji dramatycznej...

Taka jest treść pierwszego aktu *„Mewy"*. Na scenie, wśród zwyczajnych spraw ludzkich, ścierających się ambicji i namiętności, toczy się spór o sztukę.

— Trudno grać w pańskiej sztuce — mówi Nina. — Nie ma w niej żywych ludzi.

— Życie przedstawiać należy nie takie, jakim ono jest — odpowiada jej Trieplew — ani jakim być powinno, ale takie, jakim wydaje się w marzeniach.

— Dla żartu gotowam słuchać i majaczeń, ale przecież to są pretensje do nowych form, do nowej ery w sztuce. A według mnie to nie żadne nowe formy, a po prostu paskudny charakter — konkluduje matka niefortunnego dramaturga.

— A wie pan — zauważa nagle jedna z postaci *„Mewy"*, szary człowiek, nauczyciel Miedwiedienko. — Może by tak opisać w sztuce, a potem przedstawić na scenie, jak żyje ot taki sobie, jak ja nauczyciel. Ciężko, ciężko żyć!

A więc ten dramat — czy jak autor określił swój utwór: „komedia" — porusza i ukazuje na scenie zagadnienia palące i aktualne dla sztuki, odkąd ona istnieje. Nie jest to jednak suchy traktat estetyczny. Widzimy żywych ludzi, z krwi i kości, przed naszymi oczami toczy się akcja, w którą najgłębiej wierzymy, a jej prostota i prawda same dają odpowiedź na poruszone zagadnienia.

Próba „Mewy" w MCHAT'cie, 1898 r.

W ten sposób otrzymujemy twierdzącą odpowiedź na nasze pierwsze pytanie: *„Mewa"* była utworem programowym o założeniach artystycznych bliskich Teatrowi Stanisławskiego.

Ale były również i więzy twórczej współpracy Czechowa z zespołem Teatru, zadzierzgnięte właśnie na premierze *„Mewy"*.

3

Czechow napisał *„Mewę"* na jesieni 1895 r. W rok później sztuka została wystawiona na scenie petersburskiej, w teatrze Aleksandrińskim. Przedstawienie zakończyło się „ogromnym niepowodzeniem" — jak to określił sam autor. Na scenie powtórzyły się losy sztuki Trieplewa.

Aktorzy, wychowani w rutynie teatralnej, nie rozumieli nowatorskich zasad sztuki Czechowa. Nie uratowało sztuki nawet to, że w roli Zarieczniej występowała tak bliska ideowo twórczości pisarza aktorka — Komisarżewska. Drobnomieszczańska publiczność, która przyszła pośmiać się na sztuce popularnego humorysty, wystawionej w dodatku na benefis, znanej aktorki komediowej Lewkiejewej i połączonej z jakimś płaskim wodewilem, czuła się zaskoczona. Doznawszy zawodu, z początku wybuchała śmiechem w najbardziej nieodpowiednich miejscach, potem na widowni dały się słyszeć szmery oburzenia, tu i ówdzie rozlegały się gwizdy. „Teatr ział złością — pisał Czechow w liście do Niemirowicza-Danczenki — Atmosfera zgęstniała nienawiścią". Po drugim akcie autor ukrył się za kulisami, z uczuciem, że sztuka „robi klapę". Opuściwszy

teatr, błądził długo w noc po pustych ulicach Petersburga, a następnego rana, nie zajrzawszy do teatralnych recenzji w gazetach, wyjechał do swego majątku w Mielichowie.

Poważnie już wtedy chory pisarz ciężko przeżył tę klęskę. Odtąd choroba jego robi szybkie postępy. Czechow był przekonany, że stracił wszelkie poczucie miary artystycznej, że „jego maszynka zepsuła się do reszty". „Po cóż pisałem sztuki, a nie opowiadania — zwierzał się pod świeżym wrażeniem niepowodzenia. — Zaprzepaszczone zostały tematy, zaprzepaszczone na próżno, skandalicznie, bezużytecznie". „Nigdy już nie będę ani pisał, ani wystawiał sztuk... Dramaturgia mi się nie uśmiecha, nudno!" — Takich wyznań znajdziemy dużo rozrzuconych w listach Czechowa z owego czasu.

Wkrótce jednak pisarz opanowuje ten nastrój, talent bierze górę nad chwilowym załamaniem. I tylko przez dłuższy czas nie umie zmienić swego stosunku do samej „nieudanej" sztuki. Toteż kiedy nowopowstały Moskiewski Teatr Artystyczno-Powszechny zwrócił się do niego z prośbą o pozwolenie wystawienia *„Mewy"* — zrazu odmówił kategorycznie. Po długich namowach Włodzimierz Niemirowicz-Danczenko uzyskał niemniej jakoś zgodę autora i Stanisławski przystąpił do reżyserowania „komedii".

4

W owym czasie młody, zaledwie rozpoczynający swą pracę teatr, przeżywał już kryzys. Wprawdzie pierwsze jego przedstawienie *„Car Teodor"* zyskało powodzenie u publiczności, ale twórcy nowatorskiego w swym założeniu zespołu, wciąż jeszcze stali na rozdrożu. Duże nadzieje wiązano z przygotowywanym dramatem Hauptmanna *„Hannele"*, lecz wystawienie tej sztuki zostało zabronione przez cenzurę duchowną. *„Mewa"* — po jej petersburskim niepowodzeniu — nie rokowała sukcesu. Sam Stanisławski przyznawał się, że z początku jej nie rozumiał i dopiero w trakcie pracy „wżył się w nią i instyktownie ją polubił". Niemirowicz-Danczenko pisał w liście do Czechowa: „postawiłem przed sobą zadanie ukazania niezwykłego, według mnie, odbicia życia i ludzkiej duszy w utworach *Iwanow* i *Mewa*. Zwłaszcza ta ostatnia mnie porywa i jestem gotów przysiąc, że ukryte dramaty i tragedie, jakie przeżywa każda z jej postaci, pod warunkiem oczywiście umiejętnego, nie b a n a l n e g o, skrajnie uczciwego wystawienia dramatu, m u s z ą porwać także i salę teatralną. Możliwe, że sztuka nie wywoła burzy oklasków na widowni, lecz za to, że właściwie ujęte przedstawienie, z m ł o d y m i, p o z b a w i o n y m i r u t y n y aktorami, stanie się triumfem sztuki teatralnej — za to odpowiadam".

Cały zespół pracował nad *„Mewą"* z wielkim napięciem. Wśród aktorów powstało przekonanie, że od wyniku przedstawienia zależą także losy teatru. I oto w przeddzień premiery przyjechała na próbę siostra

Scena z II aktu „Mewy" w realizacji MCHAT'u w roli Trigorina — Konstanty Stanisławski

Czechowa zaniepokojona wiadomościami o zdrowiu brata. Z Jałty (dokąd lekarze wysłali chorego pisarza) napływały alarmujące listy i zachodziła obawa, że nowa klęska sztuki może fatalnie odbić się na jego stanie. Brano pod uwagę nawet możliwości odwołania przedstawienia, co pociągnęłoby za sobą w ogóle zamknięcie Teatru.

Jak wiadomo premiera *„Mewy"* odbyła się jednak i tym razem odniosła niebywały sukces. Kiedy na widowni rozeszła się wiadomość, że autor jest nieobecny w teatrze, publiczność zażądała wysłania do niego depeszy. Treść tej depeszy, podpisanej przez cały zespół teatru, była następująca:

„Przed chwilą zagraliśmy *„Mewę"*. Powodzenie ogromne. Od pierwszego aktu sztuka tak porwała (widownię), że dalej następował triumf za triumfem. Wywoływania bez końca... Szalejemy ze szczęścia..."

Nazajutrz Niemirowicz-Danczenko wysłał do Czechowa drugą depeszę: „Naszym zdaniem sukces *„Mewy"* jest większy od *Teodora*. Jestem tak szczęśliwy, jak nie byłem nigdy przy wystawianiu własnych sztuk.

Na czym polegał zatem sekret tego nadzwyczajnego sukcesu?

5

Wieczór premiery *„Mewy"* stał się początkiem długiej i stałej współpracy Czechowa z Teatrem Stanisławskiego. Teatr inspirował powstawanie coraz nowych utworów dramatycznych pisarza, które z kolei pomagały Teatrowi w odnalezieniu kryteriów wielkiej realistycznej pro-

stoty. Tak powstały i znalazły się na scenie najsławniejsze sztuki Czechowa: *Wujaszek Wania*, *Trzy siostry*, *Wiśniowy sad* — wspaniały szereg odkryć w dziedzinie prawdy dramaturgicznej, a zarazem galeria niezapomnianych kreacji zespołu MCHAT-u.

Ukazane przez Czechowa — pisarza piękno ukryte w codzienności stało się kluczem do metody realistycznej gry aktorskiej, znanej obecnie pod nazwą metody Stanisławskiego. Twórcy Teatru Artystycznego zrozumieli, że wystawiać Czechowa znaczy to samo, co umieć wydobyć spod powierzchni drobnych szczegółów zwykłego, codziennego życia przeciętnych ludzi, ich małych trosk i słabostek — ukrytą w nich wielką siłę życia. Odkryta przez Stanisławskiego zasada zespołowej gry przekładała na język sztuki scenicznej zasady humanitarnej sztuki Czechowa. Dzięki tej zespołowości Teatr zyskał umiejętność ukazywania na scenie nieprzerywalnego potoku życia, podporządkowanego jednej idei...

A więc wystawienie „*Mewy*" stanowi dla Teatru Stanisławskiego wydarzenie przełomowe. W tym nowoodkrytym systemie gry zespół MCHAT-u po raz pierwszy odnalazł samego siebie. Stało się to niejako wytyczną nie poszczególnych chwytów artystycznych, lecz całego światopoglądu. Było to też zarazem jego sukcesem, ponieważ widz nie mógł nie odczuć siły i prawdy nie znanego dotąd w sztuce teatralnej zjawiska. Zbieżność założeń ideowo-artystycznych „*Mewy*" i programu Teatru Stanisławskiego stała się podstawą długoletniej współpracy teatru z Czechowem. I dlatego teatr ten przyjął symbol sztuki — białego ptaka, za swój symbol.

6

Rok 1895, w którym powstał dramat Czechowa „*Mewa*", był datą krytyczną w życiu kulturalnym Rosji. Na tle ogólnej sytuacji politycznej występuje w roku tym, grupa młodych poetów i teoretyków sztuki, która wkrótce da początek prądowi modernistycznemu, opozycyjnemu w stosunku do panującej dotąd literatury idealistów - społeczników. Tak narodzi się rosyjski „symbolizm", któremu narodnicy nadadzą pogardliwe miano dekadentyzmu.

Czechow, który bynajmniej nie należał do grona narodników, lepiej od nich rozumiał rzeczywiste potrzeby rosyjskiego ludu. Jego realistycznemu widzeniu świata obce było wszystko, co trąciło fałszem, pozą i obłudą. W miarę zaostrzania się stosunków społecznych coraz więcej żółci nabiera twórczość pisarza, pragnącego obnażyć i potępić konflikty i kolizje, kóre obserwuje dokoła w najdrobniejszych faktach. Od ośmieszania w krótkich humoreskach filisterstwa i banalności, przechodzi do większych opowieści obyczajowych, pogłębia swą analizę krytyczną w utworach o coraz wyższej wartości społecznej.

Andrzej Szalawski w roli Trigorina

Teresa Marecka w roli Arkadiny

Dzieje się to, jakby wbrew ogólnym ówczesnym prądom literatury rosyjskiej, w okresie krzykliwych deklaracji dekadentów - symbolistów, szermujących hasłem „czystej sztuki" w cudzysłowie, proklamujących „mistyczne głębiny", erotykę w charakterze „wiecznego pierwiastka istnienia" — a zatem wszystko to, co miało odwodzić wyobraźnię mieszczańskiego odbiorcy od smutnej i odrażającej rzeczywistości. Jednocześnie jest to okres staczania się sztuki do prymitywnego naturalizmu, do rozpadu moralnego, do całkowitego zagubienia etyki społecznej. Na tym tle ogólnego upadku literatury, który wyraźnie zaznacza się właśnie w roku 1895, jedynym bodajże trzeźwym i pełnym godności głosem był głos Czechowa (Gorki ogłosił dopiero w prowincjonalnej prasie swe pierwsze opowiadania). W utworach Czechowa dojrzewa wówczas właśnie tematyka społeczna. Klaruje się światopogląd i wola pisarza — pod wpływem wnikliwych obserwacji artysty, a także w polemice z liberalizmem narodników, z teorią „małych czynów".

Czechow nie był nigdy marksistą ani rewolucjonistą, nie rozumiał historycznego znaczenia rosnącego już ruchu proletariackiego. Niemniej jego stosunek do rzeczywistości pozwala zaliczyć go do najbardziej postępowej inteligencji demokratycznej. Stając, jako pisarz na pozycjach realizmu, Czechow usiłował obudzić w swym pokoleniu myśl i sumienie, otworzyć mu oczy na zgnuśniałe formy życia burżuazji i degenerującej się szlachty, na ciemnotę i ponure warunki nędzy, w których tkwił lud, pozbawiony prawa do normalnego, ludzkiego życia.

W ZWIĄZKU Z 50-LECIEM ŚMIERCI CZECHOWA

ANTONI CZECHOW

»MEWA«

(ros. Czajka)

Komedia w 4 aktach

Przekład: ARTUR SANDAUER

Osoby:

IRENA NIKOŁAJEWNA ARKADINA, po mężu TRIEPLEWA, aktorka	TERESA MARECKA
KONSTANTY GAWRIŁOWICZ TRIEPLEW, jej syn	JERZY WALCZAK
PIOTR NIKOŁAJEWICZ SORIN, jej brat	HENRYK MODRZEWSKI / LEOPOLD ZBUCKI
NINA MICHAJŁOWNA ZARIECZNA, młoda dziewczyna, córka bogatego właściciela ziemskiego . .	URSZULA MODRZYŃSKA
ILIA AFANASJEWICZ SZAMRAJEW, porucznik w stanie spoczynku, administrator majątku Sorina . .	ZBIGNIEW SKOWROŃSKI
PAULINA ANDRIEJEWNA, jego żona	LEOKADIA PILARSKA
MASZA, jego córka	MARIA KOZIERSKA
BORYS ALEKSIEJEWICZ TRIGORIN, literat	ANDRZEJ SZALAWSKI
EUGENIUSZ SIERGIEJEWICZ DORN, lekarz	FELIKS ŻUKOWSKI
SIEMION SIEMIONOWICZ MIEDWIEDIENKO	ZBIGNIEW JÓZEFOWICZ / JERZY SZPUNAR
JAKUB, robotnik	WIESŁAW WIERUSZ-KOWALSKI
POKOJÓWKA	ALINA JURKOWSKA

Rzecz dzieje się w posiadłości Sorina.

Między trzecim a czwartym aktem upływają dwa lata.

Reżyseria: STEFANIA DOMAŃSKA
Asyst. reż.: JERZY SZPUNAR

Scenografia: EWA SOBOLTOWA
Kier. lit.: IRENA BOŁTUĆ-STASZEWSKA

Inspicjentura: WIESŁAW WIERUSZ-KOWALSKI

Premiera dnia 30 października 1954 roku w Państwowym Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi.

21.11.1954 r.

Sztuka pozostająca na usługach klasy panującej wywoływała w Czechowie odrazę. Sztuka prawdziwa, tak jak ją rozumiał Czechow, powinna stać się bodźcem, który zmusiłby ludzi do zastanowienia się nad poprawą bytu i stosunków społecznych. W *„Mewie"* podjął po raz pierwszy problem sztuki w społeczeństwie burżuazyjnym.

7

W tym samym okresie, w którym powstały dwa dramaty — *„Mewa"* i *„Wujaszek Wania"* — Czechow napisał opowieść, mającą dla niego samego szczególne znaczenie. Związana ze wspomnieniem o dziewczynie, którą kiedyś kochał — opowieść ta była dla pisarza owiana sentymentem. W niej właśnie, łącząc myśl o obowiązkach społecznych z zagadnieniem sztuki, głębiej zastanowił się nad ich wzajemną zależnością. To, co w *„Mewie"* jest tylko zarysem zagadnienia, tu znajduje konkretne uogólnienia i konkluzje.

Mówię tu o *Domku z facjatą*, z podtytułem *„Opowiadanie artysty-malarza"*. Miejsce akcji i środowisko jest tutaj to samo, co w sztukach: majątek ziemski otoczony jak wyspa żywiołem upośledzonego i cierpiącego ludu. Podupadające ziemiaństwo z jego naiwną wiarą, że istniejące zło, uwarunkowane ogólnym systemem ropiejącego ustroju, da się naprawić za pomocą zakładania apteczek i innych „małych czynów" liberalno-filantropijnej działalności — jest zawieszone w próżni. „Przekonany jestem — mówi Czechow ustami bohatera opowieści — że w istniejących warunkach punkty medyczne, szkoły, biblioteczki, apteczki — przyczyniają się tylko do ujarzmienia ludu... Należy walczyć nie z chorobami, lecz z przyczynami wywołującymi choroby".

Ale sam rezoner utworu, ów artysta-malarz, który tak bardzo bierze sobie do serca losy uciskanego ludu, choć widzi jedyną drogę wyjścia — której nie określa jej imieniem, rewolucja! — oddaje się na wsi nudzie i bezużytecznemu trawieniu czasu. Miłość do miłej, ale przeciętnej dziewczyny, snucie refleksji i toczenie bezpłodnego sporu o właściwe metody, bez próby ich realizowania w życiu — przedkłada nad poszukiwanie piękna ukrytego w każdej chwili mijającego bezpowrotnie czasu. W dziedzinie sztuki stać go jedynie, jak Trigorina z *„Mewy"*, na malowanie pejzaży.

W zamierzeniach natomiast twórczych, na których urzeczywistnienie nie starczy mu czegoś — talentu czy woli? — wytycza przed sobą, podobnie do Trieplewa w *„Mewie"*, wzniosłe cele. Mówi on:

„Nauki i sztuki, gdy są prawdziwe, dążą nie ku przejściowym, ułamkowym celom, lecz ku wiekuistym i ogólnym treściom; poszukują one prawdy i sensu życia, a gdy się je przypina do potrzeb i trosk dnia, do apteczek i biblioteczek, wówczas one tylko komplikują i tarasują życie. Praca ludzi nauki i sztuki wre, z ich łaski wygody życia wzrastają

z dnia na dzień, potrzeby ciała się mnożą, tymczasem do prawdy jeszcze daleko i człowiek wciąż pozostaje najbardziej drapieżnym i brudnym zwierzęciem, a wszystko zmierza ku zwyrodnieniu większej części ludności, ku zatraceniu na zawsze wszelkiej jej żywotności.

W tych warunkach życie artysty nie ma sensu, i im większy talent on posiada, tym bardziej dziwaczna i niezrozumiała jest jego rola, ponieważ praktyka wykazuje, że pracuje on dla kaprysu drapieżnego i brudnego zwierzęcia, podtrzymując istniejący porządek rzeczy. I ja nie chcę pracować i nie będę..."

W ten sposób dociera Czechow do sedna sprzeczności sztuki burżuazyjnej: do jej wyrzeczenia się samej siebie. Równie prostolinijnie sformułowane są te konflikty w dialogach *„Mewy"*, tylko, że tam brak jeszcze ich dobitnego społecznego komentarza. Pozbawione konkretnego celu utwory Trieplewa naśladują idealistyczną estetykę symbolistów. Myśl tego życiowego kibica bije się w sidłach oderwanych idei, które odbierają jego twórczości echo społeczne. Już w okresie narodzin tego prądu literackiego Czechow przewidział jego klęskę.

Przypadek Trigorina natomiast jest przykładem twórcy skrępowanego obłudną ideologią swej klasy, jałowymi tradycjami oderwanymi od rzeczywistego rozwoju życia sztuki. Sam Trigorin widzi swoją tragedię w tym, że jest oderwany od czytelnika, nie znajduje zrozumienia w otaczającym go środowisku. Tymczasem próżnia, w której tworzy, spowodowana jest nierozumieniem przez niego najistotniejszych procesów społecznych. Skarżąc się na niemożność nadążenia za rozwojem niezupełnie jasnych dla niego wydarzeń politycznych, sam zamyka się wewnątrz błędnego koła i to powoduje jego rozterkę, stawia go w sytuacji bez wyjścia.

Konflikt, jaki przeżywają Trieplew i Trigorin, mści się okrutnie na obu pisarzach: Trieplew poprzez rezygnację dochodzi do decyzji samobójstwa, Trigorin, rozdrabniając swój talent, oddaje go za cenę wątpliwego sukcesu na usługi nudzącego się burżua, sam zaś pozbawiony godności i woli, grzęźnie coraz głębiej w banalności i filisterstwie. Jest to typowy obraz losów burżuazyjnego pisarza, typowy czechowowski temat wewnętrznego bankructwa, tragedii i spustoszenia moralnego.

Jak wiadomo, Gorki pogłębił ten obraz w *„Letnikach"*, sztuce będącej uzupełniającą parafrazą *„Mewy"*. Na zbieżności tych dwóch dramatów wskazała krytyka radziecka. Szalimow z *„Letników"* obdarzony jest tymi samymi cechami, co Trigorin tylko Gorki zaostrza kontury jego postaci, dając nieubłaganą satyrę z pozycji pisarza proletariackiego. Burżuazyjny pisarz pokazany tu jest jako mieszczuch, gruboskóry egoista. Jego stosunek do kobiety jest aż niesmaczny w swej ordynarności, spod maski idealisty wyziera prawdziwa jego twarz — cwaniacza

i cynika. Przy porównaniu bohaterów Czechowa i Gorkiego jaskrawo uwydatnia się różnica między nieumiejętnością, która utrudnia Trigorinowi dotarcie do czytelnika, a niechęcią Szalimowa. Pisarz rewolucji proletariackiej pokazał swego bohatera od zewnątrz, z pozycji innej, zdrowej klasy — bezlitośnie zdemaskował tajne pobudki Szalimowa, głoszącego ideały demokratyczne tylko po to, aby dogodzić liberalizującemu czytelnikowi, tylko dlatego, że to daje niezły zarobek.

Ale *„Mewa"* zawiera nie tylko krytyczną ocenę wad i klęsk upadającej klasy. Jak wszystkie sztuki Czechowa, przynosi ona — mimo pozornej beznadziejności i pesymizmu — przesłanki rozwiązania zagadnienia. Jedna z takich przesłanek zawarta jest w przeciwstawionej Trigorinowi i Trieplewowi postaci Niny Zariecznej. Ta, zdawałoby się, słaba kobieta, „mewa" upolowana dla kaprysu przez pozującego obłudnika Trigorina, zwycięża tam, gdzie oni ponoszą klęskę. Przezwycięża ona „brutalność życia" siłą twórczej woli, siłą wiary w swoje powołanie. Ta wiara pomaga jej wznieść się ponad cierpienia złamanego prywatnego życia; na słabych ramionach unieść, zdawałoby się, niewspółmierne dla nich brzemię doświadczeń, pokonać władzę zgnuśniałej banalności. Nina mówi:

„Wiem teraz, rozumiem, że w naszej pracy — obojętne, czy gramy na scenie, czy piszemy — główną rzeczą jest nie sława ani blask; nie to, o czym marzyłam, ale umiejętność cierpienia. Ja wierzę i dlatego nie jest mi tak ciężko. A kiedy myślę o swoim powołaniu, to nie boję się już życia"

Z wielką prawdą i urokiem ukazuje Czechow ten obraz dziewczyny marzącej o sławie, która w końcu sztuki przeistacza się w „prawdziwą aktorkę". Ale właściwego znaczenia nabiera obraz Niny dopiero w kontekście humanitarnego pierwiastka twórczości Czechowa, ukazującej prawdziwe piękno życia tam, gdzie nie dostrzegli go ani Trieplew, ani tym bardziej Trigorin: w ukrytych przeżyciach, niewypowiedzianych podtekstach. Ta właśnie umiejętność twórczego spojrzenia na świat była źródłem optymizmu wielkiego realisty Czechowa.

8

W okresie pracy nad *„Mewą"* Czechow tak określił jej temat: „Piszę sztukę, w której wiele rozmów o literaturze, mało akcji, pięć pudów miłości". W tym genialnym skrócie powiedział wszystko: „rozmowy o literaturze" omówiliśmy pokrótce wyżej, „mało akcji" oznacza twórczą metodę, w oparciu o którą powstał teatr Stanisławskiego, zaś „pudy miłości" dotyczą dramatycznej fabuły utworu. Centralny symbol sztuki zaczerpnął Czechow z popularnej piosenki o postrzelonej przez myśliwego mewie. Autorką tekstu piosenki była zapomniana poetka Helena Bułanina. Treść piosenki z jej poetycką przenośnią pokrywa się z historią miłości Zariecznej i Trigorina. Trudność przetłumaczenia na polski tego symbolu, a zarazem tytułu sztuki Czechowa polega na tym,

Z próby „Mewy" w Teatrze im. Jaracza

Od lewej stoją: J. Szpunar, Z. Józefowicz, L. Pilarska, A. Jurkowska, F. Żukowski, W. Wierusz-Kowalski, J. Walczak i A. Szalawski
siedzą: H. Modrzewski, Z. Skowroński, T. Marecka, S. Domańska, U. Modrzyńska i M. Kozierska

że język rosyjski nie odróżnia „czajki" od „mewy". Niewątpliwie obraz mewy kłóci się z równinnym, środkowo-rosyjskim pejzażem sztuki. Z tekstu utworu jednak wynika, że Czechow był zasugerowany sylwetką białego, szlachetnego ptaka — mewy. W samej pieśni Bułaninej tkwi już to pomieszanie pojęć („Nad ozierom bystraja czajka letit").

Prócz nieszczęśliwej miłości Zariecznej *„Mewa"* posiada jeszcze kilka innych wątków miłosnych: również nieszczęśliwa, nieodwzajemniona miłość Trieplewa do Zariecznej, Maszy do Trieplewa, Miedwiedienki do Maszy, Szamrajewej do Dorna, Dorna do Arkadinej i wreszcie dramatyczny związek Arkadinej i Trigorina. Nawet kończący życie Sorin żali się, że przeszło ono bez miłości. Ale wszystkie te smutne historie zmarnowanego pięknego uczucia, jak zwykle u Czechowa, nie pozostawiają na widzu przygnębiającego wrażenia. Pisarz ukazując je zakłada, że szczęście polega nie na spełnionej miłości, lecz na prawdzie. Przecież najbardziej skrzywdzona Nina Zarieczna potrafiła przezwyciężyć swoją tragedię i odnalazła szczęście w powołaniu aktorki. Tylko wtedy, gdy człowiek za dobrem osobistym nie widzi ogólnego, spotyka go prawdziwa klęska. Z charakterystyczną dla siebie wstydliwą delikatnością przedstawia pisarz tragedie swych bohaterów, maluje je w pastelowych tonach, stwarzając liryczny nastrój. Ogólna atmosfera romantycznej erotyki jest w *„Mewie"* tłem, na którym ukazane są głębokie zagadnienia sztuki oraz stosunków ludzkich.

LEON GOMOLICKI

KONSTANTY S. STANISŁAWSKI O CZECHOWIE

Nie próbuję opisywać przedstawień sztuk Czechowa, gdyż jest to niemożliwe. Urok ich polega na tym, czego nie można opowiedzieć, co ukrywa się poza słowami, w niedomówieniach, lub spojrzeniach aktora, w promieniowaniu wewnętrznego uczucia. Ożywają wówczas martwe przedmioty na scenie, dźwięki, dekoracje, postacie stwarzane przez artystów, wreszcie sam nastrój sztuki i całego przedstawienia. Cała rzecz polega tu na twórczej intuicji i artystycznym uczuciu.

Czechow jest niezgłębiony, gdyż mimo codzienności, którą niby to zawsze przedstawia, mówi on w swej głębokiej myśli przewodniej nie o czymś przypadkowym, osobistym, lecz o Ludzkim (przez duże I.).

Sztuki jego są pełne akcji, lecz nie w zewnętrznym, ale w wewnętrznym swym rozwoju. Nawet w bierności tworzonych przez niego ludzi tai się głęboka, wewnętrzna akcja. Czechow lepiej niż inni dowiódł, że akcję sceniczną należy rozumieć w sensie wewnętrznym i że jedynie na niej, oczyszczonej z pseudoteatralności, można budować i gruntować sztukę dramatyczną w teatrze. Gdy akcja zewnętrzna na scenie bawi, interesuje lub podnieca nerwy, wewnętrzna przenika do naszej duszy, porywa ją i opanowywuje. Najlepiej, oczywiście, jeśli oba te elementy, to jest wewnętrzna i zewnętrzna akcja, jakby zlane ze sobą, osiągają jednoczesność. Utwór zyskuje wówczas na pełni i sceniczności. Jednak zawsze akcja wewnętrzna musi stać na pierwszym planie. Oto dlaczego mylą się ci, którzy w sztukach Czechowa widzą tylko fabułę i ślizgając się po powierzchni traktują role powierzchownie, nie tworząc wewnętrznego życia i wewnętrznego wizerunku. Ludzie Czechowa interesują przede wszystkim strukturą swej duszy.

Mylą się w ogóle ci, którzy w sztukach Czechowa starają się grać, przedstawiać. W jego sztukach trzeba być, to jest żyć, istnieć, płynąć ukrytym głęboko wewnątrz, duchowym nurtem dzieła.

Czechow, jak nikt inny, potrafił wybierać i przekazywać nastroje ludzkie, przeplatać je scenami branymi z życia, o zupełnie kontrastowym charakterze, przesypując je błyskami swego humoru.

Robi to wszystko nie tylko jak artysta o subtelnym smaku, lecz i jak człowiek znający tajemnicę władzy nad sercami aktorów i widzów.

Niepostrzeżenie, przechodząc od jednego nastroju do drugiego, prowadzi ludzi za sobą.

Jerzy Walczak w roli Trieplewa

Urszula Modrzyńska w roli Niny

Czechow z artyzmem prawdziwego mistrza potrafi usuwać wewnętrzny i zewnętrzny fałsz sceniczny przy pomocy pięknej, artystycznej i autentycznej prawdy. Jest on przy tym bardzo wybredny w swej miłości prawdy. Niepotrzebne mu są banalne, codzienne, rodzące się na powierzchni duszy uczucia, ani też nadto znane, oklepane wrażenia, które nawet my przestajemy dostrzegać, gdyż utraciły swą wyrazistość. Czechow szuka swej prawdy w najintymniejszych zakamarkach duszy, w najszczerszych nastrojach. To prawda wzrusza swą niezwykłością, tajemniczym związkiem z zapomnianą przeszłością, z niepojętym przeczuciem przyszłości, z dziwaczną logiką życia, w której, zdawałoby się, nie ma zdrowego sensu, która szydzi i drwi z ludzi, budzi zdumienie lub śmieszy.

Na pokazowym przedstawieniu „*Mewy*" Antoni Pawłowicz najwidoczniej mnie unikał. Czekałem na niego w garderobie, lecz nie przyszedł. Zły to znak! Cóż robić — sam poszedłem do niego.

— Niech panie mnie zwymyśla! — prosiłem go.

— Prześlicznie, naprawdę prześlicznie! Potrzebne są tylko dziurawe trzewiki i spodnie w kratkę!

Nic więcej nie mogłem z niego wydobyć. Co to jest? Niechęć wypowiedzenia swego zdania, kpiny, żeby się odczepić, drwiny?... Jakże to: Trigo-

rin modny pisarz, ulubieniec kobiet, ma mieć podarte trzewiki i spodnie w kratkę? A ja właśnie, przeciwnie, ubierałem się do tej roli w możliwie najbardziej eleganckie ubranie: w białe spodnie, pantofle, białą kamizelkę, biały kapelusz i charakteryzowałem się na pięknego.

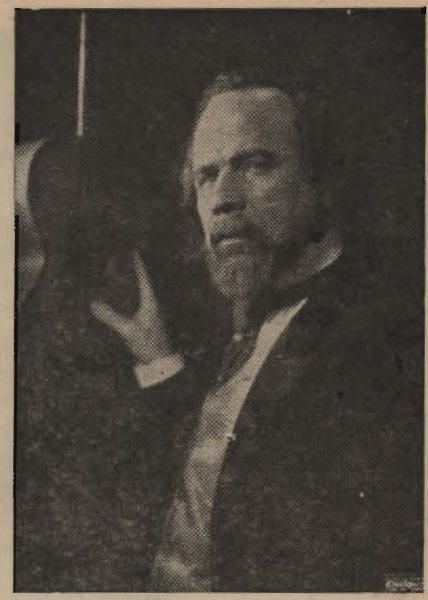
Minął rok albo więcej. Znowu grałem rolę Trigorina w *„Mewie"* i nagle w czasie jednego z przedstawień doznałem olśnienia:

Oczywiście! Właśnie podarte trzewiki, spodnie w kratkę i bynajmniej nie piękniś! Na tym właśnie polega dramat, że dla młodziutkich dziewcząt ważne jest tylko, aby człowiek był pisarzem i drukował wzruszające powieści, a wówczas takie Niny Zariecznyje jedna za drugą będą mu się rzucały na szyję, nie dostrzegając, że i nie ma on wartości jako człowiek, i jest brzydki, nosi spodnie w kratkę i ma podarte trzewiki. Dopiero potym, gdy skończą się miłosne uniesienia takich „czajek", zaczną one rozumieć, że fantazja dziewczęca stworzyła to, czego w rzeczywistości nigdy nie było!

Uderzyła mnie głębia i lakoniczność wskazówek Czechowa. Było to dla niego typowe.

Tłum. ZOFIA PETERSOWA

Maria Kozierska w roli Maszy



Feliks Żukowski w roli Dorna

WŁODZIMIERZ NIEMIROWICZ-DAŃCZENKO O „MEWIE"

Czechow po napisaniu *„Mewy"* przesłał mi rękopis, potem przyjechał by wysłuchać mego zdania.

W pierwotnej redakcji akt pierwszy *„Mewy"* kończył się nieoczekiwanie: w scenie Maszy i doktora Dorna okazywało się, że jest ona jego córką, później w sztuce nie było już o tym mowy. Powiedziałem, że jedno z dwojga: albo ten motyw należy rozwinąć, albo też wyrzec się go w ogóle. Tym bardziej skoro kończy się nim pierwszy akt. Z samej natury teatru wynika, że koniec pierwszego aktu musi ostro skierować sytuację w kierunku, w którym będzie się ona rozwijać. Czechow rzekł: — Publiczność przecież lubi, gdy się przed nią w końcu aktu stawia nabity karabin.

— Zupełnie słusznie — odpowiedziałem — ale trzeba, aby on później wystrzelił, a nie został po prostu sprzątnięty w czasie antraktu. Podobno Czechow później wielokrotnie powtarzał to powiedzenie.

Zgodził się wówczas ze mną. Koniec został przerobiony.

Monolog Niny, który na pierwszym przedstawieniu w Petersburgu wywoływał śmiech, a tak jest przepełniony liryką prawdziwej poezji, że u nas nie było wątpliwości co do jego prawdy i piękna — był słuchany przez publiczność w głębokim milczeniu, napięciu, bez cienia uśmiechu,

czy aluzji do czegoś kompromitującego. Po tym gwałtowne starcie matki z synem i dalej scena za sceną... Im bardziej rozwijała się akcja, tym bliżsi widzom stawali się ci ludzie, tym bardziej wzruszające były ich porywy, niedomówienia, milczenie, tym silniej u widza pojawiało się uczucie niezadowolenia z siebie i tęsknoty. Kiedy pod koniec aktu Masza wstrzymując szloch mówi do Dorna: — „Niech mi pan pomoże, bo zrobię głupstwo, zaprzepaszczę swoje życie, złamię je" — i płacząc rzuca się na ziemię obok ławki — po sali przeszło powściągliwe drżenie.

Opadła kurtyna i stało się to, co w teatrze bywa może raz na dziesięć lat: kurtyna się zamknęła — cisza; absolutna cisza na widowni i na scenie za kurtyną; tam — jak gdyby wszyscy zamarli; tutaj — jak gdyby jeszcze nie zrozumieli, co to było. Widzenie? Sen? Smutna pieśń z jakichś znanych — znajomych motywów? Skąd przyszła? Z jakich wspomnień? Kto są ci ludzie, spotkani — wydawałoby się — po raz pierwszy, a równocześnie dobrzy, starzy znajomi? Stan ten trwał długo, na scenie już zdecydowano, że pierwszy akt skończył się niepowodzeniem i że na widowni nie znalazł się ani jeden przyjaciel, który by zaryzykował zaklaskać. Aktorów ogarnęło drżenie bliskie histerii.

Nagle w sali jakby przerwała się tama, jakby wybuchła bomba — od razu rozległy się burzliwe oklaski. Klaskali wszyscy: przyjaciele i wrogowie.

Tłum. Joanna Mosińska

Z próby „Mewy" w Teatrze im. Jaracza

Henryk Modrzewski w roli Sorina

„MEWA" CZECHOWA NA SCENACH POLSKICH

Po raz pierwszy wystawił „Mewę" w tłumaczeniu Gustawa Baumfelda Teatr Krakowski w roku 1907. Sztuka w Krakowie nie zdobyła sobie uznania.

Warszawska premiera „Mewy" odbyła się 2.VI.1910 r. Sztuka ta została wówczas wystawiona przez Towarzystwo Dramatyczne.

Łódź poznaje „Mewę" również w roku 1910.

W Poznaniu „Mewa" grana jest w roku 1911.

Ostatnie polskie przedstawienie „Mewy" notujemy we Lwowie, gdzie premiera tej sztuki Czechowa odbyła się dnia 6.II.1914 r.

z art. STANISŁAWA DĄBROWSKIEGO

„MEWA" CZY „CZAJKA"?

Sprawa symbolicznego ptaka, który występuje w sztuce Czechowa nie tylko jako jej tytuł, lecz również w jej treści — budzi szereg wątpliwości.

Rosyjskie określenie „czajka" oznacza w języku polskim trzy rodzaje ptaków: mewę, czajkę i rybitwę. Którego z tych ptaków miał Czechow na myśli? Mamy na to pewne wskazówki w tekście, mamy też tradycję, przekazaną nam przez teatry, grające sztukę jeszcze za życia Czechowa.

Przesłanki z tekstu sztuki:

— w tekście występuje „biała czajka" — pol. czajka jest niewielkim ptakiem o upierzeniu czarno-białym z przewagą czarnego, biała jest mewa.

— Trieplew zabicie „czajki" nazywa podłością — przestępstwem w tym sensie może być tylko zabicie mewy, na czajki normalnie się poluje.

— akcja sztuki rozgrywa się nad dużym jeziorem (sześć dworów wokół tego jeziora) — nad takimi jeziorami żyją na ogół mewy (np. nad naszymi jeziorami mazurskimi), czajki trzymają się wód mniejszych, rzek, stawów, jeziorek.

Inne przesłanki:

— emblematem Moskiewskiego Teatru Artystycznego, tzw. MCHAT-u jest mewa, a emblemat ten miał być symbolem współpracy teatru z Czechowem.

— w przekładach sztuki tej na inne języki (francuski, niemiecki) mamy zawsze mewę, a nie czajkę.

— w piosence Heleny Bułaniny, z której Czechow zaczerpnął literacki motyw postrzelenia białej mewy przez myśliwego — wyraźnie chodzi o mewę.

Powyższe motywy, jak również polska tradycja sceniczna spowodowały przyjęcie przez nas w tytule i w tekście sztuki m e w y.

Zdjęcia do programu z Teatru im. Jaracza wykonał Henryk Śmigacz.

Dekoracje i kostiumy
wykonano w Centralnych Warsztatach Teatrów Łódzkich

Kierownik techniczny	— Tadeusz Mierzejewski
Kierownik pracowni:	
stolarskiej	— Aleksander Krowiranda
malarskiej	— Stefan Polanowski
modelatorskiej	— Edward Wawrzyniak
ślusarskiej	— Józef Kamieniak
tapicerskiej	— Henryk Leśniak
krawieckiej męskiej	— Żygmunt Ciesielski
krawieckiej damskiej	— Leokadia Styczyńska
perukarni męskiej	— Eugeniusz Kardini
perukarni damskiej	— Helena Podgórska
szewskiej	— Józef Wróżyński
Główny oświetleniowiec	— Henryk Głowacki
Brygadier sceny	— Zygmunt Zdziechowski

Żądam od każdego teatru służby ideowej — aby teatr choćby w skromnym zakresie wiedział, czego chce, i aby robił wszystkie wysiłki dla realizacji swych zamierzeń.

STEFAN JARACZ

Cena zł 1.50

„Prasa", Łódź. Zam. 3252 Nakł. 4000 egz. Pap. druk. X. 54 r. D-5-29368