

„WUJASZEK WANIA“ W TEATRZE KAMERALNYM W WARSZAWIE

Czechow stawia przed teatrem specjalne i niełatwe zadania. Wiadomo — nastrój. To prawda — jest on tu konieczny. Jednakże byłoby zupełnie fałszywe, gdybyśmy chcieli — jak to nieraz w teatrach mieszczańskich robiono — roztopić sztukę Czechowa jedynie w jakichś mętnych oparach nastroju i zamazać ich ostre kontury impresjonistyczną czy symbolistyczną mgielką, którą tak lubiło wielu dekadencjonalnych jego współczesników.

Na czym polega specyfika twórczości dramatycznej Czechowa? Wyręczmy się tu cytatem z Niemirowicza-Danczenki, który wraz ze Stanisławskim najwnikliwiej rozumiał utwory sceniczne autora *Trzech siostr* i pozostawił najlepsze wzory ich przedstawień: „*To, że ptak umie latać, widać nawet wtedy, gdy chodzi. Człowieka nieraz można poznać o wiele głębiej właśnie wtedy, gdy nie ujawnia swych przeżyć. W sztuce ma to szczególne znaczenie. W dramatach Czechowa zaś w żaden sposób nie wolno dopuścić do tego, by aktor żył tylko tymi słowami, które w danej chwili wypowiada, tą treścią, która, zdawałoby się, je wypełnia. Każda postać Czechowa nosi w sobie coś niedopowiedzianego, ukryty dramat, ukryte marzenie, całe wielkie życie. Niekiedy na jedną chwilę ukazuje się ono w jakimś zdaniu, w jakiejś scenie...*“

Daje to ogromne możliwości reżyserowi i aktorom. Trzeba tu w znacznie większej mierze niż w jakichkolwiek innych sztukach wyrazić środkami teatralnymi utajoną treść wewnętrzną, którą słowo odkrywa tylko niekiedy i tylko częściowo. Trzeba znaleźć wymowę dla niedomówień; ruch, gest, mimika, spojrzenie, intonacja głosu znaczą tu nieraz więcej niż wypowiedziana treść. To wszystko musi ukazać wewnętrzne życie występujących postaci; to wszystko stwarza atmosferę — właśnie ów nastrój, który „wisi w powietrzu“. Bez tego sztuki Czechowa na scenie stają się puste i po prostu dziwaczne.

Ale czyha tu wielkie niebezpieczeństwo. Maksymalna wyrazistość tego „pozasłowia“ musi być oddana maksymalnie oszczędnymi środkami. Wszelkie przekaskrawienie odezwie się od razu nieprzyjemnym zgrzytem, zbąrzy realistyczną prawdę Czechowskiego obrazu. Przeciwno tej prawdzie działałoby też nadmierne rozbudowanie „pozasłowia“ w jakiś samoistny element, który by się natarczywie narzucał. W tym rzecz, aby je widz wyczuwał, a nie oglądał w technice aktora. To sprawa trudna, tym bardziej, że przy przeciągnięciu nastrojowości poezja zamieni się w poetyzowanie, a jasna określoność w wieloznaczność, a więc nic nie znaczące mętniactwo, które zatrze wszelkie twórcze, optymistyczne, dla nas przede wszystkim ważne elementy sztuk Czechowa.

Reżyseria Marii Wiercińskiej i równa, zespolona gra wszystkich aktorów nadały całości jednolity charakter wierny Czechowowi. Wierny Czechowowi — to znaczy także podkreślający owe wspomniane wyżej pozytywne, optymistyczne wartości sztuki.

Sytuacja zaś środowiska pokazanego w *Wujaszku Waniu* nie nastraja bynajmniej do optymizmu. Klimat panuje tu podobny jak w *Trzech siostrach* — tam w małym miasteczku, tu na wsi — właściwie wśród drobnego ziemiaństwa i inteligencji wiejskiej. Nad życiem tego okresu końca XIX wieku zaciążył koszmar konsekwencji ustrojowych, który stał się nie do zniesienia, niszczył wartości ludzkie, niweczył szczęście człowieka, skazywał go na bezsilne i daremne szamotanie, bezcelową i bezsensowną wegetację pozbawioną nadziei na przyszłość. W pozornej ówczesnej pustce i całkowitym bezwładzie można było już usłyszeć pierwsze pomruki rewolucji, która była jedynym wyjściem z tego impasu. Jeżeli się go nie widziało, cóż pozostawało? Całkowity nihilizm, niewiara w jakikolwiek sens świata, bezwolne poddanie się ponuremu i antylud-



TEATR KAMERALNY w Warszawie: „WUJASZEK WANIA“ Czechowa. Jan Świdorski (Astrow), Mieczysław Milecki (Wania), Konstanty Pagowski (Tielegin). Reżyseria: Maria Wiercińska, scenografia: Jadwiga Przeradzka

kiermu blegowi rzeczy — droga wiodąca do dekadentyzmu.

Czechow daleki był od myśli o rewolucji — choć może nieświadomie konieczność jej w swych utworach motywował. Nie dawał przekroju całego społeczeństwa, tylko obraz pewnego środowiska; stąd jego ograniczoność. Nie wiedział, że już krzepnie klasa, która niebawem podniesie zwycięski sztandar nowego życia, nie widział przodującej siły epoki. A więc beznadziejność? Nie. Uchroniła go przed nią miłość człowieka, jego wartości i piękna. Czechow wierzy niezłomnie, że „za sto, może za dwieście lat“ świat będzie lepszy i wtedy ze wstydem będzie się wspominało nicosć ówczesnego bytowania. Jak to się stanie — tego Czechow nie wie i w tym tkwi jego słabość. Ale jest przekonany, że sprawi to siła ludzi i ich twórcza praca, która nadaje sens życiu i jest podstawą człowieczeństwa.

Uosobieniem tych wartości ludzkich jest w *Wujaszku Waniu* Astrow. On najmocniej przekonany jest o konieczności i pewności przemiany świata, najgłębiej ocenia zło i nędzę społeczną, z którą się styka. Ten wiejski lekarz chciałby, żeby w człowieku wszystko było piękne: „*twarz, ubranie, dusza i myśli*“. Widzi też dotychczasową daremność swoich wysiłków; to go chwilami załamuje, ale nie powstrzymuje od działania. Jan Świdorski dobrze pokazał wewnętrzną i zewnętrzną szlachetność i piękno tej postaci, jej złożoność, siłę i zarazem słabość. Partie „publicystyczne“ podawał z naturalnością, prawdą i żarem przekonania. Bo jest w tej poetyckiej sztuce także to, co zwykliśmy nazywać publicystyką w teatrze, ale wtopione w całość w sposób logiczny i organiczny, co zresztą zależy też w dużej mierze właśnie od sposobu podania przez aktora. Dekadentyzm jest obcy Astrowowi. Pewne jego tony niepotrzebnie zabrzmiały w ujęciu Świdorskiego, który lubi tak właśnie zabarwiać swoje role. Nie było jednak tego tyle, aby mogło zepsuć słuszną, zasadniczą linię i ludzką, humanistyczną treść tej postaci.

Głębokie, ludzkie wartości tkwią zresztą i w innych bohaterach *Wujaszka Wani*. Sam

„wujaszek“, Iwan Wojnicki, to jednostka zdolna, która mogłaby nawet stać się wybitną. Zmarnował swoje życie dla cudzego szczęścia, dla szczęścia człowieka, który na to wcale nie zasługiwał. Mieczysław Milecki z umiarem i powściągliwością pokazał cierpienia, załamanie się i rezygnację Wojnickiego, a w rozpaczyliwym i daremnym jego buncie dał akcenty przejmujące. Może tylko za słabo uwypuklił stopniowość narastania jego wewnętrznego dramatu.

Silną i piękną postacią jest też Sonia, która podobnie jak Wujaszek Wania zasłużyła na lepsze i radośniejsze życie. Tę wewnętrzną siłę i zarazem głęboką cichą cierpienie ukazała Ryszarda Hanin wielką i szlachetną prostotą, której jedynie może trochę nie dostawało ciepła.

Tragizm tych wszystkich ludzi polega na tym, że ich wartości marnują się w istniejących wówczas nieludzkich warunkach ustrojowych. Ci ludzie płaczą się wśród stwarzanych przez siebie fałszywych mitów, cierpią w ukryciu, dręczą się i załamują, żyją w przytłaczającej atmosferze. Przedstawienie dobrze oddawało tę atmosferę ukrytych dramatów i radości, w której śmiech nagle przechodzi w łzy a rodzinna rozmowa kończy się strzałem z rewolweru. Był w tym podskórny nurt niepokoju wyładowujący się od czasu do czasu w gwałtownych spięciach i buntach, które okazują się bezsilne. Wiercińska na ogół zachowała umiar w nasileniu tego nastroju, choć nie obeszło się bez pewnych przeciągnięć — zwłaszcza w drugim akcie — w wydłużaniu pauz i rozbudowywaniu podtekstu. Zbędne też wydają się owe ćwierkania i kukania ptaszków, które miały zapewne podnieść nastrój i większą rodzajowość sztuki.

Zdłone z ducha Czechowa zamierzenia reżyserskie zostały właściwie zrealizowane przez aktorów. Dali oni odpowiedni wyraz Czechowskiemu „pozasłowiu“. Najpełniej i najdoskonalej zrobiła to Elżbieta Barszczewska. Jej rola Heleny Andrejewny, młodej żony starego profesora Sieriebriakowa, zasługuje na szczególną uwagę. W rozwoju aktorskim Barszczewskiej jest to nowy etap.

Barszczewska nie uroniła ani jednego rysu, ani jednego odcienia, jakimi wyposażył Czechow postać Heleny. Pokazała jej pustkę wewnętrzną i zewnętrzną piękność, która jest olśniewająca, ale która w sobie ma coś najczystszego.

Ale Czechow kochał człowieka i także w tej postaci widział wartości ludzkie. Toteż w ujęciu Heleny przez Barszczewską słuszenie odzywa się nuta rozczarowania i żalu nad zmarnowaną młodością, pragnienie zostania, czy też przynajmniej ukazania się czymś lepszym, niż się jest istotnie. I rzeczywiście — możemy przypuszczać, że w innych warunkach Helena mogłaby wyrosnąć na lepszego człowieka. Właśnie siła i piękno wewnętrzne Astrowa działa na nią przede wszystkim i podbija ją. Miłość tych dwojga ludzi, najpierw tająca się i niewyznana, potem na krótko wybuchająca gwałtowną namiętnością i w końcu zgaszona dramatem rozstania, nakreślona została w przedstawieniu szczególnie delikatnymi tonami — miłość ludzi, którzy ciągną ku sobie z nieodpartą siłą i którzy rezygnują z połączenia już to ze względu na poczucie obowiązku, już to ze względu na nie całkiem może uświadomione przekonanie, że w gruncie rzeczy do siebie nie pasują.

Rola Heleny zagrana z całym bogactwem a zarazem naturalnością subtelnych środków artystycznych, z siłą wyrazu a zarazem jego przyciszeniem, była przykładem tego umiaru, który tak konieczny jest w przedstawieniach sztuk Czechowa. Umiar ten potrafili zachować i inni aktorzy. Antoni Różycki przypomniał swoje wybitne osiągnięcia aktorskie, jako prof. Sieriebriakow. Był nadętym i próżnym bufonem, człowiekiem, którego niegdys

kochały kobiety — bez cienia karykatury. Jego podagryczne dolegliwości ukazał z dyskrecją, która nie przesuwiała ich ani razu na plan klinicznych pokazów.

Umiar utrzymany był i w rolach charakterystycznych: starej niani bardzo ciepło i z wielką prawdą odtworzonej przez Janinę Munclingrową oraz pieczeniarsza-rezydenta

Tielegina, w którego żalonym losie Konstanty Pałowski wzruszająco zaznaczył kołącą się godność ludzką.

Ukazanie godności ludzkiej to zresztą jeden z podstawowych elementów sztuk Czechowa. Te wartości humanistyczne dzieła wielkiego pisarza przekazywało widzowi przedstawienie warszawskie. Dzięki tym wartościom huma-

nistycznym Czechow jest nam zawsze bliski, także i w okresie, kiedy staje się rzeczywistością „jasny, piękny, radosny świat“, który w finale sztuki Sonia, pocieszając Wujaszka Wanię, umieszcza w zaświatach, a co do którego Czechow nie przypuszczał, że zacznie się rodzic znacznie prędzej niż „za sto czy dwieście lat“.