

Wiśniowy sad Czechowa jako "życiowa komedia"

Autor tekstu: Aleksandra Karlińska

Jeżeli zadanie określenia konkretnego gatunku dramatycznego po lekturze danego tekstu sprawia niezwykłą trudność, jeżeli w literaturze przedmiotu odnaleźć można kilka lub nawet kilkanaście rozmaitych, czasem nawet wykluczających się wzajemnie nazw gatunkowych dla *Wiśniowego sadu* (począwszy od komedii, zgodnie z podtytułem nadanym przez samego autora, aż po tragedię, jak określał tekst reżyser prapremierowej inscenizacji, dyrektor Moskiewskiego Teatru Artystycznego, Konstanty Stanisławski), tym bardziej powinno zastanawiać skąd brały się tak wielkie różnice w odczytaniach dramatu. Czy wystarczy wyjaśnienie, że ambicją, marzeniem i *idée fixe* Czechowa było właśnie ukazywanie poprzez dramat, życia „takim, jakie jest”? W latach 20-tych ubiegłego wieku, jeden z amerykańskich krytyków trafnie i lapidarnie zapytał: "Śmiech i łzy, satyra i rzeczywistość — zdawałoby się czyż można wyobrazić sobie gorszą kombinację? — Kombinacja ta ma na imię Czechow, Czechow zaś jest wielki". [1] Powyższy komentarz jest sygnałem, że autor *Wiśniowego sadu*, piszący swój ostatni dramat na rok przed śmiercią, jako dojrzały twórca, doskonale obeznany z dramatycznymi i teatralnymi konwencjami, człowiek teatru i literatury, po pierwsze dostrzegał już wówczas (w roku 1903) zupełną niemożliwość tkwienia w obrębie znanych i eksplorowanych uprzednio gatunków, które można opatrzyć wspólnym, ogólniejszym określeniem *pièce bien faite*. Mowa tu zarówno o farsach, wodewilach, komediach obyczajowych czy ciągle wówczas granych melodramatach, które w znacznej mierze wypełniały ówczesny teatralny repertuar i tym samym w mniejszym lub większym stopniu zapewniały komplet na widowni. Po drugie, Czechow ewidentnie dążył do stworzenia nowej, własnej, „autorskiej” formy dramatu i wzbogacenia jego struktury. Nierzadko, kiedy szuka się określeń dla jego twórczości, już nie *via negativa* (wiemy, że jego teksty nie były sztukami dobrze skrojonymi wykraczając poza wyznaczniki tego gatunku), lecz za pomocą nowych pojęć, można natrafić na rozmaite paradoksy. Raz bywa mianowany pisarzem — realistą, który do dramatu rosyjskiego wniósł, w stopniu dotąd nieznanym, mistrzostwo analizy psychologicznej, a od współczesnego sobie teatru wymagał zastosowania nowych technik realizacji scenicznej w zakresie reżyserii, inscenizacji i gry aktorskiej [2]. Z drugiej strony, jego dramaty nazywane symbolistycznymi albo „dramatami duszy” sytuowane były w czasach mu współczesnych wobec haseł Nowej Sztuki, a zwłaszcza wobec jej naczelnego postulatu: "*Exprimer l'inexprimable, saisir l'insaisissable*". Wypowiedzieć rzeczy niewypowiadalne, uchwycić nieuchwytnie — ten cel Czechow musiał realizować poprzez inne przecież niż tylko realistyczne środki wyrazu dramatycznego. [3]

W podtytule *Wiśniowego sadu* został umieszczony ściśle określony gatunek dramatyczny: komedia. Czy z dzisiejszego punktu widzenia możemy nazwać jego czyn prowokacją artystyczną? Albo — pytając inaczej — czy owa śmieszność miała wynikać z werystycznego obrazu życia? Najpowszechniej spotykane komentarze omawianego dramatu oscylują wokół zupełnie innego, z pewnością niekomediowego szeregu zjawisk; wymienić można przykładowo: smutek, melancholia, nuda, cisza, proza życia, tęsknota i nostalgia.... nikt nie wspomni raczej o salwach gromkiego śmiechu, podobnie jak daleki będzie od określeń dotyczących ironicznego, groteskowego, a nawet farsowego obrazu świata. A sam autor dokładnie tak widział swoje dzieło (z listu do żony: „Ostatni akt będzie wesoły, zresztą cała sztuka jest wesoła i lekkomyślna”) i w taki sposób o nim pisał. W innym z listów odnajdujemy bardzo wyraźne określenia gatunkowe, ponieważ twierdził, że z *Wiśniowego sadu* „wyszła komedia, miejscami nawet farsa” [4].

Moja lektura *Wiśniowego sadu* początkowo zdecydowanie zmierzała w stronę interpretacji narzucanej przez postrzegany konwencjonalnie i zwyczajowo jako „smutny” charakter przedstawianych zdarzeń, które niemal zawsze są takimi również poza dziełem dramatycznym: konieczność rozstań, pełnych goryczy podsumowań i rozliczeń, utracone nadzieje czy niespełnione marzenia a przede wszystkim — banał i proza życia. Wobec takich wątpliwości wielu odbiorców, wobec prapremiery w MChAT-cie, która bynajmniej nie przypominała komedii, autor odpowiadał tylko: „Chciałem czegoś innego... Chciałem tylko uczciwie powiedzieć ludziom: spójrzcie na siebie, jak marnie, jak nudno żyjecie. (...) Czegóż tu płakać?” [5]

Od razu jednak warto zastrzec, że *Wiśniowy sad* niewiele ma wspólnego z czystą

gatunkowo formą komedii, za jaką zwykliśmy uważać na przykład komedie Fredry lub Moliera. U Czechowa w tym, co śmieszne, zawsze daje się odczuć pewną smutną beznadziejność; w gruncie rzeczy w tym, jak i w innych jego utworach, mieszają się elementy komedii, tragedii i dramatu. [6] Pojęcie komedii trzeba odnosić w tym wypadku do tego, za co była ona uważana w dziewiętnastowiecznym teatrze rosyjskim — do „sztuk dobrze skrojonych”, wypełnionych codziennymi tematami, ale pozbawionych postaci o głębokich motywacjach psychologicznych i raczej konwencjonalnych niż zindywidualizowanych. Obierając takie właśnie tworzywo za punkt wyjścia, Czechow zerwał wszelkie ograniczenia gatunkowe, rozbił schematy, wyłamał się z konwencji. Takie nowatorstwo zaowocowało sukcesem; został bowiem ochrzczony mianem twórcy „teatru atmosfery i stanu ducha”. Spróbujmy zanalizować sam utwór, aby móc, jeżeli nie ostatecznie zdefiniować, to określić i opisać gatunek sztuki, która nie mieści się w ramach ogólnie przyjętej klasyfikacji wypracowanej przez teoretyków. Oczywiście jest, że taka analiza będzie przywoływać całe mnóstwo rozmaitych, nieraz pozornie wykluczających się, określeń gatunkowych czy rodzajowych, których elementy stanowią integralne składniki artystycznego całokształtu *Wiśniowego sadu*.

Lektura samego wyłącznie spisu postaci pozwala jeszcze wierzyć, że mamy do czynienia z typowym dramatem realistycznym, psychologicznym lub naturalistycznym, jeśli nie nawet z *pièce bien faite*: ziemiańska rodzina i jej jakże zróżnicowana służba — młodszy i starszy lokaj, pokojówka, guwernantka... jakiś kupiec, jakiś kancelista, jakiś student... a przy tym „rzecz dzieje się w majątku”! Brak elementów nietypowych, które mogą w jakiś sposób zaburzać oczekiwania sprawnej rzemieślniczo, chociaż schematycznej sztuki. Nieoczekiwanym i zaskakującym, otwierającym drzwi rozległemu planowi symbolicznemu, czy raczej nie-realistycznemu, staje się natomiast już pierwsze zdanie didaskaliów otwierających I akt: „Pokój, wciąż jeszcze zwany dziecinnym”. [7] Świat owych wymienionych wyżej, na pozór nudnych, bo znanych z szeregu realistycznych dramatów postaci, wcale nie musi być zwyczajny i doszczętnie przewidywalny; jest to bowiem świat, który tworzy się poprzez nazwy i pojęcia, a nie tylko poprzez obiektywne fakty i sceniczną kartografię. Oznacza to, że pokój, który jest „wciąż jeszcze zwany dziecinnym”, różni się od po prostu „dziecinnego pokoju”, z wszystkimi jego właściwościami. Autor daje do zrozumienia, że na równi, a może nawet bardziej z tym, co zobaczymy na scenie, musimy liczyć się także z tym, co usłyszymy, jak usłyszymy i w jaki sposób zostanie to nazwane i wypowiedziane. Rzeczywistość przedstawiona odsyła poza siebie samą — w tym wypadku w czyjąś przeszłość — chociaż w równym stopniu pozostaje istotna sama w sobie. Analogiczna sytuacja będzie mieć miejsce na poziomie wypowiedzi bohaterów — czy zatem *Wiśniowy sad* to w równej mierze dramat symboliczny? Realność łączy się z metaforą, a odbiorca zostaje zmuszony do uruchomienia własnej wyobraźni: wszakże ani jedna scena nie rozgrywa się w tytułowym wiśniowym sadzie (zawsze widać go z oddali), o którym jednak stale słyszy, który powraca na przykład w warstwie akustycznej pod koniec IV aktu, kiedy na scenę dochodzi dźwięk pierwszych uderzeń siekiery o pnie drzew.

Zapowiadana od początku utrata sadu urasta w sferze wyobraźniowej sztuki do znaczenia utraty pełnego fantazji i rozmachu stylu życia arystokracji i dawnych elit ze wszystkimi charakterystycznymi dla nich nadziejami i niespełnieniami. Ten oczywisty, powtarzany niemal w każdej interpretacji dramatu fakt, że wiśniowy sad jest dla Czechowa symbolem Rosji, której już nie ma, w przypadku analizy tekstu wiąże się z pytaniem, jakimi środkami owa „śmierć” została zarysowana. I czy ciągle możemy mówić, że mieści się ona w ramach komediowego gatunku?

Chociaż nastrój tworzą przede wszystkim dialogi bohaterów, to właśnie poprzez didaskalia autor wyjaśnia, co ów nastrój determinuje — niejako usprawiedliwia postępowanie swoich postaci, każąc nam „wierzyć mu na słowo”. Najlepszym na to przykładem są didaskalia wprowadzające do I oraz II aktu, z których dowiadujemy się, w I akcie, że „Jest już maj, kwitną drzewa wiśniowe, ale w ogrodzie zimno...” [8], a w sytuacji z aktu II „Widać drogę do folwarku Gajewa. W głębi wysokie topole: tam zaczyna się wiśniowy sad. (...) daleko na widnokręgu mgliście zarysowuje się duże miasto, widoczne tylko w bardzo piękne, jasne dni” [9]. Po raz kolejny Czechowowskie didaskalia nie są wyłącznie pomocniczym tekstem pobocznym, który sytuuje w przestrzeni sceny bohaterów wraz z ich otoczeniem. Pojawiają się informacje o porze roku albo pogodzie lub wręcz o konkretnym nastroju, jaki panuje w danej chwili. W akcie IV, na jesieni, kiedy sad pełen bezlistnych drzew został już sprzedany i do wyjazdu zostały ostatnie chwile, a spakowane bagaże czekają w żałośnym ogołoconym dziecinnym pokoju, czytamy: „wieje pustką”. W inscenizacji, owa atmosfera może zostać

oddana wyłącznie w aktorskich działaniach lub typowo teatralnych efektach muzycznych. Precyzyjna rytmizacja scen (pauzy), akustyczny efekt „pękającej struny” w jednym z kulminacyjnych punktów, to teatralne środki, które pomagały, zgodnie z panującymi na początku XX wieku konwencjami, uzyskać w pełni naturalny obraz życia. Didaskalia, chociaż nigdy nie negują typowo realistycznych rozwiązań inscenizacyjnych, zyskują jednocześnie status bardziej literacki, który przywodzi na myśl impresjonistyczną technikę pisarską. Na nastroju właśnie zasadza się poetyckość dramaturgii Czechowa. Budowa planu symbolicznego musiała rozpocząć się zatem poza samym dialogiem i interakcjami bohaterów. Tym miejscem mogły stać się tylko didaskalia z takimi słowami, których widz teatralny nie usłyszy bezpośrednio; raczej, jeżeli inscenizacja będzie dobra, zobaczy lub odczuje efekt ich działania.

To co istotne, pozostaje w ukryciu, nie jest wprost unaocznione, chociaż teoretycznie — stanowi główny motor rozwoju wydarzeń. Teoretycznie, bowiem wydarzeń, rozumianych jako typowe wydarzenia dramatyczne, a nie życiowe - w przeciągu czterech aktów jest bardzo niewiele. Francuski krytyk, Jean-Louis Barrault, w swoim eseju [10] nazwał *Wiśniowy sad* sztuką o-czasie-który-mija, a zatem sztuką, która w jakiś sposób pozostaje realistyczną w tym sensie, że oddaje prawdziwe życie takim, jakie ono jest — bez teatralnej czy dramatycznej umowności i specyficznej konwencjonalności. Z drugiej jednak strony, dokonane przez niego streszczenie fabuły dramatu nasuwa na myśl wizję świata, którą znamy z teatru absurdu: nie dzieje się nic, postacie nie podejmują żadnych działań z własnej strony, bo na nic nie mają wpływu, a mimo to staje się wszystko — samo:

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 zaś reszta — to życie. [11]

Do czego sprowadza się zatem owa „reszta”, skoro nie należy do rozwijanej dramatycznie akcji? Czynności podejmowane przez postacie są całkiem banalne (bo znane na wylot z autopsji wszystkim czytelnikom czy widzom), chociaż służą do spełnienia założonego przez autora celu, aby „wszystko było, jak w rzeczywistym życiu”. Nie mają wiele wspólnego z opracowanymi już na wszelkie sposoby, mocno wysłużonymi komediowymi chwytami kobiecych intryg prowadzonych w celach matrymonialnych (własnych lub cudzych) albo oszukiwania kogoś ze starszych. Chociaż zarówno jedna, jak i druga sytuacja również znajduje swoje miejsce w dramacie, to jednak są one czymś zupełnie innym aniżeli tym, co cieszy komediową publiczność, w klasycznej, czystej odmianie tego gatunku, jak u wyżej wspomnianych, Fredry czy Moliera, gdy spiętrzane zostają kolejne komplikacje, niejednokrotnie umniejszając życiowe prawdopodobieństwo zdarzeń.

Jeżeli we wszystkich gatunkach dramatycznych, w centrum fabuły stoi człowiek, czyli bohater działający w ramach świata przedstawionego [12], pora przyjrzeć się bliżej postaciom *Wiśniowego sadu*, ich wzajemnym relacjom i napięciom, które tymże towarzyszą. Czy pewne elementy ich charakterystyk okażą się być na tyle konwencjonalne, że pomogą zarazem określić przynależność gatunkową bohaterów, a poprzez to - wniosą istotną informację na temat gatunku tekstu jako całości? Posługując się konwencją, która miała podkreślać komediowość, autor opisał wiek, wygląd, a także projektował sposób poruszania się lub zachowania swoich bohaterów na scenie. [13] Za zbędną uznawał przy tym na scenie prawdę rozumianą naturalistycznie na rzecz umowności i uogólnień. [14] Stąd na przykład Lubow Raniewska winna mieć „zawsze uśmiech na twarzy”, Ania „nigdy nie płacze”, a z kolei „nieco naiwna i żałosna”, skłonna ze swej natury do łez Waria, „nie może przygłębiać widowni”. Do trzech dam dodajmy Szarlotę, która „musi być zabawna, grana przez aktorkę z dużym poczuciem humoru” oraz egzaltowaną, głupiutką Duniaszę, a już taki najkrótszy przegląd wszystkich postaci kobiecych uzmysławia, że każda z nich w jakiś sposób wpisuje się w konwencję bohatera komediowego, którego zadaniem jest wzbudzać zainteresowanie i sympatię widzów poprzez możliwość identyfikacji albo poczucia „bycia lepszym”. Serdeczny uśmiech Raniewskiej, dziecięcy śmiech Ani albo dowcipy i „sztuki” Szarloty są efektowne teatralnie i jednocześnie w zupełności usprawiedliwione życiowym realizmem. Natomiast każda z postaci męskich nie jest pozbawiona wyraźnie widocznych słabości charakteru, które demaskowane w ich działaniach i wzajemnym ścieraniu się bohaterów, niejednokrotnie budzą śmiech. Postacią najbardziej chyba „konfliktogenną” jest, umieszczony przez Czechowa w centrum dramatu, kupiec Jermołaj Łopachin. Nie znajduje zrozumienia dla swoich śmiałych

planów u Gajewa, któremu wymyśla od „bab”, szydzi z „wiecznego studenta” Trofimowa, potrafi nieźle rozjuszyć smutną Warię, wydaje się ograniczony, gdy jest nazbyt rzeczowy i pragmatyczny. Chociaż nie można mu odmówić wrażliwości, to jest ona słabo dostrzegalna i przysłonięta przez absolutną determinację; jego napięte do granic nerwy „puszczają” dopiero po doprowadzeniu sprawy do wymarzonego finału w III akcie — pijany alkoholem i własnym szczęściem po zakupie sadu, mieni się jego nowym właścicielem i wykrzykuje wiele mówiące, bo skierowane nie tylko do pozostałych bohaterów, lecz także do publiczności, słowa: „Nie śmieście się ze mnie!” Zupełnie jakby próbował się zabezpieczyć przed degradującym osądem, który zepchnie go na poziom błazeński. Paradoksalnie, początek jego panowania w wykupionym majątku wyznacza zarazem moment, w którym dramat musi się zakończyć, bo nikt nie ma już nic do powiedzenia. Wszyscy poza Łopachinem są skazani na przypadek, czekają co się stanie i przyjmują to, nawet jeśli z żalem, to z pełną stoickiego spokoju świadomością, że takie jest życie; on, wyrwawszy się ze społecznych nizin nie może sobie na to pozwolić. Podkreśla z naciskiem: „...nie mogę wytrzymać bez pracy. Nie mogę nic nie robić, sam nie wiem, gdzie ręce podziać: pałętają mi się jakoś dziwnie, niby cudze”. [15]

Wszystkie postacie i wszystkie związki w *Wiśniowym sadzie* to wariacje na temat „pragnę”; wszystkie jednak poszczególne pragnienia, jakkolwiek byłby przyziemne, znoszą się nawzajem poprzez kontrast. Łopachinowi bardzo trudno „dogadać się” z Raniewską i Gajewem na temat próby ratowania ich majątku za pomocą inwestycji w domki dla letników. Nieraz możemy natrafić na dialog, w którym pomiędzy postaciami brak porozumienia, ponieważ każdy głęboko przeżywa swój własny, wewnętrzny świat, jakkolwiek w przypadku niektórych postaci drugoplanowych, byłby on — z punktu widzenia publiczności — jałowy, żalony lub śmieszny. Kiedy przyjrzymy się zachowaniu służącej Duniaszy i zapytamy z jakich powodów bez przerwy wzdycha, wywraca oczami i chce mdleć, a przypomnimy sobie dodatkowo fakt, że to właśnie ona w przeciągu dramatycznej akcji zdąży się odkochać i zakochać w kim innym, to w gruncie rzeczy wszystko to mogłoby nas nic nie obchodzić. A jednak nawet ona znajduje sposób na zmanifestowanie, choćby króciutkie, swoich prywatnych, jakże ważnych, chociaż w całości dramatu kompletnie nieistotnych, oczekiwań. Na swoim poziomie, w swoim subiektywnym świecie każdy jest najważniejszy dla samego siebie i tylko o tym potrafi mówić. Przykładem niech będzie fragment z aktu II, w którym brak w zasadzie jakichkolwiek wydarzeń posuwających naprzód akcję — po prostu mija czas:

Gajew: *Drżą mi ręce: Dawno nie grałem w bilard.*

Łopachin: *„Och melio, nimfo, w modłach swoich pamiętaj o moich grzechach!”*

Raniewska: *Chodźmy. Wkrótce kolacja.*

Waria: *Przestraszył mnie. Serce aż się tłucze.*

Łopachin: *Przypominam państwu: dwudziestego drugiego sierpnia wiśniowy sad będzie wystawiony na sprzedaż. Proszę o tym pomyśleć...* [16]

Dialog jako podstawowy typ wypowiedzi w dramacie, tutaj — pozornie typowy, realistyczny dialog konwersacyjny, nabiera nowych znaczeń. Słowa okazują się niezdolne do realizacji elementarnych funkcji kontaktu międzyludzkiego, do próby wyrażenia własnych odczuć w taki sposób, aby znaleźć zrozumienie. Bohaterowie, rozmawiając o rzeczach trywialnych, zmieniając szybko tematy i nastroje, nie rozumieją się, a podejmowane przez nich wysiłki, by przełamać ów impas, są zarazem żalonne i humorystyczne. [17]

Ostatnie z określeń gatunkowych, jakimi szeroka literatura przedmiotu ochrzciła analizowany tutaj dramat to czarna komedia. [18] *Wiśniowy sad* na pewno może być czytany jako komedia, może zostać wystawiony jako utwór komediowy, pod warunkiem, że doprecyzujemy rodzaj komizmu, który wpisany w ten dramat może wybrzmieć również na scenie. Czechowowski stosunek do świata i ludzkiej egzystencji jest pełen dystansu, który dopuszcza ironię, a nawet drwiące wytykanie palcem tych ludzkich postaw i zachowań, które są marne lub nieznośne. Jednak pomimo przenikliwej obserwacji, zrezygnowania ze stylizacji na rzecz prawdziwości przedstawianego życia, Czechow nigdy nie zapomina o subtelności. Zawsze trzyma się w pewnych granicach, po których przekroczeniu i wyostrzeniu rysów karykaturalnych Gajew stałby się wyłącznie „starym pierdołą”, Raniewska równie niemłoda, rozhisteryzowaną paniusią, a Łopachin zwykłym chamem i prostakiem, któremu na każdym kroku wyłazi słoma z butów. Umiar autora, podyktowany nadrzędnym kryterium zgodności charakterystyk bohaterów z życiem, sprawia jednak, że w *Wiśniowym sadzie* powyżej zarysowana sytuacja nie ma miejsca.

Jak zatem należy rozumieć ostatni akord, w którym wybrzmiewa koszmar człowieka pozostawionego w domu, z którego wszyscy odjechali? Czy ten stary lokaj, nie pragnący już w

swym życiu żadnych rewolucyjnych zmian jest szczęśliwy odchodząc w zapomnienie razem z sadem, który naprawdę był ukochany wyłącznie przez niego? W jego postawie nie ma rozpacz, która kojarzyłaby się nam z jego sytuacją; paradoksalnie, zastąpił ją stoicki spokój. Ów szczególny rozdźwięk, precyzyjnie wpisujący się w całość dramatycznego obrazu, właściwie dotyczy wszystkich wątków i wszystkich bohaterów. Chociaż nieraz towarzyszy im melancholia, smutek, rozdrażnienie czy łzy, to są one emocjami przyjmowanymi przez nich z pełnym przyzwoleniem, zupełnie naturalnie, jako oczywiste i „życiowe”. Ponadto, z powodzeniem są równoważone przez radość i nadzieję, które w przeciągu akcji dramatycznej zdążyła wyrazić każda z postaci. „Czarność” komedii możemy doszukiwać się w fakcie, że Czechow nazwał ją radosną, a zarazem zaprezentował studium ludzkiej samotności i złudzeń, jakich człowiek nie chce się wyrzec w swoim zmiennym i krótkim życiu. [19] Jego humor nie jest groteskowo wystylizowany, co nie znaczy, że może wywoływać nie mniejsze poczucie dyskomfortu, jaki wywołują „grube” szyderstwa i prześmiewczy obraz świata, wręcz przeciwnie: wobec *Wiśniowego sadu* śmiech na widowni nigdy nie odpręża całkowicie oglądających, skoro rodzi się jako reakcja na taki komizm, który zawsze odwołuje się do życiowej prawdy.

Przypisy:

- [1] Cyt. za: Antoni Czechow, *Wybór dramatów*, Wrocław 1979, wstęp i opr. R. Śliwowski, BN II 198, s. LXXII.
- [2] Por. T. Kołakowski, *Meyerhold i Czechow*, w: *Antoni Czechow*, red. R. Śliwowski, Studia z filologii rosyjskiej i słowiańskiej, t.16, Warszawa 1989, s. 73.
- [3] Por. M. Cyborska-Leboda, *Czechow a estetyka symbolizmu*, w: *Antoni Czechow*, *op. cit.*, s. 117.
- [4] Cyt. za: W. Frołow, *op. cit.*, s. 108.
- [5] Cyt. za: Antoni Czechow, *Wybór dramatów*, Wrocław 1979, wstęp i opr. R. Śliwowski, BN II 198, s. XLVI.
- [6] Por. W. Frołow, *op. cit.*, s. 107.
- [7] Wszystkie fragmenty *Wiśniowego sadu* w przekładzie C. Jastrzębca-Kozłowskiego, cytuję za: A. Czechow, *Wybór dramatów*, Wrocław 1979, wstęp i opr. R. Śliwowski, tu: s. 690.
- [8] Tamże, s. 690.
- [9] Tamże, s. 721.
- [10] J-L. Barrault, *Dlaczego "Wiśniowy sad?"*, w: *Czechow w oczach krytyki światowej*, wyb. R. Śliwowski, Warszawa 1971.
- [11] J-L. Barrault, *op. cit.*, s. 324-325.
- [12] E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, *Zarys poetyki*, s. 86.
- [13] Fragmenty listów Czechowa z tymi informacjami zostały zamieszczone w książce: D. Magarshack, *The Real Chekhov. An introduction to Chekhov's last plays*, Londyn 1972.
- [14] Por. *O dramacie. Od Hugo do Witkiewicza*, red. E. Udalska, Warszawa 1993, s. 386.
- [15] A. Czechow, *op. cit.*, str. 780.
- [16] A. Czechow, *op. cit.*, str. 747-748.
- [17] Por. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, *op. cit.* s. 78-79.
- [18] J.L. Stayn, *Czechow. Analiza IV aktu "Wiśniowego sadu". Dramat nastroju*, w: *Czechow w oczach krytyki...*, s. 259.
- [19] Por. J.L. Stayn, *op. cit.*, s. 265.

Aleksandra Karlińska

Studiuje dramatologię na Uniwersytecie Jagiellońskim

[Pokaż inne teksty autora](#)

(Publikacja: 15-04-2006)

Oryginał. (<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,4709>)

Contents Copyright © 2000-2008 by Mariusz Agnosiewicz

Programming Copyright © 2001-2008 Michał Przech

Autorem tej witryny jest Michał Przech, zwany niżej Autorem.

Właścicielem witryny są Mariusz Agnosiewicz oraz Autor.

Żadna część niniejszych opracowań nie może być wykorzystywana w celach komercyjnych, bez uprzedniej pisemnej zgody Właściciela, który zastrzega sobie niniejszym wszelkie prawa, przewidziane w przepisach szczególnych, oraz zgodnie z prawem cywilnym i handlowym, w szczególności z tytułu praw autorskich, wynalazczych, znaków towarowych do tej witryny i jakiegokolwiek ich części.

Wszystkie strony tego serwisu, wliczając w to strukturę podkatalogów, skrypty JavaScript oraz inne programy komputerowe, zostały wytworzone i są administrowane przez Autora. Stanowią one wyłączną własność Właściciela. Właściciel zastrzega sobie prawo do okresowych modyfikacji zawartości tej witryny oraz opisu niniejszych Praw Autorskich bez uprzedniego powiadomienia. Jeżeli nie akceptujesz tej polityki możesz nie odwiedzać tej witryny i nie korzystać z jej zasobów.

Informacje zawarte na tej witrynie przeznaczone są do użytku prywatnego osób odwiedzających te strony. Można je pobierać, drukować i przeglądać jedynie w celach informacyjnych, bez czerpania z tego tytułu korzyści finansowych lub pobierania wynagrodzenia w dowolnej formie. Modyfikacja zawartości stron oraz skryptów jest zabroniona. Niniejszym udziela się zgody na swobodne kopiowanie dokumentów serwisu Racjonalista.pl tak w formie elektronicznej, jak i drukowanej, w celach innych niż handlowe, z zachowaniem tej informacji.

Plik PDF, który czytasz, może być rozpowszechniany jedynie w formie oryginalnej, w jakiej występuje na witrynie. **Plik ten nie może być traktowany jako oficjalna lub oryginalna wersja tekstu, jaki zawiera.**

Treść tego zapisu stosuje się do wersji zarówno polsko jak i angielskojęzycznych serwisu pod domenami Racjonalista.pl, TheRationalist.eu.org oraz Neutrum.eu.org.

Wszelkie pytania prosimy kierować do redakcja@racjonalista.pl