Teatr Wybrzeże

ANTONI CZECHOW

WIŚNIOWY SAD

CZWARTA PREMIERA 1985 ROKU
(ÓSMA PREMIERA SEZONU 1984/85)
DNIA 5 MAJA
W TEATRZE NA TARGU WĘGLOWYM W GDAŃSKU

DYREKTOR:
ANDRZEJ KUDLIK

DYREKTOR ARTYSTYCZNY:
STANISŁAW MICHALSKI

ZASTĘPCA DYREKTORA:
TADEUSZ WOJTOWICZ

KIEROWNIK LITERACKI:
WŁADYSŁAW ZAWISTOWSKI

KIEROWNIK MUZYCZNY:
ANDRZEJ GŁOWIŃSKI

Teatr Wybrzeże

ANTONI CZECHOW
WIŚNIOWY SAD

ANTONI CZECHOW

W zapomnienie odeszło wiele nazwisk ważnych dla sceny rosyjskiej czasów Czechowa. Nie ma już oklasków dla Wiktora Djanczenko, Hipolita Szażyńskiego, Wiktora Kryłowa ... Pozostał ten, który powiadał o sobie: *Będą mnie czytać siedem lat, może nawet siedem i pół, a potem zapomną.*

Czechow urodził się w roku 1860-tym, nad morzem Azowskim — w Taganrogu. Zanim jeszcze ukończył medycynę, dla zarobku, zaczął współpracować z czasopismami humorystycznymi. Cieszące się podówczas dobrą opinią *Oskołki* stworzyły dla niego satyryczny dział pod nagłówkiem *Odpryski z moskiewskiego życia.*

Był rok 1881 i Antosza miał 20 lat. Zaniósł swoją pierwszą sztukę pewnej aktorce moskiewskiego Teatru Małego i przeżył rozczarowanie. Została odrzucona. Na rękopis natrafiono w roku 1923 i grano jako *Sztukę bez tytułu* lub *Płatonowa.* Dotarł on do gdańskiego teatru w rok po polskiej prapremierze. W 1963 został wystawiony w adaptacji Róży Ostrowskiej i reżyserii Jerzego Golińskiego. Ważny to dla nas fakt, bo jak powiada krytyka, niemal wszystkie dramaturgiczne wątki i typy postaci, które spotykamy u Czechowa później, są rodem z *Płatonowa.* Opowieść o prowincjonalnym nauczycielu, uwikłanym w sprzeczności świata, zbuntowanym przeciwko pustce otoczenia, a jednocześnie poddającym się tej nicości — to historia człowieka będącego nosicielem własnej tragedii. Tak zarysowana postać stanowi prototyp bohaterów jakich znajdziemy w dojrzałych dramatach Czechowa. Zanim je napisze zobaczymy go jeszcze w roli społecznika, badacza i lekarza, wyprawiającego się, w celach naukowych na Sachalin. Na miejscu katorgi zapisuje objawy degeneracji i upadku człowieka. Sachalinowski temat odezwał się w takich opowiadaniach jak: *Gusiew, Na zesłanie, Zabójstwo.*

Najwięcej jednak opowiadań powstanie w okresie zwanym, w życiu Czechowa, „Melichowskim" (lata 1882—1896). Napisał wtedy: *Kameleona, Kaprala Priszybiejewa* i *Śmierć urzędnika.* Poczet owych „biednych ludzi" zamknie *Człowiek w futerale* w piętnaście lat później. Wśród ówczesnych małych form epickich jest także cykl obrazów wiejskich, tak naturalnie osadzony w melichowskim otoczeniu (*Chłopi, W parowie*). W tych czasach Czechow ma już za sobą dwa zbiory utworów: *Bajki Melpomeny* (powraca w nich do motywów teatralnych) oraz *Pstre opowiadania* (1888), za które wydział literatury pięknej Akademii Rosyjskiej przyznał autorowi ważną nagrodę im. Puszkina.

Do najgłośniejszych dramatów zaprowadzą pisarza miniatury scenicz-

ne, powstałe na kanwie wcześniejszych opowiadań, podsycane tęsknotą za oryginalnym rosyjskim wodewilem. Pierwszym pełnospektaklowym utworem Czechowa był *Iwanow;* po nim pojawiła się, przyjęta nieprzychylnie przez krytykę i publiczność, komedia *Diabeł Leśny.* Niepowodzenie początkowo przyniosła *Mewa,* pokazana w Teatrze Aleksandryjskim w 1896 roku. Gwizdy i obelżywe repliki, zamiast oklasków, pod adresem autora i wykonawców, naznaczyły klęskę. Dwa lata po porażce ten sam utwór otwierał „n o w e" w sztuce scenicznej XX wieku i zapowiadał teatr współczesny.

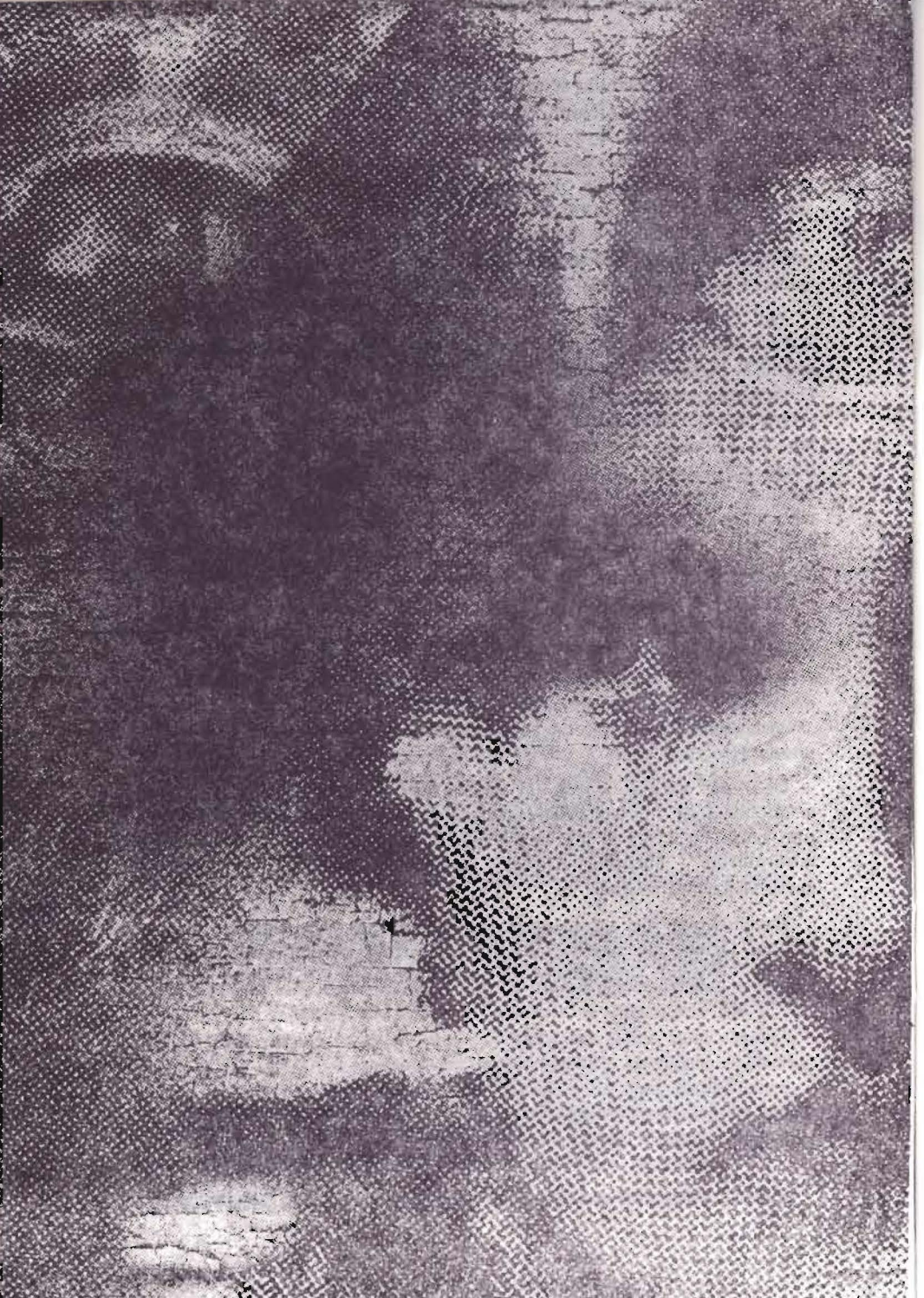
Od czasów szczęśliwej premiery *Mewy* w Moskiewskim Teatrze Artystycznym, miejsce to stało się teatralnym domem Czechowa. MChAT złożyli Konstanty Stanisławski i Władimir Niemirowicz Danczenko, dając początek odnowie sceny rosyjskiej. Oddychała ona wtedy ideami teatru Antoine'a i Meiningenczyków, chłonęła naturalizm. W klimacie straconych złudzeń napisane są następne dramaty. Z niego wyrasta na pewno *Wujaszek Wania* (1897). W scenach „z życia ziemian" tytułowy bohater — Wania, niespodziewanie strzela do Sieriebriakowa, który chce sprzedać rodowy majątek Wojnickich. Jest to gest pusty i nic nie znaczący w swej niecelności. W reżyserii Stanisława Hebanowskiego oglądaliśmy *Wujaszka Wanię,* na scenie gdańskiej, nie tak dawno, bo w roku 1977.

Wzruszenie budziły także *Trzy siostry* (powstałe w roku 1900-ym na zamówienie MChAT-u). Teatralną listę twórczości Czechowa zamyka rok 1903, a z nim *Wiśniowy sad.* Pierwsza powojenna inscenizacja tego dramatu pojawiła się w październiku 1948 roku w gdańskim Teatrze „Wybrzeże". Reżyserem naturalistycznej wizji *Wiśniowego sadu* był wtedy Iwo Gall.

Czechow odszedł w rok po powstaniu sztuki. Pożegnał się z życiem w niemieckiej miejscowości kuracyjnej — Badenweiler. Pozostały po nim sztuki, w których jak sam mówi *nie pokazywał wyłącznie aniołów, szubrawców i błaznów.* Ale czyż tacy ludzie istnieją w prawdziwym życiu w czystej postaci?

Czechowowi nie zależało na sentymentalnej, wyciskającej łzy, wizji świata. Dziwił się nawet takiemu odbiorowi swoich sztuk. *Czegóż tu płakać-* — pisał — *spójrzcie na siebie, patrzcie jak marnie, jak nudno żyjecie ....*

R.D.



WŁADYSŁAW ZAWISTOWSKI

CZECHOW: SMUTNE OTCHŁANIE

Czechow dzisiaj... Wydawany, umieszczony w kanonie szkolnych lektur, stale obecny w repertuarze polskich teatrów. Obecny jako „klasyk" i tradycyjnie zazwyczaj inscenizowany. Czy budzi emocje? Jeszcze u progu lat siedemdziesiątych mógł René Śliwowski napisać: *„Wiśniowy sad" nie zabrzmiał dotychczas ze sceny polskiej w całym bogactwie swych symfonicznych dźwięków, choć teatry sięgały do tej sztuki Czechowa parokrotnie* i zdanie to zapewne możnaby rozciągnąć i na inne dramaty autora *Kameleona*. A jednak lata późniejsze miały zweryfikować tę opinię, głównie za sprawą znakomitych inscenizacji Starego Teatru w Krakowie: *Wiśniowego sadu* (1975) w reż. Jerzego Jarockiego i *Dziesięciu portretów z czajką w tle* według *Mewy* (1979) w reż. Jerzego Grzegorzewskiego. Jeśli dodać do tego wciąż żywe zainteresowanie pisarstwem Czechowa na Zachodzie, zaznaczone wyraźnie w 1973 — by pozostać tylko przy *Wiśniowym sadzie* — wybitną inscenizacją Giorgio Strehlera w Piccolo Teatro di Milano, stanie się jasne, że jest to nadal literatura, która emocje budzić może. Nawet jeśli nie widowni (a jakże o to dziś trudno), to teatralnych twórców, którzy wciąż na nowo z Czechowem się mierzą — a robili to wszyscy najwybitniejsi reżyserzy współcześni od Stanisławskiego i Meyerholda poczynając na Barrault i Viscontim kończąc.

Wiśniowy sad ogniskował zawsze ich uwagę w sposób szczególny, ale też dramat ten, jak żaden inny, spotkał się z wyjątkowo wielką ilością sprzecznych i skrajnych komentarzy i interpretacji. To ostatni utwór Czechowa, jego „łabędzi śpiew", elegijny i nostalgiczny, sztuka o *czasie-który-mija* — jak pisze Jean-Louis Barrault. Dramat ciszy, pośród której *w oświetlonym świecami salonie tańczą w zapamiętaniu maski koszmaru* (Andriej Biełyj). Zwykło się interpretować i grać — zwłaszcza w okresie międzywojennym — *Wiśniowy sad* w tonacji elegijnej właśnie, by nie powiedzieć wprost — melodramatycznie, skrapiając obficie łzami scenę i wyciskając je z oczu widowni.

Inne zapewne były intencje samego autora, który swój tekst opatrzył podtytułem „komedia", a w listach z 1903 pisał: *Ostatni akt będzie wesoły, zresztą cała sztuka jest wesoła, lekkomyślna* albo: *Wyszedł mi nie dramat, tylko komedia, a w pewnych fragmentach nawet farsa, boję się, że dostanę burę od Niemirowicza.*

Nie wiem, jak zareagował Niemirowicz-Danczenko, ale Stanisławski replikował stanowczo: *Moim zdaniem — to najlepsza pańska sztuka. Polubiłem ją nawet bardziej od „Mewy". To nie komedia i nie farsa, jak Pan pisał — to tragedia, jakkolwiek w ostatnim akcie ukazuje Pan perepektywę lepszego życia (...) Obawiam się tylko, czy to wszystko nie jest zbyt subtelne dla publiczności.*

Skrajność ocen towarzyszyła więc dramatowi od chwili narodzin i, nawet jeśli przyjmiemy, że sam autor mylił się w charakterystyce swego dzieła (co pisarzom, również wybitnym, wcale nie tak rzadko się zdarza), niczego to nie wyjaśni: w praktyce scenicznej walczą ze sobą dwie tradycje interpretacji tego tekstu, które umownie określić można jako „farsową" i „mistyczno-symboliczną". Ta skrajność dobrze oddaje jednak paradoks *Wiśniowego sadu;* paradoks — być może — głęboki i pozostający do dziś źródłem inspiracji. Polega on z grubsza na tym, iż sztuka, w której literalnie nic się nie dzieje, w której nie ma śladu akcji, intrygi, konfliktu, której postaci są banalne, nawet trywialne, że sztuka ta jest doskonałym obrazem przemijania — przepływu czasu, który znaczy (zmienia losy, twarze, krajobrazy), mimo oporu bohaterów, którzy wydają się nie wierzyć w jego istnienie.

Tak pisał o *Wiśniowym sadzie* Andriej Biełyj: *Jego i (Czechowa — W.Z.) bohaterowie nakreśleni są zewnętrznymi konturami, my zaś widzimy ich od wewnątrz. Chodzą, piją, rozprawiają o głupstwach, my zaś dostrzegamy całą otchłań przenikającą ich dusze. Mówią, jakby byli zamknięci w więzieniu, a my dowiadujemy się o nich rzeczy, których w sobie nie spostrzegli. Z drobiazgów, którymi żyją, wyłania się przed nami jakiś tajny szyfr — i drobiazgi przestają być już drobiazgami. Trywialność ich egzystencji została czymś zneutralizowana. W drobiazgach odkrywamy coś majestatycznego.*

A jednak ... drobiazgi pozostają drobiazgami, trywialność —trywialnością. Jeśli przeprowadzić na tym tekście chirurgiczną lekturę izolującą kwestie jednej postaci od sąsiadujących replik i didaskaliów, zdanie Czechowa o farsie i wesołości zyska mocną podstawę, o ile uznamy, że bezmyślność, lekkomyślność, trywialność są śmieszne. Sam autor najwidoczniej tak uważał pisząc: *(Stanisławski) zrobił je na łzawo. Chciałem czegoś innego... Chciałem tylko uczciwie powiedzieć ludziom: spójrzcie na siebie, popatrzcie, jak marnie, jak nudno żyjecie (...). Czegóż tu płakać?*

Rzeczywiście, dlaczego płakać nad losem lekkomyśnej jak dziecko Raniewskiej, która wciąż deklamuje o swoim przywiązaniu do wiśniowego sadu, a myślami jest i tak w Paryżu? Czemuż się martwić o Gajewa, który może mieć posadę za sześć tysięcy rubli rocznie, *ale przecież nie wytrzyma, zanadto leniwy* — jak przytomnie zauważa Łopachin. O którego też nie ma co się troszczyć. Im dalej się posuwamy w

głąb spisu dramatis personae, tym więcej figur groteskowych, karykaturalnych: Szarlota „niewiadomego rodu", Jepichodow, zwany „dwadzieścia dwa nieszczęścia", sprawca najzupełniej farsowych gagów, głupia jak wiadro Duniasza, dwaj lokaje — młody dureń Jasza i stary — Firs. Nawet Trofimow, wedle naszej tradycji scenicznej przedstawiany jako swoisty prerewolucjonista, jest w istocie rysowany grubą, komediową kreską — plecie banialuki, spada ze schodów, w finale (!) zajmuje się głównie szukaniem swoich starych kaloszy. Zapewne, to nie Trieplew z *Mewy*, który strzela sobie w głowę, tak jak ani Waria ani Anna nie są Niną Zarieczną, na s e r i o w tejże *Mewie* przedstawianą.

Ale groteskowość, czasem śmieszność tych postaci ma szczególny charakter — nie pociąga otóż za sobą żadnych konsekwencji. Łopachin, Piszczyk, Jepichodow, Szarlota — mogliby z powodzeniem pojawić się w komediach Ostrowskiego czy Gogola — uczestnicząc w żywej akcji lub podlegając zawiłej intrydze, zapewne byliby śmieszni. W *Wiśniowym sadzie* śmieszni nie są i to przydaje im godności, nawet jeśli nie warto nad nimi płakać.

Bowiem *Wiśniowy sad* to przede wszystkim szczególne miejsce, w którym czas jakby zwolnił swój bieg, to rafa, na którą los wyrzucił grupę rozbitków, ludzi podobnych do siebie w swej pustce i nie zawsze uświadamianym przerażeniu czasem — tym co było i — przede wszystkim — tym co będzie. Starają się więc trwać w bezczasie, rymującym się z ich beznadzieją i bezsilnością. Nie idzie tylko o to, że nie mają pieniędzy. Ma, oczywiście, rację René Śliwowski określając ich sytuację jako *konkretny przejaw określonego procesu społecznego, mianowicie degradacji szlachty rosyjskiej*. Ale i to nie wyczerpuje sprawy. W aurze wiśniowego sadu jest coś z mistycznej samotności i opuszczenia Maconda ostatniego z Buendiów. Wiemy, że świat się zmienia i rozwija, że owładnął nim duch postępu, dosiadający lokomotyw parowych, aeroplanów i kosmicznych promów. Ten świat daje powodzenie ambitnym i chleb biednym a pracowitym. Ten świat jest szansą. Ale nie dla wszystkich. Zawsze gdzieś będzie strefa cienia, samotności i ciszy, zawsze gdzieś będą sady, które trzeba ściąć, bo nikt nie potrzebuje wiśni. I nie idzie tu tylko o walkę „starego z nowym" (a w tej optyce chętnie czytano ten tekst), gdyż zawsze będzie jakieś „stare i nowe", jacyś „degradujący" się i inni, zajmujący ich miejsce. Bowiem samotność jest uniwersalna. Samotność wobec czasu, który prze do przodu, popędzany ambicjami, głodem życia, prawami ekonomii, przyspieszonym oddechem tych, co biegną za nami.

Wiśniowy sad jest sztuką o ludziach, którzy nie mogą, nie potrafią bądź nie chcą biec wraz z innymi. I nie jest to tylko doświadczenie degradującej się szlachty rosyjskiej u progu XX wieku (choć zapewne Czechow miał wyjątkowo dobre pole do obserwacji). Ich sytuację, ba — sposób dialogowania nawet, powtarza po latach, doprowadzając do ekstremum, Beckett. Pisarz, dla którego już c a ł y świat jest zdegradowany.

I jak u autora *Końcówki*, bohaterowie *Wiśniowego sadu* poruszają się, niczym w malignie, w przestrzeni „ziemi zaprzepaszczonej" wygłaszając swoje krótkie, czasem bełkotliwe monologi z trudem wydobywające się z ciemności i ciszy. Nie ma w tej sztuce prawie akcji i intrygi. Gdyby nie groźba licytacji majątku (a potem jej spełnienia), bezczas dłużyłby się w nieskończoność, zamykał — jak u Bruno Schulza — w pętlę. Być może wtedy nie wartoby interesować się Raniewską i jej świtą. Toteż Czechow przedstawia ich u k r e s u, w momencie, gdy jałowe trwanie bezczasu zostaje zagrożone, gdy w ł ą c z a się rzeczywistość. To nieprawda, że nie ma tu akcji — przekonywał Barrault: W *„Wiśniowym sadzie" akcję tworzy sam katalizator — majątek, wiśniowy sad.*

Akt I: grozi sprzedaż wiśniowego sadu.
Akt II: wiśniowy sad ma być sprzedany.
Akt III: wiśniowy sad zostaje sprzedany.
Akt IV: wiśniowy sad został sprzedany.
Cała reszta — to życie.

Tak mało. I tak dużo dramatyzmu. Ale nie dlatego, że sad padnie pod siekierami kupczyka. Dlatego, że dla większości mieszkańców majątku prawdziwe życie zacznie się dopiero teraz — po opuszczeniu azylu. Tak naprawdę, to nikt z nich nie żałuje sadu, oni żałują siebie i żałują tego, że będą musieli zacząć żyć na własny rachunek. Dla większości — dodajmy — jest to bodaj niemożliwe.

Nie było między nimi głębokich związków, nie było konfliktów, nie było nawet miłości (a jeśli była, to bali się o niej mówić). Trwali obok siebie — równocześnie i równolegle, ale o s o b n o, jak zamknięte monady, między którymi nie ma związku. Przedziwna jest zaiste konstrukcja tej sztuki, w której ludzie niby bez przerwy ze sobą rozmawiają, ale nie mówią sobie niczego istotnego, nie słuchają się, uciekają przed trudnymi tematami. Zupełnie jak w „prawdziwym życiu". A równocześnie każda z postaci ma swoje „trzy minuty", swój krótki, intymny monolog, w którym mówi o sobie prawdę i mówi ją właściwie do siebie, bo nikt nie słucha i nie odpowiada. To słowa rozpaczy wydobywające się z otchłani samotności, cierpienia, niespełnienia, wypowiadane jakby tylko po to, by potwierdzić swą tożsamość i samoistność. Nikt nie odpowie na te egzystencjalne wołania, bo samotność nie jest tylko stanem narzuconym przez innych — wytwarza ją jakiś tajemniczy gruczoł duszy, zatruwający ją i uodporniający równocześnie. „Zatruty" Łopachin nigdy nie oświadczy się Warii, Trofimow nie skończy studiów, Gajew nie utrzyma posady. „Uodporniona" Raniewska nie znaj-

Teatr Wybrzeże

ANTONI CZECHOW
WIŚNIOWY SAD
(WISZNIEWYJ SAD)

przekład: Czesław Jastrzębiec-Kozłowski

OBSADA:

LUBOW RANIEWSKA	**Halina Winiarska**
ANIA, jej córka	**Sławomira Kozieniec**
WARIA, jej przybrana córka	**Joanna Bogacka**
LEONID GAJEW, jej brat	**Stanisław Michalski**
JERMOŁAJ ŁOPACHIN, kupiec	**Henryk Bista**
PIOTR TROFIMOW, student	**Jarosław Tyrański**
BORYS SIMEONOW-PISZCZYK, ziemianin	**Jerzy Łapiński**
SZARLOTA, guwernantka	**Wanda Neumann**
SIEMION JEPICHODOW, kancelista	**Grzegorz Chrapkiewicz**
DUNIASZA, pokojówka	**Elżbieta Goetel**
FIRS, stary lokaj	**Stanisław Dąbrowski**
JASZA, młody lokaj	**Krzysztof Matuszewski**
PRZECHODZIEŃ	**Florian Staniewski**
ZAWIADOWCA STACJI	**Adam Kazimierz Trela**
URZĘDNIK POCZTOWY	**Andrzej Szaciłło**

Grażyna Jędras, Elżbieta Kochanowska, Tomira Kowalik, Alina Lipnicka, Barbara Patorska, Zbigniew Albrecht, Waldemar Gajewski, Jerzy Gorzko, Wojciech Kaczanowski, Jerzy Kiszkis, Igor Mielczarek, Ryszard Moskaluk, Andrzej Nowiński

REŻYSERIA
KRZYSZTOF BABICKI

SCENOGRAFIA
ANNA RACHEL

MUZYKA
ANDRZEJ GŁOWIŃSKI

ASYSTENT REŻYSERA
WALDEMAR GAJEWSKI

Sufler
Dobromira Gawrońska

Inspicjent
Lidia Kacprzak

dzie w sobie dojrzałej miłości do córek, Duniasza nie przyjmie uczuć Jepichodowa. Wszyscy zapomną, skarżą na śmierć Firsa.

Farsa, tragedia, melodramat? To nieważne. Nie trzeba być degradującym się szlachcicem rosyjskim, żeby przeżyć egzystencjalne doświadczenie bohaterów *Wiśniowego sadu*. Czechow poprowadził ich nad smutnymi otchłaniami ludzkich dusz, otchłaniami, których nie zamknie żadna społeczna i ekonomiczna epoka.

I to wszystko? Nie. Nie możemy zapominać, że akcja sztuki rozgrywa się j e d n a k w Rosji, w 1903 roku. Najbliższe lata miały dopisać dalszy ciąg, dopełnić losy jej bohaterów. *Wiśniowy sad* nie cieszył się w rodzinnym kraju autora uznaniem, na jakie zasługiwał. Rewolucja 1905 roku kazała się publiczności interesować raczej „nowym" niż „starym"; gwiazda Gorkiego przyćmiła Czechowa. Następna rewolucja przyniosła wyrok. Na szczęście, tylko chwilowy i szybko zawieszony. W 1923 roku Anatol Łunaczarski pisał: *Sądzę, że dla Czechowa w naszym rosyjskim repertuarze nie ma dzisiaj miejsca.*

Podobnie dla jego bohaterów. Wyobraźmy sobie ich dalsze losy: Raniewska, biała emigrantka, nędzarka „na paryskim bruku", Łopachin, rozparcelowany, albo i roztrzelany, Trofimow, chwiejny rewolucjonista, może jakiś asystent Łunaczarskiego, Waria, fanatyczna zakonnica w poduralskim monasterze, Gajew, Piszczyk, Jepichodow, Jasza — trudno wierzyć w gwiazdę ich losu. Jeśli ma się spełnić optymizm IV aktu, o którym mówią z przekonaniem liczni krytycy, to tylko w postaci Ani.

Inteligencja rosyjska poniosła straszną karę.

Czechow w swoich utworach dramatycznych genjalnie przepowiedział nietylko rewolucję, ale i wszystkie jej okropne skutki — pisał w roku 1931, z niejaką przesadą, pierwszy tłumacz *Wiśniowego sadu* na język polski Konstanty Magnicki (ortografia oryginału).

Oto druga otchłań, która zaczyna się zaraz za granicą wiśniowego sadu.

Teatr może dopowiedzieć wiele do sensów dramatu. Bieguny stylistyki to farsa i tragedia, „złoty środek" tradycji — realistyczny, stanisławowski melodramatyzm. Ale atrakcyjność Czechowa i *Wiśniowego sadu* nie polega na tym, że do otwarcia jego szyfrów można użyć wielu różnorodnych estetycznych wytrychów, w których posługiwaniu się teatr współczesny nabrał wielkiej sprawności. Wartość tekstu opiera się na naszej świadomości — na tym, że dowiedzieliśmy się bardzo wiele o „smutnych otchłaniach". Ale tak czy inaczej wszystko zależy od teatru.

marzec 1985 **Władysław Zawistowski**

WOJCIECH BONISŁAWSKI

REQUIEM DLA UMIERAJĄCEGO ŚWIATŁA

Dlaczego my, ledwo zacząwszy żyć, od razu stajemy się nudni, bezbarwni, nieciekawi, opieszali, obojętni, bezużyteczni, nieszczęśliwi? (...)

Teraźniejszość jest wstrętna, ale kiedy myślę o przyszłości, jak mi dobrze. Wtedy na sercu tak lekko, tak przestronnie. W dali świta (...).

A. Czechow

Zapowiedź świtu rozpoczyna również ostatnie dzieło teatralne Antoniego Czechowa. Wschodzące słońce w *Wiśniowym sadzie* staje się reflektorem punktowym, w którego blask wejść muszą wszystkie, bez wyjątku, osoby zgromadzone w majątku Lubow Raniewskiej. Muszą wejść, aby zaprezentować się w całej swojej okazałości, czasami małości, i aby aż do bólu popatrzeć na pełne światło, które w miarę upływu czasu będzie, w sferze materialnej i duchowej, gasło, będzie umierało.

Dawne pokoje „biały i fiołkowy", pozornie takie same jak dawniej, są już tylko wyblakłym wspomnieniem rzucającym upiorny blask na błądzące po nich postaci.

Początkowa uwaga, zawarta w didaskaliach — *Brzask, wkrótce wzejdzie słońce* znajdzie swoje dopełnienie w akcie II — *Wkrótce słońce zajdzie.* Akt III rozegrany zostanie już po zachodzie, przy blasku świec — *(...) palą się kandelabry.*

To jakby spełnienie myśli Czechowa — *(...) została już tylko jedna nadzieja.*
Nadzieja, że kiedy będziemy spać w naszych trumnach, odwiedzą nas widziadła (...).
Akt III jest taką projekcją widziadeł, tańczących masek koszmaru. „W salonie tańczą grand rond" (dosł.: wielkie koło). To ogarniający wszystkich i wszystko dance macabre.

Światłocień, będący jednym z bardzo istotnych środków ekspresji istniejących w tym utworze, ma znaczenie symboliczne i przemawia swoją siłą dopiero podczas całościowego oglądu. Przenosząc doświadczenia i teorie sztuk plastycznych na pole literatury, posłużyć się można spostrzeżeniami jakie zawarł w swojej *Teorii widzenia* Władysław Strzemiński. Opisując tzw. „światłocieniową świadomość wzrokową" stworzył pojęcie klucza kompozycyjnego. Przez rozłożenie światłocienia artysta kieruje odczytywaniem obrazu, narzuca kolejność oglądania

i akceptowania tego, co najważniejsze. Nie bez przyczyny zatem wschód słońca towarzyszył scenie nader istotnej, scenie powrotu Raniewskiej. Powrotu, który istnieje swoim nieśmiertelnym istnieniem w całej ogromnej tradycji literackiej i kulturowej Europy, począwszy od kolistej wędrówki Odysa i pełnej nadziei wędrówki Abrahama.

Wracając raz jeszcze do Strzemińskiego nadmienić należy, że swoje spostrzeżenia oparł między innymi na *Powrocie syna marnotrawnego* Rembrandta. Ostatnie dzieło holenderskiego mistrza, wykorzystujące słynną biblijną przypowieść, odnieść możnaby w pewnym sensie do sytuacji nakreślonej przez Czechowa w *Wiśniowym sadzie*. W przypowieści jest mowa o wesołej, powitalnej muzyce, uczcie, radości powrotu. Wydawać się może, że to wszystko nastąpiło po powrocie Raniewskiej. To tylko jednak pozór.

Tak jak w obrazie Rembrandta dominuje wyczerpanie i bezsilność, nastrój samotności i „przepalenia się". Wszechograniczający smutek spowodowany jest świadomością wewnętrznej pustki i niemożności zrozumienia bliskich sobie ludzi, których życie zostało zmarnowane.

Roman Brandstaetter w swoim dramacie *Powrót syna marnotrawnego* ukazuje drogę artystyczną Rembrandta jako „szukanie prawdziwego światła", do którego można „dojrzeć przez cierpienie". Cierpienie jest stałym składnikiem egzystencji Lubow Raniewskiej. Ma ono twarz utopionego syna, ma gorzki smak upokorzeń doznanych w Paryżu, ma zawsze noszony w sercu obraz zbrukanej miłości. Cierpienie i upadek Raniewskiej ma jednak w sobie ogromną dozę wielkości i tragicznego patosu.

We wspomnianym już dramacie Brandstaettera Rembrandt wypowiada takie słowa: *„Trzeba odejść od siebie, a potem upaść i w tym upadku siebie odnaleźć. (...) Trzeba upaść (...), by wrócić.*

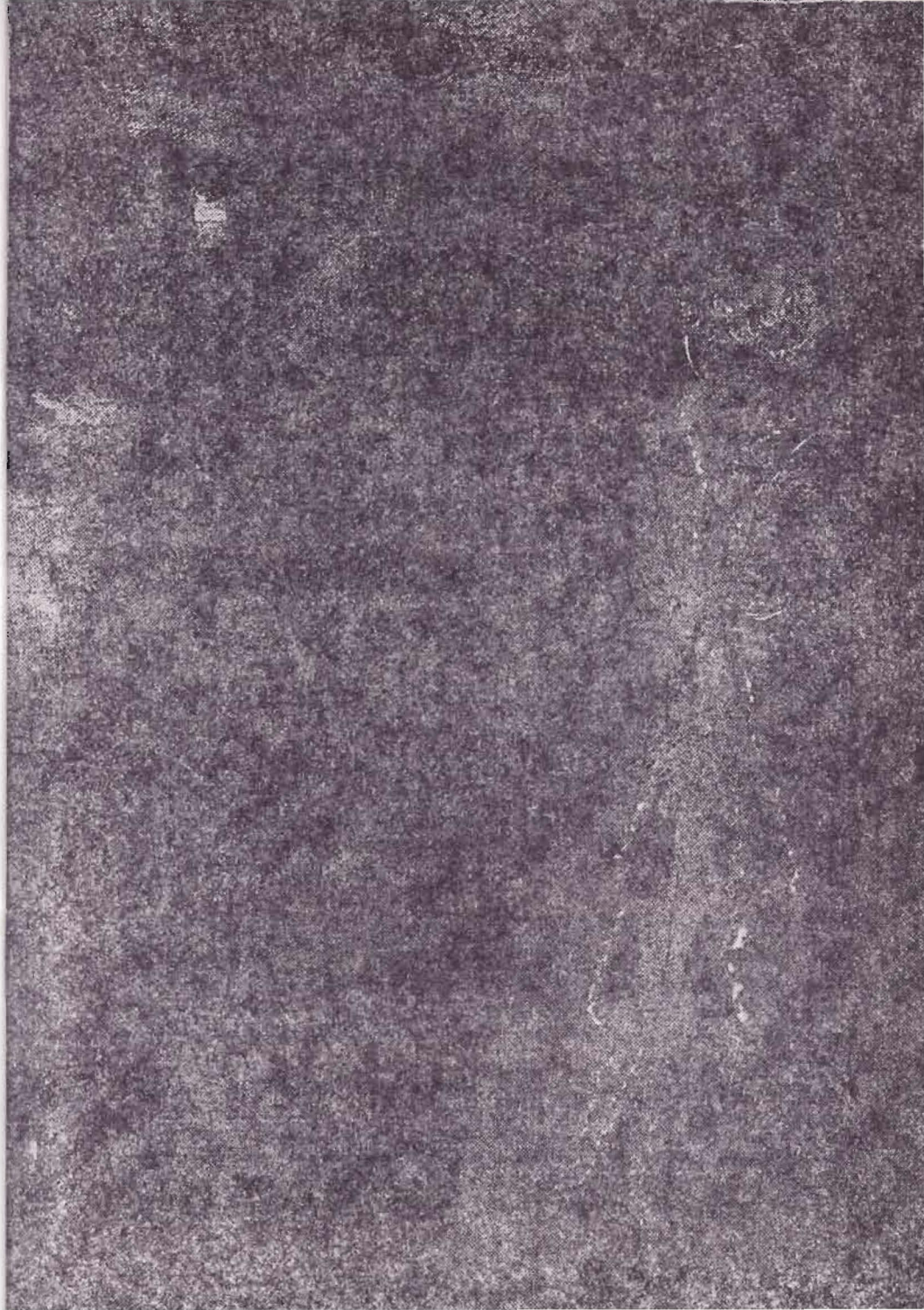
Nawet wtedy gdy się wróci, nawet wtedy gdy wszystko, jak w przypowieści o synie marnotrawnym, zostanie wybaczone zawsze pozostaje świadomość, że nigdy nie będzie się już takim jak przedtem.

Zło przyklejone do ludzkiej kondycji zmienia człowieka jak ciemność, z której nie sposób wyjść ponieważ zabiera się smugę cienia. Ona rośnie i pochłania światło.

2.

Stara, przekrzywiona, od dawna opuszczona kapliczka, przy niej studnia, duże kamienie, które kiedyś snadź były płytami grobowymi, i stara ława.

Istnieni ku śmierci dane jest w tym utworze również rzeczom, przedmiotom, materii. Były one nierozerwalne zrośnięte z egzystencją swoich właścicieli, czerpały niejako z niej siły życiowe odpłacając się funkcjonalnością pełną sensu.



W akcie I istnieje scena, w której Gajew wygłasza monolog do stuletniej szafy: *Droga i wielce szanowna szafo! Witam w twojej osobie istotę, która oto od stu lat przeszło miała na celu ideały dobra i sprawiedliwości, twe milczące wezwanie ku owocnej pracy nie osłabło w ciągu stu lat, podtrzymując ... w pokoleniach naszego rodu otuchę, wiarę w lepsze jutro i pielęgnując w nas ideały, dobra oraz świadomości obywatelskiej.*

Szafa nabiera tu, podobnie jak u Różewicza w *Pułapce*, znaczeń zgoła nieoczekiwanych, symbolicznych. Ucieleśnia wszystko to, co stanowiło o sensie istnienia mieszkańców tego domu, a co bezpowrotnie odeszło. Jej powolny rozpad i zagłada unaocznia nieuchronny los wszystkich innych przedmiotów, które obumierając wydają bezgłośny krzyk rozpaczy i cierpienia. Opuszczone meble, samotne pokoje, ginący dom.

Dom, który, jak w filozofii Gabriela Marcela, powinien być ostoją wartości zachowywanych dzięki wierności. Bowiem, jak twierdzi Marcel:
Zgodnie z prawdą można na ogół powiedzieć, że siłę charakteru człowieka poznaje się i mierzy wiernością, do jakiej jest on zdolny: trzeba jednak dodać, że prawdopodobnie istnieją pewne nierozpoznawalne rodzaje wierności i że nikt z nas nie jest uprawniony do wydawania sądów o wierności kogoś innego ... Wierność właśnie dlatego, że jest twórcza, nieskończenie przekracza podobnie jak wolność, granice tego co może być ujęte przepisem. Wierność, gdy jest autentyczna, jest twórcza; jest twórcza w gruncie rzeczy pod każdym względem, ma bowiem tajemniczą władzę odradzania nie tylko tego, kto ją praktykuje, ale również swego przedmiotu (...).

Odrodzenia jednak nie będzie. Wszystkie drzwi, w przestrzeni realnej i w przenośni, zostaną zamknięte, a towarzyszyć temu będzie głuchy stukot siekier o drzewa przywodzący na myśl odgłos zabijanego wieka trumny.

3.

W *Wiśniowym sadzie* istnieje ogromna sfera dźwięków układająca się w popękaną partyturę muzyczną. Requiem, Missa pro defunctis, msza żałobna grana na rozbitej lirze Terpandra. Nie symbolizuje już ona boskiej harmonii nieba, jest odbiciem ludzkiego cierpienia dotykającego głębin bytu.

Nagle daje się słyszeć odległy łoskot, jakby z nieba, niby dźwięk pękającej struny, zamierający, smutny (...).

Zagadnienie muzyki i muzyczności podnoszone było wielokrotnie, szczególnie przez francuskich symbolistów. Poczynając od *Sztuki poetyckiej* Verlaine'a ze słynnym wersem *De la musique avant toute chose* aż do dwóch czasów Mallarme'go, organizujących dwa porządki — muzyczny i historyczny.

W muzycznym zawarta jest tajemnica „duszy świata", kosmosu, Boga, ale i ludzkiego wnętrza. To właśnie jego ciemne zakamarki rozpisał Czechow na wielorakie brzmienie zwykłych czynności, prostych działań, niewyjaśnionych dźwięków. Na tę orkiestrę symfoniczną składa się zarówno odgłos kroków Raniewskiej, dźwięk zbitego przez Duniaszę spodka, pobrzękiwanie na gitarze Jepichodowa, chrapanie Piszczyka, skrzypienie klucza w zamku staroświeckiej szafy otwieranej przez Gajewa jak i dramatyczny zamykający utwór (...) *odległy dźwięk, rzekłbyś, z nieba, niby dźwięk pękającej struny, zamierający, smutny; zalega cisza i tylko słychać jak daleko w sadzie siekiery rąbią drzewa (...).*

To już Communio Lux aeterna, ostatnia część mszy żałobnej. Podsumuje ją jeszcze jedno z ostatnich zdań pozostawionego Firsa: *Ha, życie minęło, jakbym nigdy nie żył....*

4.

Należy zadać sobie pytanie, bez którego nie sposób myśleć o ostatnim utworze Czechowa. Jest to pytanie o tytułowy wiśniowy sad. Czym jest dla Raniewskiej a czym dla Łopachina? Jakie niesie w sobie znaczenia? Czemu jest tak ważny? Czy tylko o materialną wartość tu chodzi? Czy jest tylko określoną przestrzenią na której rosną drzewa?

Wprawdzie nie sposób odpowiedzieć na te wszystkie pytania wyczerpująco i do końca, ponieważ każdy wielki tekst zawiera w sobie tajemnice, do których można się tylko zbliżyć, nie sposób jednak od nich uciec.

Miejsce nazwane wiśniowym sadem jest miejscem szczególnym. Dzięki niemu możemy poznać idee, które niosą z sobą postaci Czechowa.

W myśl zasady O.V. de L. Milosza z *Les Arcanes*: (...) *wszystkie nasze idee mają początek w naszej idei miejsca (...).*

Dla Łopachina będzie on przestrzenią użytkową świetnie nadającą się do pomnażania majątku; jego idea będzie mogła się swobodnie rozwijać w tym kierunku.

Dla Raniewskiej jest on sumą nadziei, rozczarowań, pragnień. Jego utrata stanie się utratą raju, nieba, niewinności, godności.

W akcie I nieomal wprost przyrównuje go do ogrodu rajskiego: *Cały bielutki. O, mój ogrodzie! Po ciemnej, słotnej jesieni i po mroźnej zimie znów jesteś młody, pełen szczęścia, niebiescy aniołowie nie opuścili ciebie....*

Nabiera on znaczeń daleko przewyższających sferę materialną. Znaczeń być może zbliżonych do rozwiązań Emanuela Swedenborga zawartych w *Niebie i jego cudach oraz Piekle: Tak więc ogród w ogóle odpowiada niebiańskiej inteligencji i mądrości; z tej przyczyny niebo nazwane jest ogrodem Boga i rajem. Drzewa, stosownie do ich gatunków, odpowiadają przestrzeganiu i poznawaniu dobra i prawdy, z czego inteligencja i mądrość pochodzą. Z tej przyczyny starożytni, biegli w wiedzy o korespondencjach, odprawiali swoje święte obrzędy w gajach. Dlatego drzewa tak często wymienia Pismo, a niebo, Kościół i człowieka porównuje do winnej latorośli, do śliwki, cedru i innych drzew, dobre uczynki natomiast do owoców.*

Każdy człowiek posiada swój własny „wiśniowy sad", dla każdego będzie miał on inne znaczenie, wartość. Niemniej jednak jego utrata, jego wydarcie będzie dla wszystkich utratą tej najbardziej elementarnej cząstki bytu, która w sposób szczególny decyduje o człowieczeństwie. Obojętne jak ją byśmy nazwali.

5.

Jest w akcie II *Wiśniowego sadu* scena, w której Raniewska, ku zgorszeniu wszystkich, oddaje ostatni złoty pieniądz nieznajomemu Przechodniowi. Prosił o wsparcie i otrzymał je pomimo fatalnej sytuacji finansowej w jakiej się znajdowała.

Ten jeden gest, który nazwany mógłby zostać głupotą i rozrzutnością, zawiera w sobie wielką prawdę o tej niejednoznacznej, jak u Szekspira, postaci. Postaci, która odchodzi od siebie i upada, aby w tym upadku siebie odnajdywać, upada aby wrócić.

Wspomniany już wcześniej Gabriel Marcel twierdził, że *spośród wszystkich istot ziemskich najbardziej pełną światła jest ... sam człowiek.*

Kiedy powrót jest niemożliwy należy podjąć chociaż próbę obrony umierającego światła.

Gest Raniewskiej jest być może taką właśnie próbą.

marzec 1985 **Wojciech Bonisławski**

DZIAŁ TECHNICZNY

KIEROWNIK TECHNICZNY:
Wojciech Klimkiewicz

Z-ca KIEROWNIKA TECHNICZNEGO:
Jarosław Wilkojć

BRYGADIERZY SCENY:
Stanisław Płudowski
Ryszard Łęcki

ŚWIATŁO:
Bronisław Gruca
Tomasz Gewartowski

ELEKTROAKUSTYK:
Edmunt Orent

REKWIZYTOR
Halina Meier

PRACOWNIE:
Zbigniew Chrzan — kierownik pracowni ślusarskiej
Regina Darłak — kier. pracow. krawieckiej damskiej
Jerzy Kilanowski — kierownik pracowni szewskiej
Henryk Starczewski — kier. pracow. tapicerskiej
Marek Waldman — kier. prac. modelarsko-malarskiej
Zenobiusz Szczepański — kier. prac. kraw. męskiej
Halina Walter — kierownik pracowni perukarskiej
Zygmunt Lubocki — kierownik pracowni stolarskiej
Jadwiga Buchalska — kier. pracowni farbiarskiej
Zofia Woś — główny brygadier garderobianych
Teresa Szematowicz — zaopatrzenie

KIEROWNIK SCENY:
Stanisława Staszak
Izabela Penkala

REDAKCJA PROGRAMU:
Władysław Zawistowski

OPRACOWANIE GRAFICZNE:
Mariusz Hoffman

Kasa czynna codziennie, oprócz poniedziałków
od godz. 11—13 i 3 godz. przed spektaklem,
(w niedzielę tylko 3 godz. przed przedstawieniem)
tel. 31-13-28.

ZGGdy-591. 5000. E-6. **Cena: 40 zł**