

# Barbara Olszek

---

## Symbolika wody w dramatach A. Czechowa : problemy przekładu teatralnego

---

Collectanea Philologica 9, 235-243

---

2006

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Barbara OLASZEK  
(Łódź)

## SYMBOLIKA WODY W DRAMATACH A. CZECHOWA PROBLEMY PRZEKŁADU TEATRALNEGO

*THE SYMBOLISM OF WATER IN A. CHEKHOV'S PLAYS – REFLECTIONS  
ON THE PROBLEMS OF TRANSLATION FOR THE STAGE*

*The subject of reflection and discussion in the above presentation is the motif of water which is present in the majority of Anton Chekhov's plays. By exploring the motif of water, the dramatist makes reference to the aesthetics of the Dionysian theatre of the Greeks with its nature and rites involving striving for purifying morally and spiritually ("catharsis").*

*The semantics of water changes in successive plays, where the depiction of water may be viewed: as a catalyst for reduction of tension; as a primeval element, when by playing an important function as psychological motivation, it explains irrational behavior of the characters; as a destructive element ("dead water") which helps build up dramatic tension, as the means towards articulation of a message.*

*The depiction of water as a cleansing agent is used to magnify the "catharsis" effect. The semantic analysis of the motif of water in some of Chekhov's plays is accompanied by the analysis of his rendering to the stage by L. Dodin (stage director), and A. Poraja-Koszica and D. Borowski (stage designers), on the minor stage of Dramatic Theatre in Saint Petersburg.*

*Varied of water in their productions have become metaphorical rendering of philosophical content of successive Chekhov's plays. The stage designers start with the spherical theatre which adds certain air of mystery and poetry, all governed by the dynamics of the Dionysian spirit, and then move up towards the Apollonian, three-dimensional theatre, which reflects a stable, orderly world, therefore within human understanding and experience.*

Dramaty Czechowa od początku sprawiały kłopot realizatorom teatralnym. Teatr za czasów Czechowa był nieprzygotowany do wystawiania sztuk, które programowo odchodziły od tradycyjnego rozumienia konfliktu – kluczowej kategorii poetyki dramatu, naruszały bowiem kanony gatunkowe. Utwory Czechowa, noszące cechy tragedii, tj. kończące się śmiercią bohatera, kwalifikowane były przez autora jako komedie, albo też, jak np. *Wujaszek Wania*, określone były jako „sceny z życia wiejskiego”. Pisząc *Mewę*, dramaturg w liście do A. Suworina przyznawał się do świadomego odstępstwa od wymogów sceny.

Czechow, jak wiadomo, aktywnie współpracował z realizatorami teatralnymi swoich dramatów. Niemniej jednak prapremiery jego sztuk często kończyły

się niepowodzeniem. Sytuacja zmieniła się po podjęciu przez dramaturga współpracy z Teatrem Artystycznym, powstałym w 1898 r. w Moskwie przy udziale W. Niemirowicza-Danczenki i K. Stanisławskiego. Teatr Artystyczny swym *credo* estetycznym uczynił zasadę prawdy psychologicznej, co w praktyce sprowadzało się do dążenia odczytania wewnętrznych treści zawartych w dramatach Czechowa i innych wystawianych na tej scenie sztuk. Współpraca Czechowa z Teatrem Artystycznym trwała aż do śmierci pisarza.

Ukryte w dramatach Czechowa treści były związane z koncepcją dramatu, zrywającego z fabułą zewnętrzną i zwrotem ku źródłom obrzędowym. „Nowy dramat”, którego wybitnym przedstawicielem na gruncie rosyjskim stał się Czechow, nawiązuje do estetyki teatru dionizyjskiego, do jego obrzędowości, związanej ze zmaganiem się jednostki z mocą namiętności i dążeniem do oczyszczenia. Nina Iszczuk-Fadiejewa w swej pracy *Dramat i obrzęd* zauważa, że większość autorów tomu *Teatr. Księga o nowym teatrze* (1908) sądziło, że jedyna droga współczesnej dramaturgii prowadzi do sięgnięcia do źródeł teatru, do jego obrzędowości, ale już np. Andriej Biely w artykule *Teatr i dramat współczesny* uważał za niemożliwe odrodzenie się widowiska o charakterze misteryjnym ze względu na przyziemność gustów i pragnień współczesnych widzów teatralnych<sup>1</sup>. Na tę przeszkodę natknął się Czechow, którego sztuki wyraźnie nie trafiały w gusta przeciętnego widza. Wydaje się, że i w chwili obecnej tzw. zwykły widz, zdążający do teatru po rozrywkę, w dalszym ciągu nie rozumie ukrytego podtekstu dramatów Czechowa.

Podtekst ten wyrażony jest często w pełnych milczenia pauzach, a także za pomocą nacechowanych semantycznie symbolicznych scen, gestów, dźwięków i detali, zapelniających przestrzeń dramatu oraz w charakterze samej przestrzeni: wewnętrznej, przedstawiającej psychikę człowieka, i zewnętrznej, prezentującej świat natury, niepodlegający jego indywidualnej woli<sup>2</sup>.

Do symbolicznych nośników znaczenia, na które chciałabym zwrócić uwagę, należy woda. Według teorii Talesa z Miletu, była ona początkiem wszystkiego. Woda była ekwiwalentem pierwotnego chaosu, z dna oceanu wynurzyła się ziemia. Jako źródło niezbędnej dla organizmów żywych wilgoci woda posiadała charakter życiodajny. We wszystkich ceremoniach była źródłem oczyszczenia, zmywała brud i grzech, oczyszczała stykających się ze śmiercią i ze zmarłymi. Za najczystsza uważano wodę bieżącą, źródlaną i morską<sup>3</sup>.

Z motywem wody jako początku wszechrzeczy kojarzone jest jej znaczenie jako aktu ablucji, przywracającego człowieka do stanu pierwotnej czystości. Jednocześnie otchłań wodna była uosobieniem niebezpieczeństwa i śmierci. Połączenie w jednym micie motywu narodzin i śmierci znalazło odbicie

<sup>1</sup> Н. И. Ищук-Фадеева, *Драма и обряд*, Тверь 2001, s. 59.

<sup>2</sup> Т. Г. Ивлева, *Автор в драматургии А. П. Чехова*, Тверь 2001, s. 16.

<sup>3</sup> Zob. W. Kopałiński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1987, s. 1298.

w rozróżnieniu wody na: życiodajną, będącą źródłem młodości, i podskórną, niezdatną do picia<sup>4</sup>.

W słowiańskich wierzeniach ludowych symbolika wody niewiele odbiegała od wyobrażeń antycznych. Woda była dla Słowian jednym z żywiołów wszechświata, stanem pierwotnego chaosu, granicą między światem żywych i umarłych, miejscem egzystowania sił nieczystych. Starożytni Słowianie otaczali jej źródła szczególnym kultem. Symbolika wody była związana z jej naturalnymi właściwościami: świeżością, przezroczystością, zdolnością oczyszczania oraz z wyobrażeniami o wodzie jako „obcej” i niebezpiecznej przestrzeni. Mętna i brudna woda wróżyła chorobę, śmierć i nieszczęście. Woda rzeczna – lzy, woda bieżąca w magicznych obrzędach zabezpieczała mleczność bydła. Do rytualno-magicznych czynności należało: poszukiwanie wody, uroczyste wniesienie wody do domu, kąpiel w rzecznej wodzie, picie cudownej wody. Słowianie zachodni wykorzystywali ją w magicznych obrzędach miłosnych<sup>5</sup>.

Bogata i różnorodna symbolika wody od dawna była atrakcyjnym sposobem artystycznego kodowania znaczeń, źródłem ukrytej semantyki.

Bogatą semantykę wody wykorzystał Antoni Czechow w kolejnych dramatach. Już w młodzieńczej, odzyskanej w 1923 r. z rękopisów sztuce, znanej w Polsce pod nazwą *Platonow*, a w istocie bez tytułu, gdyż autor nie umieścił jej w żadnym z wydań swych utworów dramatycznych i nie zatytułował<sup>6</sup>, rzeka i wiry rzeczne potęgują i zarazem odzwierciedlają poziom emocji między postaciami. Również w dojrzałych dramatach Czechow z upodobaniem wraca do symboliki wody.

Oglądając kolejne inscenizacje sztuk Czechowa na scenie prestiżowego, uhonorowanego bowiem tytułem Teatru Europy, Małego Teatru Dramatycznego w Sankt Petersburgu, zauważyłam, że woda stanowi stały element przestrzeni teatralnej i współtworzy semantykę spektakli. Ponieważ woda w takiej czy innej postaci pojawia się i w innych przedstawieniach tego teatru, nasuwa się wniosek, że jest ona znakiem estetyki teatralnej Małego Teatru Dramatycznego, wypracowanej przez kierownika artystycznego teatru Lwa Dodina i scenografów A. Poraja-Koszyca i Dawida Borowskiego<sup>7</sup>. Łatwo zauważyć, że wykorzystując wodę w funkcji znaku przekazu semantycznego, nawiązują oni do tradycji teatru

<sup>4</sup> В. В. Иванов, В. Н. Топоров, *Вода*, [в:] *Мифы народов мира. Энциклопедия в двух томах*, т. I, Москва 1987, s. 240.

<sup>5</sup> Zob. Л. Н. Виноградова, *Вода*, [в:] *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*, т. I, Москва 1995, s. 386–390.

<sup>6</sup> W Rosji nosi ona tytuł *Biezotcowszczyna*, nadany przez pierwszego wydawcę N. F. Bielezikowa na podstawie listu Aleksandra Czechowa do brata z 14 października 1878 r. W niektórych wydaniach występuje ona pod tytułem *Pesa biez nazwanija*.

<sup>7</sup> Pojęciem znak posługuję się w znaczeniu przyjętym w pracy J. B r a c h, *O znakach literackich i znakach teatralnych*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, Wrocław 2003, s. 295–309.

antycznego i do obrzędów słowiańskich jako form prateatru, który w procesie licznych transformacji osiągnął postać teatru symbolicznego. O wartości inscenizacyjnej znaku świadczy adekwatność semantyczna obu przekazów: literackiego i teatralnego.

Przedmiotem analizy porównawczej w aspekcie wykorzystania wody jako środka przekładu semantycznego tekstu literackiego na język sceniczny będą dramaty Czechowa i ich inscenizacje teatralne autorstwa L. Dodina i scenografów A. Poraja-Koszycy i D. Borowskiego. Ich inscenizacje pojawiały się kolejno: *Wiśniowy sad* (1994), *Platonow* (1997), *Mewa* (2002), *Wujaszek Wania* (2003)<sup>8</sup>.

Częsta w repertuarze współczesnych teatrów dramatycznych sztuka Czechowa *Platonow* nawiązuje do tradycji dramatycznej Eurypidesa i do teatru dionizyjskiego. Jednym z możliwych jest bowiem jej odczytanie jako historii wrażliwego i zagubionego człowieka, który pragnąc żyć, nie znajduje uzasadnienia dla takiego pragnienia. Bohaterem tej historii jest były „bazaroid” – wichrzyciel i nihilista Platonow, który nie uzyskawszy dyplomu uniwersyteckiego, wyłudował w szkółce wiejskiej i utknął w niej jak „nieruchomy głaz”. Aureola działacza sprzyja zainteresowaniu jego osobą ze strony czwórki atrakcyjnych kobiet, których adoracja osiąga apogeum pewnej letniej nocy, gdy całe zgromadzone towarzystwo udaje się nad rzekę puszczać fajerwerki. Stosunki między uczestnikami zabawy przeradzają się w dramatyczny węzeł, rozwiązanie którego kończy się śmiercią bohatera. Wydarzenia pamiętnej nocy, nazywanej „szaloną”, „pamiętną”, „dziką”, wreszcie „przeklętą” rozgrywają się nad rzeką, która staje się katalizatorem w kumulowaniu napięcia. Zabawa nabiera dramatycznego charakteru, gdyż w wesołym orszaku kroczą obok siebie blazen i pajac, zdradzony mąż i rywal, świeżo poślubiona żona, zarazem towarzyska uniwersyteckich uniesień Platonowa, poszukująca silnych wrażeń młoda wdowa-generalowa, kobieta wyzwolona, pragnąca nie tylko upojnych chwil w objęciach Platonowa, ale bezpardonowo dążąca do rozbicia jego małżeństwa i do stałego związku z nim. Uczestników zabawy, których uczucia i pragnienia są dramatycznie splątane, a racje sprzeczne, jest wielu, ale status protagonisty należy wyłącznie do Platonowa. Nie decyduje on jednak o swym losie, lecz jest zabawką w jego rękach. Wydarzenia toczą się spontanicznie i żaden z uczestników nie panuje nad sobą i swymi namiętnościami. Sofia, wsiadając do łodzi Platonowa, traktuje swą decyzję jak przeznaczenie. Bliskość wody rzecznej wróży bohaterce lzy, które poleją się w akcie finałowym. Również Platonow czuje się jak człowiek wbrew swej woli pogrążający się w stan szaleństwa i postrzegający ludzi jak sobie podobnych, a więc szalonych, a świat jako chaos. Bohater traci nadzieję na przywrócenie pogwałconych

---

<sup>8</sup> W analizach zostanie pominięta wystawiona w 1994 r. sztuka *Wiśniowy sad*, której nie widziałam i dlatego nie będę się o niej wypowiadać.

wartości, czuje się samotny, szuka ucieczki w alkoholu. Jednocześnie rozumie decyzję samoolepienia króla Edypa, jako konieczność samooceny i potrzebę wymierzenia sobie sprawiedliwości, ale brakuje mu siły woli, by zamiar wcielić w czyn. Czechow zbliża się do konstruowania finału w duchu tragedii Sofoklesa, lecz kończy dramat sceną w stylu Eurypidesa<sup>9</sup>.

Skomplikowany scenariusz wydarzeń wymagał ze strony autora wysokich umiejętności motywowania zachowań. Zwrot ku symbolice wody jako pierwotnego żywiołu tłumaczył tajemnice niezrozumiałych zachowań bohaterów i zwalniał niedoświadczonego jeszcze dramaturga od każdorazowego objaśniania kto, z kim i dlaczego.

Jeszcze większych umiejętności w przekazaniu zawartych w tekście treści wymagał on od realizatora teatralnego. Przekład tekstu dramatu na język teatru zmusza do sięgnięcia po inne oprócz słowa tworzywo. W spektaklu *Dodina* takim tworzywem jest woda. Scenograf Poraj-Koszic jakby pętlą oplótł rzeką posiadłość generalowej i zgromadzonych w niej gości. Wrażenie pułapki jest tym silniejsze, że rzeka nie jest namalowaną wstęgą, lecz napelnionym autentyczną wodą kanałem-basenem. Zwrot ku autentyzmowi w zabudowie przestrzeni teatralnej stanowi kontynuację tradycji teatru Stanislawskiego, ale dzięki wykorzystaniu tak specyficznego materiału, jakim jest woda, nabiera wymiaru symbolicznego. Rzeka, w której swobodnie pływają postacie, może być traktowana jako metafora i rozumiana jako „rzeka życia”. Szalona noc rozpoczyna się od zapalania ognia na wodzie, co przypomina słowiański obrzęd spuszczenia wianków w noc świętojańską. Symbolika wody splata się w spektaklu z symboliką ognia. Z perspektywy widza woda tworzy ciemnozieloną głębię, w której toczy się dramatyczna, pełna napięć gra między postaciami o zawładnięcie mężczyzną/kobietą (większość wydarzeń fatalnej nocy rozgrywa się w wodzie). Ogień, a ściślej mówiąc powoli sunące po powierzchni wody płomyki, jakby „wygaszają” namiętności, ale ich działanie okazuje się daremne. Filozofowie greccy uważali ogień za jeden z czterech żywiołów wszechświata, w których woda i ogień były nie do pogodzenia. Jakaś siła fatalna kieruje więc Platonowem, który, co i rusz, z kolejną partnerką zanurza się w wodnej toni. Taniec w wodzie staje się rodzajem metafory erotycznej. Jednak bohatera pociąga w wodną otchłań coś więcej, niż chęć doznań erotycznych. „To paraliż woli niczym wir rzeczny zasysa go na dno”, uważa recenzent spektaklu<sup>10</sup>. Platonow ledwie odratowany przez żonę od zziębnięcia, prawie natychmiast zanurza się w wodzie, by zniknąć ponownie w jej głębi. W następnej scenie pojawia się obnażone, pokryte baranim kozuchem ciało bohatera, które spoczywając na gołej ziemi, demonstrowa całkowitą samotność. W spektaklu *Dodina* bohater

<sup>9</sup> Zob. В. Б. К а т а е в, *Литературные связи Чехова*, Москва 1989, s. 158–163.

<sup>10</sup> Т. М а р ч е н к о, „Незнакомый ” Чехов: магия театра, воды и джаза, „Петербургский театральный журнал”, 15 (1998), <http://www.mdt-dodin.ru/russian/press/text.html>

ginie w wodzie, zastrzelony przez Sofię, której ręką kieruje los. Woda okazała się dla Platonowa „martwą wodą”, która przyniosła mu zgubę. Bohater stał się ofiarą złożoną płynącej do nikąd „rzece-życia”. Scenę śmierci bohatera kończy w spektaklu ulewny deszcz, symbolizujący rytualne oczyszczenie, znamionujący *katarsis*. Woda wnosi więc do spektaklu semantyczną polifonię.

Kolejnym rozdziałem Dodinowskiej książki o Czechowie jest inscenizacja *Mewy* w opracowaniu plastycznym Poraja-Koszyca. *Mewa* została określona przez Czechowa jako „dziwna” sztuka, napisana ze świadomym pogwałceniem reguł sztuki dramatycznej. Jej nowatorski charakter zaważył na losach scenicznych i dalszych planach autora. Prapremiera *Mewy* miała miejsce w Teatrze Aleksandryjskim 17 października 1896 r. i zakończyła się całkowitym niepowodzeniem. Utwór został odczytany jako konflikt pozytywnej bohaterki (Niny Zariecznej) i negatywnego otoczenia, i w takim duchu był odczytywany w późniejszych teatralnych i literaturoznawczych pracach. Sztuce zarzucano brak wyraźnej intrygi, niespójność, brak przejrzystej motywacji zachowania postaci. Uproszczona interpretacja wynikała z braku przygotowania imperatorskich teatrów do wystawiania „nowego dramatu”. Nie dostrzegali oni nowego typu konfliktu dramaturgicznego, który sprowadzał się do zewnętrznego przeciwieństwa przy ukrytym podobieństwie<sup>11</sup>. Dopiero twórcy Teatru Artystycznego (1898) W. Niemirowicz-Danczenko i K. Stanisławski zrozumieli jego specyfikę, a Stanisławski określił typ dramatyizmu w sztukach Czechowa jako „nurt podwodny”. Współpraca Czechowa z Teatrem Artystycznym przyniosła, jak wiadomo, pozytywne rezultaty. Premiera *Mewy* 17 grudnia 1898 r. na scenie tego teatru zakończyła się sukcesem, mewa zaś stała się symbolem zarówno Teatru Artystycznego (w 1902 r. emblemat białej mewy pojawił się na kotarze Teatru Artystycznego), jak i teatru Czechowowskiego.

W *Mewie* przedstawiona została historia grupy artystów (pisarzy i aktorów), pragnących spełnić się w sztuce, osiągnąć sukces i sławę, ale w równym, a nawet w większym stopniu jest to historia o ludzkim szczęściu, pragnieniu odwzajemnionej miłości, goryczy rozczarowań, tragizmie życia codziennego. W *Mewie* Czechow wykorzystał charakterystyczny dla teatru antycznego typ motywacji: o losach bohatera decydują siły, których pokonanie przewyższa możliwości człowieka. Ekspozycję sztuki stanowią przygotowania do wystawienia na scenie amatorskiego domowego teatru sztuki debiutującego autora Treplewa o „Duszy Świata”, czyli o potrzebie nowych form w sztuce. Akcja sztuki toczy się nocą w plenerze. To tłumaczy, dlaczego scena usytuowana jest na brzegu jeziora, które staje się zamiennikiem sztucznych dekoracji. Jezioro stanowi stały element pejzażu i posiada magiczną siłę przyciągania. Jest nazwane „zaczarowanym jeziorem”. To nad nim „kilkanaście lat temu śpiew

<sup>11</sup> И. Б. К а т а е в, *Литературные связи Чехова*, Москва 1989, s. 189.

i muzykę słyszało się ciągle, prawie co noc<sup>12</sup>. Tutaj gromadzi się dzikie ptactwo i zwierzyna, trwają polowania, łowi się ryby, a pisarz Trigorin gotów jest rzucić dla tego zajęcia pióro. Nad jeziorem mieszka i kocha to jezioro bohaterka sztuki Treplewa – jego „Mewa” – Nina Zarieczna. Ono nastraja do miłości. Nad jeziorem całe dni spędza zakochany Treplew. Tutaj wyznaje mu miłość Masza. Jezioro jest więc centrum przestrzeni, magicznym miejscem, wokół którego gromadzą się i do którego wracają wszystkie złamane przez życie postacie, by odzyskać swe siły. Jest ono „życiodajną wodą”<sup>13</sup>. Wraz z wygaśnięciem uczuć głównych postaci zmienia się semantyka jeziora: „to jezioro wyschło czy wsiąkło w piasek”, zauważa Treplew. Wyschnięte jezioro staje się znakiem nadciągającej katastrofy, która nastąpi w finale. Życiodajność ustępuje martwości.

Poraj-Koszyc nawiązuje swą scenografią do semantyki „martwego jeziora”, które wizualnie przedstawia jako trzęsawisko. W oczach tak wnikliwej recenzentki inscenizacji Dodinowskich, jaką jest Tatiana Marczenko, jezioro przypomina basen, który przebłyskuje przez wysepki bagnistych zarośli i przypomina nie tyle zaczarowane Czechowowskie jezioro, ile gotowe pochłonąć ofiarę trzęsawisko<sup>14</sup>. Postacie sztuki krążą na rowerach wokół jeziora – „żywej wody”, znamionując ruch i życiową aktywność. W szkielecie globusa, symbolizującego kulę ziemską, umieszczona została scena, na której wystawiana jest sztuka Treplewa o Duszy Świata. Trwa na niej teatr życia. Gdy ruch wokół sceny zamiera, tj. rowery zostają postawione u podestu, a pedały mimo naciskania przez rowerzystów nie obracają się, woda traci swą życiodajną moc, a kola zarastają bagnistą zielenią. Bez względu na wysiłek ludzi życie zamiera. W taki sposób inscenizator przekazuje widzowi przesłanie związane z przestrogą Treplewa, że świat bez miłości czeka zagłada.

Czwartą część Dodinowskiej tetralogii o Czechowie stanowi inscenizacja *Wujaszka Wani*. Dramat pojawił się w 1896 r. Symbolika wody w porównaniu z poprzednimi dramatami jest w nim wykorzystana w mniejszym stopniu. Jednakże i tym razem pojawia się woda, raz w postaci deszczu, innym razem w postaci aluzji do istot wodnych – rusalek i złych duchów, pogłębiając swą metaforyką potencjał semantyczny utworu.

Sztukę rozpoczyna scena w ogrodzie, gdzie w cieniu starej topoli członkowie rodziny i goście profesora Sieriebriakowa popijają herbatę i rozmawiają o życiu. Czas toczy się w zwolnionym tempie, gdyż wraz z przyjazdem profesora

<sup>12</sup> A. Czechow, *Dziela w jedenastu tomach*, red. N. Modzelewska, t. 10, s. 269.

<sup>13</sup> T. G. Iwlewa (*op. cit.*, s. 17) sprowadza jezioro (obiekt naturalny) do roli przestrzennej opozycji domu i parku (tworów sztucznych), z czym nie sposób się zgodzić, i do symbolu natury, wody zaś, jako pierwotnego żywiołu, z którego zrodził się świat – do symbolu „wiecznego spokoju istnienia”, co wydaje się przekonujące.

<sup>14</sup> T. Марченко, *Действующие лица петербургской сцены*, „Балтийские сезоны”, 5 (2002), c. 99, <http://www.mdt-dodin.ru/russian/press/text.html>



ra w towarzystwie młodej żony zachwiany został rytm życia codziennego, wszyscy zaniedbali swe obowiązki. Błahe z pozoru rozmowy kryją w sobie dramat indywidualnej egzystencji. Stosunki między postaciami stają się coraz bardziej napięte i grożą w każdej chwili wybuchem. Kumulacja napięcia następuje, jak to często u Czechowa bywa, w nocy. Upraszczając, można by streścić wydarzenia tej nocy następująco: profesorowi doskwiera podagra, zręczliwy starszy pan zatruwa spokój i wypoczynek wszystkim wokół. Nikt nie mówi wprost o swej udręce, ale wiadomo, że jej przyczyny są głębsze niż dolegliwości metereopatyczne. Atmosfera niedomówień zagęszcza się i w każdej chwili grozi wybuchem. Katalizatorem napięcia staje się nieznośny upał i zbliżająca się burza. Wszyscy oczekują na deszcz, który istotnie spada. Deszcz niesie świeżość, staje się oczyszczającym ten minidramat *katharsis*. Jedynie wujaszкови Wani nie przynosi ulgi. Jego marzenia o miłości staną się głównym wątkiem trzeciego aktu dramatu.

W akcie trzecim, dominującym wątkiem staje się właśnie miłość wujaszka Wani do pięknej Heleny Sieriebriakowej. Do przedstawienia siły uczuć bohatera i jego determinacji zdobycia kobiety autor posługuje się symboliką, zaczerpniętą ze świata wierzeń ludowych, związanych z wodą i żyjącymi w niej istotami. Wojnicki pragnąc rozbudzić drzemiącą w młodej żonie starego męża napiętność, widzi w niej rusalkę – nimfę wodną, która jak w odmęt rzuca się w objęcia wodnika – złego ducha, zamieszkującego jeziora i rzeki. Jest rzeczą oczywistą, że sam wujaszek Wania widzi siebie w roli wodnika, ale ponieważ nie ma w sobie żadnych zadatków demonicznego kochanka, jest konsekwentnie ośmieszany (kula skierowana w stronę Sieriebriakowa omija rywala, flakonik z trucizną, którą nieszczęsny kochanek pragnął zakończyć swe życie, zostaje mu odebrana itd.). W ten sposób została pomniejszona rola wątku miłosnego w dramacie. Dialogi postaci w akcie czwartym dotyczą spraw bardziej uniwersalnych niż ich indywidualne uczucia. Stanowią one próbę uogólnień, odnoszących się do rzeczywistości i życia jako takiego, do miejsca i roli jednostki w świecie.

Pozycja finałowa aktu czwartego rzutuje na odczytanie wymowy dramatu jako całości. Staje się on dramatem o tragizmie ludzkiej egzystencji. Czechow odchodzi jednak od Eurypidesowej tradycji w traktowaniu człowieka jako narzędzia w grze sił wyższych i zbliża się do rozumienia roli człowieka, charakterystycznej dla antropologii Sofoklesa. W finale bohaterowie wracają do porzuconych zajęć w przekonaniu, że sens egzystencji kryje się w codziennej pracy.

*Wujaszek Wania* jest ostatnią z serii inscenizacją dramatów Czechowa, wystawionych przez zespół Dodina na scenie Małego Teatru Dramatycznego. Autorem scenografii jest Dawid Borowski. Dominującym plastycznym akcentem spektaklu, rzecz można obrazem, są trzy potężne stogi siana, zawisłe nad głowami postaci. „To jakby plastyczny cytat z obrazów Lewiatana” – zauważa

T. Marczenko<sup>15</sup>. W obrazie stogów zawarte jest metaforyczne przesłanie sztuki. Jednak stogi siana, przypominające o czekającej pracy, wiszą gdzieś nad głowami. Głowy zaś zajęte są marzeniami o miłości. Myślą o niej niemal wszystkie postacie. Niespełniona miłość kumuluje wzajemne nieporozumienia i pretensje postaci. W szczytowym momencie napięcia między nimi spada deszcz. Strumienie deszczu spływają po szybach okien i oszklonych drzwi na werandę. Wraz z nimi spływa napięcie, pozostawiając uczucie świeżości. W akcie finałowym stogi siana lądują na scenie, tworząc nowe tło i nową, zgoła odmienną, niż to było w akcie drugim atmosferę. Sonia i wujaszek Wania siadają przy biurku i pograżają się w pracy. W spektaklu następuje przesunięcie akcentów: z pustych, banalnych rozmów maskujących skrywane uczucia, do prozaicznych informacji o szczegółach gospodarstwa. Cóż, zdaje się mówić inscenizator, życie składa się ze spraw prostych i przyziemnych, ale jasnych w swojej wymowie. To przesłanie można odczytać jako znak preferencji świata apollińskiej harmonii wobec świata dionizyjskiego chaosu.

Ten ostatni Dodinowski spektakl Czechowa, w którym symbolika wodnych żywiołów ustępuje symbolice tego, co daje ziemia – stogów siana, został odebrany przez krytykę jako pointa odczytania dramatów Czechowa w całości, jako płynące z nich filozoficzne przesłanie charyzmatycznego artysty, nawołujące współczesnych do powstrzymania się od nadmiernych romantycznych uniesień i zbędnych iluzji, do zwrotu ku sprawom podstawowym, przede wszystkim pracy.

Podsumowując, pragnę zauważyć, że A. Czechow, nawiązując do tradycji dramatu Eurypidesowskiego sięgnął do bogatej symboliki wody, co pozwoliło mu umotywować nielogiczne z pozoru zachowanie bohaterów i zapelnąć bogatą semantyką pozorną pustkę pauz i niedomówień, na których oparta jest poetyka jego dramatów.

Jakby tym samym tropem podążył współczesny inscenizator jego dramatów – reżyser Lew Dodin i scenograf A. Poraj-Koszyk oraz Dawid Borowski. W ich spektaklach woda w różnorodnych wizualizacjach staje się metaforycznym przekładem zawartości filozoficznej kolejnych dramatów Czechowa. Twórcy inscenizacji idą od teatru sferycznego, oddającego ducha tajemnicy, metafory, poezji, którymi kieruje dynamika ducha dionizyjskiego, ku teatrowi kubicznemu, apollińskiemu, odtwarzającemu świat uporządkowany, stabilny, dostępny ludzkiemu poznaniu i doświadczeniu.

---

<sup>15</sup> *Ibidem.*