TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

26.V.70 r.

ANTONI CZECHOW

PREMIERA
LUTY 1970

Ryszard Przybylski

POKÓJ O TRZECH ŚCIANACH

Czajka jest medytacją o sztuce teatralnej. Jej pierwszy akt stanowi replikę szekspirowskiego teatru w teatrze. Aluzje do *Hamleta* nie pozostawiają pod tym względem żadnej wątpliwości.

Teatr Czechowa jest skrajnym przeciwieństwem teatru Szekspira. Dla Szekspira teatrem był cały świat, znaczyło to mniej więcej, iż samo życie człowieka ma teatralną naturę. Teatr szekspirowski nie naśladował świata. Szekspir nie usiłował zamknąć w nim życia. To już raczej w teatrze zamykała się istota świata. Teatr był dla Szekspira figurą świata. Przy takim założeniu nie można było mówić o naśladowaniu życia przez teatr, ponieważ w równej mierze życie mogło naśladować teatr.

W teatrze Szekspira nie było żadnej materialnej dosłowności. Scenę wypełniały znaki, które stanowiły aluzję do budowli, roślin czy sprzętów domowych. Aktor wchodził w stosunki ze znakami i każdy wiedział, że jest to wzór na stosunki między człowiekiem a przedmiotami w świecie rzeczywistym. Teatr Szekspira to pudełko z jedną otwartą ścianką. Kurtyna oddzielająca widownię od aktorów jest granicą oddzielającą świat od jego figury. W epoce, w której istniało jednolite przekonanie o naturze

życia ludzkiego, teatr, to znaczy widownia i aktorzy, był jeszcze sakralnym niemal zgromadzeniem ogarniętym wspólnym porywem zrozumienia istoty świata. Przedstawienie było zbiorowym aktem poznawczym. Teatr należał do rzędu tych instytucji społecznych, w których jednostka poznawała prawdę uczestnicząc w zbiorowym akcie przeżycia, przypominającym jeszcze przedstawienia w Atenach lub średniowieczne misteria. U Szekspira znajdziemy tylko jedną nowość, która napełnia nas zgrozą. Szekspir nie uczył w teatrze szacunku dla prawd prezentowanych przez przedstawienie. Odarł je z religijnej świętości. Uczył tylko poznawania prawdy

Dla Czechowa świat nigdy nie był teatrem. Natura teatru jest dla niego całkowicie odmienna od natury świata. Kurtyna oddziela świat rzeczywisty od pewnej machiny, której podstawowym zadaniem jest dosłowna imitacja życia, maksymalne naśladowanie świata. Między kulisy, na scenę, za kurtynę teatr przenosi po prostu jakiś fragment życia. Kiedy w teatrze Czechowa podnosi się kurtyna, widz powinien odnieść wrażenie, że dzieje się przed nim samo życie, że opadły ściany teatru, rozpadło się pudełko i znalazł się nagle w jakimś pokoju, w jakimś dworze, nad jeziorem, na podwórzu przed domem, w salonie, słowem gdzieś w świecie. Teatr nie jest figurą świata. Teatr jest obrazem świata. Na scenie nie ma żadnych znaków. Dom udaje prawdziwy dom. Rośliny również udają prawdziwe rośliny. W ostatnim akcie *Trzech sióstr* opadają od czasu do czasu pojedyńcze liście z brzóz. Scena jest bowiem obrazem natury. Sprzęty natomiast są już zawsze autentycznymi sprzętami. „Kiedy mchatowcy przyjechali z *Wiśniowym sadem* do pewnego wielkiego rosyjskiego miasta na prowincji — pisał Osip Mandelsztam — wśród mieszkańców rozeszła się wieść, że trupa nie wzięła ze sobą «pyzatej komody». Ze szczerym smutkiem przekazywali sobie ten szczegół. Przecież bez komody to już nie to. Palec Tomasza nie będzie mógł jej dotknąć"

Na scenie Szekspira były tylko same znaki. Aktor znajdował się w czystej przestrzeni i w czystym czasie. Teatr był wypełniony przede wszystkim słowem i gestem aktora. Blade znaki realnego świata majaczyły gdzieś w tle. Widz śledził za blaskiem najlepszej broni poznawczej człowieka za słowem i gestem. U Czechowa nie ma żadnych znaków, nie ma umownej przestrzeni, ani umownego czasu. U Czechowa oglądamy upchany w pudełku świat. Gesty giną pośród autentycznych sprzętów, słowo zamiera gdzieś na drugim brzegu jeziora, która udaje jezioro.

Jeśli na scenie dzieje się życie, to nie można przecież wymagać od widza, aby zachowywał się inaczej niż w życiu. Widz nie uczestniczy więc ani w rytuale, ani w akcie poznawczym. Widz przede wszystkim doznaje życia. Nie wymaga się od niego zrozumienia rytuału czy struktury świata. Wymaga się przeżywania, w którym tę samą wartość ma słuchanie głosu aktora, oglądanie krajobrazu, napawanie się gestem, pieszczenie sprzętów Poezja słowa i gestu, którą żył teatr Szekspira, Calderona i Racine'a została tu zamieniona przez poezję scenicznych pauz, w czasie których chłoniemy urok niezwykłej sytuacji, czar trójwymiarowej przestrzeni.

przeżywamy metafizyczny niemal dreszcz patrząc na znane, lecz ciągle tajemnicze sprzęty domowe.

Bunt Konstantego Trieplewa, który śledzimy w pierwszym akcie *Czajki*, jest w dużej mierze buntem przeciwko teatrowi Czechowa. Bunt ten zrodziło pragnienie wyjścia z teatralnego pudełka. Trieplewa zniecierpliwił bowiem ten „pokój o trzech ścianach", w którym przy wieczornym świetle ludzie jedzą, piją, kochają, chodzą w tych samych co w życiu ubraniach. Znudził ten kawałek życia, z którego wyciąga się banalne morały.

Każde wyjście z pudełka ociera się o tęsknotę za teatrem dawnych Greków. Między miejscem przedstawienia a widownią nie było w Atenach żadnej kurtyny. Widzowie i aktorzy zamknięci byli wspólnie pod kopułą nieba. Tak. Ale na środku ubitego placu, na którym chór śpiewał i tańczył, stał przecież ołtarz boga. Teatr był miejscem, w którym odbywał się rytuał. Świecki rytuał, czyli dramat, to znaczy sakralna mimo wszystko uroczystość, w czasie której dokonuje się zbiorowe wtajemniczenie. Autor i aktorzy tłumaczą mit. Widzowie poddają się inicjacji. A więc symbolicznie umierają i symbolicznie rodzą się na nowo. Umiera ich niewiedza, rodzi się objawiona w czasie przedstawienia prawda. Chociaż teatr miał już świecki charakter ścisła jedność wszystkich ludzi skupionych dzięki przedstawieniu miała w sobie coś z rytuału religijnego. Teatr był wówczas cudownym instrumentem dojrzewania moralnego zbiorowości społecznej. Wzmacniał jedność społeczeństwa. Nie wyciągał morałów, lecz wtajemniczał w święte prawdy

Modernista Trieplew chce również wtajemniczać w święte prawdy. Jego sztuka ma być czymś w rodzaju religijnego mitu. Jej tematem jest walka pierwiastka duchowego i materialnego w dziejach ludzkości. Był to wariant religijnej tezy, którą przyjął Gogol, którą propagował Dostojewski, że dusza człowieka jest miejscem walki między Bogiem a Szatanem. Arkadina określa ją jako „coś dekadenckiego". Wskrzeszenie i rozwijanie romantyzmu zaliczano wówczas ryczałtem do sztuki dekadenckiej.

Wtajemniczenie w mit religijny nie powinno się odbywać w zwykłym teatralnym pudełku. Trieplew chce więc wyjść w przestrzeń. Kurtynę zostawił. Ma ona pełnić funkcję znaku, że mimo wszystko odbywa się przedstawienie teatralne. Ale po podniesieniu kurtyny widzowie ujrzą naturalną przestrzeń: widok na jezioro, na horyzont i na wschodzący księżyc. W teatrze Czechowa byłoby imitowane jezioro, lampy udające księżyc. W teatrze Trieplewa w funkcji dekoracji wystąpiła nie imitowana, lecz rzeczywista natura. W zasadzie pomysł Trieplewa wypływa konsekwentnie z estetyki teatralnej Czechowa. I nic więcej. Oczywiście nie jest to rytualna przestrzeń Greków, nie jest to czysta przestrzeń Szekspira. Trieplew wyszedł z pudełka, ale nie mógł przywrócić teatrowi jego sakralnej funkcji.

Wszelka religijność zakłada istnienie jednolitego i zjednoczonego zbiorowiska. Wtajemniczenie w mit powinno mieć charakter wspólnej uroczystości, nawet wówczas, kiedy sama inicjacja ma już charakter świecki. Widzowie i aktorzy muszą być zjednoczeni w jednym porywie. Muszą być skupieni. Część publiczności

Trieplewa wykazuje życzliwość, która jest jednak tylko zwykłą ciekawością. Część jest obojętna. Część – wroga. Jest to po prostu normalna współczesna publiczność, której inny dramaturg występujący w *Czajce*, Trigorin, tak bardzo się boi. Trieplew nie rozumiał, że jego zamierzenie – jeśli naturalnie będziemy je traktować całkowicie poważnie – jest niemożliwe do zrealizowania. Poza pudełkiem teatr może być tylko rytuałem. Mój Boże, czy jest to w ogóle możliwe po wielkim kryzysie religijnym XVII wieku? Jak można żądać cudu? Nie jest wykluczone, że w czasach najnowszych jeden jedyny raz zdarzyło się coś w rodzaju cudu polski teatr romantyczny stał się rytuałem całego narodu. Ale i on nie wyszedł z pudełka.

Trieplew poniósł klęskę i musiał przerwać przedstawienie. Nie dlatego, że jego matka była złośliwą, choć imponującą babą. Nawet doprowadzone do końca przedstawienie nie odniosłoby żadnego skutku.

Klęska Trieplewa jest triumfem Czechowa. Może jest to smutny triumf, bo ja wiem? W każdym razie Czechow uświadomił wszystkim, że jesteśmy skazani na ten pokój o trzech ścianach umieszczony w jeszcze większym pudle, w którym teraz siedzimy. *Czajka* tłumaczy więc w dużej mierze dlaczego wszystkie późniejsze XX-wieczne reformy teatru obracały się wokół jednego w zasadzie problemu jak zburzyć ustalony układ wewnątrz tego ogromnego pudła. To znaczy przede wszystkim, jak zatrzeć granicę między sceną a widownią, aby uzyskać utraconą jedność ludzi objętych przedstawieniem. Tłum aktorów rozbiegł się więc po widowni, wrzeszczał nam nad głową, tupał między przejściami. Chór grecki tańczył i śpiewał na przeznaczonym dla siebie miejscu, a na zboczu góry, na drewnianych lub później kamiennych ławach słuchał go tłum w skupionej ekstazie. Nie było żadnych efektów. Trwał rytuał. Biedni reformatorzy! Żaden efekt nie jest w stanie przywrócić w teatrze utraconej bezpowrotnie jedności.

Teatr Czechowa jest niezwykle nowoczesnym teatrem, ponieważ stanowi najbardziej może szlachetną formę współczesnego przedstawienia. Ale w tym pokoju o trzech ścianach nic już więcej nie można zrobić. Trzeba więc było zmusić teatr ludzki do imitowania snu lub naśladowania teatru kukiełek. Zrodziło się coś bardzo, bardzo wstrząsającego: powstał teatr Samuela Becketta. Ale to już zupełnie inna historia.

Dla Czechowa *Czajka* była komedią. Zawsze wzbudzało to zdumienie. Ale jest to rzeczywiście komedia, aczkolwiek nieco dziwna. Uśmiechamy się w czasie tego przedstawienia wielokrotnie, parę razy wybuchamy śmiechem. To i owo nas po prostu śmieszy. Jednakże odczuwamy, że wszystko to jest sporadyczne. Tonacja utworu jest przecież zupełnie inna. Wszakże należy pamiętać, że komedia nie musi być wesoła. Komedia musi być komiczna. A to zupełnie co innego.

Wesołość, z której poczęła się kiedyś komedia, wyrosła z bezlitosnej drwiny. Komedia attycka wywodzi się bowiem z uroczystości dionizyjskich Lenaja, w czasie których postępujący w procesji chór mężczyzn miał prawo drwić z poszczególnych osób znajdujących się w tłumie widzów. Był to więc śmiech bardzo szczególnego rodzaju. Na pewno daleki od radości,

może trochę wesoły, ale głównie przecież sarkastyczny, szyderczy. Ktoś się śmiał, ktoś był dotknięty. Ale na pewno wszystko to było komiczne.

Komizm jest przecież szczególną formą mówienia ludziom prawdy. Obnaża samozakłamanie człowieka, ukazuje paradoksalność jego sytuacji, odziera ze złudzeń, wyznacza mu właściwą funkcję w społeczności. Ten proces odkłamania może śmieszyć, ale może również przerażać. Wzbudza podziw, ale również i żal. Mimo woli rodzący się śmiech może zostać natychmiast niemal ścięty przez grozę i litość. Ale kiedy nasz śmiech gaśnie wiemy, że wyszydzony człowiek jest komiczny lub znajduje się w komicznej sytuacji.

W *Czajce* najlepiej widać, że komizm to niewesoła śmieszność. Żadna litość nie zaćmi przekonania, że Sorin jest komiczny. Nawet przerażenie samobójczym strzałem nie przekreśli przeświadczenia, że Trieplew jest również komiczny. Nie należy broń Boże wymyślać, że jest w nim coś tragicznego. W młodym bałwanie nie ma nigdy nic tragicznego. Tragedii nie wywołuje paskudny charakter i pycha megalomana.

Więc jest to komedia, w której świat jest na dodatek smutny i beznadziejny. W spokojnych zacisznych domach, w pięknych krajobrazach snują się i gadają, gadają, gadają ludzie klęski. Od czasu do czasu przewinie się jakiś człowiek sukcesu, ale jest z reguły zjawiskiem niezwykłym. Udane życie należy w tym świecie do fenomenów przypadkowych. Jest to właściwie cud, o którym niewiele się da powiedzieć. Może tylko to jedno, że wygrywa człowiek, który umie chcieć. Umie naprawdę chcieć. Arkadina chciała i chce triumfować. Doktor Dorn chciał mieć piękne życie i miał wspaniałe życie.

Natomiast przegrywa człowiek, który paraliżuje własną wolę. Tak naprawdę, Masza nie chce wyrwać ze swego serca nieszczęśliwej miłości i wegetuje wpatrzona w nieosiągalny ideał. Sorin marzył o wielu pięknościach, ale naprawdę chciał zostać tylko rzeczywistym radcą stanu i został nim. Postać Sorina, jak żadna inna ukazuje nam gdzie tkwią źródła komizmu *Czajki*. Podsuwając Konstantemu swoje życie jako temat do opowieści, Sorin proponuje mu tytuł. „L'homme qui a voulu", „Człowiek, który chciał". Jest to aluzja do „L'homme qui rit", do *Człowieka śmiechu* Wiktora Hugo. W pojęciu Sorina wszelkie chcenie jest śmieszne, ponieważ zawsze da się sprowadzić do gry wyobraźni. Proszę zauważyć jak często Sorin się śmieje. Wygłasza surrealistyczne anegdoty ze swego nudnego żywota, przy których Ionesco trochę nam blednie. I śmieje się. To jest program. Komizm sparaliżowanej woli, swą obłomowszczyznę, Sorin chce utopić w śmiechu.

W dramatach Czechowa jest pełno ludzi zakochanych. Zakochanych na zabój, na śmierć, przez rok, przez lata całe, przez całe życie. Krążą wokół swych słońc przywiązani do nich niewidzialnym łańcuchem i usychają w bezczynności. W tym świecie każdy traktuje miłość jako wartość najwyższą, która wynosi go ponad beznadziejne codzienne bytowanie. Każdy chciałby, aby miłość zagłuszyła rozpacz i smutek życia. Chciałby. I to wszystko. Nieszczęśliwa miłość, która bohaterów Czechowa zamienia w wegetujące widma, jest tylko odmianą komizmu spętanej woli. Dlatego z reguły miłość zamiast

wznieść człowieka ponad jego smutny los, pogrąża go w klęsce. Wtrąca w kołowrót szyderstwa. Szczęśliwy kto w jakiś cudowny sposób zdołał uniknąć tej pułapki. Ale ilu ich w końcu jest?

Sztuka w świecie Czechowa pełni tę samą funkcję, co miłość. Wznosi ludzi ponad przeciętność i beznadziejność. Czechow był w tym wypadku wierny romantycznemu ideałowi Schillera, który odegrał w Rosji niezwykłą rolę i narzucił tę prawdę dosłownie wszystkim dekabrystom, pietraszewcom, rewolucyjnym demokratom, liberałom, ideologom religijnym. Między Czernyszewskim a Dostojewskim rozpościerała się przepaść ideowa, ale obaj za Schillerem zgodnie twierdzili, że zadaniem sztuki jest podnoszenie ludzi do ideału. Obaj oczywiście pojmowali ów ideał w całkowicie odmienny sposób.

Bohaterowie Czechowa uważają, że sztuka powinna być ideałem. Ich podziw dla sztuki jest wyrazem tęsknoty do wzniosłości, oznaką zniecierpliwienia banałem. Sztuka ma nadać ich życiu jakąś świetlistość, jakieś znaczenie. Nie należy utożsamiać tych westchnień z modernistycznym estetyzmem. Modernistyczny zachwyt nad sztuką był w większości wypadków kabotyński. U Czechowa zachwyt ten ma przynieść zbawienie zwykłym ludziom, którzy posiadają wyjątkowe poczucie własnej godności. Aczkolwiek ani Sorin, ani Nina nigdy zapewne nie przeczytali ani jednej linijki Schopenhauera, żyją w świecie, w którym panuje prawo jego romantycznego estetyzmu: człowieka może zbawić tylko sztuka. W oczach zwykłych ludzi artysta jest dlatego istotą niemal nadprzyrodzoną. Wydobył się z piekła banału. Z natury rzeczy jest to człowiek zwycięski. Sorin chciał być artystą. Nina chce zostać artystką. Artysta jest bowiem człowiekiem idealnym, wzorem, przedmiotem podziwu. Zrozumieć życie artysty znaczy w *Czajce* zrozumieć los człowieka.

Na to, co można by nazwać akcją *Czajki* składa się poniekąd konflikt między dwoma pokoleniami artystów. Może nie jest to konflikt pokoleń, lecz prezentacja postaw. Prezentacja ta ujawnia do jakiego stopnia artysta jest zjawiskiem wewnętrznie sprzecznym. Każdy artysta jest bowiem w *Czajce* śmiesznym paradoksem.

„Starsze" pokolenie, czterdziestoparoletnia Arkadina i trzydziestoparoletni Trigorin, tworzą sztukę tak jak drzewa wydają owoce. W sposób nautralny, pokorni wobec swego losu, w trudzie, ale i w radości, niewiele rozmyślając o sławie, co nie wyklucza oczywiście zadowolenia z sukcesów i zgryzot z klęsk. Trigorin nie zawsze rozumie co pisze, ale musi pisać. Arkadina musi grać. Muszą. Nawet wówczas kiedy zdają sobie sprawę z niedoskonałości i fałszów. Są to doskonali, sprawni rzemieślnicy, ponad wszelką wątpliwość utalentowani i pracowici. Umieją zanalizować człowieka, potrafią przeniknąć i wspaniale odtworzyć psychologię różnorodnych typów. Znają życie. Tak. Ale sztuka ich nie została prześwietlona Wielką Ideą. Brak w niej wzniosłej i zbawczej myśli. Na tle listów Czechowa do Suworina, w których pisarz sformułował pogląd na literaturę swego czasu, Arkadina i Trigorin rysują się jako typowi przedstawiciele czechowowskiego pokolenia artystów.

W jakiejś mierze Trigorin jest ironicznym autoportretem Czechowa. Pokolenie to zgromadziło mądrość, z którą ludzie nie bardzo wiedzą, co począć.

Pokolenie młodsze, Trieplew i Nina, tęsknią do Wielkiej Idei, która przekształciłaby mądrość sztuki w światło zbawienia, w źródło ocalenia ludzkości. Cóż z tego, kiedy nie mają nawet dziesiątej części tego talentu, którym dysponuje Trigorin i Arkadina. Bóg jeden tylko wie czy są to rzeczywiście artyści. Czyż zawiść lub egzaltacja wystarczą, aby narodził się artysta?

Trieplew jest nowym wcieleniem Salieriego. Salieri to zawiść. Straszna, nieopisana zawiść, która wypacza charakter Gdyby nie to uczucie Konstanty nigdy nie byłby artystą. Nie wiemy czy Trigorin jest pisarzem wielkim czy przeciętnym, ale wiemy na pewno, że jest prawdziwy, autentyczny Żywe drzewo jest zawsze prawdziwe, choć może przynosić marne owoce. Konstantego jako artystę stworzył kompleks. W środowisku matki był tolerowany tylko jako syn wielkiej aktorki. Został pisarzem tylko dlatego, aby przezwyciężyć upokorzenia. Jego bunt estetyczny, który wyraził się w pogardzie dla zastanych form miał mu przynieść przezwyciężenie tego kompleksu. Bunt ten nie był autentyczny. Konstantemu nie chodziło ani o literaturę, ani o teatr, ani o Wielką Ideę. Chodziło mu o własne kompleksy. Arkadina ma rację. Nie ma co mówić o nowych formach, trzeba mówić o fatalnym charakterze. Trigorin nie może — i słusznie — wyjść ze zdumienia. Przecież każdy ma prawo pisać jak chce i dla wszystkich starczy miejsca. Konstanty jest rzeczywiście małym biesem, który wcielił się tym razem w postać awangardowego artysty. Nie jest w stanie napisać słowa nie myśląc jednocześnie o własnym sukcesie. Tworzy tylko po to, aby poniżyć wrogów, aby odnieść nad nimi triumf. Salieri szukał matematycznej reguły, która pozwoliłaby stworzyć arcydzieło. Autentyczne arcydzieło godne Mozarta. Mały bies z *Czajki* nie zna już tej strasznej męki. Jest przekonany, że na pewno tworzy największe arcydzieła. Sztuka stała się w ten sposób lekarstwem na żałosne kompleksy. Konstanty nie jest artystą. Jest obmierzłym komediantem, którego własna pycha skazała na samobójstwo. Kto chce może go żałować. Kobiety mają zawsze lepsze serce, więc niech go żałują.

Kto utwierdzał Konstantego w jego szaleństwie? Utwierdzał go Doktor Dorn, urokliwy rezoner, człowiek pełen równowagi i spokoju, przenikliwy obserwator ludzkich dramatów, niekłamany mędrzec, autentyczny epikurejczyk, którego poznać po takich na przykład maksymach: „Życie należy traktować poważnie i starać się je wyzyskać". „Używać trzeba w młodości, żeby na starość niczego nie żałować". "Należy tłumić strach przed śmiercią". I tak dalej.

Nic bardziej komicznego niż oszukany mędrzec. Komizm Dorna jest jednak ukryty dość głęboko. Ale za to jest to komizm wściekły, jak u Plauta. Po oglądnięciu początkowego fragmentu sztuki Konstantego, doktor zaczął go przekonywać, że ma talent. Zaimponował mu temat, w którym była jakaś pogarda dla przyziemności, tęsknota za ideałem. Co prawda przestrzegał młodego człowieka, że powinien dopracować się wielkiej myśli i przede wszystkim wiedzić dokładnie o czym i po co pisze

Gdyby Trieplew mógł zrealizować życzenia Dorna, artysta przestałby być komicznym paradoksem: Wielka Idea stałaby się obsesją Wielkiego Talentu. Ale Trieplew nie może zadośćuczynić marzeniom Dorna. Doktor angażuje się w sprawę straconą. Nawet wówczas, kiedy wszyscy powątpiewali już w talent Konstantego, doktor wygłasza ciągle bardzo słusze uwagi. Żałuje, że młody człowiek poprzestaje tylko na opisie powierzchownych wrażeń, że nie stawia sobie wielkich zadań. Ten dojrzały i mądry, syty życia człowiek, który umiał wykorzystać uroki świata, przekazuje młodemu człowiekowi autentyczne prawdy i nie wie, że wszystko to nie ma najmniejszego sensu. Jak każdy epikurejczyk jest życzliwy dla człowieka i ta wielkoduszność czyni go ślepym. Nie można powiedzieć, że był nauczycielem biesa, ale na pewno trochę się zapatrzył w to jadowite ziółko.

Kiedy Konstanty zapomniał już o nowych formach i kiedy przestał wierzyć w swoje powołanie, popełnił samobójstwo. Mogła go uratować miłość Niny, ale to byłby już zbytek szczęścia. Co uczynił doktor kiedy rozległ się strzał? Najpierw uspokoił wszystkich i zwiódł odruch Arkadiny błyskawicznie zmyślonym kłamstwem. Potem poszedł sprawdzić puls samobójcy. Powrócił i utwierdził raz jeszcze wszystkich w oszustwie. I w końcu zaczął ustalać taktykę przygotowania biednej matki na przyjęcie nieszczęścia. Jest to jedna z największych scen w teatrze Czechowa. Cały ciężar sztuki zwala się nagle na plecy aktora grającego Dorna. Każdy jego gest, najmniejszy odcień w tonie jego głosu, rytm jego kroków musi nabrać niemal nadprzyrodzonego znaczenia. Oto śmierć zakończyła komedię. Ale samobójca nie przestał być komiczny. Śmierć nie przystraja go w aureolę tragicznej wzniosłości. Żaden rodzaj śmierci nie zmienia bowiem wartości człowieka. Trzeba zawsze pamiętać, że Czechow był lekarzem. Lekarzem w epoce naturalizmu. Odszedł ktoś komiczny a życie toczy się dalej.

Artystką została Nina Zarieczna tylko dzięki egzaltacji. Sposób traktowania jej miłości przywodzi na myśl Dostojewskiego. Jak autor *Zbrodni i kary* Czechow bierze banalny, wytarty motyw, aby pokazać, że kryje się w nim prosta, wielka prawda. Wszystko to przypomina pewien romans cygański, który przed wojną cieszył się ciągle popularnością. Pamiętam, że śpiewał go mój ojciec, co prawda z reguły jesienią. „Bo czajka jak dziewczę przecudnej urody..." Trigorin uważał, że jest to temat godny opowiadania. Ba! Czechow uważał, że jest to temat godny jego dramatu! Młode dziewczę marzące o scenie zakochuje się w wybitnym pisarzu, porzuca dom, potem on porzuca ją z dzieckiem, potem ona musi się wziąć do roboty, rozpoczyna grę na scenach, pierwsze niepowodzenia i straszne zwątpienia. Z romansu jest właśnie tylko tyle w tej historii. Reszta jest prawosławnym hymnem o tym jak cierpienie ocala człowieka.

Tę wywalczoną w męce prawdę Nina wykrzyczy Konstantemu. Powie mu ponadto, że w sztuce nie chodzi ani o sławę, ani o blask. Chodzi o umiejętność cierpienia. Trzeba nieść swój krzyż i wierzyć. Sztuka jest powołaniem na krzyż, na udręczenie. Nina wyznaje więc tę samą prawdę, co Sonia Marmieładowa ze *Zbrodni i kary*. Te dwie kobiety ukształtowała ta sa-

ma kultura. Nieudany romans Niny spycha ją na dno cierpienia i upokorzenia, dzięki któremu może poznać prawdę i zmartwychwstać. Jest to naprawdę głęboko religijny stosunek do sztuki. Dla Niny sztuka — jak życie — jest próbą duszy. W sztuce — jak w życiu — prawda rodzi się z cierpienia.

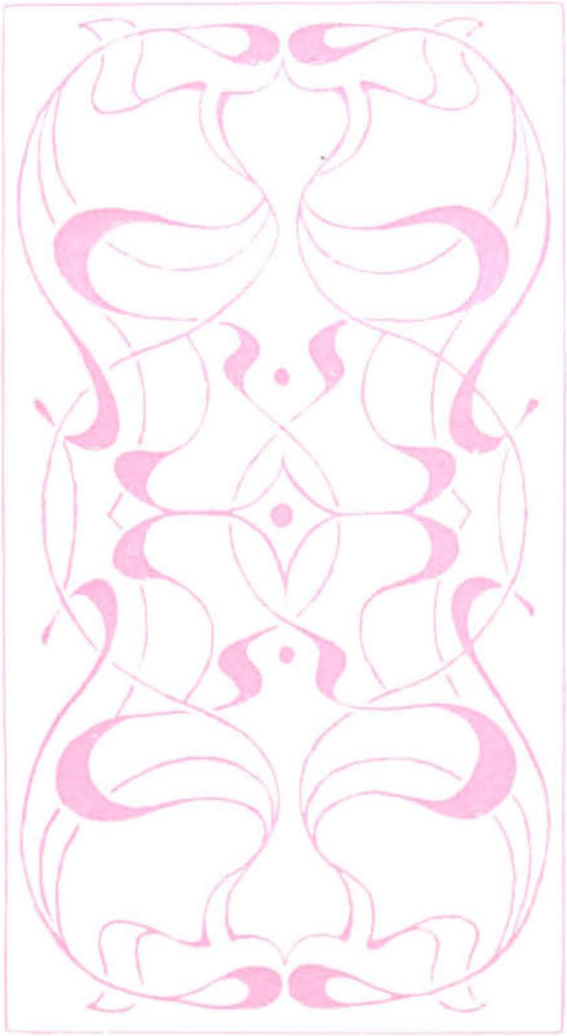
Wszystko to jest bardzo piękne i niesłychanie szlachetne, ale wcale nie gwarantuje, że Nina zostanie autentyczną artystką. Nina posiada Wielką Ideę, która prześwietla jej duszę, ale nie wiemy czy w tej duszy mieszka talent. Cierpienie na pewno zniszczy dziewczęcą egzaltację, ale czy obudzi talent. Czy krzyżem Niny nie jest czasem dozgonne granie bez talentu?

Artysta w *Czajce* pozostał więc komicznym paradoksem. Dany mu jest tylko talent lub tylko Idea. Został skazany na rozpoznanie swego kalectwa i na zgorzknienie. Gorzki jest Trigorin, przeklęty jest Trieplew, zadręczona jest Nina. Siła Arkadiny wydaje się całkowicie pozorna. Proszę pomyśleć, co stanie się z tą kobietą, kiedy wraz ze śmiercią syna zjawi się cierpienie.

Teatr Czechowa na pewno nie jest figurą świata, ale los artysty stanowi w *Czajce* figurę losu człowieka. W świecie Czechowa człowiek jest rozdzierany przez sprzeczności, których nie można usunąć. Mógłby osiągnąć szczęście, pełnię i harmonię wewnętrzną, gdyby zjednoczył w sobie dwie wytęsknione wartości: przyrodzone zdolności rozumienia świata i Wielką Ideę, która oświetla istnienie pięknem i wzniosłością. Ci, którym dany jest talent zrozumienia życia są całkowicie wyzbyci tęsknoty za Wielką Ideą. Może właśnie dlatego, że rozumieją życie. Ci, którym się śni Wielka Idea nie są zdolni do zrozumienia i wyrażenia mądrości życiowych. Nie potrafią ożywić Wiekiej Idei. Może dlatego, że nie rozumieją życia. Każdy człowiek jest więc w jakiś sposób kaleki a byt ludzkości jest rozdarty całym szeregiem nierozwiązywalnych antynomii ideału i talentu, egzaltacji i mądrości, wzniosłości i goryczy.

Oto historia, która zdarzyła się w życiu. Tak, w życiu. Ponieważ to wszystko, co oglądamy zamknięci w tym ogromnym pudle to właśnie kawał życia. Nie rytuał, nie mit, lecz kawał życia. Nie wolno nam ani przez chwilę pomyśleć, że uczestniczymy w świadomie zorganizowanym szekspirowskim misterium poznania. O, nie! Stoimy gdzieś pod krzakiem w parku Sorina i za chwilę Konstanty zaprosi nas na swoje przedstawienie. Albo — i tak bywa najczęściej — opadła nagle jedna ściana któregoś pokoju w jego dworze. To jest prawdziwy klomb. To jest prawdziwe krzesło. Kto mówi, że to są dekoracje? Nie wierzę. Inaczej wszystko straci sens.

Stu dramaturgów dokonywało tego brutalnego cudu i nikt im nie uwierzył. Uwierzyliśmy tylko jednemu Czechowowi. Prawda? I skłonni jesteśmy szanować ten gest tak jak Grecy szanowali rytualne przedstawienia w Atenach, jak średniowiecze szanowało swoje misteria. A może Czechow to też jakaś inicjacja? Bo ja wiem? Nie, nie zbiorowe wtajemniczenie w prawdy, które cementują społeczeństwo. Lecz idywidualne wtajemniczenie w niejednolitą, poszarpaną i chaotyczną naturę współczesnego życia. I może te prawdy dadzą się powiedzieć tylko szeptem, na ucho i każdemu z osobna?



Do A. Suworina

(...) Chciałaby dusza w szerokie przestwory, ale cóż, z konieczności muszę pędzić życie w ciasnych ramkach, zabiegając o podłe ruble i kopiejki. Nie ma nic wulgarniejszego nad mieszczański żywot — z liczeniem groszy, troską o żarcie, idiotycznymi rozmowami i nikomu niepotrzebną umowną moralnością. Serce krwawi, gdy pomyślę, że haruję dla pieniędzy, że pieniądze są głównym motorem mojej pracy. Ta męcząca myśl i głód sprawiedliwości czynią moje pisarstwo we własnych oczach zajęciem godnym pogardy, nie szanuję tego, co piszę, gnuśnieję i sam siebie nudzę. (...)

Mielichowo, 16 czerwca 1892

Do A. Suworina

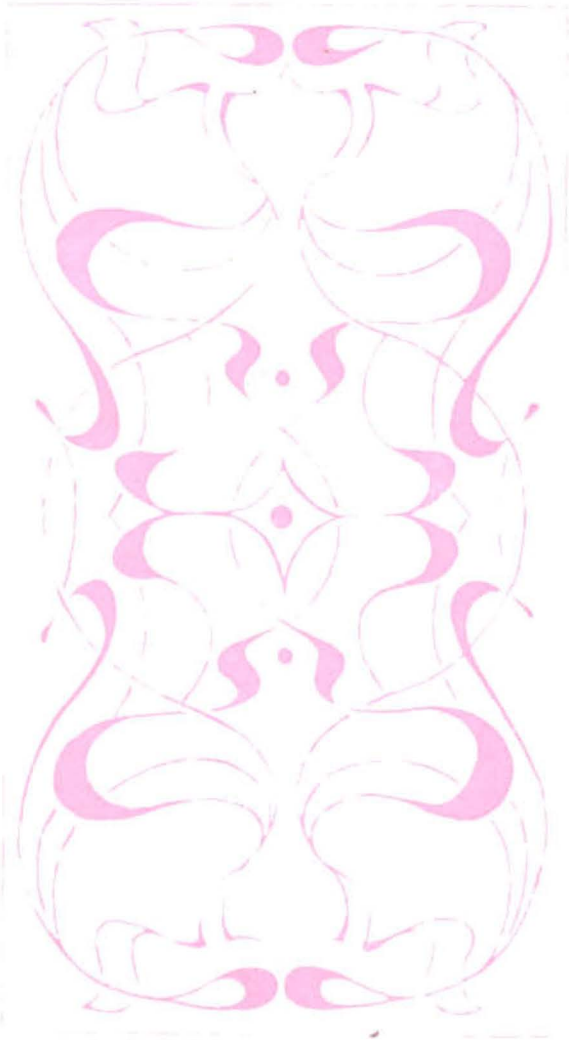
(...) Brak nam „czegoś" — racja, a to znaczy, że wystarczy podkasać szatę naszej muzie, a ujrzy się puste miejsce. Pan wie, że pisarzy, których uważamy za wiecznych czy po prostu dobrych i którzy nas upajają, łączy jedna wspólna i nader ważna cecha: oni gdzieś dążą i każą nam iść za sobą, a my czujemy nie rozumem, tylko całą istotą — że mają jakiś cel, jak ten duch Hamletowego ojca, który przecież nie bez kozery przychodzi i niepokoi naszą wyobraźnię. Jedni — w zależności od kalibru — stawiają sobie cele najbliższe: pańszczyzna, wyzwolenie kraju, polityka, piękno albo po prostu wódka, jak na przykład Denis Dawydow; inni — cele dalekosiężne: Bóg, życie pozagrobowe, szczęście ludzkości itd. Najlepsi spośród nich są realistami i malują życie takie, jakie jest, ale że z każdego zdania tryska jak sok świadomość celu, więc Pan — oprócz życia takiego, jakie jest — widzi u nich jeszcze życie, jakie być powinno, i to Pana urzeka. A my? My! Malujemy życie, jakie jest — i dalej ani kroku... choćby smagano nas batem. Nie mamy ani bliskich, ani dalekosiężnych celów, a w duszy pusto, jak wymiótł. Polityki nie mamy, w rewolucję nie wierzymy, Boga nie uznajemy, duchów się nie boimy, a ja osobiście nie boję się nawet śmierci i ślepoty. Kto niczego nie pragnie, niczego się nie spodziewa i niczego się 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... Pan i Grigorowicz uważacie, że jestem mądry. Owszem, jestem przynajmniej na tyle mądry, że nie będę taił przed sobą swojej choroby, nie będę się okłamywał i osłaniał własnej pustki cudzymi łachmanami w rodzaju idei lat sześćdziesiątych itd. Nie skoczę ze schodów jak Garszyn, ale też nie będę się łudził nadzieją na lepszą przyszłość. Nie ja spowodowałem moją chorobę i nie ja będę ją leczył, bowiem ta choroba, jak należy przypuszczać, ma jakieś ukryte przed nami dobre cele i dotknęła mnie nie na próżno... „Nie na próżno, nie na próżno huzar dziewczę zwodzi". (...)

Mielichowo, 25 listopada 1892

Do A. Suworina

(...) Pisze mi Pan „o życiu dla życia". Uprzejmie Panu dziękuję. Przecież optymistyczny list Sazonowej 1000 razy bardziej niż mój przypomina mogiłę. Napisałem, że brak nam celów i Pan rozumie, że ja te cele uważam za niezbędne i chętnie poszedłbym ich szukać, ale Sazonowa pisze, że nie należy łudzić obiecankami, które nigdy się nie spełnią... „ciesz się z tego, co masz". Jej zdaniem całe nasze nieszczęście polega na tym, że ciągle szukamy jakichś wyższych, dalekosiężnych celów. Jeżeli to nie babska logika, to filozofia rozpaczy. Kto szczerze sądzi, że wyższe i dalekosiężne cele są nam tyle potrzebne, co krowie, że „całe nasze nieszczęście" właśnie w tych celach — temu zostaje jedno: pić, jeść i spać, a kiedy to wszystko obrzydnie, rozpędzić się i walnąć łbem o żelazny kufer. (...)

Mielichowo, 3 grudnia 1892



Do A. Suworina

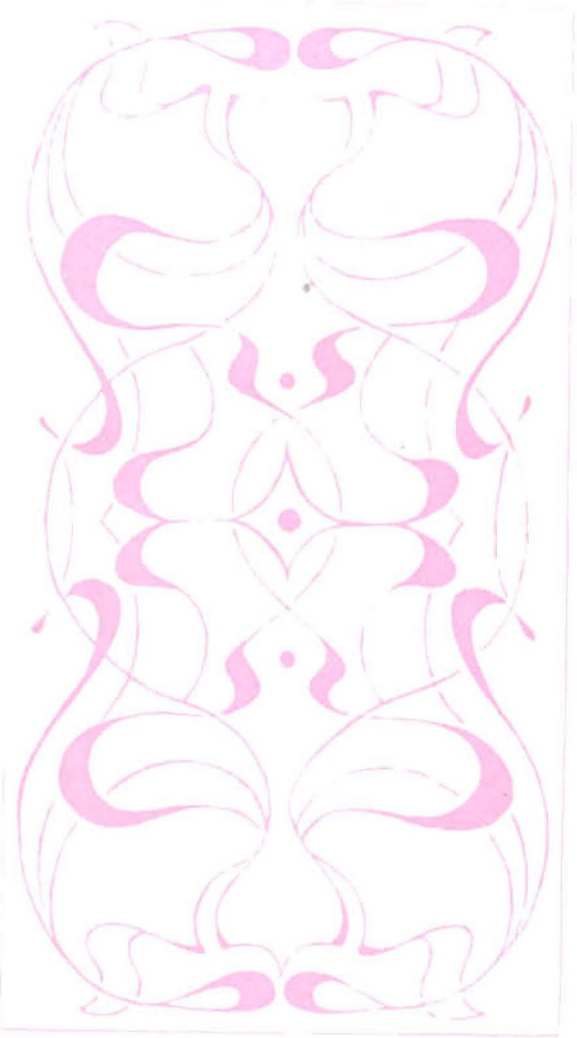
(...) Piszę sztukę, którą skończę chyba nie wcześniej niż w końcu listopada. Piszę ją nie bez przyjemności, ale bezczelnie łamię prawa sceny. To komedia, trzy role kobiece, sześć męskich, cztery akty, pejzaż (widok na jezioro); mnóstwo rozmów o literaturze, mało akcji, miłości na pudy. (...)

Mielichowo, 21 października 1895

Do A. Suworina

No, sztuka już gotowa. Zacząłem ją forte, a skończyłem pianissimo — wbrew wszelkim zasadom dramaturgii. Przypomina raczej opowiadanie. Właściwie nie jestem zadowolony i czytając to moje najnowsze dzieło jeszcze raz dochodzę do wniosku, że kiepski ze mnie dramaturg. Akty są bardzo krótkie, jest ich cztery. Chociaż to zaledwie szkielet sztuki, zaledwie projekt, który do następnego sezonu jeszcze milion razy się zmieni, już dałem tekst do przepisania na remingtonie w dwóch egzemplarzach (maszyna odbija dwa egzemplarze na raz) i jeden z nich prześlę Panu. Niech tylko pan nikomu nie daje do czytania. (...)

Mielichowo, 21 listopada 1895



Do Wł. Niemirowicza-Danczenki

(...) Tak, moja „Czajka" na petersburskiej premierze poniosła sromotną klęskę. Widownia tchnęła wrogością, powietrze stężało od nienawiści i ja — zgodnie z prawami fizyki — wyleciałem z Petersburga jak bomba. Winę za wszystko ponosicie Ty i Sumbatow, bo to wyście mnie podbechtali do napisania sztuki.

Rozumiem Twoją ciągle rosnącą antypatię do Petersburga, ale jednak ma on swoje dobre strony; choćby na przykład Newski w słoneczny dzień albo Komissarzewską, którą uważam za wspaniałą aktorkę.

Zdrowie mi właściwie dopisuje, humor też. Boję się jednak, że to nie na długo: Ławrow i Golcew uparli się, żeby „Czajkę" drukować w „Myśli Rosyjskiej" — i teraz zabierze się do mnie również krytyka literacka. A to przecież ohydne, zupełnie jakbyś jesienią wpadł do kałuży. (...)

Mielichowo, 20 listopada 1896

Do A Suworina

Otrzymałem dwa pańskie listy na temat „Wujaszka Wani" — jeden w Moskwie, drugi w domu. Nie tak dawno miałem też list od Koniego, który był na „Czajce". Listy Pana i Koniego dały mi kilka radosnych chwil, a jednak coś się we mnie przepaliło — do swoich sztuk czuję tylko wstręt, nawet korektę robię z trudem. Pan znów powie, że to głupie, niemądre, że to urażona ambicja pycha itd., itd. Wiem, ale co mam zrobić? Chętnie bym się pozbył tego głupiego uczucia, a nie mogę, nie mogę. To nie dlatego, że moja sztuka poniosła klęskę; przecież większość moich sztuk spotykało to samo, a po mnie zawsze spływało jak po gęsi woda. 17 października klęskę poniosła nie moja sztuka, ale ja sam. Już w czasie pierwszego aktu uderzyła mnie jedna okoliczność, a mianowicie: ci, z którymi przed 17 października prowadziłem szczere przyjacielskie rozmowy, beztrosko jadałem obiady, ci, o których kruszyłem kopie (jak na przykład Jasiński) — ci wszyscy mieli dziwne miny, bardzo dziwne... Słowem dzięki tej historii Lejkin może ubolewać w liście, że mam tak mało przyjaciół, „Tydzień" — zapytywać: „co złego im zrobił Czechow?", a „Teatroman" — zamieścić całą korespondencję (nr 95), że jakoby brać pisarska urządziła mi skandal w teatrze. Teraz jestem spokojny, odzyskałem normalny humor, ale mimo wszystko nie mogę zapomnieć tego, co było, jak nie mógłbym zapomnieć, gdyby mnie na przykład uderzono. (...)

Mielichowo, 14 grudnia 1896

WSPOMNIENIA O CZECHOWIE

Czechow pisał *Czajkę* w Mielichowie. Od Moskwy dzieliło je parę godzin jazdy koleją i jedenaście wiorst leśnej drogi. Dom w majątku był dość duży, parterowy. Często przyjeżdżali goście. Czechow bardzo lubił, gdy wokół niego było gwarno i wesoło. Ale lubił także opuścić wszystkich, pójść do swego gabinetu, by zapisać nową myśl, nowy obraz.

W Mielichowie był ładny sad z prostą piękną aleją, przypominający sad z *Czajki*, w którym Trieplew urządził swoj teatr

Wieczorami wszyscy grywali w loteryjkę. Tak samo jak w *Czajce*.

W tych latach bliskim przyjacielem Czechowa był nowy pisarz Potapienko. Pisał dużo i szybko, nie bardzo cenił to, co pisał, sam podkpiwał ze swych utworów. Był rozrzutny, szczery, prosty, miał słabą wolę. Do Czechowa czuł sentyment, uznawał jego bezwzględną wyższość nad sobą. Kobiety go bardzo lubiły Przede wszystkim dlatego, że on je lubił i umiał kochać.

Wiele osób uważało, że Trigorin w *Czajce* jest postacią autobiograficzną. Nawet kiedyś Tołstoj powiedział coś takiego. Ale ja nigdy nie mogłem uwolnić się od myśli, że modelem Trigorina był najprawdopodobniej właśnie Potapienko.

Nina Zarieczna daje Trigorinowi medalion z wyrytym zdaniem z jakiejś jego powieści: „Gdyby ci kiedykolwiek potrzebne było moje życie, to przyjdź i weź je".

To zdanie znajduje się w opowieści samego Czechowa, tchnie ono poświęceniem i prostotą tak charakterystyczną dla panien z czechowowskich utworów. Możliwe, że było to przyczyną identyfikowania Trigorina z samym Czechowem. Lecz jest to przypadek. Możliwe, że Czechow lubił to zdanie jako silny i tkliwy wyraz kobiecego oddania i dlatego je powtórzył.

Dla charakterystyki Trigorina ważniejszy jest jego stosunek do kobiet, przypominający nie Czechowa, lecz Potapienkę.

A w ogóle Trigorin nie jest ani tym, ani tamtym, lecz i tym, i tamtym, i trzecim, i dziesiątym.

Czajka to utwór niezwykle szczery, wiele szczegółów mogło doń przeniknąć wprost z życia w Mielichowie. Wymieniano nawet pannę, która jakoby miała być modelem Niny Zarienznej, była to przyjaciółka siostry Czechowa. Lecz i tu podobieństwa są przypadkowe. Takich panien było przecież w tamtych czasach tak wiele. Panien, które marzyły o tym, by wyrwać się z zapadłego kąta, z ponurej powszedniości, znaleźć cel, któremu można by oddać się całkowicie, gorąco i czule poświęcić się jemu, człowiekowi talentu, który je pobudził do marzeń. Dopóki prawa kobiet były u nas mocno ograniczone, w szkołach teatralnych pełno było takich prowincjonalnych panienek. (...)

Czechow przysłał mi rękopis, a potem przyjechał, żeby wysłuchać mojego zdania.

Nie mogę wytłumaczyć, dlaczego tak wryła mi się w pamięć jego postać, gdy szczegółowo i długo omawiałem sztukę. Siedziałem przy biurku nad manuskryptem, a on stał pod oknem, tyłem do mnie, z rękami jak zawsze w kieszeniach, nie uroniwszy ani jednego słowa i nie odwróciwszy się do mnie ani razu naj-

mniej przez pół godziny. Nie było wątpliwości, że słuchał z niezwykłą uwagą, a jednocześnie jak gdyby z taką samą uwagą obserwował coś w ogródku pod oknami mojego mieszkania, niekiedy nawet przysuwał się bliżej do szyby i nieco odwracał głowę. Czy robił to dlatego, żebym się mógł swobodniej wypowiedzieć, żeby mnie nie krępować zachęcającym spojrzeniem, czy też może, przeciwnie, była to samoobrona?

W domu Czechowa w ogóle nie lubiano otwierać przed kimś duszę i wszystkie udane postacie w jego sztukach są delikatne, milczące i pełne rezerwy.

Co mu wtedy mówiłem o swoim pierwszym wrażeniu, trudno mi teraz powiedzieć. Jednym z największych grzechów wszelkich wspomnień jest to, że opowiadający nie pamięta, kiedy rzecz się działa, i zdaje mu się, że wszystko doskonale przewidział.

Mój dalszy stosunek do *Czajki* jest dobrze znany, w tym okresie byłem zakochany w twórczości Czechowa. Być może jednak, że dawałem mu wiele rad dotyczących budowy sztuki, jej formy scenicznej. Uchodziłem za znawcę teatru i zapewne szczerze dzieliłem się z nim wypróbowanymi przez siebie metodami. Wątpię jednak, czy rady te były mu potrzebne.

Pewien szczegół jednak zapamiętałem bardzo dobrze.

W tej redakcji pierwszy akt kończył się wielką niespodzianką. W scenie Maszy z doktorem Dornem okazywało się nagle, że jest ona jego córką. Potem o tej sprawie nie było już w sztuce mowy. Powiedziałem Czechowowi, że jedno z dwojga, albo ten motyw należy rozwinąć, albo trzeba z niego zrezygnować. Tym bardziej, że na tym kończy się pierwszy akt. Koniec pierwszego aktu z samej natury dramatu musi zaskakiwać widza nagłą zmianą sytuacji, która będzie się rozwijała w dalszym ciągu sztuki.

Czechow odrzekł:

— Przecież publiczność lubi, kiedy w końcu aktu podsuwa jej się przed oczy nabitą broń.

— Zupełnie słusznie — odrzekłem — ale trzeba, żeby potem z tej broni padł strzał.

Zdaje się, że później Czechow nieraz powtarzał to zdanie.

Zgodził się ze mną. Koniec aktu został przerobiony.

Kiedy zaczęliśmy mówić o wystawieniu sztuki, powiedziałem, że najwyższy już czas, żeby oddać ją Teatrowi Małemu. I zacząłem już mówić o ewentualnej obsadzie, gdy nagle Czechow podał mi list od Leńskiego.

Leński był najlepszym aktorem Teatru Małego. Jużyn dopiero niedawno zdobył podobne stanowisko. Był to jeden z najbardziej czarujących rosyjskich aktorów. Urok jego będzie się kiedyś porównywać tylko z urokiem Kaczałowa.

List był na temat *Czajki*. Okazało się, że Leński już ją przeczytał i oto co napisał do Czechowa:

„Pan, wie jak bardzo cenię Pański talent i jak bardzo w ogóle Pana lubię. I właśnie dlatego muszę być z Panem zupełnie szczery. Oto moja najbardziej przyjacielska rada: niech Pan przestanie pisać dla teatru. To zupełnie nie dla Pana".

Taki był sens listu, jego ton był zupełnie kategoryczny. Zdaje się, że Leński uchylił się nawet od omówienia sztuki, tak bardzo wydała mu się niesceniczna.

Czy Czechow dawał *Czajkę* do przeczytania jeszcze komuś z Teatru Małego, tego nie pamiętam. Dalsze jej dzieje rozegrały się w Petersburgu.

Włodzimierz Niemirowicz-Danczenko

W sierpniu 1898 r. *Czajka* weszła do repertuaru. Nie wiem, jakim sposobem Niemirowicz-Danczenko załatwił tę sprawę.

Wyjechałem do charkowskiej guberni, żeby pisać mise en scène. Było to trudne zadanie, ponieważ — wstyd mi się przyznać — nie rozumiałem sztuki. I dopiero podczas pracy wżyłem się w nią i sam nie wiem, kiedy ją polubiłem. Taka jest właściwość sztuk Czechowa. Uległszy ich czarowi, pragnie się wciąż na nowo wdychać ich aromat.

Wkrótce dowiedziałem się z listów, że Czechow nie wytrzymał i przyjechał do Moskwy. Przyjechał zapewne po to, żeby śledzić próby *Czajki*, które już się wtedy rozpoczęły. Był bardzo niespokojny o swą sztukę. Gdy wróciłem, już go nie było w Moskwie. Zła pogoda wygnała go z powrotem do Jałty. Próby *Czajki* na razie przerwano.

Po moim powrocie zaczął się trudny okres otwarcia Teatru Artystycznego i pierwszych miesięcy jego istnienia.

Z teatrem nie było dobrze. Z wyjątkiem *Cara Fiodora* nic nie przyciągało publiczności. Całą nadzieję pokładano w sztuce Hauptmanna *Hannele*, lecz metropolita moskiewski uznał ją za niecenzuralną i zdjął z repertuaru.

Nasze położenie stawało się krytyczne, tym bardziej, że nie liczyliśmy na dochód z *Czajki*.

Wszyscy rozumieli, że od tego, jak wypadnie premiera, zależy dalszy los teatru.

Ale nie dość na tym. Przybyła nam jeszcze większa odpowiedzialność. W przeddzień przedstawienia zjawiła się siostra Czechowa, Maria.

Była bardzo zaniepokojona złymi wieściami z Jałty.

Możliwość ponownej klęski *Czajki* przerażała ją ze względu na ówczesny stan zdrowia Czechowa, toteż nie mogła pogodzić się z ryzykiem, jakie podejmowaliśmy.

Przestraszyliśmy się i zaczęliśmy mówić o zawieszeniu przedstawienia, co równało się zamknięciu teatru.

Niełatwo skazać na śmierć własne dzieło, a zespół na głodówkę.

A udziałowcy? Nasze zobowiązania względem nich były aż nadto jasne.

Następnego dnia punktualnie o godzinie ósmej rozsunęła się kurtyna. Publiczności było niewiele. Jak minął pierwszy akt, nie wiem. Pamiętam tylko, że od wszystkich aktorów zalatywało walerianą. Pamiętam, że było mi jakoś strasznie siedzieć w ciemnościach, tyłem do publiczności, podczas monologu Zariecznej i że ukradkiem przytrzymywałem nogę, która mi drgała nerwowo.

Wydawało się, że zrobiliśmy klapę. Kurtyna zsunęła się wśród grobowego milczenia. Aktorzy trwożnie zbili się w gromadkę i nasłuchiwali odgłosów widowni. Grobowa cisza. Z kulis wychyliły się głowy robotników, oni też nasłuchiwali. Milczenie.

Ktoś zapłakał. Knipper tłumiła histeryczny szloch. W milczeniu cofnęliśmy się za kulisy.

W tym momencie wśród publiczności wybuchły westchnienia i oklaski. Rzuciliśmy się do kurtyny.

Podobno staliśmy na scenie na wpół zwróceni do widowni, podobno mieliśmy okropne miny, podobno zapomnieliśmy ukłonić się publiczności, podobno ktoś z nas nawet nie wstał z miejsca. Najwidoczniej nie zdawaliśmy sobie sprawy, co się dzieje.

Zachwyt publiczności był ogromny, a na scenie nastało istne święto. Wszyscy się całowali, nawet obcy ludzie, którzy wtargnęli za kulisy. Ktoś dostał ataku histerii. A wielu — między innymi i ja — z radości i przejęcia wykonywało jakiś dziki taniec.

Pod koniec przedstawienia publiczność zażądała, żeby wysłać depeszę do autora.

Od tego wieczoru między nami i Czechowem nawiązały się stosunki niemal rodzinne.

Przedstawienie *Czajki* podobało mu się, lecz niektórych wykonawców skrytykował... Wśród nich mnie za Trigorina.

— Pan gra wspaniale, ale nie moją postać — powiedział. — Ja tak nie napisałem.

— O co chodzi? — dopytywałem się.

— Przecież on nosi spodnie w kratkę i podarte buty.

To było wszystko, co rzekł w odpowiedzi na moje nalegania.

— Nosi spodnie w kratkę i pali cygaro... o tak... w taki sposób.

I niezręcznym gestem poparł te słowa.

Więcej nie mogłem z niego wydobyć.

Zawsze tak wyrażał swe zdanie, zwięźle i obrazowo.

To było dziwne i wbiło mi się w pamięć. Jak szarada, od której nie można się uwolnić, póki się jej nie rozwiąże.

Rozwiązałem ją dopiero po sześciu latach, przy ponownym wystawieniu *Czajki*.

Istotnie, dlaczego zrobiłem z Trigorina eleganta w spodniach i pantoflach bain de mer? Czy dlatego, że kobiety się w nim kochały? Czy był to ubiór typowy dla rosyjskiego literata? Rzecz polegała oczywiście nie na spodniach w kratkę, podartych butach i cygarze. Nina Zarieczna, naczytawszy się miłych, ładnych, lecz płytkich opowiadań Trigorina, zakochała się nie w nim, lecz w swym dziewczęcym marzeniu. Na tym polega tragedia zranionej Czajki w tym tkwi ironia i wulgarność życia. Pierwsza miłość prowincjonalnego dziewczęcia nie dostrzega ani spodni w kratkę, ani zdartych butów, ani przykrej woni cygara. Tę pospolitość poznaje się zbyt późno, kiedy życie jest złamane, kiedy już wszystko zostało poświęcone, a miłość stała się przyzwyczajeniem. Żeby żyć trzeba nowych złudzeń, i Nina szuka ich, chce w coś wierzyć. (...)

Konstanty Stanisławski

Pewnego razu przyszedł do mnie mój brat Iwan i powiedział, że szuka mnie Wł. Niemirowicz-Danczenko, żeby mi wręczyć bilet na premierę *Czajki*, która ma się odbyć 17 grudnia w Moskiewskim Teatrze Artystyczno-Popularnym. Wtedy po raz pierwszy dowiedziałam się o udziale Niemirowicza-Danczenki w tym teatrze. (K. Stanisławskiego wówczas jeszcze nie znałam.) Serce mi się boleśnie ścisnęło. Znowu *Czajka*. Bałam się powtórzenia petersburskiego fiaska. Wyrzekłam się przysłanego mi biletu do loży i zaproponowałam bratu Iwanowi, żeby poszedł ze swoją rodziną, chociaż napisałam Antoniemu, że wybieram się na premierę *Czajki*. Wiedząc, że tego dnia będzie się znów denerwował, zapewniałam go w listach, że *Czajka* będzie wystawiona wspaniale, nie gorzej od *Cara Fiodora*, którym się wszyscy zachwycali.

Wieczorem 17 grudnia pod oknami mego mieszkania z turkotem przejeżdżały dorożki, powozy, karety, dążące do „Ermitażu". Potem zapadła cisza... Dręczył mnie niepokój. I koniec końców nie wytrzymałam, narzuciłam na siebie futrzaną rotundę i poszłam dowiedzieć się, co dzieje się w teatrze. Otworzyłam drzwi do loży, w której siedział mój brat, i cichutko usiadłam z brzegu... Uderzyła mnie cisza i uwaga publiczności. Zgoła inaczej niż w Petersburgu. Szeptem spytałam brata

— No i jak?

Odpowiedział mi również po cichu.

— Nadzwyczajnie.

Zaczęłam patrzeć na scenę i ujrzałam cudowną grę nieznanych mi artystów. Nie znałam jeszcze ani Knipper, ani Liliny, ani Wiszniewskiego, ani innych aktorów. Publiczność przyjmowała przedstawienie z zachwytem, wywoływano autora. Było mi nieskończenie żal, że brata nie ma w teatrze i że nie może widzieć takiej entuzjastycznej rehabilitacji swojej sztuki. Jak wiadomo, pod koniec przedstawienia na życzenie publiczności wysłano do niego gratulacyjną depeszę do Jałty.

Nazajutrz napisałam do brata pełen zachwytu list. Antoni przechowywał wszystkie moje listy

i teraz z zainteresowaniem odczytuję po raz drugi to, co pisałam pięćdziesiąt czy sześćdziesiąt lat temu. Oto list o premierze *Czajki* w Teatrze Artystycznym:

„Wczoraj dawano *Czajkę*. Wystawiona jest prześlicznie. Akt pierwszy był całkiem zrozumiały i interesujący. Aktorkę, matkę Trieplewa, grała bardzo, ale to bardzo miła artystka Knipper, niezwykle utalentowana, co to za rozkosz patrzeć na nią, słyszeć ją. Doktor, Trieplew, nauczyciel i Masza byli świetni. Nieszczególnie podobali mi się Trigorin i sama Czajka. Trigorina grał Stanisławski dość ospale, a Czajkę marna aktorka, ale całość wystawiona jest prawdziwie, wprost zapomina się, że to scena. Na widowni panowała cisza, słuchano z uwagą. Po pierwszym akcie zaczęto Cię wywoływać, a kiedy Niemirowicz wyjaśnił, że Ciebie nie ma w teatrze, to wszyscy, zwłaszcza na parterze, zaczęli wołać: „To trzeba wysłać do niego depeszę!".

Po trzecim akcie znowu wrzawa i owacje pod adresem artystów i wywoływanie autora. Wówczas Niemirowicz oznajmił: „Wobec tego pozwolą państwo, że wyślę depeszę do autora". A publiczność: „Prosimy, prosimy". Znajomych było bardzo dużo, ja trochę denerwowałam się, ale na ogół było bardzo wesoło, wszyscy winszowali powodzenia, mówili miłe rzeczy pod Twoim adresem itd..."

Wkrótce zapoznałam się ze wszystkimi aktorami Teatru Artystycznego i zbliżyliśmy się ze sobą. Oto co pisałam do brata 5 lutego 1899 roku, kiedy po raz trzeci oglądałam *Czajkę*.

„...Wczoraj byłam po raz trzeci na *Czajce*. Patrzyłam na nią z jeszcze większą przyjemnością niż za pierwszym i drugim razem. Bardzo, bardzo dobrze grali, nawet Roksanowa była dobra. Wiszniewski, który odwiedził nas niedawno, zaprosił mnie na scenę i zapoznał ze wszystkimi artystami. Gdybyś Ty wiedział, jak oni się ucieszyli! Knipper aż zaczęła skakać z radości, kiedy przekazałam jej ukłony od Ciebie. Aleksiejewa, która gra Maszę, prosiła, aby Ci donieść, że nie mogłeś napisać dla niej lepszej roli, bardzo Ci za nią jest wdzięczna. Wszyscy przesyłają Ci ukłony. Z jaką miłością grają Twoją *Czajkę!!*

Z całej duszy żałowałam, że nie możesz widzieć swojej sztuki w tak artystycznym wykonaniu, chociaż Niemirowicz mówi, że można ją jeszcze lepiej zagrać. Rozkoszowałam się wczoraj czwartym aktem. Zdumiewająco kończył go Wiszniewski... Radzę Ci pozalecać się do Knipper. Moim zdaniem jest bardzo interesująca."

Maria Czechowa

Nigdy nie zapomnę ani tego dreszczu wzruszenia, który owładnął mną jeszcze poprzedniego dnia, gdy przeczytałam kartkę Niemirowicza-Danczenki, że jutro, 9 września, Czechow będzie obecny na próbie *Czajki;* ani tego niezwykłego nastroju, w którym szłam tego dnia do Klubu Myśliwskiego na Wozdwiżence, gdzie odbywaliśmy próby, zanim nie ukończono gmachu naszego teatru przy ulicy Karietnyj Riad, ani tego momentu, gdy po raz pierwszy stanęłam twarzą w twarz z A. Czechowem.

Wszyscy znaleźliśmy się pod niezwykle subtelnym urokiem jego osobowości, jego prostoty, jego bezradności, gdy miał „uczyć", „pokazywać". Nie wiedzieliśmy, co i jak mówić. A on spoglądał na nas to z uśmiechem, to znów z wielką powagą, w zmieszaniu skubiąc bródkę i podrzucając pince-nez, a po chwili już uważnie przyglądając się antycznym urnom przygotowanym na przedstawienie *Antygony*.

Na pytania Czechow odpowiadał jakoś zaskakująco, jak gdyby nie na temat. Nie wiedzieliśmy, jak rozumieć jego uwagi — czy traktować je serio, czy uważać za żarty. Ale było to tylko pierwsze wrażenie. Już po chwili czuliśmy, że ta jakby od niechcenia rzucona uwaga przez podkreślenie jakiegoś ledwie uchwytnego rysu pomaga pojąć całą istotę danej postaci w sztuce. (...)

I od tego spotkania zaczął zwolna zawiązywać się subtelny i zawiły węzeł mojego życia.

Olga Knipper-Czechowa

Występowałem na próbie w roli Trigorina z *Czajki*. I oto Czechow sam proponuje mi, żeby porozmawiać o roli. Idę ze drżeniem.

— Wie pan — zaczął Czechow — wędki powinny być takie własnej roboty, krzywe. Przecież on je sam robi, scyzorykiem. A cygaro musi być dobre. Zresztą może i niekoniecznie dobre, ale koniecznie w srebrnym papierku...

Potem pomilczał, pomyślał i rzekł

— A co najważniejsze, to wędki...

I zamilkł.

Zacząłem go naciskać, jak zagrać to i tamto w sztuce. Wysłuchał i rzekł.

— Hm... doprawdy, nie wiem, trzeba tak jak należy.

nie przestawałem pytać.

— Wie pan — zaczął, widząc moją nieustępliwość — kiedy Trigorin pije wódkę z Maszą, ja bym stanowczo zrobił tak, stanowczo. — I przy tych słowach wstał, poprawił kamizelkę i niezgrabnie dwa razy stęknął. — Widzi pan, ja bym stanowczo tak zrobił. Kiedy się długo siedzi, zawsze ma się ochotę tak zrobić.

— No, ale jak tu zagrać taką trudną rolę? — nalegałem.

Wtedy jak gdyby się nawet trochę rozgniewał.

— O co jeszcze chodzi, przecież tam wszystko jest napisane — rzekł.

I już nie mówiliśmy o roli tego wieczoru.

Czechow często mówił o moim zdrowiu i doradzał, bym pił tran i przestał palić.

Powtarzał to dość często i zwłaszcza bardzo nalegał, żebym przestał palić.

Spróbowałem pić tran, ale pachniał obrzydliwie, więc powiedziałem mu, że pić nie mogę, a co do palenia, to będę się starał przestać i na pewno przestanę.

— O, właśnie, właśnie — ożywił się — to świetnie, świetnie.

I już miał wyjść z garderoby, kiedy nagle rozmyślił się i zawrócił.

— Właściwie szkoda, że pan zamierza przestać palić, właśnie miałem zamiar podarować panu ładny munsztuk.

Tylko raz jeden widziałem, jak się rozgniewał, aż zaczerwienił się z gniewu. To było wtedy, kiedyśmy grali w „Ermitażu". Po przedstawieniu stał przed teatrem tłum studentów chcących mu urządzić owację. I to go tak okropnie rozzłościło

Wasilij Kaczałow

Przypomina mi się jego pogrzeb.

Trumna ulubionego pisarza Moskwy została przywieziona w jakimś zielonym wagonie, na którego drzwiach widniał napis wielkimi literami: „Ostrygi". Niewielka grupa osób, która zebrała się na peronie, by oddać pisarzowi ostatnią posługę, poszła za trumną przywiezionego z Mandżurii generała Kellera i była bardzo zdziwiona, że Czechowa chowają przy dźwiękach orkiestry wojskowej. Gdy nieporozumienie się wyjaśniło, niektórzy wesołkowie zaczęli się uśmiechać i chichotać. Za trumną Czechowa szło ze sto osób, nie więcej, dobrze pamiętam dwóch adwokatów w nowych trzewikach i jaskrawych krawatach. Idąc za nimi słyszałem, jak jeden z nich, W. Makłakow, rozprawiał o inteligencji psów, drugi, którego nie znałem, wychwalał zalety swojej willi i piękno jej okolic. A jakaś pani w liliowej sukni, osłaniając się koronkową parasolką, przekonywała staruszka w rogowych okularach:

— Ach, on był niezwykle miły i taki dowcipny...

Staruszek niedowierzająco pokasływał. Dzień był upalny, pełen kurzu. Przed konduktem uroczyście jechał gruby rewirowy na spasionym białym koniu. Wszystko to i wiele innych rzeczy raziło pospolitością i nie licowało z pamięcią o wybitnym i subtelnym artyście. (...)

Maksym Gorki

W programie — fragmenty listów z tomu Antoni Czechow *Dzieła*, Czytelnik 1962 i fragmenty wspomnień z tomu *Czechow we wspomnieniach swoich współczesnych*, Czytelnik 1960. W obydwu w/w tu wydaniach komedia opatrzona jest tytułem *Mewa*. W przedrukowanych listach i wspomnieniach redakcja dokonała zmiany tytułu na *Czajka*. Pod tym bowiem tytułem utwór Czechowa ukazuje się na scenie Teatru Narodowego.

Wydawca i Redakcja Teatr Narodowy
Projekt okładki Wiesława Maria Koziołkiewicz
Opracowanie graficzne: Zbigniew Celiński

Cena zł 10.—

WDA-I. Zam. 4232/69. 5000. P-41.

TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

ANTONI CZECHOW

C Z A J K A

(Чайка)

przekład: NATALIA GAŁCZYŃSKA

OSOBY:

Irena Arkadina, po mężu Trieplewa, aktorka	— IRENA EICHLERÓWNA
Konstanty Trieplew, jej syn, młody człowiek	— ZDZISŁAW WARDEJN
Piotr Sorin, jej brat	— KAZIMIERZ OPALIŃSKI
Nina Zarieczna, młoda dziewczyna, córka bogatego ziemianina	— ANITA DYMSZÓWNA
Ilia Szamrajew, eks-porucznik, rządca majątku Sorina	— KAZIMIERZ WICHNIARZ
Paulina, jego żona	— IRENA KRASNOWIECKA
Masza, ich córka	— EMILIA KRAKOWSKA
Borys Trigorin, beletrysta	— ANDRZEJ SZCZEPKOWSKI
Eugeniusz Dorn, lekarz	— JERZY KALISZEWSKI
Siemion Miedwiedienko, nauczyciel	— JANUSZ BUKOWSKI
Jakub, służący	— KAZIMIERZ JANUS
Kucharz	— ALEKSANDER PIOTROWSKI
Robotnik	— EUGENIUSZ ROBACZEWSKI

Scenografia — MARIAN KOŁODZIEJ

Reżyseria — TADEUSZ MINC

Asystent reżysera — BARBARA JUREWICZ

ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG ZASP

Dyrektor i Kierownik Artystyczny
ADAM HANUSZKIEWICZ

Zastępca Dyrektora
TADEUSZ KAŹMIERSKI

Kierownik Literacki
JERZY S. SITO

WDA-1. Zam. 4250/69. 5.000. P-45