TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

ANTONI CZECHOW

TRZY SIOSTRY

Dlaczego na afiszach i w reklamach prasowych moją sztukę tak uporczywie mianuje się dramatem? Stanowczo Niemirowicz i Aleksiejew * dopatrują się w niej zupełnie czegoś innego, niż napisałem, mógłbym przysiąc nie wiem na co, że żaden z nich ani razu nie przeczytał sztuki dokładnie. Daruj, ale to prawda.

Antoni Czechow

* Stanisławski

No, jak tam „Trzy siostry"? Sądząc z listów wszyscy robicie niestworzone głupstwa. W III akcie hałas ... Dlaczego? Hałas słychać z daleka, za sceną, hałas przytłumiony, niewyraźny, a na scenie wszyscy są zmęczeni, prawie śpią ... Jeżeli zepsujecie III akt, cała sztuka będzie diabła warta, a mnie na stare lata wygwiżdżą.

Antoni Czechow

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

Antoni Czechow

Czechow w otoczeniu aktorów Moskiewskiego Teatru Artystycznego.

Drogi Panie Konstanty,* sianokosy są zwykle 20—25 czerwca i w tym czasie derkaczy już chyba nie słychać, żaby też przestają kumkać. Odzywa się tylko wilga.

Antoni Czechow

Pan Konstanty * chce w II akcie puścić przez scenę pociąg, ale należy mu to chyba wyperswadować. Chce też i derkaczy, i żab.

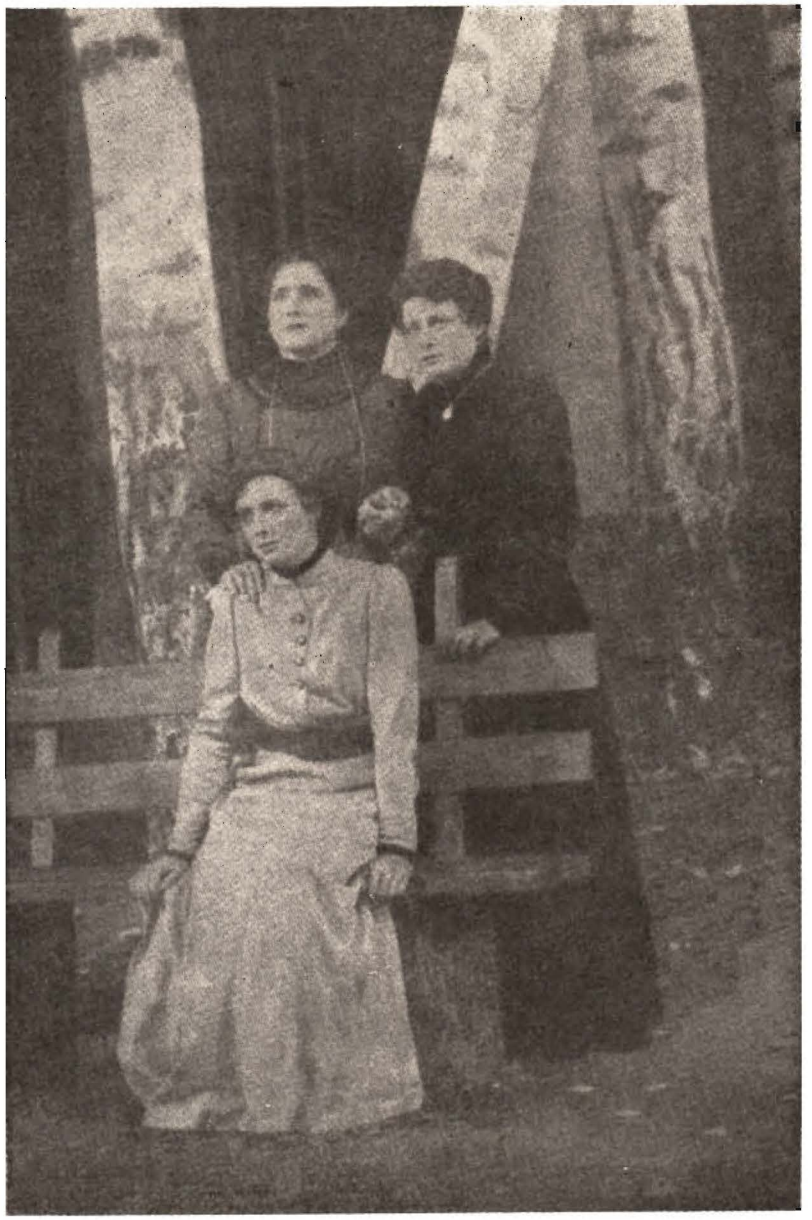
Antoni Czechow

* Stanisławski

Weźmy choćby „Wiśniowy sad" — mówił.* — Czy to mój „Wiśniowy sad"? Czyż to moje typy? Za wyjątkiem paru wykonawców, wszystko to nie jest moje ... Opisuję życie, szare codzienne życie ... Ale bez nudnego stękania. Ze mnie ustawicznie robią mazgaja albo po prostu nudnego pisarza.

ze wspomnień Aleksandra Karpowa

* Czechow



Scena finałowa z przedstawienia TRZECH SIOSTR w Moskiewskim Teatrze Artystycznym

Czy wiecie, kto pierwszy posiał we mnie zwątpienie w słuszność tego, co robi Teatr Artystyczny? Antoni Czechow... Przyjaźń jego ze Stanisławskim i Niemirowiczem-Danczenką wcale nie była tak sielankowo bezchmurna, jak opisują wzmianki jubileuszowe w kalendarzach. Wiele było w teatrze rzeczy, z którymi się nie zgadzał, które jawnie krytykował.

Wsiewołod Meyerhold

Wiadomo, że Czechow nie zgadzał się z wystawieniem swoich sztuk jako rzewnych dramatów. Z uporem nazywał je komediami, a niekiedy używał nawet określeń paradoksalnych — wodewil i farsa. Chodziło mu widocznie nie o większą komediowość postaci negatywnych (jak Sieriebriakow i Natasza) ani postaci naszkicowanych wyraźnie satyrycznie (jak Kułygin i Gajew), ani też drugorzędnych

(jak Andrut i Szarlota), bo w ujęciu tych ról, których komizm trudno byłoby przeoczyć, Teatr Artystyczny zabłysnął prawdziwą maestrią.

Zasadnicze nieporozumienia zaczynały się przy interpretacji tak zwanych bohaterów pozytywnych, których teatr ukazywał jako istoty wzniosłe, niemal idealne, ginące tragicznie w nierównej walce z przemożną i marną rzeczywistością. Tymczasem stosunek autora do nich był o wiele bardziej złożony. Widział on, że ulegając marnej rzeczywistości bohaterowie jego sami marnują się i marnieją, i patrzył na nich nie tylko z sympatią i współczuciem, ale też z ironią i sarkazmem, niekiedy pełnym goryczy. Raz po raz rzucał na nich ostre światło satyryczne, aby śmieszność ich, z której nie zdawali sobie sprawy, była dostrzegalna dla widzów. To zaś Teatr Artystyczny całkowicie pominął.

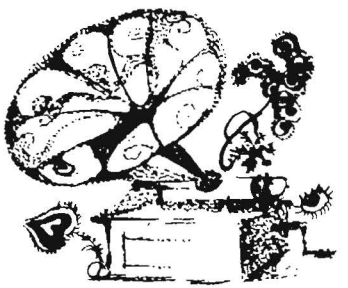
Taka polaryzacja komizmu i dramatyczności niweczyła samą istotę nowatorskiego komediodramatu Czechowa, w którym nic nie jest wyjęte z zasięgu śmieszności, jak też nic nie jest wyzute z tragizmu.

Natalia Modzelewska

Kto ma świadomość winy, zawsze szuka usprawiedliwienia w okolicznościach zewnętrznych: pijak tłumaczy wszystko zgryzotą, Putiata — cenzurą, ten co ucieka z Jakimanki na rozpustę — zimnem w mieszkaniu, kpinami itd... Gdybym teraz rzucił rodzinę na pastwę losu, starałbym się usprawiedliwić swój czyn ciężkim charakterem matki, krwotokami itd... To normalne i zrozumiałe. Taka jest natura ludzka (...) Kiedy uczciwość się wyczerpie — to co innego: pogodzisz się z tym i przestaniesz dostrzegać własny fałsz...

Że dla mnie nie jesteś żadną zagadką, że bywasz czasami piekielnie śmieszny, to także pewne. Jesteś przecież zwykłym śmiertelnikiem, a my, zwykli śmiertelnicy, tylko wtedy wydajemy się zagadkowi, gdyśmy głupi, natomiast śmieszni jesteśmy przez czterdzieści osiem tygodni w roku ... Czy nie tak?

Antoni Czechow



To nie guwerner jest winien, tylko cała inteligencja, cała, mój dobrodzieju. Dopóki jeszcze studiuje na uniwersytetach i kursach, wtedy, owszem, to uczciwa, zacna młodzież, nasza nadzieja, przyszłość Rosji, ale wystarczy, żeby studenci i słuchaczki kursów stanęli na własnych nogach, dojrzeli, a już i nasza nadzieja, i przyszłość Rosji rozsypują się w proch i na powierzchni zostają tylko sami lekarze, właściciele letnisk, zachłanni urzędnicy, złodzieje-inżynierowie. (...)

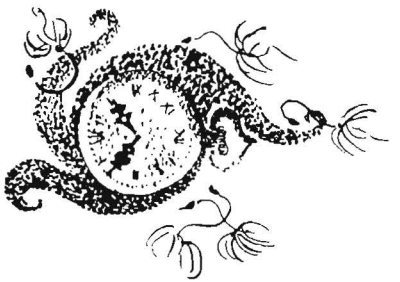
Nie wierzę w naszą inteligencję, dwulicową, obłudną, histeryczną, źle wychowaną, leniwą, nie wierzę nawet wtedy, gdy cierpi i uskarża się, bowiem gnębiciele jej rodzą się z jej własnego łona.

Antoni Czechow

Tacy ludzie nie rozwiązują problemów, lecz walą się pod ich ciężarem. Zdezorientowani bezradnie rozkładają ręce, denerwują się, narzekają, robią głupstwa i w końcu, folgując swoim i tak już rozklekotanym nerwom, tracą grunt pod nogami i zaciągają się w szeregi tych „załamanych" i „niezrozumianych".

Rozczarowanie, apatia, nerwowe oklapnięcie i znużenie są nieuniknionym wynikiem nadmiernej pobudliwości, a właśnie pobudliwość jest najbardziej charakterystyczną cechą naszej młodzieży.

Antoni Czechow



Kto niczego nie pragnie, niczego się nie spodziewa i niczego nie boi, ten nie może być artystą. Czy to istotnie choroba, czy nie — nie o nazwę chodzi; trzeba się jednak przyznać, że nasza sytuacja jest pod zdechłym psem. Nie wiem, co z nami będzie za dziesięć czy dwadzieścia lat, może okoliczności się zmienią, ale na razie byłoby lekkomyślnie spodziewać się po nas czegoś do rzeczy, bez względu na to, czy mamy talent, czy nie. Piszemy automatycznie, tylko na mocy dawno ustalonego trybu, wedle którego jedni urzędują, inni handlują, jeszcze inni piszą ...

Antoni Czechow

Droga Liko, wyłowiła Pani ze słownika wyrazów obcych słowo egoizm i częstuje mnie nim w każdym liście. Niech Pani ochrzci tym epitetem swojego pieska.

Czy rzeczywiście jem, śpię i piszę dla własnej przyjemności? Jem i śpię, bo wszyscy jedzą i śpią; nawet Pani ta słabość nie jest obca, chociaż Pani taka wiotka.

Antoni Czechow

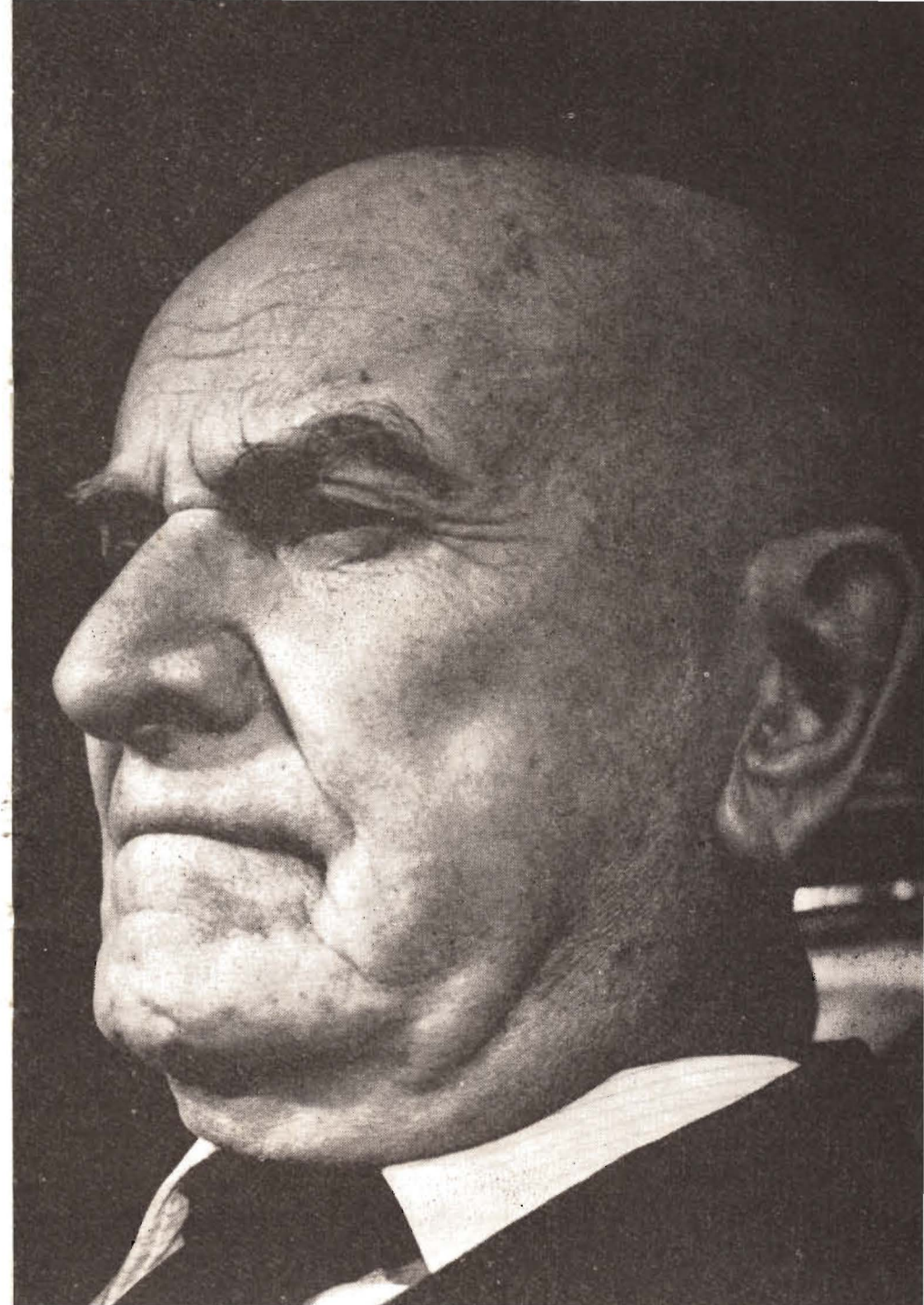
Pisać, pisać i pisać. A ja uważam, że bez próżnowania nie ma prawdziwego szczęścia. Mój ideał: próżnować i kochać się w pulchnej dziewczynie. Czuję największą przyjemność, gdy chodzę, siedzę i nic nie robię; moje ulubione zajęcie to zbieranie tego, co niepotrzebne (listeczków, słomy itd.) oraz czynności bezużyteczne. A przecież jestem pisarzem, z konieczności więc muszę pisać nawet tu, w Jałcie.

Kochana Liko, kiedy zostanie Pani słynną śpiewaczką i otrzyma dobrą pensję, to poproszę o jałmużnę: niech Pani mnie ożeni ze sobą i weźmie na swoje utrzymanie, żebym mógł nic nie robić.

Antoni Czechow

Czasem bywa tak: człowiek przechodzi przez bufet dworcowy trzeciej klasy, widzi zimną, dawno usmażoną rybę i myśli obojętnie: komu potrzebna ta nieapetyczna ryba? A tymczasem ta ryba niewątpliwie jest potrzebna, ludzie ją jedzą, są nawet tacy, którym smakuje. To samo można powiedzieć o utworach Barancewicza.

Antoni Czechow

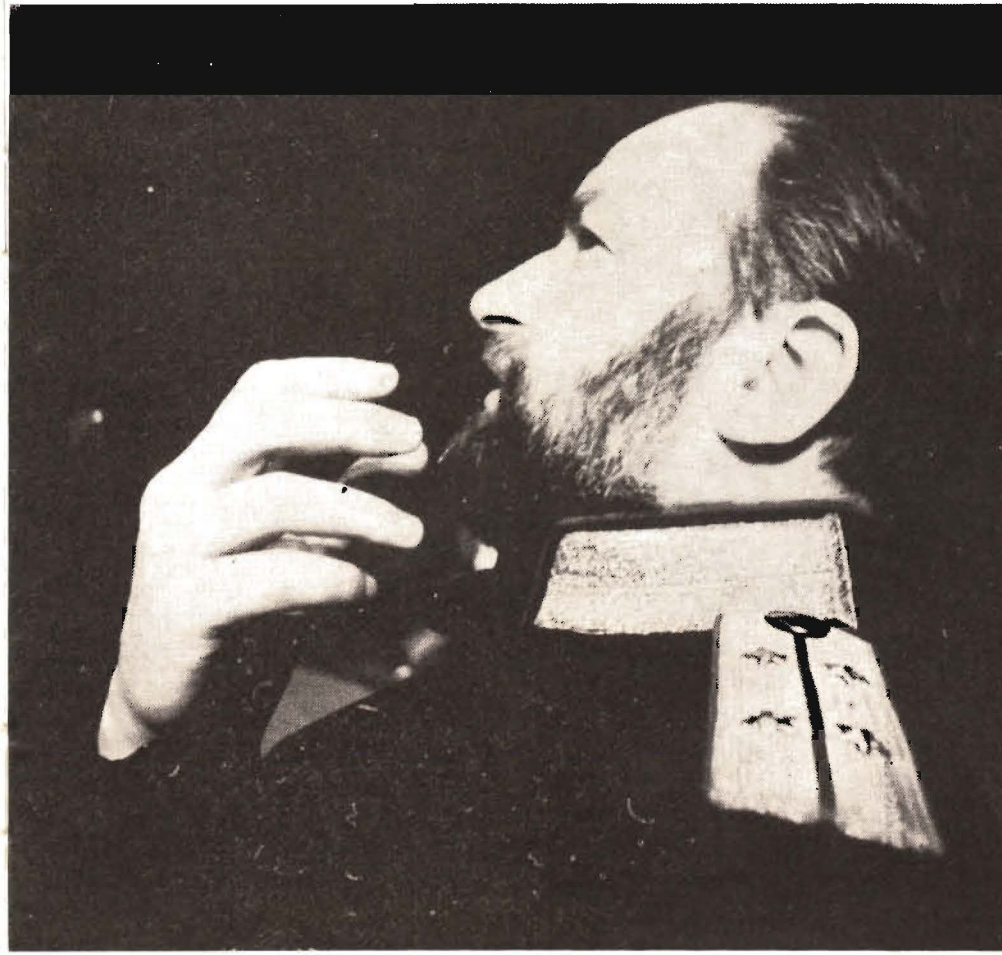


Piłuję „Rodzinę Połanieckich" Sienkiewicza. To polski słodki sernik z wanilią.

Szczęście rodzinne i refleksje o miłości leją się ciurkiem, a żona bohatera tak dalece jest mu wierna i tak subtelnie rozumie „sercem" Boga i życie, że człowieka aż mdli i w końcu czuje się zażenowany, jak po zaślinionym pocałunku.

Dochowaj wiary żonie, módl się z nią razem z książki do nabożeństwa, dorabiaj się fortuny, kochaj sport — a wszystko pójdzie ci jak z płatka na tym i na tamtym świecie. Burżuazja bardzo lubi tak zwane „pozytywne" typy oraz powieści ze szczęśliwym zakończeniem, ponieważ utwierdzają ją w przekonaniu, że i kapitału można się dorobić, i cnotę zachować, można być bestią i równocześnie szczęśliwym człowiekiem.

Antoni Czechow



Codziennie wieczorem przychodziłem do Czechowa i zostawałem u niego niekiedy do trzeciej lub czwartej nad ranem, czyli do powrotu pani Olgi. Najczęściej wyjeżdżała do teatru, ale czasem też na jakiś koncert filantropijny. Wstępował po nią Niemirowicz, wyfraczony, przesiąknięty zapachem cygar i drogiej wody kolońskiej; pani Olga, w stroju wieczorowym, uperfumowana, przystojna i młoda, zbliżała się do męża mówiąc:

— Proszę beze mnie się nie nudzić, kochasiu; zresztą, z Bukiszonem (tak nazywał Bunina Czechow — Red.) zawsze czujesz się dobrze... Do widzenia, mój drogi — zwracała się do mnie.

Całowałem jej rękę i oboje odchodzili. Czechow zatrzymywał mnie aż do jej powrotu. I te godziny nocnego czuwania były dla mnie szczególnie drogie. (...)

Koło czwartej, a niekiedy nawet o świcie wracała pani Olga; pachniała perfumami i winem ...

— Cóż to, nie śpisz jeszcze, kochasiu? ... To ci szkodzi. A, i pan jest tutaj, Bukiszonie ... no, z panem oczywiście Antoni się nie nudził!

Wstawałem i szybko żegnałem się.

ze wspomnień Iwana Bunina

Wielce szanowna koleżanko! Pisze Pani, że zależy jej daleko więcej na sławie niż na miłości; a ze mną na odwrót: na miłości zależy mi daleko więcej niż na sławie. Zresztą to rzecz gustu. Jeden woli konia, drugi pomarańczę.

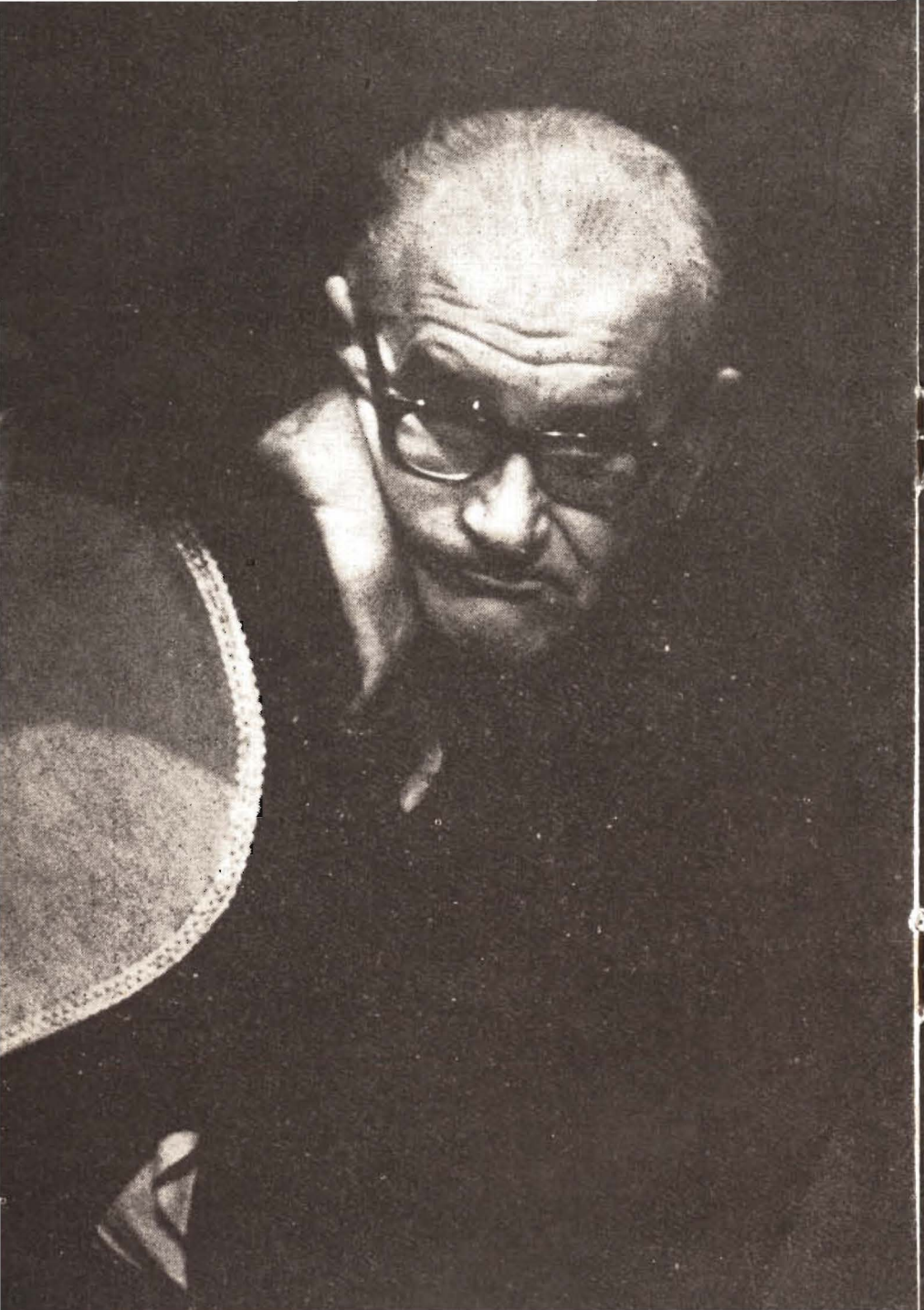
Antoni Czechow

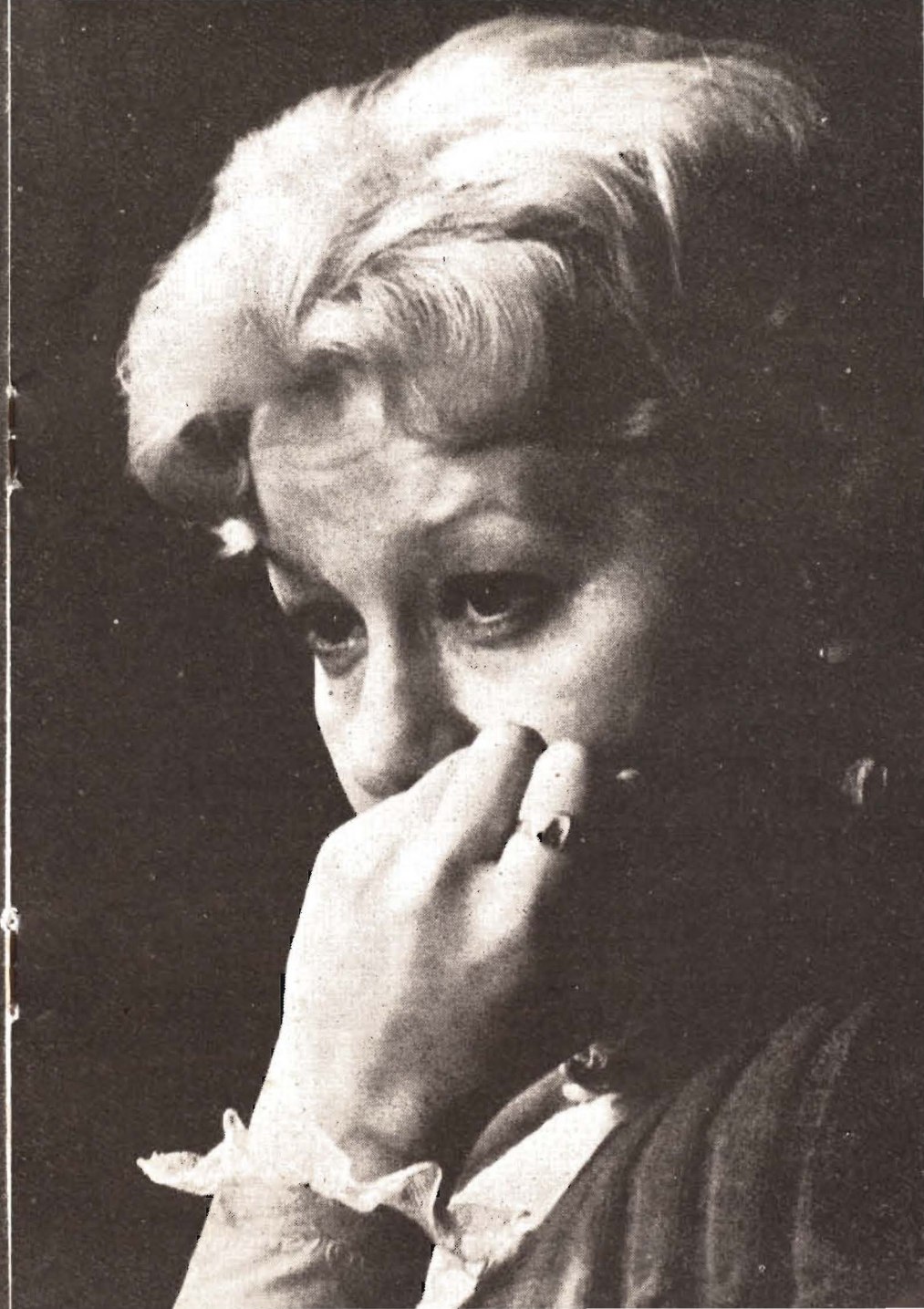
Prostota jest rzeczą w sztuce najcenniejszą. Ale każdy twórca rozumie ją po swojemu. Jest prostota Puszkina — i prostota prymitywu. Nie istnieje jakaś powszechna, jednoznacznie pojmowana prostota, jak nie istnieje „złoty środek" w sztuce. Twórca musi dążyć do osiągnięcia swojej własnej prostoty, niepodobnej do prostoty jego kolegów. Trudna prostota sztuki — to jest coś, do czego w końcu człowiek dochodzi, a bynajmniej nie to, od czego zaczyna. To szczyt, nie podwaliny.

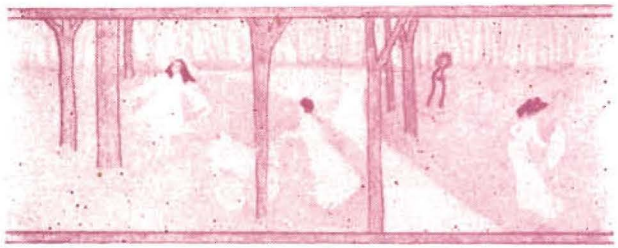
Wsiewołod Meyerhold

Pytasz mnie: co to jest życie? To tak jakbyś pytała: co to jest marchew? Marchew to marchew, i to wszystko co można na to pytanie odpowiedzieć.

Antoni Czechow







Ryszard Przybylski

OKRUTNY WODEWIL

1

Czechow odkrył właściwy sens różnych mistyfikacji Dostojewskiego. W pewnym sensie jest on oskarżycielem Dostojewskiego. Czechow zakończył wielką dyskusję nad wartością etyczną, która w kulturze rosyjskiej nosi nazwę „wolności wewnętrznej". Ten spór zaczął się bardzo dawno, ale nas oczywiście obchodzi w tej chwili tylko ostatnia jego faza, przebiegająca w wieku XIX. Spór ten prowadzili filozofowie, działacze rewolucyjni i pisarze. Spekulacje filozofów były z reguły tak abstrakcyjne, że zakłamały w końcu tę wyjątkowo wstrętną formę niewolnictwa jaką była pańszczyzna w carskiej Rosji. Rozważania rewolucjonistów były z kolei zbyt praktyczne i nie mogły ogarnąć w pełni moralnego sensu tej dyskusji. Jej ludzki sens, jej wielką rolę w historii kultury europejskiej najlepiej jest więc śledzić z dzieł literackich, przede wszystkim z dzieł Gogola, Dostojewskiego, Tołstoja i Czechowa.

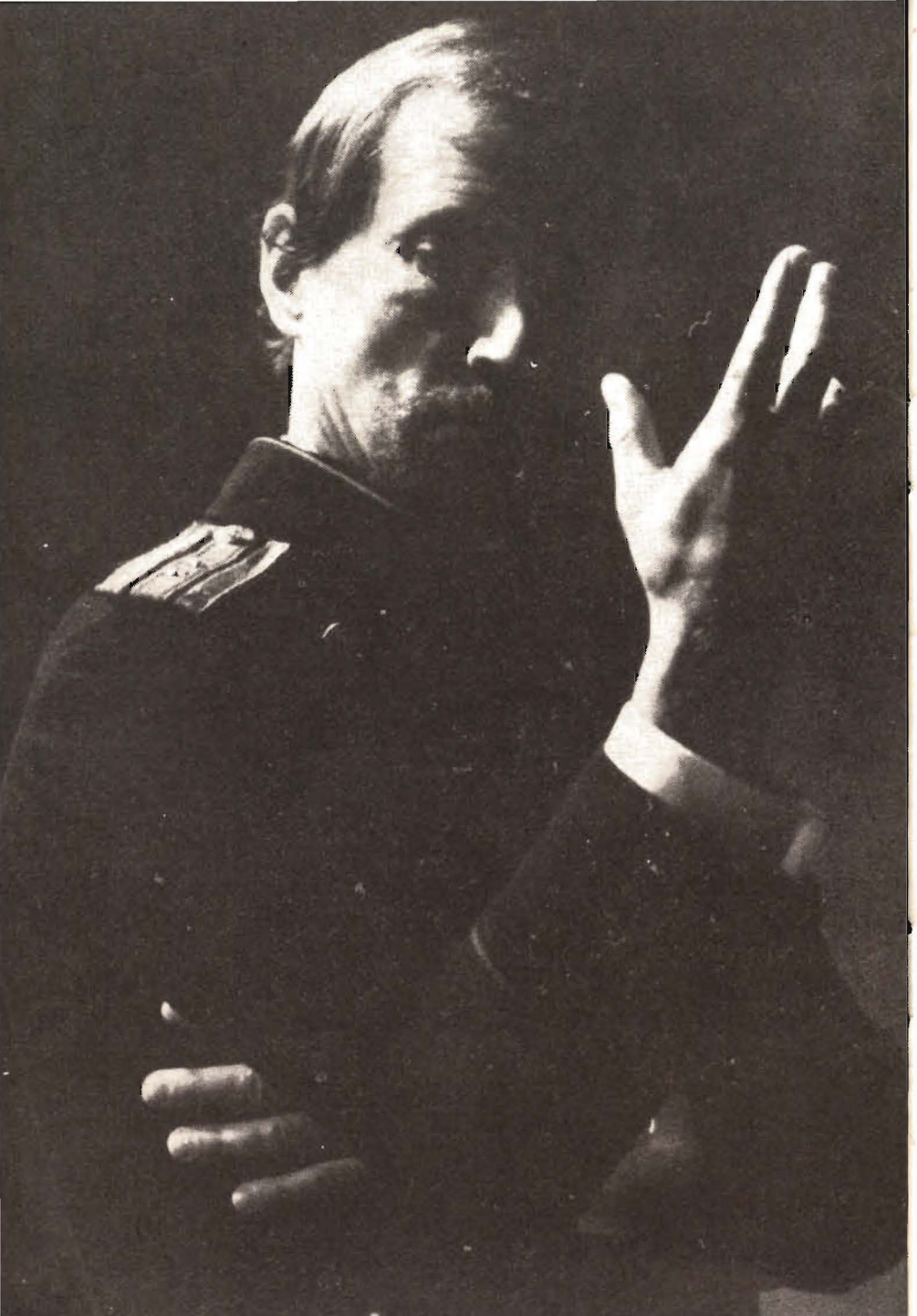
Punktem zwrotnym w tym sporze stało się stwierdzenie Czaadajewa, filozofa, który cieszył się sympatią młodego Puszkina, że w Rosji, od samego początku jej historii, wszystko skierowane było ku zniewoleniu człowieka. W tej koncepcji struktura społeczna carskiej Rosji była zwyrodniałym organizmem, który na każdym etapie swego rozwoju niszczył nawet cień wolności. Oskarżenie to było zaiste straszne i spędzało sen z oczu każdemu Rosjaninowi. Ani Gogol, ani Dostojewski nie mogli się z tą myślą pogodzić. Wolność jest bowiem dla ludzi wartością najwyższą i nigdy nie była kwestionowana. Człowiek zniewolony godny był bardziej pogardy niż litości. Dostojewski postanowił tedy udowodnić, że Czaadajew nie miał racji.

Jedna szczególna okoliczność sprawiła, że Dostojewski stał się twórcą mistyfikacji, której istotny sens ukaże właściwie dopiero Czechow. Znał on bardzo dobrze Zachód i kapitalistyczne stosunki społeczne poddał gorącej i bardzo ostrej krytyce. Zniewolenie klasy robotniczej było dla niego dowodem, że stworzone przez ustrój burżuazyjnej demokracji instytucje społeczne, takie jak wybory powszechne i parlament, są dziełem perfidnego kłamstwa. W Rosji są ogromne masy pańszczyźnianych niewolników, ale Europa nie ma prawa wynosić się dumnie ponad Rosję, ponieważ jej demokratyczne instytucje społeczne nie gwarantują żadnej wolności dla proleta-

riuszy. Jeśli zaszłaby potrzeba poprawienia stosunków społecznych w Rosji (Gogol na przykład nie chciał ich wcale poprawiać), to w żadnym wypadku — twierdził Dostojewski — nie należałoby demokratyzować tego kraju na modlę zachodnią. Myśl Rousseau, „idee genewskie", umowy społeczne, konstytucje i parlamenty to kłamstwo, fasada i cyrk. Rosja powinna odnaleźć własną drogę do wolności.

Dostojewski nawiązał więc do fundamentalnego dla całej cywilizacji chrześcijańskiej rozróżnienia między wolnością naturalną a wolnością chrześcijańską. Wolność naturalna polega na możności nieskrępowanego wyboru między wartościami, przede wszystkiem między doborem a złem, życiem a śmiercią. To dzięki niej możliwa jest na ziemi świętość i zbrodnia, szlachetność i podłość, bunt i pokora. Dla teologów była to wolność mniejsza, ponieważ wyżej stawiali oni wolność chrześcijańską, której treścią nie był wybór wartości, lecz dobrowolne przyjęcie prawdy. Obdarzony tą wolnością człowiek dobrowolnie rezygnował z wyboru między wartościami i odsprzedawał swą wolność naturalną Bogu. Ograniczał swą wolę i przyjmował prawdę Boga. Wzorem takiej wolności był Chrystus wypowiadający do Ojca słowa modlitwy: Bądź wola Twoja ...

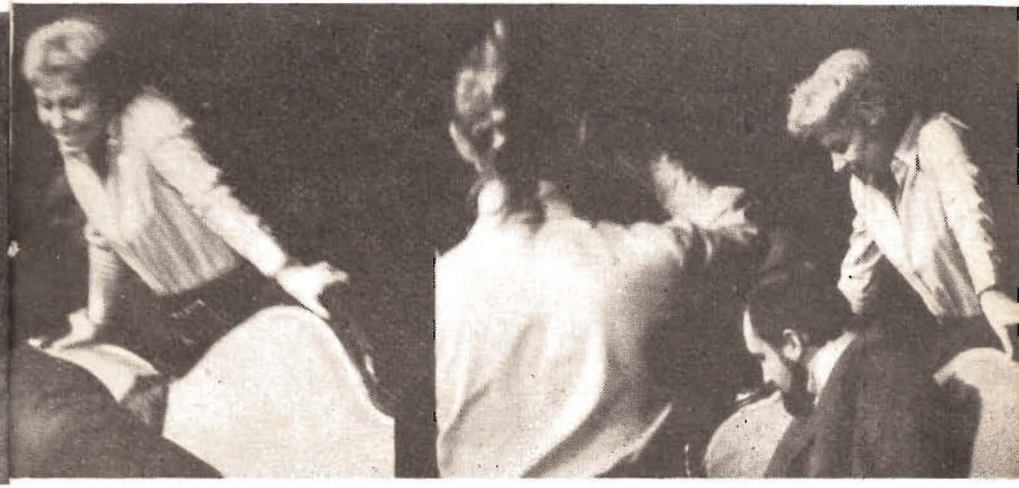
Dostojewski potraktował tysiącletnią historię Rosji jako wielką szkołę wolności chrześcijańskiej. Duszę ludu rosyjskiego — twierdził pisarz — ukształtowało prawosławie, które — jedyne wśród wyznań chrześcijańskich — przechowało ideę „wyższej wolności". W imię najwyższego dobra lud rosyjski odsprzedał



swą wolność Bogu i carowi, który tu na ziemi jest figurą dobrego Boga Ojca. Rosyjski lud — pisał Dostojewski — „ma tylko Boga i Cara i podtrzymują go tylko te dwie siły, te dwie jego wielkie nadzieje." W krajach Zachodu człowiek również odsprzedaje wolność ale odsprzedaje ją abstrakcyjnej i niewiele wartej konstytucji. Kawałkowi papieru, który nie gwarantuje mu niczego. Inaczej w Rosji. Posłuszeństwo wobec woli Boga Ojca i Ojca Cara daje człowiekowi ten wyższy rodzaj wolności wewnętrznej, o którym Zachód nie ma nawet najmniejszego wyobrażenia. Uważał, że jest to „idea głęboka i najbardziej oryginalna". „Car jest wcieleniem ludu, wszystkiej jego idei, wszystkich jego nadziei i wierzeń". „U nas — pisał — możliwa będzie najpełniejsza wolność obywatelska, pełniejsza niż gdziekolwiek w świecie, pełniejsza niż w Europie a nawet w Ameryce, ponieważ oprze się ona na tej diamentowej podstawie. Jej gwarancją nie będzie żaden zapisany papier, lecz synowska miłość ludu do swego ojca-cara, bo przecież dzieciom można pozwolić na wiele takich rzeczy, które są nie do pomyślenia u narodów rządzących się według spisanej umowy społecznej." Tyrania caratu i pokora ludu rozpłynęła się w ten sposób w harmonii rodzinnej. Niewolnictwo przybrało postać dobrowolnej miłości ludu do cara. Zgoda na niewolnictwo została nazwana wolnością. W ten sposób Rosja stała się krajem, który wychowywał swych mieszkańców w całkowicie odmiennej idei wolności, wolności wewnętrznej, która nie polegała na możliwości wyboru, na samodzielnej decyzji, na manife-

stacji własnej woli, lecz na dobrowolnym odsprzedaniu praw do wolnego wyboru, rezygnacji z własnej decyzji i przytłumieniu własnej woli.

Czechow ukazał właściwe społeczne znaczenie tej przedziwnej „wolności wewnętrznej", która powstała w następstwie wulgarnego upolitycznienia wzniosłych idei chrześcijaństwa. Zdawał się przyznawać, że diagnoza, jaką wystawił Dostojewski rosyjskiemu charakterowi narodowemu, była słuszna. Marazm duchowy i bezwolność mogły się narodzić tylko z wielowiekowego nawyku odsprzedawania swej wolności carowi i władzy. Dramaty Czechowa świadczą o tym, iż był on przekonany, że wielka historyczna szkoła „wolności wewnętrznej" oduczyła Rosjan umiejętności wyboru, manifestowania swej woli, podejmowania postanowień. Bohaterami jego dramatów są ludzie, którzy nie potrafią wybrać, uciekają przed momentem decyzji. I, ponieważ wybór jest aktem wstępnym wszelkiego działania, nie potrafią również działać. Myślą a nie wybierają. Czynią a nie działają. Ich byt społeczny kształtuje wola, której odsprzedali swą wolność; której kontrolować nie chcą, którą traktują jako fatum, chociaż siła tej władzy polega właśnie tylko na dobrowolnej bezwolności tych ludzi. Ani akt myślenia, ani praca nie są dla tych ludzi twórczością. Są tylko powinnością, ponieważ wszyscy traktują siebie jako wykonawców woli władzy. Nikt się nie buntuje. Bunt jest przecież najwyż-



szym objawem woli. Toną w marzeniach. W wódce. W miłości. Lęk przed jakąkolwiek zmianą w życiu jest im przekazywany w genach.

Nikt z nich nie jest w stanie zrozumieć źródeł tej powszechnej niemożności. Dlatego wszyscy traktują ją jak dzieło przeznaczenia, od którego nie ma odwołania. Proszę przyjrzeć się dziejom żałosnego buntu Iriny, która początkowo ma nadzieję, że w jej życiu nastąpi jakaś zmiana, że jej losy potoczą się inaczej niż życie Oli. Nie uczyni jednak nic, aby zmienić swój los. Z łatwością zgodzi się zostać niewolnicą przeznaczenia. Ile w niej wstydu, że ośmieliła się zamarzyć o losie innym niż los jej sióstr. Z jaką czułością patrzy na nią cały czas Czebutykin. Oczywiście nie tylko dlatego, że Irina przypomina mu jego dawną miłość. Ile w nim czułości i wyrozumiałości dla tego słabiutkiego zrywu, który jest najsłabszym odruchem woli jaki można sobie wyobrazić. I ta jego smutna wiedza o zakończeniu buntu Iriny!

Trzy siostry są więc sztuką o niemożności działania. Dotychczasowe inscenizacje tego dramatu nie brały tego pod uwagę. W inscenizacjach MCHAT-u, które oglądałem wielokrotnie z najwyższym zdumieniem, była to zawsze sztuka o tęsknocie do lepszego świata. MCHAT rozumiał Czechowa dość sentymentalnie, wbrew naturze tego pisarza, który był bardziej bezlitosny niż czuły. Ale wystarczy posłuchać tego tekstu bez żadnych uprzedzeń, aby usłyszeć, że ta tęsknota jest tylko doskonałym dowodem przeraźliwej bezwolności. Jest to tęsknota straszna, która zamienia byt w pozór; która przekształca pracę w środek głuszący rozpacz człowieka przerażonego koszmarną niezmiennością losu dziadów, ojców, dzieci, wnuków, pokoleń, które — aby użyć słów Czaadajewa — istnieją, ale nie rozwijają się. Jest to tęsknota irytująca. Dlatego kiedy słyszałem aktorów mówiących swoje kwestie w *Trzech siostrach* w najwyższym uniesieniu, kiedy młoda Irina śpiewała jak cerkiewny bas, kiedy Olga niemal unosiła się w powietrzu, wymarzyłem sobie reżysera, który tę tęsknotę w końcu podepcze i wyszydzi.

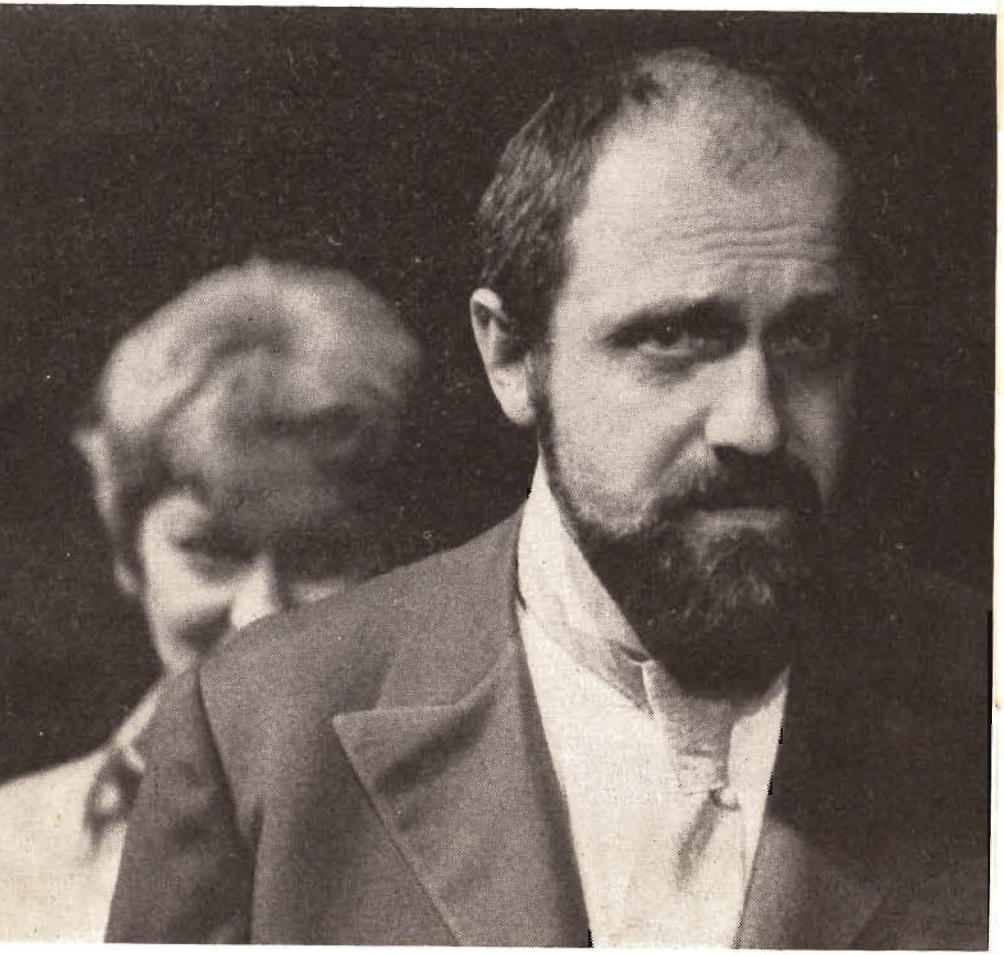
2

Przemówienia Wierszynina o świetlanym życiu w przyszłości, hymny Tuzenbacha, Iriny i Oli o pracy, nie są wypowiedziami kabotynów. Ludzie ci nie uprawiają lichego aktorstwa i nie silą się na tanie efekty salonowe. Niemoc duchowa jest chorobą psychiczną, ale niewiele ma wspólnego z prowincjonalnym błazeństwem, za którym nie kryje się wielki dramat historyczny, lecz pustka zwykłych bałwanów. Tę niemoc duchową bohaterów Czechowa MCHAT otoczył aureolą marzycielstwa. Przekształcił więc utwory Czechowa w mieszczańskie dramy o ludziach skrzywdzonych przez los, którzy ciągle wyczekują sygnału do wielkiego zrywu, trąbki „złotego rogu".

Wieczne czekanie, czekanie bez celu, czekanie samo w sobie, czekanie bez Godota, przekształcono w dramat nadziei. Dziś wystarczy tę niemoc duchową otoczyć aureolą błazeństwa, aby uzyskać absurdalną groteskę. Gdybyśmy rzeczywiście mieli do czynienia z gromadą kabotynów, *Trzy siostry* byłyby tylko groteską dramatyczną w stylu Ionesco. Przekształcanie Czechowa w teatr absurdu jest równie dziwaczne jak interpretacje mchatowskie w duchu liryczno-patetycznej dramy. Tę alternatywę Adam Hanuszkiewicz wydaje się odrzucił zdecydowanie. W imię czego, zapytacie? W imię wierności dla pierwotnego pomysłu samego autora.

Dość sporo pisało się, że teatr Hanuszkiewicza poddał autora strasznej tyranii reżysera. Było to jedno z najbardziej śmiesznych nieporozumień naszej powojennej krytyki teatralnej. Nasza krytyka o „myśli autora" sądzi zawsze z tekstu czytanego we własnym domu, w fotelu. Krytyk nie bywa na próbach w teatrze i tu właśnie tkwi źródło jego upadku. Sądzi że tę wyczytaną myśl, na dodatek wyczytaną przez niego, teatr powinien zilustrować. Sprowadza pracę reżysera do ilustracji własnych pojęć o „myśli autora". Kiedy Hanuszkiewicz zaczął ujmować tę myśl w formy jakimi dysponuje teatr (a trzeba pamiętać, że formą, tak! formą w teatrze jest aktor, czyli człowiek mający określony charakter) wszyscy niemal przyjęli ten sposób interpretacji tekstu jak zdradę autora. Ponieważ ta teatralna wizja utworów klasycznych była niepodobna do czytelniczych wyobrażeń, zaczęto mówić o tyranii reżysera.

MCHAT nie nadał *Trzem siostrom* kształtu teatralnego, lecz zilustrował w teatrze myśl autora tak,



jak ją pojął ówczesny reżyser. W MCHAT najpierw tekst czytano. Co prawda, nie w domu, nie w fotelu, ale wszakże czytano. Inscenizacja miała zilustrować wyczytaną myśl. MCHAT źle zrozumiał Czechowa, ponieważ go odczytał. W czasie tej lektury do głosu doszła tęsknota samego zespołu. Zespół chciał się nad sobą użalić. Gesty na widowni, gwałtowne zakrywanie twarzy dłońmi, tłumiony szloch, miały ten sam charakter. Były to gorzkie żale nad rosyjską inteligencją. I ponieważ wierzyć w coś trzeba, były to hymny o wiecznej nadziei. Wydrwieni stawali się rycerzami dobra, wyszydzeni, otrzymywali palmę niezasłużonego męczeństwa. Sam obrzęd czytania podporządkował tekst Czechowa jednej idei, jednemu tonowi. Wszyscy się do siebie upodobnili. Nawet Solony był godzien żalu. Tylko Natasza pozostała potworem. Bo przecież nie potrafiła marzyć! *Trzy siostry*, szyderczy wodewil, kakofonia sprzecznych reakcji, został zamieniony w solidną, jednolitą w tonie pozytywną dramę.

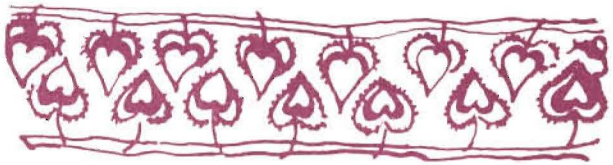
Hanuszkiewicz postanowił nie ilustrować. Nie wypełniać tekstu Czechowa wyczytaną ideą, lecz żywymi ludźmi. Aktor wchodząc w narzuconą sobie sytuację, rozwiązuje ją zgodnie ze swoim charakterem, ze swoim systemem wartości i w sposób naturalny wnosi na scenę podstawowy element wodewilu: wielką różnorodność uczuć i bogactwo skrajnych tonów. Hanuszkiewicz wie, jak tego dowodzą jego inscenizacje, że reżyser to człowiek, w którym teatr zwyciężył czytelnika. Dlatego dotarł do „myśli autora" Czechow uważał, że *Trzy siostry* są wodewilem. Czy

Hanuszkiewiczowi uda się przedstawić na scenie ten szczególny „wodewil"?

Kiedy przyjrzymy się jakich zmian dokonał Czechow w poetyce tego gatunku, dojdziemy do wniosku, że właściwie jest to parodia wodewilu. Stanisławski, któremu wodewil kojarzył się z zawrotnym tempem i kupletem, zresztą zgodnie z ówczesnym stanem rzeczy, mógłby rzeczywiście zapytać: a cóż wspólnego mają *Trzy siostry* z wodewilem? Parodia Czechowa nie polegała bowiem na intensyfikacji typowych dla gatunku cech. Wręcz przeciwnie. Parę cech nawet wyeliminował. Nie sparodiował chwytów literackich, lecz to, co się powszechnie wówczas nazywało życiem wodewilowym, okraszonym głównie radosną naiwnością.

Od momentu, kiedy w połowie zeszłego stulecia w ten świat pełen radości życia, świątecznego nastroju, śmiechu, jarmarcznych kolorów, autentycznej teatralności, ruchu i zabawy, wprowadzono małego człowieczka zatlamszonego ciężkimi warunkami życia, który jak u Gogola czy Dostojewskiego — był trochę nieszczęśliwcem a trochę małą gadziną, los wodewilu został właściwie przesądzony. Skończyła się czysta beztroska zabawa. Ten typ, ofiara zbiurokratyzowanej machiny caratu, musiał zatlamsić bezinteresowną ludyczność.

Czechow wiedział, że wszyscy jego bohaterowie to mali zahukani ludzie, którzy są naturalnymi niszczycielami wodewilowego świata. Dlaczego więc upierał się przy poglądzie, że jego sztuki są w gruncie rzeczy wodewilami?



Wodewil miał wspaniale zawiłą, bogatą, pełną niesamowitych wydarzeń intrygę. Poplątana akcja nadawała życiu blasku i nerwu. Ponieważ *Trzy siostry* są sztuką o niemożności, utwór Czechowa musiał zrezygnować z fajerwerkowej intrygi. *W Trzech siostrach* nie ma żadnej intrygi. Kiedyś, przeciw przodkom tych ludzi intrygę uknuła Historia, skaziła ich dusze i skazała na bezruch. Ich życie toczy się nadal jak w wodewilu, ale już bez intrygi. Niemożność i bezczynność bohaterów wykluczyła również drugą podstawową cechę tego gatunku: tempo po akcji, które wynikało głównie z energii jaka rozsadzała tych ludzi, dążących do przezwyciężenia wszystkich kłopotów wynikających z akcji. W wodewilu akcja wynikała z charakterów. Charaktery obdarzone były temperamentem, energią, wolą działania. Z chwilą gdy Czechow zdecydował się, że tematem jego sztuki będzie niemożność działania, akcja musiała zostać wyeliminowana. Wodewilowy cyrk zamienił się w spokojny obraz życia. Energię zastąpiła monotonność.

Jednakże Czechow uważał, iż życie Rosjan ma nadal charakter wodewilowy. Straciło niewątpliwie nastrój świątecznej zabawy, ale nadal posiada podstawową cechę wodewilu: **pozór.** Świat wodewilu jest światem pozoru i takie też jest życie Rosjan. Kluczem do *Trzech sióstr* są słowa, które Czebutykin wygłasza po rozbiciu zegara; „Może nam się w ogóle zdaje, że żyjemy, a w rzeczywistości nas nie ma. Nic nie wiem, nikt nic nie wie". Z reguły grano tę kwestię tragicznie. I zupełnie nie wiadomo dlaczego.

Jest ona bowiem rosyjską, wodewilową repliką Calderonowskiego motywu „życie jest snem". Ale jeśli metafizyczna nieokreśloność bytu, związana z dwuznacznym charakterem świadomości, wtrąca bohaterów Calderona w świat tragedii, to paraliż woli, który społeczny byt człowieka przekształca w pozór, wtrąca bohaterów Czechowa w świat wodewilu. U Calderona mamy do czynienia z tragedią poznania. U Czechowa z komedią świadomości, która pozwoliła się zniewolić przez strukturę społeczną, chociaż sama ją stworzyła i toleruje. U Calderona świadomość jest torturowana przez własną formę. U Czechowa — przez własną głupotę. Dlatego bohaterowie Czechowa są śmieszni. Nie za bardzo, bo w końcu tylko w połowie odpowiadają za swój własny los. Są oczywiście godni drwiny. Ale również nie za bardzo, gdyż nie wypada gardzić ludźmi, których ukształtowała wielowiekowa historia. Wodewil, który zachował jeszcze swą pogodność, złagodził pogardę i zniecierpliwienie Czechowa.

Nerwem wodewilu były kuplety. Kuplet spełniał dwie funkcje. Po pierwsze, był formą bezpośredniej rozmowy z widzem, po drugie jako *recitativo* lub podśpiewywany dialog był dalszym ciągiem dialogu mówionego. Czechow zrezygnował z pierwszej formy kupletu, ponieważ wprowadziłaby ona nastrój cyrkowy, ton zabawy i radości. A *Trzy siostry* to właśnie wodewil bez zabawy i radości. Zachował natomiast *recitativo* i podśpiewywany dialog. Recytatywem jest wygłaszany kilkakrotnie przez Maszę początek Puszkinowskiego wstępu do *Rusłana i Ludmiły*. Zamiast rytmu muzycznego mamy tu metrum wierszowe. Ten

fragment, który jest symbolem baśniowej niemal ponadrozumowej poezji, pełni taką samą rolę jak paplanina Wierszynina. Melodia wielkich słów, marzenie, zastępuje tym ludziom działanie. Natomiast podśpiewywany dialog trwa cały czas między Maszą a Wierszyninem. Ten półśpiew nie jest ani rozwinięciem, ani dokończeniem dialogu mówionego, ponieważ Wierszynin przekształcił związek między sobą a Maszą w pozór. Pozorny jest bowiem związek między mężczyzną-tchórzem, który boi się miłości, i podprowadzony do momentu decyzji, utrzymuje sytuację wiecznego niezdecydowania a kobietą, która obserwując żałosną grę partnera obdarza go w równej mierze wyrozumiałością co lekceważeniem. Ten wodewilowy półśpiew jest repliką pełnego operowego śpiewu o zmarnowanej miłości. W *Trzech siostrach* nuci się głównie arie z *Eugeniusza Oniegina*.

Dla wodewilu, w końcu, charakterystyczny był taniec i podtańcowywanie. Taniec jest przedłużeniem życia wodewilowego bohatera, jego energii, wyzwoleniem jego wiecznej gotowości do zabawy. Ponieważ w *Trzech siostrach* ludzie nie mają żadnej energii i o napięciu również nie ma mowy, do tańca, wielkiego, szalonego tańca dojść nie mogło. W jednym tylko momencie wszyscy zaczynają już podtańcowywać. Ma to miejsce w akcie drugim, kiedy zgromadzeni czekają na zamówionych przebierańców. Tuzenbach podśpiewuje jakąś piosenkę ludową a może zresztą kuplet z jakiegoś wodewilu. Andrzej zaczyna już tańczyć i śpiewać. W tan wpada Czebutykin. Maszę opanowuje wir walca. Gdyby przebierańcy zjawili się na scenie, zacząłby się nareszcie obłąkany wodewilowy cyrk. Oczywiście przebierańców przepędzi kołtunka. Kołtunkę można było zmitygować. Ale, nie. Sprzeciw wymaga przecież energii. Taniec w wodewilu jest śpiewem duszy wyładowanej energią. Oni już nie potrafią tańczyć. Im się tylko wydaje, że będą mogli tańczyć. Kołtunka ustrzegła ich przed kompromitacją. Wierszynin wymówi się przed Maszą swoją żoną-wariatką i dwiema córeczkami, które kocha. Wszyscy usprawiedliwiają się kołtunką. Tych parę kroków odtańczonych przez te chochoły znaczy akurat tyle, co powtarzający się ciągle krzyk Iriny: do Moskwy, ja chcę do Moskwy. Pociąg z tego miasta odchodzi do Moskwy codziennie, ale paraliż woli nie pozwoli Irinie na decyzję. Podtańcowywanie w *Trzech siostrach* ujawnia odrobinę woli, odrobinę energii, która natychmiast głaśnie ponieważ jest dla tych ludzi zjawiskiem przerażającym, nienaturalnym, nieoswojonym, cudzym.

Kiedy w połowie XIX stulecia wodewile osiągnęły w Rosji szczyt powodzenia, powstało wówczas bardzo popularne określenie tego gatunku. Wodewil — mówiono — jest to sztuka, w której zdarzyć może się wszystko. Zapewne dlatego już w pierwszej połowie stulecia uwielbiał wodewile Repetiłow, bohater sztuki Gribojedowa *Mądremu biada*. Wodewil — mawiał — to jest coś, wszystko inne bzdury. Zapewne dlatego Puszkin zachwycał się pełnym wdzięku utworem Lenskiego *Piękna i brzydka, głupia i mądra*.

Ledwo skończył się XIX wiek, Czechow napisał wodewil, w którym już nic zdarzyć się nie może.

Zredukował wodewil do sztuki o życiu pozornym i pokazał, że życie inteligencji rosyjskiej jest takim wodewilowym pozorem. Nie kochał tej namiastki życia. Nie kochał ludzi, którzy w niej ugrzęźli. Kochać można blask, taniec, cyrk, festyn, energię, zabawę, święto, kolory. Kto kocha niemożność jest czcicielem trumny. U nas w Polsce mówi się, że jest czcicielem czerepu. MCHAT chciał się użalić nad losem inteligencji i dlatego przekształcił sztuki Czechowa w apologie bezpłodnej tęsknoty. Złożył hołd trumnie. I zdradził Czechowa.

Ryszard Przybylski

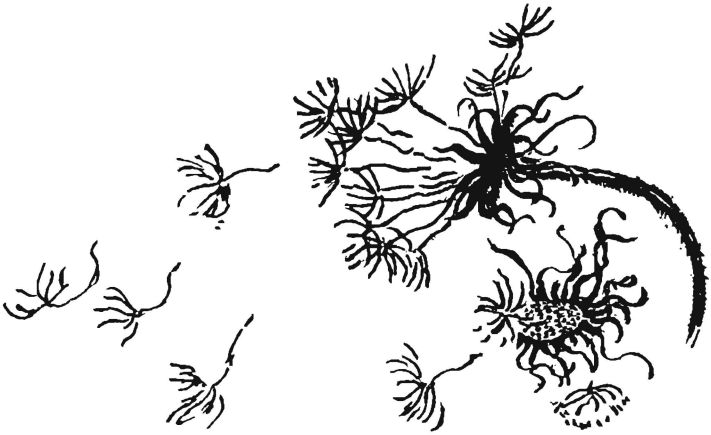
W programie fragmenty listów Czechowa z tomu Antoni Czechow Dzieła, Czytelnik 1962.

Autorem zdjęć z prób Trzech Sióstr w Teatrze Narodowym jest Renard Dudley

Wydawca: Teatr Narodowy
Redakcja: Ewa Rymkiewicz
Opracowanie graficzne: Witomiła Wołk-Jezierska
Redaktor techniczny: Zbigniew Celiński

Cena zł 10.—

WDA-1. Zam. 2211/71. 10 000. U-64



TEATR NARODOWY

założony w roku 1765

ANTONI CZECHOW

TRZY SIOSTRY

KOMEDIA

Przekład Natalii Gałczyńskiej

Osoby:

Andrzej Prozorow — HENRYK MACHALICA

Olga — MIROSŁAWA DUBRAWSKA
Masza — ZOFIA KUCÓWNA
Irina — EWA ŻUKOWSKA
jego siostry

Natasza — ELEONORA HARDOCK

Kułygin, nauczyciel gimnazjum — EUGENIUSZ ROBACZEWSKI

Wierszynin, pułkownik — GUSTAW LUTKIĘWICZ

Tuzenbach, baron, porucznik — WOJCIECH BRZOZOWICZ

Solony, kapitan — KRZYSZTOF CHAMIEC

Czebutykin, lekarz wojskowy — HENRYK BĄK

Fiedotik, podporucznik — MIECZYSŁAW KALENIK

Rode, podporucznik — TADEUSZ CZECHOWSKI

Fierapont, stróż z zarządu ziemstwa — KAZIMIERZ OPALIŃSKI

Anfisa, niańka — ELŻBIETA WIECZORKOWSKA

Służąca — MARIA GARBOWSKA

Scenografia — MARIAN KOŁODZIEJ

Reżyseria — ADAM HANUSZKIEWICZ

Asystenci reżysera — WOJCIECH ZEIDLER
KRYSTYNA KUTRA (PWST)
MAREK KULESZA (PWST)

Dyrektor i Kierownik Artystyczny
ADAM HANUSZKIEWICZ

Zastępca Dyrektora
TADEUSZ KAŹMIERSKI

Kierownik Literacki
JERZY S. SITO

WDA-1. Zam. 2195/71. Nakład 10000. U-64