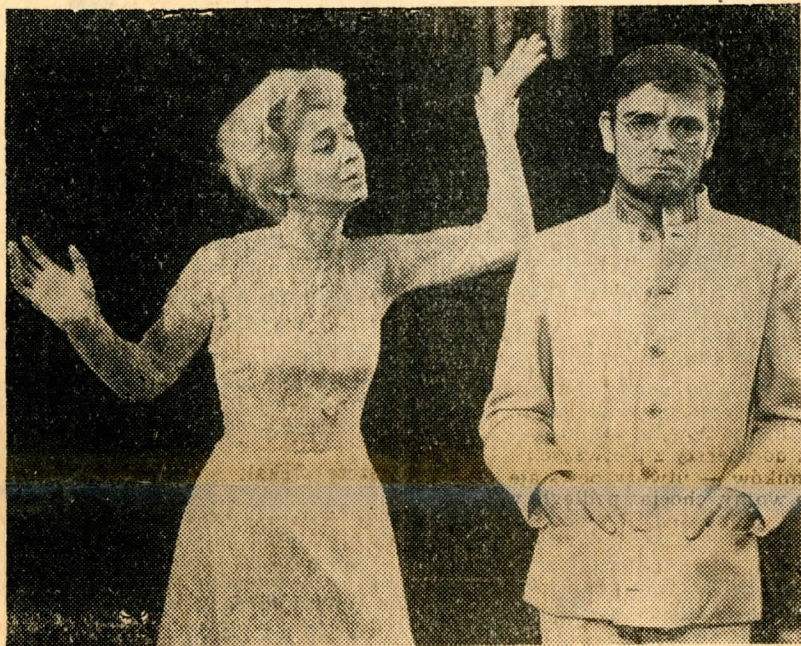


# CZECHOW BEZ PROGRAMU



Halina Mikołajska i Zygmunt Malanowicz

**M**ożna śmiało powiedzieć, że twórczość dramatyczna Czechowa przeżywa dziś w Europie swoją drugą młodość. A to, co tworzy jej dzisiejszą wielkość, to głęboko rozumiana poetyckość jego dramatów. Ale jest i inna szkoła czytania Czechowa: czytania „pełnym głosem”, wydobywania miast nastrojowych mgiełek i poezji prawd wiecznych — ostrych zarysów rzeczywistości. Tę szkołę reprezentuje teatr i krytyka radziecka, gdzie pozycja Czechowa odpowiada mniej więcej pozycji Moliera w Comédie Française. Istota sprawy nie polega na rozstrzygnięciu, która z metod właściwsza; wielość dopuszczalnych interpretacji jest „winą” samego Czechowa, jak każdej wielkiej sztuki. Bo przecież do czechowowskich słów: „*Niech na scenie wszystko będzie równie proste i równie zawile jak w życiu. Ludzie jedzą obiad, a tymczasem rozstrzyga się ich szczęście, łamie ich życie*” — można ułożyć sceniczne obrazy, ilustrujące owo „życie” z drobiazgową wiernością (jak praktykował MCHAT), lub nadać im ten kształt poetycki, o którym pisał Fergusson („*The Idea of Theater*”) nazywając „*Wiśniowy sad*” „teatralnym poematem o cierpieniu nad zmianą”. Wybór metody interpretacji kreśli jednak nie tylko sylwetkę pisarza — szacownego klasyka czy daleko patrzącego wizjonera; kreśli równocześnie program teatru lub bezlistośnie obnaża jego bezprogramowość. Premiera „*Wiśniowego sadu*”, przygotowana przez Teatr Ludowy w Nowej Hucie, kazała się spodziewać zdecydowanej linii przedstawienia. Oto teza z programu:

„*Wiśniowy sad*, mówi o czasie, który minął — o sprawach tak dalekich, że niemal nieprawdziwych. Jest to jednak(...) przede wszystkim — literatura współczesnej i ciągle żywej wiedzy o ludzkiej śmieśności i tragizmie ludzkim, literatura niezwyklej wrażliwości i wielkiego sumienia”.

Propozycja bliska dramatu poetyckiego. A co przemówiło ze sceny? Poza gościnnie występującą Haliną Mikołajską — niewiele.

Ludzkie charaktery i ich działania są u Czechowa zestrojone harmonijnie, tragizm i śmieśność przechodzą płynnie jedno w drugie, jak w lirycznym utworze muzycznym. Przedstawienie nowohuckie stanowiło natomiast przykład kompozycji atonalnej — każda z sytuacji i postaci ciążyła w inną stronę. Owa atonalność była wynikiem usiłowań reżyserki, aby zmieścić w „*Wiśniowym sadzie*” wiele, zbyt wiele problemów tzw. współczesności.

Przykładu dostarczyć może scena z II aktu — scena-klucz, która przetrwała właściwie Czechowowi poczucie harmonii między realizmem a symbolizmem. Zza kulis dochodzi głuchy dźwięk niby pękniętej struny, budząc w bohaterach niepokój, przecucie nadszającego nieszczęścia. Nie sposób tego dziś zagrać tak, aby ów symbolizm punktować, rozciągać w czasie — trzeba nad nim przejść szybko, jak nad codziennym wydarzeniem. Reżyserka, świadoma niebezpieczeństw, wokreśliła dysonans między tonacją kwestii Łopachina, wypowiedzianej serio, z pełnym „stanisławszczykowskim” wczuciem się, a kwestią Firsza (o nieszczęściu, czyli zwolnieniu od pańszczyzny) zdecydowanie w tym wykonaniu komiczna. Rozwiązanie krótkowzroczne — scena została uratowana, ale cień komizmu zabarwił przejmującą scenę samotności Firsza z zakończenia.

Bezprogramowość kompozycji przejawiała się przede wszystkim w ustawianiu ról, wygrywaniu wspomnianej już współczesności za wszelką cenę. I tak np. Łopachina potraktowano niemal jak rewolucjonistę. To uosobienie nadchodzących czasów, nowych posiadaczy, burżuazji, o rodowodzie podobnym nieco do naszego Wokulskiego, mia-

ło chyba w zamierzeniu Ireny Babel symbolizować czasy bardzo od Czechowa odległe — co najmniej nadciągającej rewolucji. Krótki monolog Łopachina po wygranej licytacji przypominał swoją temperaturą mowy agitatorów z roku, którego przecież Czechow nie dożył. Wydaje się także, iż intencją reżyserki było zaakcentowanie antagonizmu społecznego między „klasą upadającą” (w osobie Raniewskiej — Mikołajska) i „nową” (w postaci Łopachina — Józef Fryźlewicz). Ani Czechow na to nie zasłużył, ani Józef Fryźlewicz, aktor o znacznie większych możliwościach.

Jeszcze dalej ku współczesności — tym razem tylko teatralnej — posunęła reżyserka Pietię Trofimowa (Zygmunt Malanowicz). Ten student poszukujący idei, zagubiony w rosyjskim dekadentyzmie „*nic nie robienia*” i filozofowania z końca XIX w., tłumacząc Ani konieczność złożenia uczuć osobistych na ołtarzu sprawy, przybrał — pastiszowo przerysowaną, choć aktorsko interesującą — postać Artura z „*Tanga*”. Tu koniec odwołań do współczesności. Dla Szarlotty Iwanowny (Stanisława Zawiszanka), lokaja Jaszzy (Jan Twardowski) i Duniaszy — pokojówki wystarczającym źródłem inspiracji była farsa. Stary lokaj Firs (Zdzisław Klucznik) w I i II akcie ustawiony był „rodzajowo”. Farsowo zagrany był Jepichodow (Jerzy Sopoćko), postać w sztuce wcale nie tak marginesowa, jakby się zdawało. To on przecież „*półtora nieszczęścia*” (w oryg. niedotiepa, co w dosłownym przekładzie znaczyłoby: niedorabany), on i przeznaczony na wyrąb wiśniowy sad są kryptonimami sytuacji wszystkich postaci tej sztuki.

Z Czechowa pozostała tylko Raniewska. Kreacja Mikołajskiej zacierала różnicę między Czechowem-realistą i subtelnym psychologiem a Czechowem poetyckim. Krótkie, nerwowe frazy, jakby nie dopowiedziane do końca, błyskawicznie zmiany nastrojów (arcydziełem scenicznej etudy był monolog o śmierci synka Griszy, rozmowa z Pietią Trofimowem) niby w ucieczce przed czasem, przeszłym i przyszłym, syntetyzujące rosyjskość, kobleć i dekadentyzm, czyniły równocześnie z postaci Raniewskiej człowieka współczesnego. Motyli wdzięk usunął się gdzieś na plan dalszy — pozostało w tej kobiecie, nam szczególnie bliskie, zmaganie się z czasem, ucieczka przed śmiercią. I tak oto — nie naciągając Czechowa do współczesności — Halina Mikołajska potrafiła odnaleźć do niej drogę, podczas gdy zabieg reżysera, odwrotne w zamierzeniu, odwrotny także odniosły skutek.

ELŻBIETA MORAWIEC

Teatr Ludowy w Nowej Hucie. Antoni Czechow: „*Wiśniowy sad*”. Reżyseria: Irena Babel. Scenografia: Krzysztof Pankiewicz. Muzyka: Adam Walański. Premiera: październik 1967.