przewodnik teatralny

Anton Pawłowicz Czechow

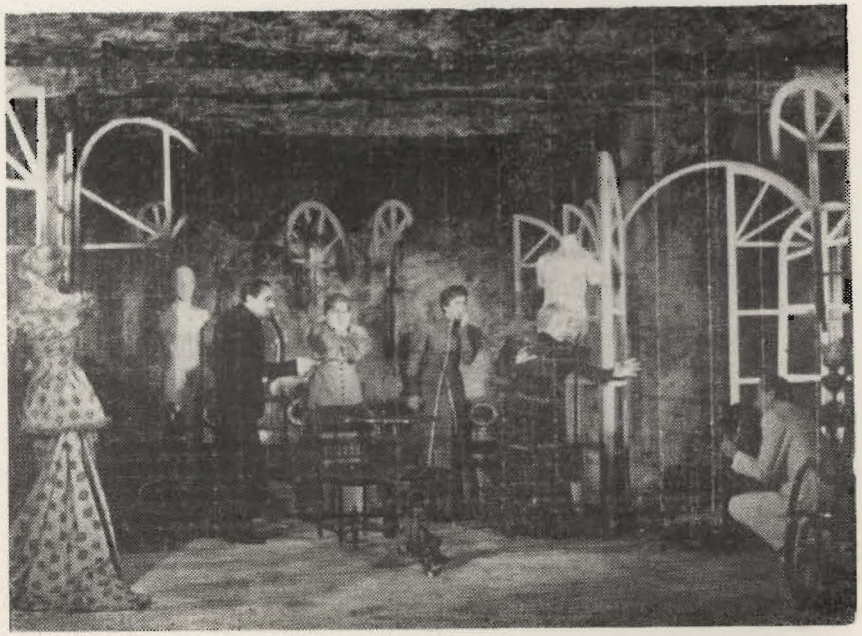
CZAJKA

W 50-tą rocznicę Wielkiej Socjalistycznej Rewolucji Październikowej

Mieczysław Popławski (Wojnicki), Jadwiga Sulińska (Helena)

„Wujaszek Wania" A. Czechowa w Teatrze im. Al. Węgierki. Premiera 27.X.1962 r. Reżyser: Stefania Domańska. Scenograf: Krzysztof Pankiewicz

Scena zbiorowa



ANTON PAWŁOWICZ CZECHOW

Anton Pawłowicz Czechow urodził się 17 stycznia 1860 roku w Taganrogu. Po ukończeniu gimnazjum przeniósł się do Moskwy i wstąpił na wydział medyczny Uniwersytetu. Po uzyskaniu w 1884 roku dyplomu rozpoczął praktykę lekarską w szpitalu w Woskrieseńsku i w Zwienigorodzie. W tym samym roku ukazał się w druku jego pierwszy tom opowiadań „Bajki Melpomeny".

Lata 1885—1896 obok nowych opowiadań („Złodzieje", „Gusjew", „Strach", „Pojedynek" i wiele innych) przyniosły pierwsze sztuki teatralne: „Niedźwiedzia", „Oświadczyny", „Iwanowa" (Pierwsze wystawienie w Teatrze Aleksandryjskim w Petersburgu w 1889 roku), „Diabła leśnego" (prapremiera w Teatrze Moskiewskim Abramowej w 1889 r.) i „Czajkę" (pierwsze wystawienie w Teatrze Aleksandryjskim w 1896 r.).

Dwie ostatnie sztuki nie miały jednak powodzenia. Teatr ówczesny nie dorósł jeszcze do nowatorskiej dramaturgii Czechowa. W najlepszym razie ograniczał się do sumiennego przekazania formalnej strony akcji utworów scenicznych autora „Czajki", nie umiał jednak wydobyć tego nurtu wewnętrznego, który zdaniem W. I. Niemirowicza-Danczenki zastępuje w sztukach Czechowa „przestarzałą akcję". Czechow mówi charakteryzując swoją dramaturgię, że utwór sceniczny powinien odtwarzać życie takie, jakie ono jest, i ludzi takich, jacy są. W życiu zaś „ludzie nie strzelają do siebie, co dzień, nie wieszają się, nie wyznają sobie ciągle miłości. I nie mówią też co chwila mądrych rzeczy. Naj-

częściej po prostu jedzą, piją marnują czas i mówią głupstwa. Trzeba więc pokazać to na scenie. Trzeba napisać taką sztukę w której by ludzie przychodzili, wychodzili, jedli obiad, mówili o pogodzie, grali w winta... Niech na scenie wszystko będzie tak skomplikowane, a jednocześnie tak proste jak w życiu.

Ludzie jedzą obiad, tylko jedzą obiad, a jednocześnie rozstrzyga się ich szczęście, łamią się ich życia".

17 października 1898 roku Teatr Artystyczny kierowany przez Konstantina Stanisławskiego wystąpił z moskiewską prapremierą „Czajki". Sukces przedstawienia był tym razem ogromny co zachęciło teatr do dalszej pracy nad sztukami Czechowa. 26 października 1806 roku Teatr Artystyczny wystawił po raz pierwszy „Wujaszka Wanię", a 31 stycznia 1901 roku wystąpił z prapremierą arcydzieła Czechowa, dramatem „Trzy siostry".

W 1889 roku Czechow przeniósł się z rodziną do Jałty. W jego „białej willi" stałymi gośćmi byli czołowi ówcześni pisarze rosyjscy: Gorki, Bunin, Kuprin, Staniukowicz i wielu innych.

W maju 1901 roku Czechow ożenił się z aktorką Teatru Artystycznego, Olgą Knipper, znakomitą odtwórczynią roli Maszy w „Trzech siostrach", Raniewskiej w „Wiśniowym sadzie" i Heleny Andriejewny w „Wujaszku Wani". W trzy lata później Teatr Artystyczny wystąpił z prapremierą jego ostatniej sztuki „Wiśniowy Sad".

Na wiosnę 1904 roku wobec wystąpienia symptomatów gruźlicy kiszek Czechow wyjechał na kurację do Badenweiler, gdzie zmarł w nocy z dnia 1 na 2 lipca. Pogrzeb odbył się w Moskwie, 9 lipca na cmentarzu klasztoru Nowodiewiczego.

ROMAN KORDZIŃSKI

Świat namiętności - światem bez etyki

„Szekspirem mieszczańskiego świata" nazwał H. Ibsena, jeden z jego czołowych krytyków G. Brandes. Opinię tę z powodzeniem rozciągnąć można na duże obszary literatury dramatycznej okresu naturalizmu, a więc i na Czechowa. Sąd ten tym bardziej jest godny uwagi, że wypowiedziany został przez bezpośredniego świadka epoki. Dziś literatura ta jest z jednej strony bliska współczesności z drugiej zaś już zanadto odległa abyśmy dostrzegali w niej ostrość konfliktów podobną szekspirowskim.

Ubiegłe dziesięciolecia życia teatralnego utworów Czechowa przynosiły nam dość krańcowe interpretacje jego utworów, potwierdzając milcząco zasadę, że każda uniwersalność z łatwością poddaje się indywidualizacji. Był więc Czechow melodramatyczny, komediowy, satyryczny. Stałego sposobu na granie tego autora nie wynaleziono. Problem, jaką rzeczywistość dramatyczną, jaką wizję świata pozostawił w spadku Czechow teatrowi, pozostaje nierozwiązany.

Realizatorzy obecnego przedstawienia „Czajki" podjęli próbę odczytania zawartej w utworze wizji rzeczywistości przyjmując jako zasadę absolutny szacunek dla zdarzeń utworu. Jako drugoplanowy potraktowany został w naszej interpretacji dylemat komediowości czy melodramatyczności tych zdarzeń, natomiast na plan pierwszy wysunął się stopień ich intensywności emocjonalnej. Przy takim nastawieniu „Czajka" okazuje się utworem mniej bezakcyjnym niż to, szczególnie chętnie w ostatnim dziesięcioleciu, podkreślano, upatrując w pozornej afabularności utworu specyficzną jakość dramatów Czechowa. Utożsamiano w ten sposób wielowątkowość z brakiem fabuły i jednolitej akcji, gdy zaś naprawdę dramaty Czechowa podobne są właśnie strukturze powieści bardziej niż czemukolwiek. „Czajka", jak powieść, ma obok wątku przewodniego sporo wątków pobocznych.

Szacunek dla zdarzeń utworu i próba ustalenia ich charakteru emocjonalnego pozwalają wykryć, że za tak zwanym naturalnym dialogiem czechowowskim kryją się intensywne, podobne szekspirowskim, namiętności. Przykładem niech będzie pierwsza scena sztuki, rozmowa Maszy i Miedwiedienki, pozornie tak niedramatyczna, zaczynająca się od słów: dlaczego pani zawsze ubiera się na czarno! Jeżeli nie uwzględnimy, że dla Miedwiedienki jest to pytanie rzędu ostatecznych, niosących w podtekście znaczenie: dlaczego pani mnie nie kocha, to cała scena utonie w nastrojowym gadaniu, nie niosąc bogatej akcji, w którą zaangażowały się ludzkie namiętności bo sprawa dotyczy rzeczy niebagatelnej: miłości i małżeństwa. Komediowość czy wręcz karykaturalność postaci Maszy i Miedwiedienki to już tylko dodatkowe atrybuty, nadające tym postaciom specyfikę i swoistą urodę sceniczną, nie zmieniające w niczym istoty zdarzenia: kłótni na temat miłości i małżeństwa. Podobnie intensywne emocje leżą u podstaw pozostałych scen aktu I-go aż do sceny „teatru". Trieplew przygotowuje batalię teatralną, wskrzesza w sobie instynkt dramaturga, tylko po to, aby dokuczyć matce, zbulwersować Trigorina, najważniejszego konkurenta do uczuć matki. Bliski śmierci Sorin podejmuje walkę o wyjazd do miasta, aby wreszcie „użyć życia".

Ukoronowaniem tej podjazdowej walki psychicznej postaci jest scena „teatru". Arkadina podejmuje prowokacyjne wyznanie syna Konstantego aby raz na zawsze zlikwidować jego nadmierne pretensje do miłości matczynej. Po tej scenie kłótni zdarzenia zmieniają charakter z forte na pianissimo. Napięcie akcji oraz zaangażowane w nią emocje wyraźnie opadają, aby wybuchnąć raz jeszcze, na krótko w finale aktu histerycznym atakiem Trieplewa na Maszę oraz dramatycznym wyznaniem miłosnym tej ostatniej: kocha Trieplewa!

„Muzyczność" struktury aktu I-go podkreślić warto i z tego jeszcze powodu, że z powodzeniem można ją odnieść do konstrukcji całej sztuki. Na tę specyfikę muzyczną „Czajki" zwracał uwagę sam Czechow w liście do Suworina, pisząc: „Sztuka skończona. Zacząłem ją forte a kończę pianissimo — wbrew wszelkim zasadom teatralnym".

Rzeczywiście akt IV jest stonowanym, poza finałową sceną Niny i Trieplewa, powtórzeniem motywów trzech aktów poprzednich. Ale dodajmy pospiesznie: „powtórzeniem", którego dramatyczny sens polega na podsumowaniu, ocenie, wytworzeniu intelektualnego dystansu do minionych wydarzeń. Przez budowę leitmotivową aktu IV-go Czechow starał się udowodnić bezsens namiętności ludzkich zaangażowanych w wydarzenia aktów poprzednich. Koło się zamknęło, świat zaś zmienił się tylko o tyle, o ile się postarzał. Mamy więc do czynienia w „Czajce" z wyraźną konstrukcją „katarynkową", w której punkt dojścia jest identyczny z punktem wyjścia; wszelki ruch, każde działanie między takimi punktami musi być pozorne.

Ten typ „katarynkowej" konstrukcji najokazalej reprezentował akt I-szy, ale i pozostałe II-gi i III-ci w swych decydujących zdarzeniach są oparte na tej samej zasadzie. W akcie II-gim kłótnia o konie absorbuje bardzo silnie wszystkie postacie z wyjątkiem sceptycznego Dorna, lecz nic z tej namiętnej kłótni nie wynika. Arkadina nie wyjeżdża do Moskwy, Szamrajew nie zrzeka się zarządzania majątkiem. Identyczny charakter ma główna scena aktu III-go pomiędzy Arkadiną i Trigorinem. Wydaje się, że Arkadina po wielkiej scenie miłosnej odzyskała Trigorina, nieprawda! Finał aktu III-go, krótka scena Niny i Trigorina, to scena miłosna!

I teraz chyba dopiero pora odpowiedzieć na pytanie: odbiciem jakiej wizji rzeczywistości jest ten typ konstrukcji dramatycznej. Wszystkie zdarzenia decydujące „Czajki" nie przynoszą żadnego rozwiązania. Nie ma w tych zdarzeniach zwycięzców ani pokonanych, nie ma winnych nie może więc być ukaranych Jest tylko choroba, która nazywa się brakiem miłości.

Nie może być miłości, więc są tylko nieszczęśliwi: Trieplew nie może kochać Maszy, bo kocha Ninę, Dorn nie kocha Pauliny, kocha bowiem tylko siebie, Trigorin może kochać Ninę, tylko tak i tylko tyle, ile kocha, gdyż prawdziwą jego miłością pozostaje literatura. Arkadina może dać tylko odrobinę matczynej miłości Trieplewowi, bowiem całą resztą kobiecej natury kocha Trigorina. „Czajka" jest okrutnym i komicznym zarazem światem niespełnionej miłości. W takiej brutalnej, nie bałbym się powiedzieć, cynicznej wizji świata, jaką daje Czechow, nie może być tragicznej ofiary. Dlatego samobójstwo Trieplewa dokonuje się poza sceną i nie wykracza poza sentymentalny gest.

Gdyby się odbyło na oczach pozostałych postaci byłoby ofiarą, musiałoby więc stać się oskarżeniem. Lecz w świecie, w którym królują namiętności nie może być oskarżonych. Niemożliwe są rozumne rozstrzygnięcia etyczne tam gdzie zaangażowane są ludzkie namiętności, bez względu na to czy toczy się spór o konie, czy o prawo do miłości. Czechow, będąc w najgłębszych pokładach swej wrażliwości moralistą atakował to co zabija etykę: namiętności. Ponieważ jednak te ostatnie są wieczne, nieprzydatna zdaje się być etyka lub — co najmniej — jej rozstrzygnięcia są względne. Funkcjonowanie tego prawa etycznej względności w „Czajce" najwyraźniej obserwować można na losach czołowej pary bohaterów romansu Niny Zariecznej i Trigorina. Losy Niny mogą łatwo zawieść na tropy fałszywej interpretacji w świetle której Nina jest młodą, naiwną i niewinną dziewczyną okrutnie skrzywdzoną przez Trigorina. Ale spójrzmy na akcję. Nina kocha Trieplewa, lecz gdy w blasku sławy i życia na Parnasie świata przyjeżdża Trigorin, staje się z miejsca obiektem zainteresowania ambitnej i rezolutnej Niny. To ona prowokuje go do rozmów o „literaturze", ona wręcza mu amulet z wyrytym oświadczeniem: „Jeżeli kiedykolwiek będzie ci potrzebne moje życie, przyjdź i weź je". Jeżeli kto ucieka od tego romansu to Trigorin, stroną prowokującą jest Nina. Finału romansu tej pary nie oglądamy na scenie, jest on jedynie zreferowany przez Trieplewa: Nina miała dziecko, Trigorin ją rzucił, sławną aktorką nie została, kocha dalej namiętnie Trigorina. Obiektywnie Nina jest osobą nieszczęśliwą, zaś sprawcą nieszczęścia zdaje się być Trigorin. Ale czyż nieszczęście nie jest w jej przypadku bezpośrednim efektem jej chęci sławy, życiowej brutalności, ambicji zostania aktorką, którą by „szary tłum obwoził rydwanem"?

Znowu więc, nie może być mowy o Ninie jako ofierze tragicznej, gdyż tragizm wymaga znacznie większego stopnia niewinności. Przypadek Niny, to raczej nieszczęście losowe, a takiemu podlegają prawie wszystkie postacie tej sztuki. Jak w związku z tym interpretować ostatnią scenę Niny w akcie IV-tym? Jej rozmowa z Trieplewem jest sądem nad światem i ludźmi — sprawcami jej nieszczęścia. Ale czy w świetle zdarzeń Nina ma prawo do tego osądu? Po tej rozmowie z Niną Trieplew popełni samobójstwo. Dlaczego właśnie teraz skoro o tym, że Nina go nie kocha wiedział już od dwóch lat, a jednak żył i pisał? Bezpośrednia przyczyna samobójczego kroku Trieplewa leży w Ninie, aby jednak tą przyczynę uwyraźnić musimy jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie: jaka wraca Nina po przebytych doświadczeniach?

Dwie są, i dwie zwodne interpretacje tej postaci w jej dziejach scenicznych: Nina heroiczna i Nina melodramatyczna, bliska obłędu, godna litości. Odrzucamy obydwie te interpretacje, szczególnie pierwszą, dlatego głównie, że Nina w akcie IV-tym znajduje się w tym samym momencie rozwoju psychicznego, co na początku sztuki, tyle że z odwróconą o 360 stopni skalą wartości. Na początku wyżej ponad zmysłową miłość do Trieplewa stawiała ambicję i chęć sławy. W akcie IV-tym zmysłowo kocha Trigorina i zastępuje chęć sławy frazesami o cierpieniu: „każdy musi nieść swój krzyż". Co więc naprawdę wybiera Nina wybierając życie i scenę, życie i scenę w prowincjonalnym Jelcu, gdzie „kupcy będą narzucać się jej z uprzejmościami". Następujący po tym wykrzyknik „jakie ordynarne jest życie!" — brzmi conajmniej dwuznacznie i zdaje się być ironicznym wyzwaniem rzuconym idealiście Trieplewowi. Ta decydująca scena Niny i Trieplewa w naszej realizacji interpretowana jest jako spór samobójcy z prostytutką, w którym jak echo powraca tęsknota za utraconą krainą czystości — dzieciństwem. Niestety, „wszelkie życie obiegłszy swój krąg — wygasło!" Nie usłyszą już „klangoru żurawi i majowych chrabąszczy w gajach lipowych".

Roman Kordziński

Pierwsze przedstawienia Czechowa na scenach polskich

W ciągu dwu sezonów 1905/6 i 1906/7 zapoznał Ludwik Solski, dyrektor krakowskiego Teatru Miejskiego (obecnie im. J. Słowackiego), polską publiczność z trzema komediami Czechowa. Były to (kolejno): „Wujaszek Wania" (20.I. 1906), „Wiśniowy sad" (3.XI.1906) oraz „Mewa", grana pod tytułem „Czajka".

Polska prapremiera „Mewy" w przekładzie Gustawa Baumfelda odbyła się w sobotę, dn. 2 marca 1907 r. (jako 197

przedstawienie sezonu, a 4.060 od czasu otwarcia tej sceny w r. 1893). Grano tę komedię cztery razy. Obsada była następująca: F. Krysińska — Arkadina, A. Mielewski — Konstanty, M. Jednowski — Sorin, I. Solska — Nina, Maks. Węgrzyn — Szamrajew, St. Słubicka — Paulina, H. Pawłowska — Masza, W. Sobiesław — Trigorin, A. Zelwerowicz — Dorn, S. Stanisławski — Miedwiedienko, W. Miarczyński — Jakub, W. Bojnarowski — kucharz, B. Janikowska — pokojówka.

Przedstawienie nie zyskało zbyt pochlebnych ocen. Recenzent „Głosu Narodu" (nr 101, z dn. 4.III.1907) twierdził: „Mniej monotonna, aniżeli inne jego (Czechowa) utwory budzi „Czajka" także duży sceniczny interes, potrzebuje jednak gry niezwykle delikatnej i dokładnego zrozumienia nastroju i myśli autora. Wykonanie było pod tym względem niepewne. Teatr nasz nie posiada aktorki dla roli Ireny, a poprawna gra p. Krysińskiej nie wystarczyła dla stworzenia typu psychologii tak charakterystycznej i tak wyrazistej. P. Mielewski nie uniknął melodramatycznego nastroju, a p. Sobiesław był zanadto apatyczny. Tylko p. Solska subtelnie zarysowała postać Niny, a pp. Jednowski i Węgrzyn stworzyli bardzo dobre i plastyczne figury. Całość była cokolwiek zamazana, a miejscami poetyczna melancholia Czechowa przemieniła się w płaską nudę".

W „Czasie" (nr 52, z dn. 4.III.1907) ukazała się recenzja red. Konrada Rakowskiego (K.R.) który m.in. pisał:

„Charakterem szczerego nastroju uczuciowego, kolorytem delikatnej, subtelnej, chwilami w wyrazie swym prawie nieuchwytnej poezji; techniką sceniczną wreszcie i sposobem kompozycji — jest, wystawiana w sobotę na scenie krakowskiego teatru „komedia" Czechowa, „Czajka" nieodrodną siostrą dwóch jego sztuk granych poprzednio: „Wujaszka Wani" i „Wiśniowego sadu" (...)

Z szyderstwem poddaje mianowicie w „Czajce" Czechow nielitościwej analizie niejako treść swego własnego artyzmu i z bolesnym uśmiechem przyznaje, że i w nim nie ma siły żywotnej, bezpośredniej, że i w nim brak tego mocnego, zdrowego fundamentu, na którym budować można mocne i zdrowe życie.

I dlatego jest „Czajka" sztuką w której smutek i rezygnacja przemawiają bolesnym wyrazem jeszcze dotkliwiej niż w innych utworach Czechowa. Stanowią zarazem ton zasadniczy dzieła, ton brzmiący przy tym dziwnie szlachetnie i czysto, szczerością, prostotą, niekiedy rzewnością ukrytej w nim skargi i wyrywającej się z niego tęsknoty.

Przy wystawieniu „Czajki" ton ten w sposobie scenicznego ujęcia obowiązywać winien był stanowczo. Ze zrozumienia go zaś wypływać musiała świadomość, że tylko prostota i zupełna szczerość gry zdołają ze sztuki Czechowa wydobyć w istotnie artystycznym wyrazie prawdę tego nastroju, który jest największym jej wdziękiem, w którym rozbrzmiewa cała jej subtelna poezja. W inscenizacji krakowskiego teatru zabrakło, niestety, przede wszystkim tej właśnie szczerości. Przyczyniła się do tego w pierwszym rzędzie niewłaściwa obsada ról. I tak rolę „Czajki" — młodej, budzącej się dopiero do życia i sztuki dziewczyny, grała p. Solska. W talencie artystki widoczna jest zawsze wrodzona instynktowna chęć wypowiadania się za pomocą kunsztownej pozy, za pomocą „stylizowania" odtworzonej postaci. Wobec prostoty Czechowa tego rodzaju środki musiały oczywiście okazać się zupełnie bezsilne (...) Tylko więc szczerość zupełna i bezwzględna, naiwna w prostocie swojego wyrazu, mogła tu zadość uczynić intencjom poety. Rolą dla p. Solskiej o wiele właściwszą mogła być w „Czajce" Iryna Arkadina, aktorka w interpretacji której świadoma i obliczona na efekt poza miałaby odpowiednie znaczenie. Grała ją zaś właśnie p. Krysińska w sposób wielce szablonowy i przeciętny. Zasadnicza ta pomyłka osłabić musiała od razu wrażenie całej sztuki, obniżyć skalę i wyraz jej nastroju.

Poza tym jeszcze w tempie reżyserskim „Czajki" nie było swobody w sytuacjach scenicznych, naturalności, niezbędnie tu potrzebnej. Poszczególne postacie trafną znalazły charakterystykę w wykonaniu p. Zelwerowicza, Milewskiego, Sobiesława, Jednowskiego, p. Pawłowskiej — całość jednak nie miała tego zharmonizowanego ujęcia, które by nadawało sztuce wyraz jednolity, artystycznie równy. Jeżeli się doda do tego jeszcze występujące na jaw od czasu do czasu nieporozumienia (akcent rosyjski!) p. Stanisławskiego, jaskrawą „grę do publiczności" i to galeryjnej p. Węgrzyna, szarżę komizmu p. Słubickiej, jeśli się przypomni nieładne dekoracje — wówczas przedstawienie „Czajki" zaliczyć znowu trzeba będzie do tych, których celem jest chyba to tylko, by jako tako zapełnić wieczór premierowy. A przecież jest to dzieło wybitne i piękne, dzieło,

któremu należało i można było poświęcić o wiele więcej staranności".

Sprawozdawca „Nowej Reformy" red. Władysław Prokesch (W.Pr.) w numerze z dn. 3.III.1907 dowodził: „Czajka" ma być autobiografią autora sztuki, który się z lekka sportretował w postaci Borisa Trigorina. To powiększa interes sceniczny dzieła, które mimo braku osnowy imponuje głębią myśli i wyrazistością charakterystyki, a szerokim malowaniem nastroju wyróżnia się korzystnie w całym cyklu sztuk Czechowa, przypominając w głównym pomyśle problem „Dzikiej kaczki" Ibsena".

Krytyk „Naprzodu" snuł następujące rozważania: „Grać Czechowa, to znaczy wydobyć ten niemy urok, oczadzić niejako widza nie tym, co się mówi i czyni, lecz tym czymś nieuchwytnym, co się przebija poza słowami, co się odczuwa poza znikomym, obojętnym gestem człowieka. Ta zmyślona czwarta ściana sceny tu rzeczywiście nie istnieje; teatr jest jedną wielką całością, gdzie dzieło nie roztacza się przed nami, ale nas otacza. Artyści nie Rosjanie dla publiczności nie rosyjskiej bardzo trudne mają tu zadanie. Pełno tu niedomówień, które uchwycić, zrozumieć i oddać potrafi tylko ten, kto środowisko artysty i jego psychikę odczuć potrafi całą duszą. Nie można tego żądać od artysty Polaka. On potrafi doskonale uchwycić zewnętrzną charakterystykę postaci, dać świetny zamaszysty obraz dymisjonowanego oficera Ilii Szamrajewa, jak to uczynił p. Węgrzyn. Potrafi w postać dziewczęcą wlać zapał, wdzięk, urok rwącej się do marzeń swych młodości, jak to uczyniła p. Solska. Ale Nina Michajłowna pani Solskiej była już polską dziewczyną i inne wróżylibyśmy jej losy, nie te, o których nam w akcie IV Kostia Gawryłowicz opowiada (...)".

Następne z kolei przedstawienia „Mewy" odbyły się w r. 1911 w Łodzi i w Teatrze Polskim w Poznaniu (tu na benefis Karola Borowskiego, grającego rolę Konstantego) oraz w r. 1914 we Lwowie z Leonią Barwińską w roli Arkadiny. W recenzji z lwowskiego przedstawienia (na łamach „Słowa Polskiego" nr 42 z r. 1914) Kornel Makuszyński m. in. pisał:

„W wielkim szpitalu rosyjskiej literatury, zatłoczonym epidemią smutku, jest obok oddziałów najdziwaczniejszych chorób wyłączony oddział dla melancholików; posłem ich do świata i wielkich jego scen był Czechow, pisarz bezwarunkowo pierwszorzędny a przez to dziwny, że niewiadomo kiedy był prawdziwym, czy kiedy śmiał się, czy kiedy płakał (...).

Szpital Czechowa zbudowany jest pięknie, choroba zaś jego smutku jest równie piękna; ponad ściek życia, którym zabłocona, gnuśna i lepka płynie filozofia, wyniosły smutek Czechowa poetyckie ma skrzydła. Niezadowolenie z życia i istnienia, jadowitość i złośliwość zamieniły się u Czechowa, i w „Wujaszku Wani", i w „Czajce", na smutek bez gorzkiego uśmiechu, na smutek cichy, mający w sobie nawet jakby męczeńską łagodność i słodycz. To właśnie wynosi Czechowa ponad wielu. Beznadziejny jest tak jak i inni, w człowieku jak i inni widzi piekło goryczy i otchłań smutku, lecz się z tego powodu smuci w cichości (...).

„Czajka" jest sztuką wzruszającą, bo bliską ludzi. Miłość z dramatu Czechowa jest, jak wszystko, niezdrowa, zasmucona ,niemożliwych szukająca powikłań, lecz posiada w stosunku do widza wszystkie przywileje znacznej teatralnej osoby: prawdziwej miłości. Miłość ta nietwórcza od pierwszego krzyku, żadnej akcji nie stworzy — rozpoczęła jękiem i jękiem żywot swój zakończy, żywot mdły, smutny, beznadziejny, szary, nudny i nieszczęśliwy. Blada twarz jest jednakże prawie zawsze piękna, miłość zaś Czechowa jest aż trupio blada.

[„Listy Teatru Polskiego" nr 23, Warszawa, Sezon 1958/59].

ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG

Kierownik techniczny — Wiktor Piórkowski. Brygadier sceny — Józef Kościuczyk. Główny elektryk — Zdzisław Tomaszewski. Rekwizytor — Maria Korzeniewska. Kierownicy pracowni: stolarskiej — Michał Nosorowski, krawieckiej — Eugenia Mojsa i Henryk Żuk, perukarskiej — Edward Laskowski, malarskiej — Romuald Druskont, tapicerskiej — Kazimierz Hołownia, modelarni — Leon Syty.

Wydawca: Teatr Dramatyczny im. Al. Węgierki w Białymstoku. Sezon teatralny 1966/67. Projekt afisza: Hilary Krzysztofiak.

Cena 3 zł.

KLASYCZNY DRAMAT ROSYJSKI NA SCENIE BIAŁOSTOCKIEJ

„Las" Aleksandra Ostrowskiego, premiera 9.VI.1951 r. Scena zbiorowa. Inscenizacja i reżyseria — Władysław Szypulski. Dekoracje i kostiumy — Józef Gniatkowski.

„Rewizor" Mikołaja Gogola, premiera 1.XII.1952 r. Scena zbiorowa. Reżyseria — Władysław Szypulski. Scenografia — Józef Gniatkowski.

„Późna miłość" Aleksandra Ostrowskiego, premiera 14.X.1955 r. Rena Ruszczyc (Szabłowa), Jerzy Mędrkiewicz (Dormedot). Reżyseria — Tadeusz Kozłowski. Scenografia — Józef Gniatkowski.

„Ożenek" Mikołaja Gogola, premiera 29.IX.1956 r. Rena Ruszczyc (Arina Pantelejmonowna), Maria Chwalibóg (Agafia Tichonowna), Nina Czerska (Fiołka Iwanowa), Zbigniew Stawarz (Koczkariow). Reżyseria — Józef Maśliński. Scenografia — Leon Kiliszewski.

„Maskarada" Michała Lermontowa, premiera 30.XII.1961 r. Henryk Machalica (Jewgienij Aleksandrowicz Arbienin), Czesław Stopka (Książę Zwiezdicz). Inscenizacja — Bohdan Czechak i Ryszard Kuzyszyn. Reżyseria — Bohdan Czechak. Scenografia — Ryszard Kuzyszyn.

„Wujaszek Wania" A. Czechowa. Premiera 27.X.1962 r. Feliks Karpowicz (Tielegin), Witolda Czerniawska (Maryna). Reżyseria — Stefania Domańska. Scenografia — Krzysztof Pankiewicz

„Wujaszek Wania" Antona Czechowa, Jadwiga Sulińska (Helena)

ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG ZASP

ANTON CZECHOW

CZAJKA

(ЧАЙКА)

komedia w 4 aktach

Przekład Artur Sandauer

Obsada:

Irena Nikołajewna Arkadina, po mężu Trieplewa — aktorka — Danuta Rymarska

Konstanty Gawriłowicz Trieplew — młody człowiek, jej syn — Kazimierz Borowiec

Piotr Nikołajewicz Sorin, jej brat — Edward Apa

Nina Michajłowna Zarieczna — młoda dziewczyna, córka bogatego właściciela ziemskiego — Eleonora Sowińska

Ilia Afanasjewicz Szamrajew — porucznik w stanie spoczynku, administrator majątku Sorina — Eugeniusz Dziekoński

Paulina Andriejewna, jego żona — Barbara Bardzka

Masza, jego córka — Grażyna Juchniewicz

Borys Aleksiejewicz Trigorin, literat — Jacek Brick

Eugeniusz Siergiejewicz Dorn, lekarz — Stanisław Jaszkowski

Siemion Siemionowicz Miedwiedienko, nauczyciel — Bogusław Hubicki

Jakub, robotnik — Janusz Piechowski

Rzecz dzieje się w posiadłości Sorina. Między trzecim a czwartym aktem upływają dwa lata.

Reżyser:

ROMAN KORDZIŃSKI

Scenograf:

RYSZARD KUZYSZYN

Udźwiękowienie — Henryk Lipartowski

Inspicjent — Janusz Piechowski

Sufler — Stenia Staniszewska

PREMIERA DNIA 24 MAJA 1967 R.

TEATR DRAMATYCZNY IM. AL. WĘGIERKI — SEZON 1966/67.

Dyrektor Teatru — Jerzy Zegalski

Zastępca Dyrektora — Witold Różycki

Kierownik Literacki — Lech Piotrowski