TEATR POLSKI
IM. ARNOLDA SZYFMANA
W WARSZAWIE

WESA
PRODUKCJE

ANTONI CZECHOW

WUJASZEK WANIA

TŁUMACZENIE: JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

REŻYSERIA
IWAN WYRYPAJEW

Mantri. All rights reserved.

teatrpolski.waw.pl

Spektakl „Wujaszek Wania" powstał we współpracy
Teatru Polskiego im. Arnolda Szafmana w Warszawie i Weda Produkcje

Antoni Czechow

WUJASZEK WANIA

w przekładzie
Jarosława Iwaszkiewicza

Helena – **Karolina Gruszka**/ **Magdalena Różczka**
Serebriakow – **Andrzej Seweryn**
Astrow – **Maciej Stuhr**
Maria Wojnicka – **Teresa Budzisz-Krzyżanowska**
Iwan Wojnicki – **Dariusz Chojnacki**
Sonia – **Marta Kurzak**/ **Ewelina Pankowska**
Niania – **Anna Nehrebecka**
Telegin – **Szymon Kuśmider**
Parobek – **Marcin Jędrzejewski**

Reżyseria – **Iwan Wyrypajew**
Scenografia – **Anna Met**
Kostiumy – **Katarzyna Lewińska**
Reżyseria światła – **Sergei Vasilev**
Muzyka – **Jacek Jędrasik**, **Marek Kępa**

Asystent reżysera – **Michał Rogalski**
Asystentka kostiumografa – **Maria Duda**
Asystentka ds. produkcji – **Paulina Strzyga**

Asystent/ Inspicjent – **Katarzyna Zbrojewicz**
Sufler – **Małgorzata Ziemak**

Premiera 9 grudnia 2017
Duża Scena Teatru Polskiego im. Arnolda Szyfmana w Warszawie

Jerzy Koenig

Kto to był Anton Czechow?

Nie łudźmy się, że sam na to pytanie nam odpowie.
Ktoś stoi pod drzwiami. Wiem, że to Czechow. Ciche stukanie puk, puk, puk.
Mam cię, myślę. Pytam: kto tam? Musi się przecież jakoś przedstawić. Słyszę: Anton. Albo Antosza. Czechonte. Czechow. Doktor. Swój, otwórz. Odnowiciel sztuki aktorskiej. Rówieśnik waszego Wyspiańskiego, Stanisława Franciszkowicza...
Na pewno tak by nie było. Odszedłby bez słowa.

Pisze jego przyjaciel i rówieśnik Iwan Bunin:

Kiedyś Czechow, w skromnym towarzystwie bliskich mu osób, pojechał do Ałupki. Jadł śniadanie w restauracji, był wesoły, żartował. Wtem od sąsiedniego stołu podnosi się jakiś mężczyzna z kielichem w ręku. – Panowie, proponuję wam wzniesienie toastu za obecnego tu wśród nas Antona Pawłowicza, dumy naszej literatury, piewcę nastrojów pełnych światłych nadziei.
Czechow zbladł, wstał i wyszedł.

Przyjdzie nam to zrobić bardziej po belfersku. Pisarz rosyjski, urodzony w 1860 roku w Taganrogu, zmarły w 1904 roku w Badenweiler. Żył lat czterdzieści cztery. Wnuk chłopa pańszczyźnianego, syn sklepikarza z Taganrogu, który zbankrutował i uciekł do Moskwy, gdzie żył w nędzy z rodziną. Anton Pawłowicz, trzeci z kolei syn (miał także siostrę), kończy wydział medyczny Uniwersytetu Moskiewskiego. Pisze i publikuje od czasów studenckich, dla utrzymania siebie i rodziny, w prasie humorystycznej. Ma wtedy lat dwadzieścia. Staje się sławny i lubiany jako autor opowiadań, krótkich utworów prozatorskich, poprzedzającej pisarstwo Sołżenicyna pracy *Sachalin*, także dramatów. Choruje na gruźlicę. Zamieszkał w Jałcie, lekarze chcieli mu pomóc, dziś wiemy, że w ten sposób przyśpieszyli śmierć. Umiera w Badenweiler, w obecności żony i lekarza. Poprosił o szampana, wypił, powiedział: *Doktor, ich sterbe* (Doktorze, umieram), odwrócił się do ściany i umarł. Ciało w trumnie obłożonej lodem dojechało do Moskwy w wagonie z napisem „ostrygi". Tłumy wzdłuż trasy pogrzebowej. Pochowany jest na cmentarzu Nowodziewiczym.

W Polsce czci się go dzisiaj przede wszystkim jako autora dramatu. Więcej, ma opinię programatora wielkiego, nowoczesnego dramatu europejskiego. Wzruszają nas czechowowska miękkość, czechowowska mgiełka, czechowowskie nastroje. Co trzecia sztuczka bieżącego repertuaru obdarzana jest mianem czechowowskiej. Kilkadziesiąt lat temu wyglądało to odwrotnie. Uchodził Czechow za mistrza miniatur literackich, który nie wiedzieć czemu napisał kilka słabych dramatów, amorficznych, nudnych, niezgrabnych. Od George'a Bernarda Shawa po Stanisława Cata-Mackiewicza z litością pochylano się nad jego słabiutkimi dramatami. Głupi wydaje się być ten podział na gatunki lepsze i gorsze, mocarne i słabowite, raz wyżej, raz niżej cenione, w zależności od techniki pisania. Tymczasem Czechow był po prostu pisarzem, mistrzem słowa, namiętnym, choć panicznie sprzeciwiającym się wszelkiej egzaltacji obserwatorem i portrecistą swojej współczesności. Piewca inteligencji? Fragment z listu do Iwana Orłowa, Jałta, 1899, przekład Jerzego Pomianowskiego:

Cała inteligencja jest winna, cała, mój Panie. Dopóki są jeszcze studentami i kursantkami, tak długo są to ludzie uczciwi i dobrzy, nasza nadzieja, przyszłość Rosji, ale kiedy tylko studenci i kursantki wyrwą się na samodzielność, szlak, jak tylko zostaną dorosłymi, cała nadzieja nasza i przyszłość Rosji zamienia się w dym i osadzają się na filtrze sami doktorzy, właściciele domków podmiejskich, niesyci urzędnicy, parający się kradzieżą inżynierowie. Niech sobie Pan przypomni, że Katkow, Pobiedonoscew, Wyszniegradskij to wychowankowie uniwersytetów, to nasi profesorowie, luminarze... Nie wierzę w naszą inteligencję, obłudną, fałszywą, histeryczną, niewychowaną, leniwą nie wierzę nawet wtedy, kiedy cierpi i skarży się, bowiem jej ciemiężyciele z niej samej się wywodzą. Wierzę w poszczególnych ludzi, widzę ratunek w poszczególnych osobach rozrzuconych po całej Rosji tu i ówdzie, w inteligentach czy w chłopach to jest siła, choć ich nawet niewielu. (...) Mimo wszystko nauka posuwa się wciąż naprzód i naprzód, świadomość społeczna wzrasta, kwestie etyczne zaczynają przybierać charakter burzliwy itd., itd., i wszystko to dzieje się, nie bacząc na prokuratorów, inżynierów, guwernerów, bez związku z inteligencją *en masse* i bez względu na nic...

Nowelista, dramatopisarz, humorysta, piewca mgiełek i nastrojów? To chłopiec z prowincji, który stał się Wielkim Pisarzem Europejskim, opowiadający po rosyjsku o Rosji.
A jako człowiek myślący o własnej egzystencji bywał także marzycielem. Z listu do Lidii Mizinowej, Jałta 1894, przekład Jerzego Pomianowskiego:

Ani na chwilę nie porzuca mnie myśl, że powinienem, że muszę pisać. Pisać, pisać i pisać. Jestem zdania, że

prawdziwe szczęście niemożliwe jest bez próżniactwa. Mój ideał: leniuchować i kochać pulchną pannę. Najwyższa rozkosz to dla mnie przechadzać się albo siedzieć sobie i nic nie robić; ulubione moje zajęcie to zbieranie niepotrzebnych rzeczy (listków, słomek itd.) i robienie niepotrzebnych kroków. Tymczasem jednak jestem pisarzem i muszę pisać nawet tu, w Jałcie. Miła Liko, kiedy z Pani będzie już wielka śpiewaczka będzie Pani miała wysoką gażę, to niech mi wtedy Pani da jałmużnę: proszę mnie zrobić swoim mężem i żywić na swój rachunek, abym mógł nic nie robić...

Pisał Bunin tamto „zbladł, wstał i wyszedł", ale także zacytował z listu Czechowa do kolegi pisarza, z 1888 roku:

Teatru nie lubię, szybko się w teatrze męczę, lubię tylko oglądać wodewile. Wierzę w wodewil także jako autor: ten, kto ma 25 dziesięcin ziemi albo 10 w miarę znośnych wodewili – ten ma zabezpieczone życie – wdowa po nim nie umrze z głodu.

Ten wielki pisarz zechciał także pisać dramaty. Znamy jego dwadzieścia tekstów dramatycznych, małych, dużych przerabianych w kilku wariantach. Jedynie z tytułu znamy chyba pierwszy wodewil, który napisał jako uczeń gimnazjalny: *O czym śpiewała kura*. Głośne miniatury: *Przy trakcie, Łabędzi śpiew, Niedźwiedź, Oświadczyny, Tragik mimo woli, Wesele, Jubileusz, O szkodliwości palenia tytoniu*. Sześć „dużych" dramatów: *Płatonow, Iwanow, Mewa, Wujaszek Wania, Trzy siostry, Wiśniowy sad*.

Nie widzę potrzeby, aby publicznie wyceniać ich wartość, dzielić te dzieła na mistrzowskie, porządne, użytkowe. Czechow miał miarę rzeczy w oku, wiedział, co chciał napisać, i to, co pisał, spełniało zamierzony cel. Był w tym i żart, i ironia, i głębsze znaczenie. Interpretacje dramatów Czechowa brał na siebie teatr, wykonanie – aktorzy, przesłanie wpisywała w jego teatr publiczność.

Teatr współczesny ocenił krótko: okropny.

Szarża, przesada, nuda, nic więcej. Gdybym tak miał władzę, to bym im wszystkim nie pozwolił zbliżyć się do teatru na odległość armatniego strzału! Aż mi się w środku wszystko wywraca, gotów bym ich wyzwać na pojedynek! Zlituj się, czyż to aktorzy? Kiedy umierają, na scenie, to takie ci odwalają miny, że na galerii wszyscy pokładają się ze śmiechu. (...) To żadna gra! To nie sztuka! To jest wprost, za przeproszeniem, mordowanie sztuki!

W *Opowieściach Melpomeny* oceniał w sposób druzgocący biedny, zapyziały, nędzny teatr, do którego chodził, i który – nim zaczął go grać Teatr Artystyczny Stanisławskiego i Niemirowicza-Danczenki – także jego teksty paskudnie odgrywał.

Nie pisał recepty dla uzdrowienia sceny. Pisał teksty, które mogłyby być (i z czasem istotnie się stały) szansą dla odnowienia teatru. Znalazłem dwie ledwie wskazówki, jakiego chciałby teatru, obie trochę sarkastyczne. Pierwsza: na scenie ludzie chodzą, mówią, rozmawiają, kochają się, strzelają, cierpią, umierają, rodzą się, nic się nie dzieje, milczą, mijają się, i tak w kółko, długo, bez końca, i znowu. Druga: prowadzę akcję powoli, spokojnie, usypiam widza i nagle daję mu w mordę.

Stanisławski Czechowa kochał, czytając go płakał, wierzył w niego, dzięki Czechowowi zwalczył sztampę i schematyzm, którym przesiąknięta była ówczesna sztuka aktorska, także jego własna. Niemirowicz-Danczenko odnalazł w Czechowie partnera dla mistrzostwa teatru psychologicznego, którego sam jako słaby pisarz stworzyć nie potrafił. Meyerhold Czechowa wielbił, grając Trieplewa, grał swoje własne życie, niemniej w eseju *Dramatopisarze rosyjscy* nazwał go epigonem Turgieniewa. Przyjaciel Meyerholda Majakowski, wprawdzie już po rewolucji, opędzał się od Czechowa jak od roznoszącej zarazki muchy: z nienawiścią wspominał te jego ciocie Manie i wujków Wanie, co to siedzą na kanapie i mają za złe. Precz z Czechowem – wołał – precz z Teatrem Wielkim!

Lew Tołstoj osobiście lubił Czechowa, ale nie cierpiał jego teatru.

Wie Pan – zwierzał się Czechow Buninowi – byłem niedawno u Tołstoja w Gasprze. Leżał w łóżku i wiele mówił o wszystkim, o mnie także, między innymi. W końcu wstałem, żegnam się. Zatrzymuje moją rękę, mówi: „Niech mnie pan teraz pocałuje." Pocałowałem i wtedy nagle zbliża usta do mojego ucha i szepce mi starczym ostrym głosem: „A jednak nie cierpię pańskich sztuk. Szekspir pisał paskudnie, a pan jeszcze gorzej."

Gniedlicz, plotkując o pisarzach, dopowiedział rzecz do końca. Tołstoj powiedział mu, wzburzony, rzecz arcydelikatną:

Kiedy pijany lekarz będzie leżał na kanapie, a za oknem pada deszcz, to wedle Czechowa jest to sztuka, a wedle Stanisławskiego nastrój. Po mojemu to paskudna nuda i leżąc na kanapie żadnej akcji dramatycznej nie wyleżysz.

Różnie się plątały za życia Czechowa i krótko potem losy gustów, stylów, poszukiwań artystycznych, opinii w tamtej ciągle jeszcze Czechowowskiej Rosji. Różnie czytano jego dramaty. Najbardziej powinien nas zainteresować z tego punktu widzenia Wachtangow, bo najmniej o nim wiemy. Wszedł do Teatru Artystycznego w 1911 roku, siedem lat po śmierci Czechowa. Wystawiał adaptacje jego opowiadań, wodewil *Wesele*. Intuicja podpowiada mi, że gdyby to Wachtangow wprowadzał Czechowa do teatru, inaczej

ułożyłaby się tradycja grania tego autora w ówczesnej Rosji. Wachtangow nie pozwoliłby sobie na czułostkowość i płaczliwość, od jakiej nie byli wolni jego teatralni mistrzowie. Strzęp myśli Wachtangowa z 1921 roku, rok przed śmiercią tego niespełnionego, niestety, reżysera (zmarł w wieku trzydziestu dziewięciu lat, wkrótce po premierze słynnej *Księżniczki Turandot*):

U Czechowa nie ma liryki, jest za to tragizm. Gdy człowiek strzela do siebie – nie ma w tym nic lirycznego. Jest to albo Banał, albo Bohaterstwo. Ani Banał, ani Bohaterstwo nigdy nie były liryką. I Banał, i Bohaterstwo mają swoje tragiczne maski. Natomiast liryka bywała banałem.

Ale to jednak twórcy Teatru Artystycznego pierwsi odkryli Czechowa dla swojego, starszego dwadzieścia kilka lat, teatru. Przyjęło się sądzić dzisiaj, że nie był to mariaż idealny. Nie sądzę. Świat u schyłku XIX wieku był zupełnie inaczej urządzony niż chociażby dwadzieścia pięć lat później, czym innym ludzie się wzruszali, łudzili, pocieszali. Duch tamtej epoki tak właśnie musiał się wpisać w literaturę Czechowa, jak to robił zespół Stanisławskiego i Niemirowicza-Danczenki. Udręczony człowiek budził jeszcze czułość i współczucie. Pełni łagodności artyści szukali piękna w sztuce i w ludziach, wierzyli w posłannictwo literatury i teatru. (...)

Michaił Czechow wspomniał o lakoniczności Antoniego. Bez przykładów. Spostrzeżenie to uzupełnia Bunin:

Pisał Czechow do Gorkiego – za dużo u Pana określeń przymiotnikowych. Jasne to kiedy piszę: „Człowiek siadł na trawie". Odwrotnie, mętne się to staje, kiedy piszę: „Wysoki, wąski w ramionach, średniego wzrostu człowiek z ryżą bródką siadł na zielonej trawie zadeptanej już czyimiś krokami, siadł milcząco, gwałtownie, przerażony, rozglądając się wokół".

Dochodzimy więc wreszcie do jakieś konkluzji. Najbliższym, wedle mnie, określeniem dla teatru Antoniego Czechowa będzie formuła: teatr bezprzymiotnikowy. W samych tekstach dramatycznych są, oczywiście, tropy literackie, które podpowiadają nam pewne kierunki interpretacyjne, nie ma wszakże żadnej wskazówki, jak powinno się grać Czechowa. Komedia, farsa, dramat nostalgiczny, teatr śmierci, teatr nadziei? Każdy spór o tak odczytywanego Czechowa jest bezprzedmiotowy i chyba na tym właśnie polega geniusz jego dramatów. Wpisują się w nie czasy, w których są grane, reżyserzy, aktorzy, a nade wszystko widownia.

А. П. Чеховъ. „Дядя Ваня". д. III. М. Х. Т.

Астровъ. Для васъ, пожалуй, это неинтересно.

René Śliwowski

Z „Wujaszkiem Wanią" nie poszło gładko...

Późnym wieczorem, właściwie już w nocy 27 października 1899 roku, Czechowa budził raz po raz telefon z wiadomościami telegraficznymi o powodzeniu, jakie odniosła premiera *Wujaszka Wani* na deskach Teatru Artystycznego. Niewiele brakowało, a sztuka Czechowa trafiłaby do Cesarskiego Teatru Małego. Aleksander Sumbatow-Jużyn, reżyser teatru i, jak się to mówiło, „kierownik trupy", wyprosił *Wujaszka Wanię* u Czechowa i już by go był wystawił, gdyby nie komisja repertuarowa Komitetu Teatralno-Literackiego, która po zapoznaniu się z tekstem nie chciała się zgodzić „na wystrzał w trzecim akcie", żądając przerobienia zakończenia sztuki. Jest rzeczą niedopuszczalną, motywowała swe obiekcje, by do profesora uniwersytetu, człowieka z dyplomem, strzelano z rewolweru.

Niemirowicza-Danczenkę i Stanisławskiego humorystyczne sugestie przeróbek *Wujaszka Wani* mogły tylko ucieszyć: wiedzieli, że autor na tego rodzaju zmiany się nie zgodzi.

I tak oto w maju 1899 roku odbyła się próba, na której Czechow był obecny. Wypadła w jego odczuciu znakomicie. Nie mylił się.

W telegramie, podpisanym przez całą trupę aktorską Moskiewskiego Teatru Artystycznego, Niemirowicz-Danczenko donosił Czechowowi po premierze o wielkim powodzeniu *Wujaszka Wani*, o entuzjastycznych oklaskach. Piotr Kurkin, znajomy Czechowa, lekarz, pisał wręcz o triumfie spektaklu. Było w tym sporo przesady. Wiele lat później Olga Knipper-Czechowa stwierdzi: „Z *Wujaszkiem Wanią* nie poszło gładko. Przedstawienie wyglądało niemal na klapę. Jaka była tego przyczyna? Myślę, że tkwiła w nas samych. Trudno jest grać w sztukach Czechowa. Na to nie wystarczy być dobrym aktorem i mistrzowsko odegrać rolę. Trzeba jeszcze kochać i czuć Czechowa, trzeba się przejąć atmosferą przedstawianego środowiska, a przede wszystkim trzeba kochać ludzi tak, jak ich kochał Czechow, i żyć ich życiem. Wtedy można odnaleźć to coś żywego, wiecznego, co jest u Czechowa, i wtedy można grać daną scenę nie wiedzieć ile razy, a nigdy nie straci swego aromatu, zawsze znajdzie się w niej coś nowego, jeszcze niewykorzystanego. W *Wujaszku Wani* nie wszyscy od razu opanowali swe role, lecz stopniowo coraz głębiej wżywaliśmy się w istotę utworu i *Wujaszek Wania* na wiele lat stał się ulubioną sztuką naszego repertuaru. W ogóle sztuki Czechowa nie wywoływały od razu głośnego zachwytu, lecz powoli, krok za krokiem, zapadały głęboko i mocno w duszę aktorów i widzów, podbijały serca swym urokiem."

Również Mikołaj Efros – i nie tylko on – wspomina, że zrazu *Wujaszek Wania* nie cieszył się wielkim powodzeniem. Sukces był więc nie natychmiastowy, lecz stopniowy, za to sztuka ta mocniej niż inne zakorzeniła się na scenach rosyjskich.

Czechow źle się czuł i nie mógł przybyć na mchatowską premierę *Wujaszka Wani*. Zobaczy swą sztukę w kwietniu 1900 roku, kiedy to MCHAT zawita z nią do Sewastopola, a w kilka dni później do Jałty, gdzie publiczność zgotuje autorowi wielką owację, wywołując go na scenę, co go zresztą niesłychanie krępowało. Toteż nierzadko znikał nagle z teatru i wtedy trzeba było wychodzić i ogłaszać, że autora w teatrze nie ma.

Anna Jędrzejkiewicz

Zostać wspólnikiem Czechowa

„Trzeba odrzucić Czechowa albo zostać jego wspólnikiem". Trzeciego wyjścia nie ma. Równo sto lat temu w taki prowokacyjny sposób Lew Szestow postawił kwestię stosunku do dzieła właśnie zmarłego pisarza. W pracy *Twórczość z niczego*, skąd pochodzi zarysowana alternatywa, wyrażenie „zostać wspólnikiem Czechowa" – oznacza zgodę na bezwzględne burzenie wszelkich iluzji, co, zdaniem Szestowa, oznacza również zgodę na niszczenie wszelkich ludzkich nadziei.

Inaczej tę cechującą Czechowa bezkompromisowość w burzeniu iluzji rozumie i ocenia – w tym samym czasie, co i Szestow, tzn. w 1904 roku – Sergiusz Bułgakow: w pisarstwie Czechowa widzi on niestrudzone i odważne poszukiwanie prawdy, choćby najbardziej gorzkiej. Ta właśnie postawa Czechowa pozwala uznać go za myśliciela i postawić w szeregu pisarzy filozoficznych – tuż obok Dostojewskiego i Tołstoja, a spuściznę Czechowa uznać za skarb rosyjskiej kultury.

Z dzisiejszej perspektywy widać jasno, że Czechow nie został odrzucony. Ogromna jest liczba odbiorców jego dzieła – czytelników i widzów, o których można by powiedzieć, że stają się w jakimś sensie wspólnikami Czechowa. Niewątpliwie jednak jest to sens inny niż ten, jaki mu nadał Szestow. Doświadczenie ostatnich stu lat pozwala wyraźniej odróżnić świat Czechowowski od świata (np. teatru absurdu), w którym nadzieje zostały utracone.

Niezwykła, wciąż rosnąca popularność, która stała się udziałem pisarza, a także ugruntowane przekonanie krytyki, że Czechow jest nie tylko „poetą schyłku", ale i „poetą początku", że wiek XX w teatrze przeszedł nie tylko pod znakiem Szekspira, ale i Czechowa, czynią wciąż aktualnym pytanie o fenomen jego twórczości. Sam Czechow, jak wiadomo, spodziewał się, że czytać go będą nie dłużej niż jakieś 6-7 lat, ale jednocześnie, z niezachwianym przekonaniem, stwierdził, że „ludziom, którzy poświęcili się studiowaniu życia, będzie tak samo potrzebny, jak gwiazda astronomowi".

Wybitni pisarze – czytelnicy Czechowa, którzy tak jak i on poświęcili się studiowaniu życia – jego poważni i znakomici wspólnicy – podziwiają jego zdolność do przenikania w ukrytą materię rzeczy, w najgłębsze pokłady życia wewnętrznego, w stany, których osobiście nie mógł doświadczyć: Tomasz Mann zafascynowany jest rekonstrukcją stanu ducha starego profesora, jakiej dokonał młody, niespełna trzydziestoletni autor *Nieciekawej historii*, Aleksander Sołżenicyn jest poruszony wiarygodnością tego, co znajduje w jego opowiadaniu *Na zesłaniu*, gdzie został ukazany stan duszy skazańca zesłanego na katorgę.

Każdy, kto chciałby zostać „wspólnikiem" Czechowa, może u samego źródła sprawdzić, jakie warunki powinien spełniać ktoś, kto aspiruje do tej roli. Czechow jasno określił oczekiwania wobec swoich czytelników: rozum i serce. Wniesienie tego właśnie kapitału kwalifikuje ostatecznie do udziału we wspólnym przedsięwzięciu, jakim jest gromadzenie/zdobywanie życiowej wiedzy i poszukiwanie prawdy.

Jeśli zapytamy o to, jakie problemy nurtują dzisiejszych odbiorców sztuki, to możemy zaryzykować stwierdzenie, że wśród problemów, które epoka współczesna próbuje wysunąć w twórczości Czechowa na pierwszy plan, bardzo ważne miejsce zajmują kwestie komunikacji międzyludzkiej. Wagę tego tematu uświadamiamy sobie współcześnie bardziej niż epoki poprzednie. W dziełach wielu twórców XX wieku temat ten przybiera oblicze dramatu niemożności porozumienia i powraca jako jeden z podstawowych problemów ludzkiej egzystencji.

O dziele Czechowa z pełnym przekonaniem można powiedzieć, że jako całość stanowi ono rozległe studium tej problematyki. Czechow w swojej twórczości wszystkie problemy ludzi widzi przez pryzmat tego, jak człowiek porozumiewa się z innym człowiekiem. Można wprost mówić o swoistej Czechowowskiej optyce: Czechow przesuwa uwagę z tego, co się dzieje, na to, co kto komu jak kiedy i po co powiedział, a więc na zdarzenia, które mają charakter zachowań komunikacyjnych. Ta właśnie specyficzna optyka wymaga zmiany naszego zwykłego sposobu patrzenia na sprawy ludzkiego mówienia. (...)

Dzisiejszy stan wiedzy na temat tego, „co można zrobić za pomocą słów", pozwala lepiej rozpoznać to, co swoją twórczością odsłonił, wydobył, zarejestrował i oświetlił Czechow, który widzi Człowieka – jako istotę mówiącą, a na mowę patrzy jako na realizację jego człowieczeństwa.

Pisarz przygląda się bardzo uważnie przyczynom niepowodzeń, które są udziałem większości jego bohaterów, niezależnie od tego, czy zdają sobie oni z tego sprawę, czy

są tego całkowicie nieświadomi. Poddaje metodycznej, systematycznej, uważnej rejestracji wszystko, co utrudnia porozumiewanie się ludzi i zagraża ich porozumieniu.

Interesują go wszelkie płaszczyzny komunikowania się ludzi, nawet te najbardziej elementarne, i wszystkim im poświęca bardzo dużo uwagi, chciałoby się powiedzieć – nieproporcjonalnie dużo uwagi. (...)

Uwaga pisarza jest skupiona również na wychwyceniu mechanizmów związanych z rolami, jakie rozmówcy pełnią względem siebie, i niezależnie od siebie, w życiu – które związane są właśnie z tym, kim są rozmówcy i jakie role względem siebie, i niezależnie od siebie, pełnią w życiu. Stworzył Czechow wielką galerię profesji, jednak w faktycznych relacjach między ludźmi pomagają mu orientować się dodatkowe zróżnicowania: biedni i bogaci, niscy i wysocy rangą, źle i dobrze urodzeni, silni i słabi, wolni i pozbawieni wolności, idący z duchem czasu i tradycjonaliści. Czechow-społecznik wysuwa jako najważniejsze zagadnienie możliwość dialogu ludzi należących do dwóch różnych światów. Czechow-psycholog sięga po podstawowe składniki natury ludzkiej, które przesądzają o zachowaniach człowieka jako istoty społecznej: po rozum, uczucia i wolę, tworząc z nich kryteria uniwersalne, które nadbudowują się nad wszystkimi rolami społecznymi, i pozwala obserwować, jak porozumiewają się mądrzy, a jak głupi, jak szczęśliwi, a jak nieszczęśliwi? (...)

Pisarz prowadzi też studia nad różnymi formami i przejawami porozumienia, które można określić jako porozumienie pozorne i porozumienie fałszywe. Jednak jego studia nie prowadzą jedynie do ukazania dramatu niemożności porozumienia się człowieka z człowiekiem, ale i próby zrozumienia człowieka przez człowieka, próby wyjaśnienia mu siebie. Kiedy stwierdzamy, że ludzie dobrze się rozumieją, że istnieje między nimi głębokie porozumienie i poczucie wspólnoty, mówimy o jeszcze innym horyzoncie ich oczekiwań.

To, co określa się mianem głębokiego porozumienia z drugim człowiekiem, wykracza z reguły poza więź czysto intelektualną i rodzi się w przeżyciu emocjonalnym, estetycznym, a przede wszystkim w sferze *sacrum*, rodzi się w rezultacie poruszenia serca i objawia się w uczynkach, a więc w miłości rozumianej jako braterstwo.

Czechow uczy, że aby zrozumieć drugiego, trzeba przejść drogę od powierzchni aż do głębi, od tego, co dane jako zmysłowo postrzegalne – okoliczności sytuacji, zachowania zwerbalizowane czy milczące poprzez ukryty wymiar intencji i zakładanych celów – aż do głębin światopoglądu,

ciąg dalszy na stronie 10

Zdjęcia z prób, fot. Katarzyna Chmura-Cegiełkowska

bo każda wypowiedź, każde zachowanie komunikacyjne jest postępkiem, jest zawsze odpowiedzią człowieka udzieloną na całościową daną (zadaną mu) sytuację życiową.

Z niezwykłego bogactwa Czechowowskich egzemplifikacji działań „mownych" wyłaniają się postawy ludzi, które traktowane są jako główne przyczyny, uniemożliwiające autentyczny kontakt z drugim człowiekiem. (...) Zatrzymam się nieco dłużej przy „barbarzyńcy", który dotąd pozostawał na marginesie zainteresowań badaczy.

„Barbarzyństwo" widziane przez Czechowa dotyczy nie tylko groźby „nadciągającego chama", lecz także, a może nawet przede wszystkim, destrukcji, jaka może dokonać się za sprawą tych, którzy do niedawna stali na straży porządku społecznego. Problem ten najdobitniej ujmuje Czechow w *Wujaszku Wani*. „Barbarzyńcami" okazują się tu ludzie wykształceni, kulturalni, niepozbawieni zalet, świadomi też pewnych swoich ograniczeń, utalentowani, zajmujący wyróżnioną pozycję w środowisku.

Temat „barbarzyństwa" wypływa w wypowiedzi doktora Astrowa, niemogącego pogodzić się ze sprawą bezmyślnego niszczenia lasów; Astrow zwraca się do Heleny w obecności Wojnickiego:

Rosyjskie lasy trzeszczą pod siekierami, miliardy drzew giną, pustoszeją kryjówki zwierząt i ptaków, rzeki stają się płytsze i wysychają, znikają na zawsze przepiękne pejzaże, a wszystko tylko dlatego, że leniwy człowiek nie chce pomyśleć, że można schylić się i podnieść opał z ziemi. Prawda, droga pani? Trzeba być nierozsądnym barbarzyńcą, aby spalać w swoich piecach takie piękno, niszczyć to, czego nie możemy wytworzyć. Człowiek na to ma rozum i siły twórcze, aby mnożyć to, co mu jest dane, ale dotychczas człowiek nie tworzył, tylko niszczył. Lasów jest coraz mniej, rzeki wysychają, zwierzyna ginie, klimat się psuje i z każdym dniem ziemia staje się coraz biedniejsza i coraz brzydsza. A ty sobie popatrujesz na mnie z ironią i wszystko, co mówię, wydaje ci się czymś niepoważnym... (akt I).

Następująca dalej konfrontacja życiowych postaw wskazanych wyżej rozmówców, a także pozostałych postaci pozwala na wyjawienie i określenie tego, na czym polega główne zagrożenie istniejącego porządku wartości. Najbardziej eksplikatywną formę wyjaśnienia te przybierają w słowach Heleny, odpierającej zarzut skierowany pod jej adresem przez Wojnickiego, że „leni się żyć":

Ach, lenistwo i nuda! Wszyscy narzekają na mojego męża, wszyscy patrzą na mnie ze współczuciem: biedactwo, ma

А. П. Чеховъ. „Дядя Ваня". д. I. М. Х. Т.

Серебряковъ. Друзья мои, пришлете мнѣ чай въ кабинетъ, будьте добры! Мнѣ сегодня нужно еще кое-что сдѣлать.

starego męża! To współczucie – rozumiem je aż nadto! Tak jak przed chwilą powiedział Astrow: wszyscy jak szaleńcy wyrąbujecie lasy i wkrótce nic na ziemi nie zostanie! Tak samo wy jak szaleńcy gubicie człowieka i wkrótce dzięki wam na ziemi nie będzie ani wierności, ani czystości, ani ofiarności. Dlaczego nie możecie spokojnie patrzeć na kobietę, jeżeli nie należy do was? Dlatego ten doktor ma rację – że w was wszystkich zamieszkał bies zniszczenia... Nie żal wam ani lasów, ani ptaków, ani kobiet, ani siebie nawzajem... (akt I).

Jako barbarzyńskie ukazane są te zachowania i działania, które, świadomie bądź nieświadomie, zmierzają do zniszczenia środowiska naturalnego, a także wszystkiego tego, co buduje duchową wspólnotę ludzi. „Barbarzyńcy" często nie rozumieją, że niszczą bądź gotowi są niszczyć wszystko, co stanęło na drodze do ich osobistej pomyślności, co stanowi przeszkodę w realizacji tego dobra, którego pożądają i które w aktualnej sytuacji wydaje się im największe. Korzeń zła, jakim jest barbarzyństwo, kryje się w pysze i egoizmie – w czynieniu siebie miarą wszechrzeczy.

Czechow pozwala zobaczyć to oblicze barbarzyństwa, które jest stałym, potencjalnym zagrożeniem dla ludzkich społeczności, które kryje się nie w zewnętrznej, niszczącej prymitywnej sile obcych plemion czy grup społecznych, ale w samowydziedziczeniu się z tradycji, w porzuceniu wartości, sprawdzonych i kultywowanych przez pokolenia przodków. Według diagnozy Czechowa, proces wydziedziczenia z wartości postępuje w szybkim tempie, w sposób widoczny przybierając na sile. W świecie *Wujaszka Wani* są jeszcze ci, którzy rozpoznają jasno porządek wartości i są gotowi do jego obrony – świadomi odpowiedzialności za własne postępki, które mają odniesienie do wartości absolutnych – prawdy, dobra i piękna – i za budowanie ładu moralnego w świecie. Czechow pokazuje, że choć ich najskrytsze marzenia oraz najważniejsze plany i projekty życiowe się nie realizują, to znajdują oni nie tylko równowagę życiową, nie tylko pociechę we wzajemnej pomocy i serdecznej uwadze, ale ich udziałem, paradoksalnie, może się stać nawet osiągnięcie szczęśliwości.

Wśród tych, którzy wiedzą, jaką drogą mają podążać, czym się kierować w godzinie próby, którzy nie zapomnieli, co jest miarą ludzkiej godności, którzy tęsknią do „nowego nieba i ziemi nowej", jest nie tylko Sonia, Niania, Telegin, lecz także Helena. Helena oskarżana przez Astrowa i Wojnickiego o to, że wiedzie próżniacze życie i wywiera destrukcyjny wpływ na otoczenie (i Astrow, i Wojnicki zarzucili swoje obowiązki, pociągnięci przez magnetyczną siłę jej urody), ta sama Helena – wcielenie piękna kobiecego – jest wierna staremu mężowi; choć chciałaby mieć młodego męża, nie ulega namiętnościom adorujących ją mężczyzn. Podobnie mocna jest Sonia – pozbawiona fizycznej urody, ale uosabiająca duchowe piękno – kochająca bez wzajemności, gotowa przyjąć swój los, łagodna, pokorna i wytrwała, wierząca w sens cierpienia i oczekująca nowego nieba i nowej ziemi. Również Niania, choć już stara i cierpiąca na podobne dolegliwości co profesor, jest czynna, zdyscyplinowana, wykazująca hart ducha, mądrze troszcząca się o wszystkich i wszystko, co żyje, pogodnie i cierpliwie świadcząc czynną miłość. Przypadek Telegina zasługuje na oddzielne podkreślenie, jako że jego postać skrywa chyba najwięcej paradoksów. Telegin, porzucony przez żonę nazajutrz po ślubie („z powodu nieszczęśliwej powierzchowności"), sam pozostaje wierny i wspiera niewierną w jej potrzebach życiowych – wcielając ideał wierności małżeńskiej i odpowiedzialnej miłości. Niegdyś właściciel majątku, teraz pozostający w roli rezydenta, mimo drwin ze strony pospólstwa, nie tylko nie desperuje, nie popada we frustracje, lecz także doświadcza szczęścia:

Maryno najdroższa, czy jadę polem szerokim, czy przechadzam się w cienistym ogrodzie, czy patrzę na ten stół zastawiony, ogarnia mnie wciąż niewytłumaczalna szczęśliwość. Pogoda jak złoto, ptaszki śpiewają, żyjemy sobie tutaj w zgodzie i w spokoju – czegóż nam jeszcze trzeba? (akt I).

Stan szczęśliwości umożliwia tu zachowanie godności ludzkiej i odnalezienie sensu istnienia: i Maryna, i Telegin należą do tych, którzy pamiętają, że dane im zostały rozum, sumienie i wolność, i którzy wiedzą, że to jest ich pierwotna godność, i robią należyty użytek z tej wiedzy. Cierpienie, własne i innych ludzi, zostało przez nich przyjęte, a ich siły życiowe zostały wykorzystane do tego, żeby pomóc, ulżyć potrzebującym, a nie do tego, by się buntować.

Za pośrednictwem swoich uczonych bohaterów Czechow zdaje się ponawiać przestrogę: Człowiek nie po to został obdarzony rozumem, by zdobyć wiedzę o świecie, a następnie się na nim urządzić, ale po to, by czynić nas coraz prawdziwiej ludźmi, a świat bardziej ludzkim.

Wspólnik Czechowa – nie mniej niż sam Czechow – musi tęsknić do prawdy, piękna i dobra oraz wytrwale wprowadzać korekty do posiadanych wyobrażeń o świecie.

Natalia Modzelewska

Rycerze wiecznej rozterki

Mówi się, że każda epoka ma swoich bohaterów w literaturze. W końcu minionego stulecia spora część inteligencji rosyjskiej chętnie widziała swój portret w tak zwanym bohaterze pozytywnym Czechowa. Uważano, że jest to portret pochlebny. Postacie, które obejmowano wspólnym mianem „inteligenta Czechowowskiego", wyróżniały się wśród otoczenia subtelnością swojej organizacji psychicznej, wrażliwością sumienia, zdolnością do poświęceń i demokratycznym światopoglądem. Co prawda, byli to jednocześnie ludzie niepełnej wartości, cierpiący na niedowład woli i pragnień, beznadziejnie zaplątani w gmatwaninie mglistych ideałów oderwanych od ich praktyki życiowej – ale to wszystko tłumaczono niefortunną epoką. Za to, jako ofiary epoki, umieli oni cierpieć, poddawać się losowi i ginąć w morzu trywialności z ogromnym wdziękiem, rozgrzeszając tym samym siebie i swoich braci duchowych w oczach własnych i potomności.

Tak odczytywano nowele Czechowa, tak wystawiano jego sztuki. Szczególnego blasku nabrały Czechowowskie postacie na scenie Teatru Artystycznego, który potrafił nadać im czar nieodparty i podniósł ich cierpienia do rangi tragedii. I wszystko byłoby chyba w zupełnym porządku, gdyby takie ujęcie zgadzało się z intencją autora. W rzeczywistości jednak działo się inaczej.

Czytelnicy prozy Czechowa od dawna wiedzą, z jaką goryczą i smutkiem obserwował pisarz nawet tych najlepszych spośród inteligencji ówczesnej, z jaką bezlitosną nieraz dokładnością odtwarzał ich brak charakteru, jałowość wiecznej rozterki, zerowy bilans życia. (...) Nie szukajmy w ogóle u Czechowa „bohaterów pozytywnych" jako wzorów moralnych i tuby autora. Zbyt mądrym był pisarzem, żeby kreślić charaktery idealne lub „czarne" i za pomocą tych idealnych wypowiadać własne poglądy. O ile jednak w prozie Czechowa czytelnik ma wolną rękę, o tyle sceniczne jego postacie zostały przez teatr skazane na los bohaterski. Tradycja przedstawiania ich w tonacji liryko-dramatycznej (a raczej melodramatycznej) tak głęboko zakorzeniła się na scenie światowej, że bodaj nie sposób ściągnąć ich z piedestału i sprowadzić na miejsce właściwe. Największe sławy aktorskie i reżyserskie użyczały i nadal użyczają im swego talentu, żeby nie zbladł ich urok i nie przygasła aureola nad ich czołem męczeńskim.

A może sztuki Czechowa nie zawierają treści wykraczających poza byt i problematykę jego czasów, może brak im tego, co każde nowe pokolenie, mimo swej odrębności, dziedziczy od ojców, czym nadal się przejmuje, pasjonuje, gnębi i cieszy?

Wręcz przeciwnie, Czechow ukazał swoich współczesnych tak, że nie tylko można, ale wprost niepodobna nie odnaleźć w nich obrazów dzisiejszych. Pod warunkiem jednak, że wystawi się jego sztuki zgodnie z intencją autora, Należy przypomnieć tu fakt od dawna znany i dość kłopotliwy, z którym nie wiadomo, co począć: pominąć milczeniem, zbagatelizować czy może – zastanowić się i spróbować zrozumieć?

Otóż Czechow nie godził się na wystawianie swoich sztuk jako dramatów i melodramatów. Z uporem nazywał je komediami i w polemicznym ferworze posuwał się do paradoksalnych określeń: wodewil i farsa. Fakt naprawdę zaskakujący, z którym trudno od razu się oswoić. Komedie? Owszem, są tam również momenty zabawne, są komiczne postacie, całość jednak niewiele daje powodów do śmiechu. Taka jest pierwsza reakcja każdego, kto się zżył z tradycyjną interpretacją sztuk Czechowa.

Widzom dzisiejszym, którzy potrafią śmiać się na ponurych sztukach Ionesco, Becketta czy Dürenmatta, sprzeczność ta nie wydaje się paradoksalna – sześćdziesiąt lat temu wydawała się wręcz absurdem. Bo też Czechowowskie ujęcie komizmu i dramatyczności jako nierozerwalnej całości jest bardziej dzisiejsze niż ówczesne. Zanadto wyprzedził swoją epokę i dlatego został niezrozumiany. (...)

Zwróćmy uwagę: pisarz nie zrezygnował ze swojego stanowiska aż do śmierci, czyli – mimo wszystkich triumfów Teatru Artystycznego, mimo ogólnego przekonania, że ten właśnie teatr, nazywany już teatrem Czechowa, natchnął prawdziwym życiem jego sztuki. Niejednokrotnie dawał temu wyraz w listach i rozmowach. Między innymi, powiedział do literata Sieriebrowa:

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

Można powiedzieć: no dobrze, przypuśćmy, że wszystkie teatry mylnie wystawiają Czechowa, ale cóż to obchodzi widzów, skoro wyniki są tak wspaniałe? I z tym punktem

widzenia ostatecznie można by się pogodzić, gdyby koncepcja teatralna była mądrzejsza, trafniejsza, ciekawsza dla nas niż koncepcja autora. Ale dzieje się akurat na odwrót. Interpretacja teatru mocno trąci myszką i przemawia tylko do widzów rozmiłowanych w pewnego typu urokach przeszłości – prawda zaś, powiedziana przez Czechowa o jego pokoleniu, jest głęboka, mądra i dla nas wciąż bliska. (..)

Tu leży główne źródło nieporozumień między Czechowem a Teatrem Artystycznym, wynikające z odmiennego ich podejścia do ówczesnej rzeczywistości. Czechow dostrzegał, jak skarłowaciały problemy i charaktery w epoce „małych czynów", i ukazywał, jak nawet ci lepsi, uczciwsi spośród inteligencji, marnują swoje zdolności, zdradzają własne zasady, przeszkadzają żyć sobie i innym, nudzą się i zanudzają nawzajem, jak nie potrafią zdobyć się na żaden trwalszy poryw i wzlot, bo refleksje i stałe dysputy o sensie życia i ogólnej szczęśliwości za paręset lat stały się dla nich namiastką działania. Malował ich losy z pewnym współczuciem i wyrozumiałością, ale też z miażdżącą niekiedy ironią. Czyż nie jest żałosna ich nieporadna krzątanina wokół najprostszych zadań życiowych, jak ów sławetny wyjazd do Moskwy, o którym latami marzy cała rodzina Prozorowów, a który nigdy nie doszedł do skutku? Ci, co upatrują tu symbol pięknego, choć nieziszczalnego marzenia, zapominają, że Czechow był realistą: obdarzając swoich bohaterów tym, a nie innym marzeniem, wiedział dobrze, że nie jest wcale nieosiągalne. Chciał pokazać, że na przeszkodzie stały bynajmniej nie wszechwładne przeciwności losu, tylko słabość pragnień i bezwład woli jego bohaterów.

Teatr natomiast potraktował tych bohaterów jako szlachetne ofiary złej chwili dziejowej i główny konflikt ujrzał w kontraście między ich wzniosłymi aspiracjami a pospolitą rzeczywistością, która podcinała im skrzydła, ściągała w błoto.

Postępowa inteligencja rosyjska miała w wieku XIX swoje heroiczne okresy, kiedy była prawdziwą wyrazicielką dążeń narodu. Konspiracyjny ruch dekabrystów, znacznie szerszy ruch demokratyczny lat czterdziestych, potężny ruch demokratów rewolucyjnych w latach sześćdziesiątych, masowy ruch narodników w latach siedemdziesiątych – oto główne etapy walki inteligencji przedmarksistowskiej z caratem, walki, która po zabójstwie Aleksandra II w r. 1881 zakończyła się krwawym zdławieniem i długotrwałym panowaniem reakcji.

Każdy z tych okresów dał Rosji całą plejadę myślicieli, pisarzy, publicystów, działaczy o światowych nazwiskach.

Intensywne życie polityczne zasilało publicystykę i literaturę, te zaś z kolei zasilały myśl polityczną. Mimo rogatek cenzury, mimo represji policyjnych idee wyzwoleńcze szerzyły się wśród inteligencji, uaktywniając biernych, wciągając ich w wir palących zagadnień. Czynne angażowanie się w walkę z caratem groziło utratą wolności, mienia i nawet życia, ale w okresach rewolucyjnego napięcia, kiedy w społeczeństwie dojrzewała stanowcza wola obalenia przemocy, kiedy zwycięstwo wydawało się rzeczą realną i bliską – w takich chwilach odwaga, poświęcenie, bohaterstwo nie były już cechą wyjątkowych jednostek, stawały się zjawiskiem nagminnym.

Po tych okresach świetności, którymi inteligencja mogła się szczycić, przyszły czasy pogardy. Pokolenie czechowowskie, wstępujące w życie publiczne z początkiem lat osiemdziesiątych, znalazło się na istnym rumowisku ideałów, dążeń, nadziei.(...)

Czechow pisał w roku 1892 do Suworina, analizując sytuację inteligencji twórczej swojego pokolenia:

Nie mamy żadnych celów, ani najbliższych, ani dalekosiężnych, w duszy naszej kompletna pustka. Polityką się nie paramy, w rewolucję nie wierzymy, Boga nie uznajemy, złych duchów się nie boimy... Kto niczego nie pragnie, niczego się nie spodziewa i nie obawia – ten nie może być artystą...

Otrzymawszy w odpowiedzi zarzut czarnowidztwa, Czechow energicznie protestuje:

Pisałem, że nie mamy celów, ale pan przecież rozumie, że cele te uważam za rzecz nieodzowną, że chętnie bym wyruszył na ich poszukiwanie... Jeżeli ktoś szczerze myśli, że wyższe, dalekosiężne cele są człowiekowi potrzebne nie więcej niż krowie, temu pozostaje tylko jeść, pić, spać, a kiedy to się sprzykrzy – rozpędzić się i wyrżnąć łbem o ścianę...

Czechow próbuje zbadać i zrozumieć stan chorobowy, w jakim znalazła się inteligencja jego czasów. Jest w jego podejściu do zagadnienia wiele z postawy lekarza, lecz zarazem i człowieka, który sam przechodzi chorobę wieku i jest tego świadom.

Pan i Grigorowicz uważacie mnie za człowieka mądrego – pisze w tymże liście. – Owszem, jestem na tyle mądry, żeby nie ukrywać przed sobą swojej choroby, żeby nie okłamywać siebie i nie przykrywać własnej pustki cudzymi łachmanami w rodzaju idei lat sześćdziesiątych.

Oto wyznanie niezmiernej wagi dla zrozumienia oceny moralnej, jaką Czechow dawał najbliższemu swojemu środowisku. Doceniając w pełni nieprzychylną aurę epoki, widząc wyraźnie jej wpływ niszczycielski na umysły i dusze, żądał od siebie i od innych przynajmniej jednego: odwagi uczciwości. Odwagi spojrzenia prawdzie w oczy i nazywania rzeczy po imieniu. Kto temu żądaniu nie sprostał – nie zasługiwał na jego całkowity szacunek i aprobatę, choćby miał mnóstwo zalet charakteru, choćby był nie wiem jak sympatyczny we współżyciu.

Czechow nie łudził się, żeby z łona inteligencji, jaką znał, zrodził się nowy program działania. Wierzył jednak, a nawet był przekonany, że wcześniej czy później czasy pogardy miną i można będzie nie tylko marzyć o sprawiedliwości społecznej, lecz działać. I sądził, że obowiązkiem każdego uczciwego obywatela jest przetrwać z godnością, zachować twarz, nie dać się wciągnąć w bezmyślną wegetację i ugodę, nie załgać się, nie zwalać odpowiedzialności za własny upadek na różne fatum w rodzaju epoki. Bo inaczej grozi inteligencji niechybny rozkład, a to znaczy, że kiedy przyjdzie możność działania – nie będzie wśród niej komu myśleć i działać.

W programie wykorzystano: fragment tekstu Jerzego Koeniga *Kto to był Anton Czechow* z tomu „Wielki Teatr Świata", wydawnictwo Teatru Narodowego w Warszawie, Warszawa 2003; fragment tekstu René Śliwowskiego *Dwie premiery w Teatrze Artystycznym* z tomu „Ludzie żywi. Antoni Czechow", PIW, Warszawa 1986 (tytuł cytowanego fragmentu od redakcji); fragment tekstu Anny Jędrzejkiewicz *Zostać wspólnikiem Czechowa* z tomu „Czechow 100 lat później" pod redakcją Wasilija Szczukina i Dariusza Kosińskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005; fragmenty tekstu Natalii Modzelewskiej *Rycerze wiecznej rozterki* z tomu „Czechow w oczach krytyki światowej", PIW, Warszawa 1971 oraz reprodukcje pocztówek reklamujących premierę *Wujaszka Wani* w Moskiewskim Teatrze Artystycznym.

Zdjęcia z prób wykonała Katarzyna Chmura-Cegiełkowska.

Czechow w Teatrze Polskim w Warszawie

Premiera – **27 kwietnia 1937**

WIŚNIOWY SAD

Przekład – Konstanty Magnicki
Reżyseria – Zbigniew Ziembiński
Dekoracje i kostiumy – Stanisław Śliwiński

Premiera – **24 stycznia 1953**

WUJASZEK WANIA

Przekład – Artur Sandauer
Reżyseria – Maria Wiercińska
Dekoracje i kostiumy – Zofia Przeradzka

Premiera – **16 lipca 1959**

MEWA

Przekład – Natalia Gałczyńska
Reżyseria – Roman Zawistowski
Dekoracje i kostiumy – Zenobiusz Strzelecki

Prapremiera polska – **28 marca 1980**

KUSY

Przekład – Artur Sandauer
Reżyseria - Jewgienij Simonow
Dekoracje i kostiumy – Josif Sumbataszwili
Muzyka – Lew Solin

Premiera – **15 stycznia 2009**

WUJASZEK WANIA

Przekład – Jarosław Iwaszkiewicz
Reżyseria – Wieniamin Filsztyński
Dekoracje – Aleksander Orłow
Kostiumy – Irina Czerednikowa

Dyrektor Naczelny – **Andrzej Seweryn**
Dyrektor Artystyczny – **Janusz Majcherek**
Dyrektor ds. Administracyjno-Ekonomicznych – **Marek Szyjko**

Główna Księgowa – **Małgorzata Murawska**
Sekretarz Generalny – **Anna Skuratowicz**

Koordynacja pracy artystycznej:
główny specjalista – **Małgorzata Skrocka**, koordynator – **Anna Niwicka**
Impresariat / Produkcja teatralna – **Anna Wachowiak**
Sekretariat – **Magdalena Szczepanik**
Dział literacki – **Paulina Chodnicka**, **Justyna Kowalska**, **Patrycja Mikłasz-Pisula**, **Magdalena Mróz**

Główny inżynier – **Leszek Włodarkiewicz**
Pracownia scenograficzna – **Jolanta Gałązka**, **Grażyna Piworowicz**
Kierownicy pracowni:
akustycznej – **Paweł Betcher**
krawieckiej damskiej – **Zofia Borycka**
krawieckiej męskiej – **Mirosław Holak**
malarskiej – **Janusz Przepióra**
modelatorskiej – **Tomasz Kościuszko**
oświetleniowej – **Jarosław Wardaszka**
perukarskiej – **Magdalena Taff-Porębiak**
stolarskiej – **Krzysztof Boniecki**
szewskiej – **Waldemar Kamiński**
ślusarskiej – **Janusz Kacprzak**
tapicerskiej – **Mirosław Metylski**
Kierownicy zespołów:
rekwizytorów – **Paweł Wrześniewski**
montażystów – **Zbigniew Dybek**
garderobianych – **Iwona Różycka**

Realizator dźwięku – **Paweł Betcher, Rafał Betcher**
Realizatorzy światła – **Robert Andrzejewski, Dariusz Gralewicz**

Dział marketingu:
Kierownik – **Olga Sander**
Specjalista ds. PR i promocji – **Marta Antczak**
Specjalista ds. produkcji audiowizualnych i nowych technologii – **Grzegorz Pindelski**
Specjaliści do spraw obsługi widzów – **Jerzy Jaroszyński, Hanna Maciążek, Alina Piekarz, Magda Skrocka**
Kasjerki – **Maria Dubczyk, Joanna Firmowska, Agnieszka Krycka, Bożena Tomczuk, Aleksandra Żywiec**

Redakcja programu – **Janusz Majcherek, Patrycja Mikłasz-Pisula**
Koncepcja plastyczna programu – **Olga Sander,**
Projekt graficzny, retusz, skład programu – **Mateusz Kurek / Eyedea**
Projekt okładki programu – **Krzysztof Wilczyński**

Weda Produkcje
WEDA to ARTYSTYCZNY DOM PRODUKCYJNY łączący ludzi z różnych dziedzin: produkcji teatralnej, zarządzania, marketingu, designu oraz komunikacji we wspólnym celu realizowania projektów artystycznych o bezkompromisowej jakości, na najwyższym poziomie.
Na sukces WEDA pracują:
Iwan Wyrypajew , Karolina Gruszka – Kierownictwo artystyczne
Piotr Duda - Dyrektor Wykonawczy
Marcin Dzidowski, Magdalena Chudzikiewicz, Andrzej Nikończyk – Rozwój Projektów
www.weda.org.pl

22 826 61 64, tel./fax 22 826 49 18
e-mail: rezerwacje@teatrpolski.waw.pl

Wydawnictwo Teatru Polskiego im. Arnolda Szyfmana w Warszawie
sezon 2017/2018, nakład: 1500 egzemplarzy

Teatr Polski im. Arnolda Szyfmana w Warszawie jest jednostką organizacyjną
Samorządu Województwa Mazowieckiego
współprowadzoną przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Mazowsze. serce Polski

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Patron medialny spektaklu

chillizet

Za pomoc w przygotowaniu premiery dziękujemy

MOKATE — A Family Business —

Klub Mecenasów Teatru Polskiego im. Arnolda Szyfmana w Warszawie

Przed stu laty Arnoldowi Szyfmanowi udało się skupić wokół idei budowy nowoczesnego teatru grono odpowiedzialnych i światłych ludzi, przedstawicieli arystokracji, przemysłu i finansjery. Udało mu się zebrać fundusze, wybudować imponujący gmach, stworzyć zespół aktorski i w krótkim czasie widownia Teatru mogła zapełnić się widzami, którzy przychodzili, chwalili, krytykowali – kibicowali! Dziś my stoimy przed podobnym zadaniem – chcemy jak najlepiej wykorzystać potencjał tkwiący w tej największej warszawskiej scenie dramatycznej. A marzenia mamy śmiałe.

Wiele z tych marzeń pozostałoby w sferze planów, gdybyśmy nie byli otoczeni wspaniałymi ludźmi – tymi, z którymi współpracujemy na co dzień, którzy wspierają nas dobrym słowem, a i swoją szczodrością, tymi, którzy tłumnie przychodzą na spektakle, tymi, którzy stale z nami są. Serdecznie im za to dziękujemy.

ATENDE

ZŁOTY MECENAS TEATRU POLSKIEGO

Zachęcamy Państwa do zapoznania się z informacjami na temat Klubu Mecenasów dostępnymi na stronie www.teatrpolski.waw.pl w zakładce Teatr.

ZE ZBIORÓW Instytutu Teatralnego

Dyrekcja Teatru i realizatorzy spektaklu dziękują za wsparcie
PARTNEROWI STRATEGICZNEMU
Teatru Polskiego im. Arnolda Szyfmana w Warszawie

Bank Polski