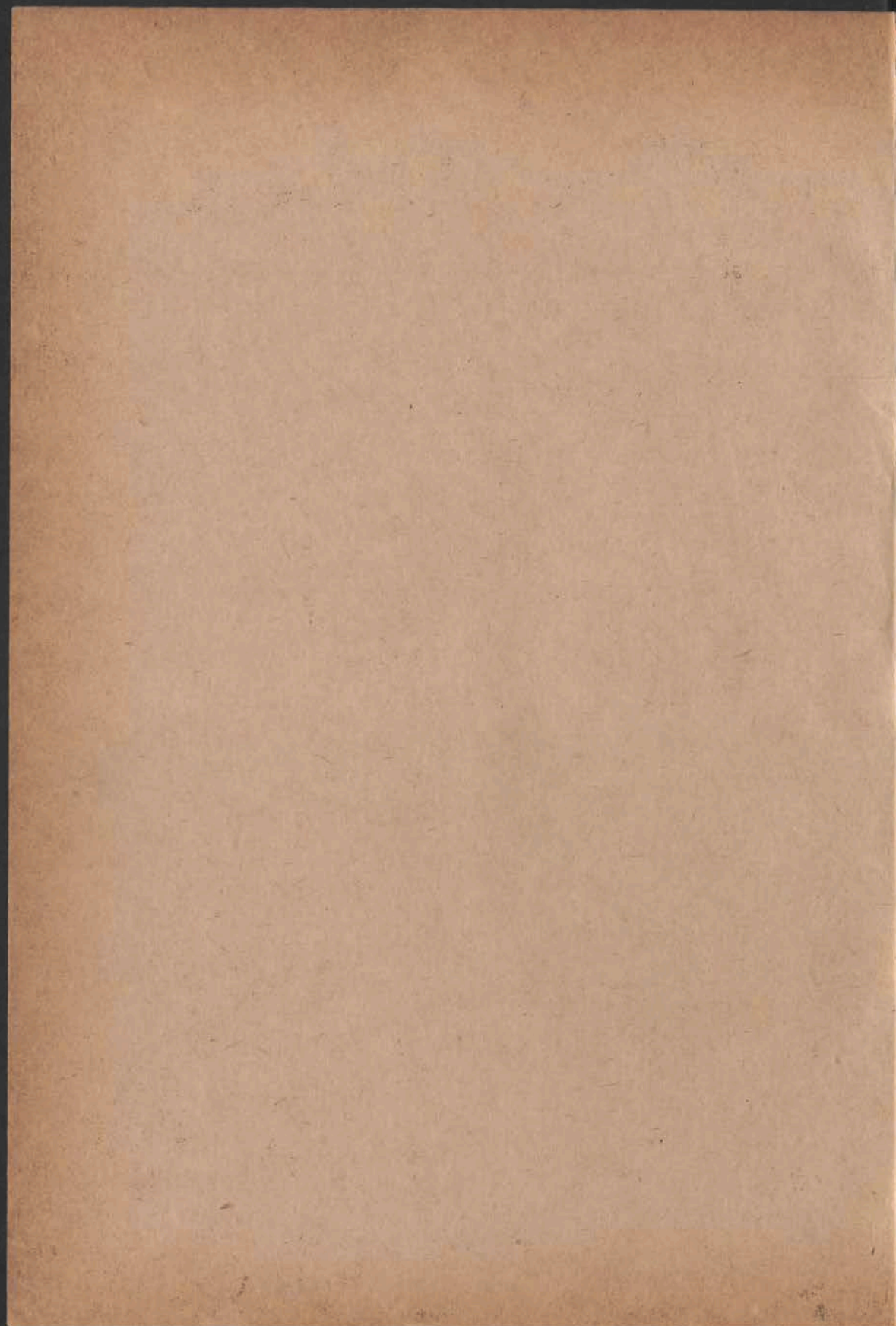


№ 4

1946/47



ŁÓDŹ TEATRALNA



ŁÓDŹ TEATRALNA

Nr 4

1946/47

M I K O Ł A J G O G O L :

» O Ż E N E K «

PRZEKŁAD A. GRZYMAŁY - SIEDLECKIEGO

Leon Gomolicki

GOGOL JAKO DRAMATOPISARZ

„...Brat mój zachował o Gogolu wspomnienie jako o człowieku w obejściu nieżyczliwym, nonszalanckim i pogardliwym w stosunku do ludzi, co było jednak niezgodne z rzeczywistością. Nie tylko zresztą na bracie, na wszystkich bez wyjątku Gogol wywarł niekorzystne, wprost odpychające wrażenie. Przy tym nie można było go zrewizytować, ponieważ nikt nie wiedział, gdzie Gogol zamieszkał: nie chciał odsłonić tej tajemnicy“.

Notatka ta, wyjęta z rozdziału pt. „Historia mojej znajomości z Gogolem“, stanowiącego część pamiętnika S. Aksakowa, nie jest świadectwem jedynym. W tym okresie petersburskim, kiedy dojrzewały i powstawały tryskające humorem i złośliwą wesołością komedie charakterów Gogola, autor ich uchodził w środowisku literackim za gbura i mruka, który nie potrafi odpowiednio zachować się w towarzystwie. Opowiadano sobie w środowisku literackim anegdotę, zapewne zresztą wymyśloną, ale tym charakterystyczniejszą dla opinii, że po licznych zaproszeniach zjawiwszy się nareszcie u Czaadajewa, Gogol przespał cały wieczór w kącie na fotelu. Nie zwracając uwagi na gospodarza i gości, obrał sobie ów wygodny fotel, w którym bezceremonialnie chrapał do końca przyjęcia. Gdy się obudził, wymamrotał jakieś usprawiedliwienie i natychmiast opuścił salon.

Pomimo takich opinii Gogol prowadził w Petersburgu życie światowe. Współcześni notują w swoich pamiętnikach, dziennikach i listach, że Gogol obracał się w salonach wśród elity literackiej. W salonie Smirnowej-Rosseti, do której wdychali wszyscy romantycy rosyjscy od Żukowskiego do Puszkina włącznie, Gogol czyta „Ożenek“. Ową Smirnową-Rosseti, matkę O. Smirnowej, autorki sensacyjnych pamiętników literackich, romantycy

przezwali Donną Sol, od imienia bohaterki słynnego wówczas „Hernaniego”. Przyjmowała ona cały świat sztuki i literatury w swoim małym poikoiku damy dworskiej w pałacu Zimowym. W salonie hrabiny Rostopczynej Gogol wygłasza ostre sądy o nowej komedii Ostrowskiego. W domu córki feldmarszałka Kutuzowa, zwycięzcy Napoleona, Elżbiety Chitrowo, Gogol ma swoje stałe krzesło. Krzesło to figurowało w złośliwej anegdotce o zwyczaju Elżbiety Chitrowo przyjmowania swoich gości w godzinach rannych w sypialni swojej, leżąc w łóżku. Kiedy zakłopotany gość wchodził do sypialni gospodyni podobno mawiała do niego: „proszę nie siadać na tym fotelu — to jest miejsce Puszkina, ani na tej kanapie — to jest miejsce Żukowskiego, ani też na tym krześle — to jest miejsce Gogola; proszę spocząć na łóżku, jest to miejsce dla wszystkich — „asseyez-vous sur mon lit, c'est la place de tout le monde”.

Jest w tej rozbieżności opinii z rzeczywistością coś bardzo charakterystycznego dla autora „Martwych dusz” i „Rewizora”. Zarówno jego postać jak i twórczość są sprzeczne i dwoiste. Niesamowity humor Gogola stwarza galerię upiórów niezależnie od pobożnych intencji autora. Walcząc z własnym pandemonium, w szczerych zamiarach moralizatorskich łamie Gogol swoje wspaniałe mistrzostwo, malując postacie bezkrwiste, papierowe. Rozumie to. W oblędzie agonii twórczej pali drugą część arcydzieła, nad tajemnicą której będą głowili się przyszli badacze literatury.

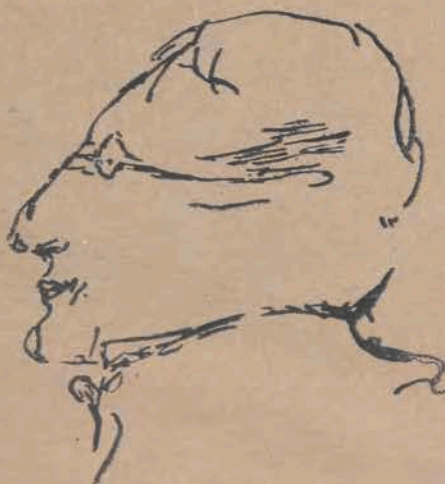
Zarzucano Gogolowi nietowarzystwość i zasklepienie się w sobie. Tymczasem nikt z jego towarzyszy pióra nie posiada tak rozległej skali wrażeń, takiej zachłannej spostrzegawczości. Utwory swoje Gogol czerpie z życia ukraińskich chłopów, duchowieństwa, kozaków, obywatelstwa ziemskiego, cyganerii, biurokracji stołecznej i prowincjonalnej. Zamierzając napisać komedię charakterów, sam nie wie jeszcze jakie środowisko wykpi przed widownią. W pierwszej redakcji „Ożenku”, naszkicowanej w 1833 roku pod tytułem „Kandydaci do ręki” („Zenichi”) akcja toczyła się w wiejskim dworku. Miała to być krotkoczwila z życia ziemiaństwa. W 1842 roku Gogol, po kilku niezdecydowanych zmianach daje ostateczną redakcję, w której wprowadza nowe postacie i przenosi akcję do miasta. Teraz bohaterami sztuki są urzędnicy. Łatwość z jaką dokonał tej metamorfozy tłumaczy się bliską łącznością w Rosji ówczesnej biurokracji i ziemiaństwa. Podkolesin, Koczkariew, Jaicznica są najbliższymi krewnymi bohaterów „Martwych dusz” — Maniłowych, Nozdriowych i Sobakiewiczów, którzy cywilne ubrania ziemian zamienili na urzędowe mundury.

Zanim doznał kłopotów komediopisarstwa, Gogol wyladowywał swój humor w niewinnych gawędach pasiecznika Rudego Pańki. Zabawne scenki ludowe, albo romantyczne legendy i opowiadania niebawem zastąpi przez mniej bezpieczną tematykę obyczajów miejskich. Nie była to jeszcze zdecydowana satyra na świat urzędniczy, ale nawet wesołe traktowanie życia urzędników mogło być przyjęte za drwiny.

W tych czasach w salonach literackich żyła jeszcze pamięć losu dekabrystów. Cienie pięciu powieszonych chwiały się na ścianach za plecami zajętego lekką rozmową towarzystwa. Na dowcipy pozwalano sobie najwyżej w stosunku do cenzury, która istotnie dawała obfity materiał

anegdotyczny. Pokazywano sobie rękopis, w którym cenzor wykreślił niebezpieczne zdanie „to dziewczę było jak kwiat“ i zastąpił je zdaniem nakreślonym u góry czerwonym atramentem: „panna ta była podobna do wspaniałe rozwitej róży“.

Gogola, mistrza repliki, kusila forma dramatyczna. „Dostałem obłędu na punkcie komedii, — wspomina Gogol. — Nie wychodzi mi z głowy. Mam już plan... i tyle złości, śmiechu i soli attyckiej! Ale raptem zatrzymałem się, spostrzegłszy, że pióro raz za razem zawadza o dowcipy, których za nic nie przepuści cenzura...“ Otuchy Gogolowi dodawał Puszkina, z którym spotkał się na jesieni 1831 roku. Puszkina natchnął Gogola do napisania „Rewizora“, podsuwając intrygę sztuki. Wszystkie swoje trzy komedie: „Ożenek“, „Rewizora“ i najniewinniejszą z nich — „Graczy“, Gogol pisał prawie że jednocześnie. Pierwszy ujrzał deski sceniczne i przyniósł Gogolowi gorycz powodzenia — „Rewizor“. Po premierze, która



MIKOŁAJ GOGOL

według rysunku A. Puszkina

narobiła wiele hałasu, Gogol pisał: „Cały świat obrócił się przeciwko mnie. Podeszli wiekiem i poważni urzędnicy krzyczą, że jestem bezbożnikiem, ponieważ ośmielałem się mówić w ten sposób o ludziach pracy; policja jest przeciwko mnie; kupcy są przeciwko mnie; literaci przeciwko mnie. Wymyślają mi i chodzą do teatru na moją sztukę; na czwarte przedstawienie nie można kupić biletu... Obecnie zrozumiałem, co to znaczy być komedio-pisarzem. Najmniejszy objaw prawdy — i przeciwko tobie powstają wszystkie warstwy społeczne. Wyobrażam sobie, co by nastąpiło, gdybym obrał za treść życie stolicy, które jest teraz lepiej mi znane od życia prowincji...“

Po „Rewizorze“, „Ożenek“ był szczytem niewinności. Czytał go Gogol w pałacu Zimowym u Smirnowej-Rosseti. Gogol czytał z wielkim kun-

sztem, w sposób wybitnie naturalistyczny. Kiedy pewnego razu rozpoczął lekturę od zdania „ale też najadłem się grzybków“ i udał czkawkę, obecni byli mocno zażenowani, biorąc ten wstęp za dalszy ciąg biesiady. Nic w tym zresztą dziwnego: pisarz szedł na rękę recytatorowi. Repliki komedii Gogola są żywcem spisane z pospolitej paplaniny, niedorzecznej, pełnej szablonów języka urzędowego, lapsusów i potocznych powiedzonek. Jest to objaw wielkiej rozrzutności talentu, podobnego do jubilera, który rozsypuje przed oniemiałym klientem pełne garście swoich klejnotów.

Mimo że krotoczwila ta była obliczona jedynie na rozśmieszanie publiczności, zaciążyła i nad nią dwoista natura Gogola. Podobnie jak w „Revizorze“ lekkoduch Chlestakow niespodzianie zamienia się w ideę i symbol, — groteskowe postacie „Ożenku“ dążą ku typom komedii klasycznej. Już Bieliński w recenzji teatralnej podkreślił ich typowość, wykraczającą poza ramy humoreski. „W charakterze Podkolesina, — pisze Bieliński, — autor zauważył i ujawnił rysy ogólne, a więc ideę“. Anuczkin według Bielińskiego, jest postacią typową w najwyższym stopniu. „Osoba swatki, — notuje dalej Bieliński, — jest jedną z najwyższych i najbardziej typowych postaci Gogola...“ Bieliński kończy recenzję wielką pochwałą humoru, języka i realizmu Gogola, promieniujących życiem na tle ogólnego banału, jaki panował w owych czasach w teatrze rosyjskim. Sztuka Gogola nie potrzebuje korzystnych dla siebie porównań, — na ponurym tle płytkich komedijek i bezbarwnych nudnych wodewilów, oklaskiwanych podówczas przez jej bohaterów — Anuczkinych, Zewakinych, Koczariowych, — wydaje się ona tym bardziej znamieną i realistyczną.

Leon Gomolicki.



A. P. C Z E C H O W:

» O Ś W I A D C Z Y N Y «

PRZEKŁAD A. GRZYMAŁY-SIEDLECKIEGO

M. Grigoriew

ANTONI PAWŁOWICZ CZECHOW

W ciągu czterdziestu lat, które upłynęły od śmierci wielkiego rosyjskiego pisarza — zainteresowanie Czechowem i jego twórczością nie tylko się nie zmniejszyło, lecz wzrosło. Radziecka nauka o literaturze, analizując w latach ostatnich na nowo twórczość Czechowa odgrodziła się od niewłaściwych interpretacji, które obniżyły znaczenie wartości ideologicznej jego utworów. Owe fałszywe interpretacje miały źródło w chęci przypisania Czechowowi wypowiedzi i uczuć jego postaci, by utożsamić ich światopogląd ze światopoglądem pisarza. Obalenie tych niesłuszných sądów, jak również nowa i bardziej obiektywna interpretacja postaci Czechowa pozwoliły zrozumieć doniosłość poglądów pisarza, tak bliskich naszym czasom.

Dla radzieckiego świata teatralnego Czechow jest szczególnie bliski jako wielki twórca nowych wartości w rosyjskiej literaturze, rosyjskim teatrze, a ponadto inspirator Gorkiego, poprzez którego wpłynął na współczesną radziecką twórczość dramatyczną. Wielcy klasycy rosyjskiego teatru: Gribojedow, Gogol, Ostrowski, uchodzili za przestarzałych... Repertuar nie tylko prowincjonalny, lecz i stołeczny, składał się z utworów epigonów — Kryłowych, Potechinych, Szpażyńskich (to jeszcze gwiazdy pierwszorzędnej wielkości; było wszak wielu innych, których nazwiska zapomniano na zawsze). Większość tych utworów znajdowała się na granicy tandety. Autorzy przede wszystkim starali się o teatralną wartość swoich sztuk, kładli nacisk na zajmującą fabułę i sensacyjność tematu, aby widz przez cały czas przedstawienia zadawał sobie pytanie: co będzie dalej? Treść sztuki dla takiego majstra dramatycznego była w gruncie rzeczy obojętna. Nie cofał się on przed plagiatem, przystosowując do rosyjskich warunków zgrabnie zrobione zagraniczne sztuki. Ani głębia poglądów, ani prawdziwe i rzetelne opracowanie psychologii bohaterów, ani barwność i jasność języka — nic z tych elementów prawdziwej sztuki nie interesowało „dramatorobów“. Dla zajmującej fabuły gotowi byli poświęcić wszystko.

Ten kryzys teatru skłonił Czechowa do zajęcia się zagadnieniami sztuki teatralnej. Sztuka „Czajka“ jest dowodem, z jakim wzruszeniem Czechow traktował te zagadnienia, jak uważnie śledził nowe prądy, ustosunkowując się pozytywnie do prób nowatorskich, jeżeli mogą one

w jakimkolwiek sposób wprowadzić świeży powiew w zatęchłą atmosferę teatru. Czechow kontynuował najlepsze tradycje realistycznego rosyjskiego teatru, głosząc w sztukach swoich nowe postępowe zasady życiowej i teatralnej prawdy. Czuł wstręt do owej sławetnej „teatralności“, która w imię interesującej fabuły skłonna była poświęcić najbardziej cenne co może być w twórczości dramatycznej — ideę, psychologię bohatera i język utworu. Formułując postulaty, na których powinna się opierać twórczość dramatyczna, być może naprzekór owej sławetnej „teatralności“, Czechow podkreśla konieczność ukazania na scenie najbardziej zwykłych i codziennych spraw, będących zaprzeczeniem taniej, efekciarskiej „teatralności“. „Niechaj na scenie będzie wszystko tak skomplikowane i równocześnie tak proste jak w życiu. Ludzie siedzą przy obiedzie, — tylko siedzą przy obiedzie, a w tym samym czasie tworzy się ich szczęście i rozбивa życie“. Nie oznacza to wcale, że Czechowa interesowały małe, nie znaczące wydarzenia. Jednakże przyglądając się literaturze epigonów, Czechow bał się, aby zewnętrzna strona zajmującej fabuły nie przesłoniła człowieka i filozoficznej myśli o człowieku. Gdy Gorkij poznał sztuki Czechowa, ocenił ten rys właściwy jego twórczości dramatycznej i od razu stał się gorącym jej wielbicielem. Psychika Gorkiego posiadała upodobiąjącą go do Czechowa zdolność dochodzenia od konkretnych faktów do wyższych filozoficznych syntez. Filozoficzne wnioski wynikające ze sztuk Czechowa sprawiają, że są one pod wieloma względami bliskie naszym czasom. Najbardziej bliskie nam jest połączenie satyry, godzącej w ujemne strony życia, z marzeniem o pięknej przyszłości i wiarą w jej nieuchronne nadejście.

W monologach bohaterów swoich sztuk: Wierszynina, Astrowa, Tyzenbacha, sióstr Prorozowych, Piotra Trofimowa i in. Czechow maluje obraz strasznej przeszłości, obraz stopniowej degeneracji, walki o byt przerastającej siły, brutalności, niedelikatności, braku uświadomienia. „Kiedy zziębnięty, chory człowiek, chcąc uratować resztki życia, uchronić swoje dzieci, chwyta się wszystkiego, co może zaspokoić głód i ogrzać go, — burzy wszystko, nie myśląc o dniu jutrzejszym“. (Astrow)

W tych monologach Czechow chłoszcze płytkich inteligentów dostrzegających tylko koniec własnego nosa, nadmiernie rozważających, u których podniosły sposób myślenia kontrastuje z małymi czynami, z ich niewrażliwym i niedelikatnym stosunkiem do ludzi.

Bohaterzy, z którymi Czechow sympatyzuje, rozumieją, że ponoszą odpowiedzialność za okropną przeszłość ojczyzny. „Pomyślcie Ania — mówi Piotr Trofimow w „Wiśniowym Sadzie“ — Wasz dziad, pradziad i wszyscy przodkowie mieli władzę nad żywymi duszami, i czyż z każdego wiśni w sadzie, z każdego listka, z każdego pnia nie patrzy na Was ludzkie istoty, czy nie słyszycie ich głosów? O, to straszne, sad Wasz jest okropny, i gdy wieczorem lub nocą idziesz ścieżką, stara kora drzew świeci mgliście i wydaje się, że wiśniowe drzewa widzą w śnie to co było sto, dwieście lat temu, i ciężkie majaki je gnębią“.

Idea twórczej pracy u Czechowa jest pokrewna naszemu światopoglądowi. Gorkij przedłużając i pogłębiając tradycję Czechowa, ucząc się

u klasyków marksizmu i u robotników rewolucjonistów, czyni temat pracy centralnym tematem swojej filozofii i swojej artystycznej twórczości. Jednakże i u Czechowa temat pracy zarysowuje się bardziej wyraźnie, aniżeli wydaje się krytykom, którzy nie chcą dostrzec w sztuce znakomitego pisarza aktywnego ustosunkowania się do życia. O konieczności pracy mówi wielu bohaterów Czechowa. Praca w ich pojęciu przestaje być przymusowym ciężarem. Praca jest przyjemna, i wykonywana z radością. Staje się ona poetyczna i wznosi się na szczybel sztuki. I to nie dlatego, że sama praca jest lekka, lecz dlatego, że z jej pomocą przebuduje się świat i życie i ludzkość staje się lepsza. I każdy człowiek, przygotowując się wewnątrz do przyszłości, powinien widzieć i rozumieć więcej, niż rozumieł jego dziad i jego ojciec. Odkupić grzechy przeszłości można zdaniem Piotra Trofimowa nie filozofowaniem, nie narzekaniem, a tylko nieprzerwaną pracą. Jedynie w ten sposób można oczyścić się z grzechów przeszłości; nie bezplodnym utyskiwaniem, lecz aktywnym przebudowaniem jej, by raz na zawsze usunąć możliwość powrotu przeszłości i wybawić ludzkość od cierpienia. W tym zawarta jest prawda życia i twórczości człowieka, w tym jego szczęście. Należy wyrzec się złudzeń, że można zbudować trwale własne szczęście poza granicami społecznej twórczej pracy. Bohaterowie Czechowa, tacy jak np. Trzy siostry, Tyzenbach, Wierszynin i inni, cierpią z powodu zawiedzionych złudzeń, jednakże są oni na tropie właściwego optymistycznego pojęcia życia. Ludzkość postępuje naprzód, zmierza ku szczęściu, jakie tylko jest możliwe na ziemi, i Czechow o tym szczęściu potrafi marzyć i innych zmusić do wiary w możliwość jego realizacji. Czechow potrafi zasugerować, że można zerwać z ciasnym światem indywidualnych spraw, wyzwolić się od nich, aby zbudować szeroki świat marzeń, które się urzeczywistniają. „Jeśli macie klucze od majątku, wrzucicie je do studni i odejdziecie, — bądźcie wolni jak wiatr“! Tyzenbach, przeczuwając nową epokę w dziejach ludzkości, proroczo zapowiada wypadki, które zniweczą lenistwo i skierują ludzkość do twórczej pracy.

Podkreślić należy konieczność mądrego i troskliwego ustosunkowania się do teatralnej tradycji wystawiania sztuk Czechowa. Teatr radziecki przeżywa obecnie okres wielkiego zainteresowania twórczością dramatyczną Czechowa. Jubileusz Czechowa i zorganizowany niedawno konkurs teatralny klasycznych utworów rosyjskich przyczyniły się do tego, że duża ilość rosyjskich teatrów wystawiła „Wujaszka Wanię“, „Trzy siostry“, „Czajkę“, „Wiśniowy sad“. Jedno z pierwszych miejsc zajął teatr świerdłowski, który odniósł zwycięstwo przedstawieniem „Wujaszka Wani“ (reżyser Bryll). W niektórych wypadkach teatr po raz pierwszy zapoznał widzów z utworami Czechowa, a aktorzy grali po raz pierwszy w jego sztukach.

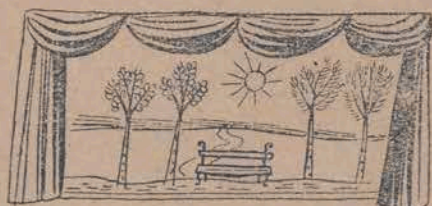
Wielka odpowiedzialność spada na teatr radziecki za właściwą sceniczną interpretację sztuk Czechowa.

Należy wnosić poprawki do tradycji scenicznego wykonania, szukając nowego ideologicznego wydźwięku, obiektywnie uzasadnionego tekstem sztuki.

Nie wolno z nowatorstwa robić celu samego w sobie; należy unikać nowatorstwa, którego przykładem były sławetne przedstawienia „Wiśniowego sadu“, gdzie reżyserzy w poszukiwaniu nowego stylu dążyli za wszelką cenę do tego, by zmienić „Wiśniowy sad“ w satyryczną komedię, pozbawiając sztukę właściwej jej poetyczności. Należy uczyć się u W. Nie-mirowicza-Danczenko mądrego ustosunkowania się do tradycji; w swoim wystawieniu „Trzech siostr“ potrafił on połączyć poszukiwanie nowego ideologicznego wydźwięku z zachowaniem wszystkiego co wartościowe w starym przedstawieniu.

Podkreślając w twórczości dramatycznej Czechowa połączenie konsekwentnej krytyki wszystkiego co stare i złe z marzeniem o nowym pięknym życiu i twórczej pracy, zachowując liryzm Czechowa, radziecki teatr przyczyni się do ożywienia na nowo jego sztuk, by wzięły aktywny udział w walce, uzbrajając nas ideowo w czechowską myśl, prawdziwie humanistyczną, prawdziwie patriotyczną.

*„Teatr“, Moskwa 1945
przełożył Jan Spiewak*



GOGOL I CZECHOW W TEATRZE

Noty do inscenizacji

1. „Wieleż humoru, co za język, jakie charaktery, jaka typowa zgodność z naturą!”

Oto pierwsza historyczna opinia o „Ożenku”, wypowiedziana bezpośrednio po petersburskiej premierze w recenzji wielkiego krytyka Bielińskiego, niejako odkrywcy Mikołaja Gogola.

Było to jesienią 1842 roku. Ale pierwszy brulion komedii (pt. „Narzeczeni”) nakreślił Gogol jeszcze w roku 1833, poczym utwór przefiltrował się jeszcze przez pięć redakcji, zanim autor zdecydował dać go do druku i na scenę.

Jesteśmy więc w samym środku interesujących przełomów literackich, w ogniwie, przez które przetapia się romantyzm, na którym oksyduje stop fantastyki i światów odrębnych od rzeczywistości, i które wykuwa już nowy realizm, jak mogliby powiedzieć krytycy ówczesni.

Dla nas sprawa realizmowości staje się naczelnym zagadnieniem przy poszukiwaniu charakteru, tonu i wyrazu scenicznego „Ożenku” na dzień dzisiejszy. Dorwać się do jądra tego realizmu, otworzyć jego istotę! Mowa o rodzaju realizmu, który tu należy wybrać i o trafnym zaatakowaniu tych momentów, kiedy realizm przełamany jest przez groteskę i hyperbole, które tym mocniej uwydatnią rzeczywistość gogolowską.

2. Okres działalności dramatopisarskiej Gogola był okresem znacznych przesunień socjalno-ekonomicznych w historycznym rozwoju ojczyzny autora. Rosja ziemiańsko-szlachecka przekształcała się w Rosję szlachecko-biurokratyczną i powoli — w burżuazyjno-kapitalistyczną. I oto Gogol czuje, że oderwany od swojej bazy ekonomicznej ziemianin szybko przekształca się w człowieka zbędnego. Z niezwykłą ostrością rozwija nie-naturalności istnienia szlacheca w warunkach formującego się kapitalistycznego miasta. Rozpoczyna się szlak rozwojowy literatury rosyjskiej, rozwijający temat klasowej choroby szlacheckiej. Wyśmiewając swych bohaterów, Gogol niejako przestrzega społeczność ziemiańską przed bezczynnością Podkolesinych, nieracjonalnym wykorzystaniem energii Koczkariewych, biurokratycznym schamieniem Jajeczniców, nieprzystosowaniem do życia Anuczkinych, łatwowiernością Żewakinych, niedostrzega-

jących czy chłop ziemię orze czy nie. Ci ludzie śmieszni są tylko w sytuacji tej komedii. Za obwodem tych komediowych sytuacji bohaterowie „Ożenku” to straszni przedstawiciele biurokratycznego państwa, czynnie określający bieg życia społecznego w Rosji, a charakteryzuje ich bądź niskość, bądź nikczemność myśli, pragnień i postępów. Dwóch wykolejonych oficerów półanalfabetów, z tych o których gdzieindziej Gogol powie, że w mieszkaniu ich tylko łóżko i butelka rosyjskiej wódki, jeden człowiek bez przydziału i dwóch urzędników niskiej rangi, a przecież „jak czynownik może być człowiekiem, póki jest tylko rejestratorem” (Mikiewicz).

Oskarżające obrazy rzeczywistości, rzucone przez Gogola w „Rewizorze”, od razu przekroczyły zamierzone przez autora granice, przekształcając się w akt oskarżenia przeciw systemowi eksploatacji i bezprawia policyjnego państwa. „Ożenek” nie osiąga oczywiście takiego satyrycznego patosu, lecz za śmiesznymi bohaterami występują pełnowartościowe obrazy satyryczne, przydzielające i tej komedii Gogola niepośledniej głębi społecznej.

„Ożenek” wyrósł w tym okresie socjalnego rozwoju Rosji, kiedy z różnych powodów zaczęły się wzajemne ciężenia warstw, stojących na różnych stopniach drabiny społecznej: kół handlowo-przemysłowych, kupiectwa — ku szlachcie w pogoni za przywilejami społecznymi, szlachty — do kupiectwa z racji pieniądza. Ze szlacheckiego środowiska bierze Gogol jego dół. Szlachta wciąż była oczywiście klasą rządzącą, ale konkretne okoliczności zmuszały ją coraz to bardziej liczyć się ze wzrostem mieszczaństwa kupieckiego; ono zaś z kolei ciągnęło do szlachty, ile że władza tytułu szlacheckiego — dziedzicznego czy też nadanego — była nadal istotna i kupiectwo, po raz pierwszy wyobrażone przez Gogola, szukało możliwości spokrewniania się z wyższą sferą. W „Ożenku” zestawia autor przedstawicieli różnych przeciętnych warstw petersburskich. Potworni to ludzie. Potworne zasady, na których zbudowane ich życie — mówili ci przedstawiciele rewolucyjnej demokracji, którzy nadewszystko cenili w twórczości Gogola jej „krytyczny kierunek” (Czernyszewski). I oto dzisiejszy sens „Ożenku”: takich zasad i takich ludzi w Rosji porewolucyjnej już niema.

Rzecz jasna, nie można rozpatrywać „Ożenku” jako rozwiniętego obrazu stosunków kapitalistycznych. Arina Pantielejmonowna i Starikow to dla Gogola przede wszystkim wyraziciele patriarchalnego ustroju życia i wszystkie subiektywne dążenia autora skierowane są nie ku obnażeniu przedstawicieli burżuazji rosyjskiej, a raczej ku usprawiedliwieniu i usankcjonowaniu ich w duchu słowianofilskim¹⁾. Jednakże genialne uzewnętrznienie rzeczywistości, nieopuszczające Gogola i tutaj, daje tak szerokie artystyczne uogólnienia, że postacie te przerastają skalę przyjętą przez autora, przekształcając się w figury społeczeństwa

¹⁾ Dlatego nieporozumieniem jest oświadczenie Polskiego Radia w niedawnej audycji słuchowo-literackiej (11. I. 47), poświęconej „Ożenkowi” według (?) Gogola, że jest to satyra na burżuazję.

mieszczańsko-kapitalistycznego w wyraźnym etapie jego formowania się. Obiektywnie historyczne znaczenie obrazów Ariny i Starikowa zawiera się właśnie w ich znakomicie naszkicowanej istocie mieszczańsko-burżuazyjnej. Rozwijając temat cynicznego „kupna — sprzedaży” w stosunkach małżeńskich na tle ogólnego tematu władzy pieniądza, „Ożenek” otwiera długi szereg utworów dramatycznych literatury rosyjskiej, poświęconych tym właśnie stosunkom.

3. Pierwsze redakcje „Ożenku” umieszczały akcję w środowisku ziemiańskim. W następnych ujęciach autor przerzucił utwór do środowiska kupieckiego i urzędniczego. W tym przeniesieniu akcji wyraziły się właśnie kolizje socjalne wspomnianego etapu historycznego carskiej Rosji. W związku z tym ewolucja treści „Ożenku” posiada bardzo zasadnicze znaczenie. Pierwszy brulion zdradza jeszcze bliskość z wesołymi obrazkami idealizowanej Ukrainy wczesnych utworów Gogola. W uwarstwieniu artystycznym spotyka się jeszcze echa Harpagona i Skapena, marynarz Zewakin to nawet daleki potomek kapitana z *commedii dell'arte*, a wpływ farsy współczesnej nie minął również bez echa w tych pierwszych wersjach „zupełnie nieprawdopodobnego wydarzenia”.

Wreszcie, z komedii sytuacji, jaką byli „Narzeczeni”, sztuka Gogola przekształciła się w komedię obyczajową i charakterów. Staje się ostrą satyrą społeczną, w plastycznych wybrzuszeniach atakując pospolitość, chciwość i łepotę. Staje się galerią ludzkiej naiwności, głupoty i śmiesznych dziwactw.

A bohater utworu, Iwan Kuźmicz Podkolesin? „W charakterze Podkolesina autor dostrzegł i wyraził rys ogólny, a zatym idee” — stwierdził Bieliński. A w roku 1916 krytyk rosyjski, Briancew, pisał: „W śmiesznych postępkach Podkolesina tai się głęboki tragizm duszy rosyjskiej. Niedaremnie jeden z widzów nazwał Podkolesina rosyjskim Hamletem”. Nieznany widz nie był w pełni oryginalny w swym odezwaniu. Zestawienia Podkolesina z Hamletem dokonał jeszcze A. Grigoriew w roku 1859, pisząc: „Gogol miał słuszość, ponieważ utrzymał się... w granicach obnażania fałszu w duszy ludzkiej i w otaczającej rzeczywistości... Mówi bezustannie człowiekowi: tyś nie bohater, a tylko naśladujesz bohatera... tyś nie Hamlet — tyś Podkolesin”.

4. Czemu zatem Gogol pozostawił pod tytułem utworu określenie „zupełnie nieprawdopodobne wydarzenie”? Naprawdę do dziś dnia nie wiadomo. Mógł to uczynić dla uspokojenia carskiej cenzury. A być może, iż okres czasu, oddzielający pomysł sztuki od wypuszczenia jej w świat (blisko dziesięć lat) wydawał się autorowi zbyt znaczny i komedia nie odpowiadała już jego osobistym twórczym dążeniom. Jednak w samym przedstawieniu życia, będącego treścią „Ożenku”, nie ma nic nieprawdopodobnego. Sztuka jest znakomitą, prawdziwą ilustracją obyczajów, uplastycznionych poprzez komedię środowiska.

5. Jeżeli jednak idzie o zagadnienie widowiska teatralnego, inscenizacja musi pamiętać, że metoda Gogola nie polegała na „kopiowaniu życia”,

ale na rozwieraniu samej istoty zjawiska i na tworzeniu typowości w oparciu o prawdę rzeczywistości. Nie odrywając postaci od ścisłości miejsca i czasu, obdarzając je żywymi indywidualnymi właściwościami, Gogol całym poczuciem społecznym swych twórczych sposobów nadaje im cechy typowe.

Tutaj zbliżamy się do istoty tematu. Mianowicie: Aby osiągnąć realistyczne **wyobrażenie rzeczywistości**, Gogol, omijając życiowe detale i przenikliwie uogólniając zjawiska, szeroko korzysta ze sposobów hyperboli i groteski. Gogolowski realizm daleki był od zwykłego obiektywizmu, od opisywania treściowego, zbierania i konstataowania zaobserwowanych faktów. Nie dogadzały mu sposoby przedstawiania zdobytego materiału, stosowane przez Balzaca lub nawet Dickensa, gdyż jego twórcza metoda wymagała konieczności elementów **ironii, hyperboli, groteski i nawet fantastyki**. Gogol — dramaturg, ujrzawszy swoją współczesność, pełną poczwarnych zjawisk, zrozumiawszy ich ważkość w toku życia społecznego, nie ograniczył się do poszczególnych opisowych sytuacji, lecz wznosił się do obramowań moralnych i społecznych, a wówczas poszczególne momenty realistycznego wyobrażenia życia wyrastały pod jego piórem hyperbolicznie i groteskowo. „Gogol nie jest przedstawicielem realizmu psychologicznego, lecz realizmu społecznie-moralizatorskiego” — pisze M. Chrapczenko. A przecież równocześnie utwory jego należą do najlepszych dzieł światowej dramaturgii komediowej, jako utwory nasycone, szaleńczym niekiedy, śmiechem.

6. Wreszcie: zagadnienie zamysłu, treści teatralnej i tonu inscenizacji obchodzącej nas komedii. W tej sprawie jednak nie da się niczego publikować ante factum. Do ewentualnego ogłoszenia nadaje się tylko to co w tej lub innej mierze mogło oddziaływać przy formowaniu się pomysłów i form.

7. Antoni Czechow nazywał swoje aktowe komedijki „żartami”. W hierarchii literatury komicznej jest to nazwanie rzędu jakby niższego: honor pierwszego miejsca wyznaczamy „satyrze”, drugie zajmuje „humor”, a gdzieś dalej ukrywa się „żart”. Wiadomo, iż wszelka klasyfikacja jest rzeczą umowy. Żarty sceniczne przeplatają wiele utworów klasycznych o poważnym tonie. W każdym razie, „żart” wymaga nie mniejszego mistrzostwa, niż każdy inny środek wyrażenia ludzkich wydarzeń, przeżyć i nastrojów. Jest rzeczą charakterystyczną, że odszedł ze sceny mieszczańskiej tak popularny niegdyś „wodevil” („vaudeville”). Terminu tego nie używano tak ekskluzywnie, jak to się dzieje od dawna w praktyce polskiego teatru, dla określenia widowiska, którego charakterystyczność leży w tym, że obok partii mówionych, posiada lekką muzykę, piosenkę i nieskomplikowany taniec. Po charakterystycznych przemianach, którym pojęcie teatralne „vaudeville” podlegało, oznacza ono również lekką komedię, opartą na zręcznej intrydze i qui pro quo, wesołą, bez pretensji psychologicznej lub moralnej, której komizm nieraz rysowany grubym konturem bardziej z wydarzeniami sytuacji aniżeli charakterów jest zwią-

zany. Jeśli utwór taki nie przekraczał jednokrotnego otwarcia kurtyny, nazywał się czasami **bluetką** („bluette“ — iskierka). W teatrze rosyjskim, dla takich wesołych sztuczek przyjęto francuski termin „wodewil“, u nas w pewnych sytuacjach mówiło się „krotochwila“, o utworach jednoaktowych niejednokrotnie „komedyjka“ (Bałucki, Przybylski) lub całkiem po prostu: „jednoaktówka“. Co się tyczy terminologii rosyjskiej, krytycy Czechowa uważali że słowo „żart“ („sztuka“), użyty przez tego światowej sławy pisarza, najlepiej wyraża u nich „vaudeville“.

Przyszłi czas kiedy sztukę niefrasobliwego śmiechu na przestrzeni niewielkiej komedyjki zaczęto szacować jako sztukę przestarzałą, niższą, niegodną. Beztroski śmiech odeszły teatry na estradę kabaretową, po dzisiejszemu — do rewii. Na tej wulgarnej płaszczyźnie „wykończono“ ów powabny rodzaj teatrowy. Zamieniono go na anegdotę i w tym ogłupiałym, zaśmieconym potworku trudno już rozeznąć rysy tworu pierwotnego: lekkiego, wytwornego, dowcipnego żartu młodego mieszczaństwa francuskiego.

8. Czechow bardzo lubił ten rodzaj sceniczny, był wielkim jego mistrzem i zamilowania swego nie ukrywał. Wypowiadała się w tym jego zdrowa realistyczna natura. W listach do Szczegłowa często mówi o komedyjce z niezmienną aprobatą. „Niech pan je pisze tuzinami“ — zachęcał. „Czemu nie poszaleć? Lecz szalejąc, nie należy robić zbyt poważnej miny i przygniatać siebie bardzo poważnymi myślami“.

9. Te komedyjki tworzył Czechow w młodości, jednak nie w najwcześniejszym okresie twórczym, lecz będąc już powołanym do zadań w „poważnej“ literaturze. Wesołe „Oświadczyń“ napisał w tym roku (1889-ym) co i dramatycznego, kończącego się wystrzałem, „Iwanowa“. Być może pociągnęło go właśnie od tej dramatyczności do wesołego żartu o pewnych elementach parodii: w „Oświadczyń“ działają niemal te same ziemiańskie figury, które doprowadzają nieszczęsnego Iwanowa do udręki i wściekłości. W dramacie kończącym się samobójstwem nie można było pośmiać się z ziemian do syta — pisarz uczynił to w komedyjce.

10. Mamy tu więc tego samego czarującego i mądrego Czechowa, którego znamy z jego wesołych pierwszych opowiadań i z innych utworów. Sam pisarz uparcie powtarza, że te jego komedyjki to drobiazg, bagatela; niekiedy nawet mówi, że są głupawe i nudne. „Komedyjka pospolitawa i nudnawa“ mówi o „Oświadczyń“, lecz my mu nie wierzymy. Wiemy, że nie bez przyczyny publiczność rosyjska polubiła te komedyjki, że wśród pozycji repertuarowych Moskiewskiego Teatru Artystycznego widnieje wieczór szkiców czechowskich, w których niezwykłość talentu Moskiewina znalazła specyficzne ujście, że już po rewolucji październikowej Moskiewski Teatr Satyry postawił przed sobą zadanie utrzymania stylu bluetek czechowskich. A potem, w jubileuszowym roku pisarza,

Teatr Meyerholda podjął próbę stylu odmiennego w widowisku pt. „33 ziemienia”; jedną z trzech aktówek składających ten spektakl były właśnie „Oświadczyń”.

11. Publiczność miłowała te aktówki nie dlatego, że odkrywała w nich głęboki sens i poziom literacki, a więc to, czego sam autor nie postrzegał, ale dlatego, że te utwory istotnie porywały wesołością, dowcipem, żywą obserwacją. Nie uważano, by to były utwory satyryczne, choć trudno chyba było zupełnie nie dostrzec rysów satyrycznych w „Oświadczyń”; traktowano je jak żarty, zgodnie z nazwą daną przez autora, żarty zmuszające śmiać się dobrze, wesoło, radośnie.

Dziś jednak trudno nie dojrzeć w tej niby-blahostce genialnego skrótu życia pewnej klasy społecznej sprzed lat sześćdziesięciu. Ujawnia się skąpstwo i chciwość. Ważne jest, do kogo należą łęgi, a więc mulice, niskie miejsce nad rzeką, zarosłe drzewami i wiciną, zalewane wodą na wiosnę. I na tym tle dochodzi do zerwania stosunków, a kwestia czy, mój Ugać lepszy, czy twój Otkataj, doprowadza do pasji, wymyślań, uniemożliwiając załatwienie ważnej sprawy życiowej. Dziś „Oświadczyń” interesują nas również z punktu widzenia atmosfery środowiska i epoki, ile że trzeba nam zawsze dotrzeć do zasadniczego podłoża, do społecznego uwarstwienia. To nie znaczy, byśmy mieli przeinaczać kościec ideowy, klasycznej sztuki lub stwarzać specjalną formę dla jej uwypuklenia. Ten skrajny etap przewyciężyliśmy już w teatrze współczesnym. Chcemy natomiast chwycić w ramach utworu zasadniczą choćby część życia, która jest charakterystyczna dla epoki i środowiska, a przez swoje ogólne walory potrafi żywo dźwięczeć na widowni współczesnej. Inscenizacja winna przyjrzeć się utworowi w normach dzisiejszego osądzania zjawisk.

12. Kapitałnym czynnikiem obydwu utworów jest ich język. Gogol przepisywał swoje utwory sceniczne nierzadko po osiem razy. Na tej męczącej, twórczej drodze osiągał stylistyczną precyzję utworu i wyjątkową skończoność muzyczno-dźwiękową. Słowo spełnia tutaj plastyczną, niemal zmysłową funkcję i określone zadanie dźwiękowe w ogólnej muzycznej kompozycji utworu. Język Czechowa, również dokładny i charakterystyczny, przeplatają niespodziane i zygzakowate wtręty. Ponadto w biegu dialogu wyczuwa się wyraźny puls rytmiczny, wyrażający stany emocjonalne rozmawiających postaci.

Możnaby zaryzykować niedokładne rozróżnienie: u Gogola mamy obraz, studiowany pędzlem malarza w ciągu wielu lat, u Czechowa — śmiały rysunek impresjonistyczny.

Henryk Szletyński

S A M U E L M A R S Z A K:

»DWANAŚCIE MIESIĘCY«

PRZEKŁAD ZOFII SZLEYEN

R. Kowalewska

O PRAWO DO BAJKI

O prawo dzieci do bajki nieraz staczano bój. Co pewien czas zjawiają się tępogłowi geometrzy dusz dziecięcych, którzy autorytatywnie stwierdzają, że bajkę trzeba wygnać z literatury dziecięcej, że odciąga ona uwagę od życia realnego w okresie, w którym dziecko powinno najbardziej je chłonać, że uczy ona myśleć abstrakcyjnie i bezprzedmiotowo. Dzieci wychowane na bajkach odzwyczajają się od trzeźwego myślenia, będą oglądać się na czarodziejskie różdżki i dobre wróżki, zamiast nastawiać się na twardą walkę o swoje miejsce w życiu. Wszystkie cuda są jawnie sprzeczne ze zdrowym rozsądkiem: latające dywany, lampy Alady-na, i inne fantastyczne maszyny podważają zaufanie do praw nauki, — wołają trzeźwi rutyniarze.

Ciekawe, że ataki na bajkę powtarzały się kilkakrotnie, i to w krajach, które wydały najbogatszą literaturę dla małych, bo w Związku Radzieckim i w Anglii (John Locke). W Związku Radzieckim, gdzie literatura dla dzieci obejmuje rocznie miliony egzemplarzy (Poezje Marszaka w 1936 r. mają nakład 2,5 miliona egzemplarzy, nie wymieniając Czukowskiego, Paustowskiego, Jerszowa i olbrzymich nakładów tłumaczeń Settona, Dickensa, Kiplinga, Hugo i w. innych), bajka znalazła gorącego obrońcę w znakomitym pisarzu dla dzieci, Kornieju Czukowskim.

W swojej pracy pt. „Prawo od bajki“ rozprawia się Czukowski z plejadą belfrów, ciasnych utylitarystów, wyrażających krótkowzroczne sprzeczki; broni bajek w imię radości, które wywołują one w dziecku, w imię jego rozwoju i zdrowia. Przytacza ciekawy przykład reakcji chorych dzieci na bajkę. „Było ich pięćdziesięciu. Beczeli i chlipali. Zaczęłam im na pociechę czytać Münchhausena. Po chwili już rechotali z zachwytem. Wsłuchując się w ten uszczęśliwiony rechot po raz pierwszy pojąłem w pełni, jakim smakowitym specjałem jest dla dziewięcioletnich ludzi ta wesoła książka i o ile mniej barwne byłoby życie dziecka gdyby ona nie istniała na świecie. Z uczuciem najserdeczniejszej wdzięczności dla autora czytałem przy akompaniamencie huraganowego śmiechu chłopaków o toporze, który zalecał na księżyc, i o podróży konno na pocisku, i o pasących się na łące uciętych końskich nogach, i kiedy zatrzymywałem się na

chwile chłopcy krzykali: „Dalej!“¹⁾. Gorliwi wychowawcy wyrwali książkę z rąk Czukowskiego, jakby groziła ona niebezpieczną zarazą, gdyż pobudza (o zgrozo!) fantazję i zabija poczucie realizmu dziecka.

Obrona bajki Czukowskiego jest obroną właśnie fantazji, „tej niezbędnej dźwigni postępu“. Mylą się ci, którzy sądzą że fantazja jest atrybutem tylko poetów i artystów. Fantazja jest najpiękniejszą cechą ludzkiej psychiki, trzeba ją starannie pielęgnować i rozwijać od najwcześniejszego dzieciństwa. Bez niej nie byłoby wynalazków, ani postępu. Czukowski cytuje na potwierdzenie swojej tezy zdanie wybitnego profesora mechaniki: „Rozwijajmy przyrodzoną fantazję lub przynajmniej nie przeszkadzajmy jej samodzielnemu swoistemu rozwojowi. Dla małych dzieci doniosłe ma w tym względzie znaczenie lektura czarodziejskich bajek. Często się spotyka rodziców, występujących przeciw bajkom. Nie dają ich do rąk dzieciom, pragnąc wychować je na trzeźwych, praktycznych ludzi. Zawsze przepowiadałem takim rodzicom, że z dzieci ich nie wyrosną ani matematycy, ani wynalazcy“. „Inżynier, który wzrastał zdala od bajki, jest prawie niezdolny do inżynierskiej pracy twórczej“. Jest to wypowiedź przedstawiciela nauk ścisłych, stanowiąca ważki argument w polemice z bajką. Czukowski nie uznaje bezmyślnego dylematu: albo bajka, albo dynamomaszyna. Współistnienie bajki i maszyny jest dla niego oczywiste. Przeciwnie, bez twórczej fantazji, którą właśnie rozwija bajka, niemożliwe byłoby właśnie wynalezienie maszyny. Antagoniści bajki mają w zanadru jeszcze jeden mocny argument. Bajka jest zaprzeczeniem realizmu, zabija poczucie rzeczywistości w dzieciach. Czy rzeczywiście? Jeżeli w bajce, która u źródeł swoich jest tworem ludu, wyraża się tęsknota za życiem lepszym od tego, jakie przypadło w udziale ludowi, i z tej tęsknoty rodzą się marzenia o bardziej doskonałym, łatwiejszym życiu, to jednocześnie bajka ma zawsze realną sprawiedliwą tendencję wyrównującą krzywdy tego świata. Wreszcie bajka, która tak ostro widzi i smaga zło, a uczy kochać dobro, daje obraz życiowej prawdy i stwarza realnie użyteczne sugestie.

Fantastyka bajki wzmacnia w dzieciach poczucie realizmu. Czukowski twierdzi, że właśnie konfrontacja wymysłu świata bajki z prawdą realną ugruntowuje to poczucie. Dowodem jest śmiech, jakim witają dzieci fantastyczne przygody w bajkach. Zaśmiewają się właśnie dlatego, że wciąż przeciwstawiają wymysłom — rzeczywistość. Lektura taka daje im okazję do pojedynku, z którego zawsze i niezmiennie wychodzą zwycięsko. I to właśnie cieszy je przede wszystkim, to je podnosi we własnych oczach. Acha, chciałeś nas nabrać, ale z nami ci się to nie uda! Jest w tym sport, i polemika, i walka, a orężem ich w tej walce jest realizm. „Spróbujcie spytać dzieci, czy uwierzyły chociaż w jedno słowo Münchhausena — dzieci parskną wam prosto w nos. Nie boją się one żadnej bajki, żadnej fantastyki, bo świat nie widział jeszcze takich z krwi i kości realistów, jakimi są dzisiejsze dzieci“. Zbyt prymitywne jest rozumowanie gnębieli bajek, którym się wydaje, że dziecko jest workiem bezdusznym; co się w nie włoży, otrzyma

¹⁾ Przekład Fr. Siedleckiego, „Wiadomości Literackie“, r. 1934.

się zpowrotem. Jest to schemat procesu psychicznego, obcego dziecku. Jeżeli dziecko w 3-cim roku życia łamie zabawki, to nie znaczy, że w piętnastym będzie włamywaczem.

W imię czego zakazuje się dzieciom prawa do bajki? W imię realizmu. Ale realizm bywa bardzo różny. „Jest realizm Backona, Gogola, Mendelejewa, Repina, i tęponosy, zatechły realizm straganiarzy i kołtuństwa“. Jeżeli bajka zagraża takiemu straganiarsko-utylnarnemu realizmowi, — tym lepiej. Twórzmy bajki mądre! Jeżeli zabierzemy dzieciom bajek wielkich poetów, one skompensują sobie tę stratę własną samorodną bajką, bo dziecko zawsze obroni swoje przyrodzone prawo do bajki. Wszystkie próby odebrania dziecku bajki kończą się tym, że ono samo staje się baśniarzem, kryjąc się ze swoją bajką przed jej wrogami. „A tymczasem w epoce realizowania najśmielszych naukowo-społecznych fantazji bajka jest potrzebna dla wychowania pokolenia natchnionych twórców we wszystkich dziedzinach — w technice nawet, w agronomii, architekturze i polityce. Kopernik, Newton, Faraday — to genialni fantaści; Watt w mechanice był takim samym fantastą jak Szekspir w poezji. Zwycięstwo należy do fantastów. Do ostrożnych rutyniarzy należy dzień dzisiejszy, do fantasty — przyszłość. Dlatego bronimy bajki w imię dnia jutrzejszego.

R. Kowalewska

Wanda Grodzieńska

ZASADY NOWOCZESNEJ LITERATURY DZIECIĘCEJ

W naszej literaturze krytycznej cierpimy na brak teoretycznych rozważań, jakie wymogi formalne należałoby stawiać wobec utworów dla dzieci. Jedyne źródło, z którego dotąd możemy czerpać minimum wiadomości z tej dziedziny stanowi książka rosyjskiego pisarza Kornieja Czukowskiego. Jednakże Czukowski omawia tylko poezję. Proza wciąż jeszcze czeka na obszerne studium.

Minęły bezpowrotnie czasy moralizatorskiej powiastki. Musimy stanąć na stanowisku, że utwór dla dziecka wymaga tej samej precyzji formalnej i treściowej, jakiej żądamy od piśmiennictwa dla dorosłych. Jednakże trzeba wziąć pod uwagę psychiczne właściwości dzieci, ich wydolność rozumienia i ich konkretny stosunek do świata.

Zanim przejdę do rozważania formalnych walorów prozy, pozwolę sobie na kilka uwag o poezji dla dzieci.

Poeci piszący dla dzieci powinni pamiętać o tym, żeby wiersze ich były graficzne, czyli wizualne w tym sensie, aby do każdej strofy można było dorobić ilustrację. Myśleniu dziecka właściwa jest obrazowość. Żąda ono ilustracji, gdyż myśli konkretnie, a nie abstrakcyjnie. Obraz tematyczny i akcja muszą się splecać ze sobą. Wiersz powinien być różnoro-

dny i pełen akcji. A jednocześnie nieodzownym warunkiem wiersza jest jego liryczność i śpiewność. Potwierdza tę tezę samorodna twórczość dzieci, które improwizacje swoje wykrzykują w układach rytmicznych.

Pierwsze założenie tj. obrazowość wydaje się sprzeczne z założeniem liryczności, a jednak trzeba znaleźć połączenie tych dwóch elementów. Znaleźć styl tego rodzaju, któryby zachowując możliwości relacji, narracji, posiadał wyraźnie zaznaczone elementy intonacyjne i nastrojowe.

Wiąże się z tym zagadnienie instrumentacji głosowej wiersza. Należy unikać w wierszach dla dzieci najmłodszych zbiegu spółgłosek, zwłaszcza syczących, gdyż są niemożliwe do wymówienia dla dzieci.

Rymy w wierszu dziecięcym powinny być blisko siebie i akcent treściowy powinien na nie spadać, gdyż dzięki rymowi słowa te najbardziej zwracają uwagę dziecka. Rym obciąża niejako te słowa znaczeniowo.

Wiersz nie może być przeładowany epitetami, gdyż dziecko łatwiej chwytą akcję niż właściwość przedmiotu.

Idealem wierszy dla dzieci jest taki poziom formalny, aby w każdym wypadku nie zaznaczał się dystans artystyczny pomiędzy nimi, a poezją dla dorosłych.

Oczywiście te warunki wiersza dla dzieci ulegają zmianom odpowiednio do wieku. Starszym dzieciom można dawać utwory poważniejsze, w których pozwolimy sobie na większe trudności w budowie metrycznej wiersza, w jego komplikacji treściowej i emocjonalnej, w możliwości większego gromadzenia metafor i epitetów.

Wiersz dla dzieci w przeciwieństwie do wiersza dla dorosłych winien być zarówno pod względem treści jak i pod względem emocjonalnym jednorodny, a komplikowanie, o którym była mowa powyżej musi być stosowane bardzo ostrożnie i b. stopniowo zależnie od wieku czytelnika.

W ten sposób doprowadzamy dziecko stopniowo do rozumienia klasyków. Dlatego poezja dla dzieci musi stać na wysokim poziomie artystycznym i nie wolno jej traktować, jako coś niższego od poezji dla dorosłych. Od dobrego formalnie wiersza dla dzieci dziecko przechodzi do dobrego formalnie wiersza dla dorosłych.

Złe wiersze dla dzieci wychowują czytelników złej poezji dla dorosłych. Jeżeli w poezji dla dorosłych zrozumiałe jest eksperymentowanie formalne, w wierszach dla dzieci, moim zdaniem, powinny obowiązywać normy poetyki klasycznej.

Oczywiście każda epoka zabarwia w swoisty sposób wiersze dla dzieci. Ale należy się wystrzegać wprowadzania tych chwytów formalnych, które są chwytami wyłącznie eksperymentatorskimi, niezwiązanymi organicznie ze swoistą, prostą tematyką wiersza dziecięcego.

Musimy położyć nacisk na to, aby wiersz dla dzieci spełniał naprawdę swoją rolę, przygotowując przyszłego czytelnika do chłonięcia **wielkiej poezji**.

Przechodząc skolei do treści sądzę, że wiersz dla dzieci powinien być fabularny, a nie opisowy i w związku z tym dynamiczny a nie statyczny.

Wiersz nie powinien być sentymentalny. Do tego rodzaju należałoby zaliczyć sztuczny sentymentalizm, polegający na zdrabnianiu wyrazów, tak często stosowany przez pisarzy w utworach dla dzieci. Jest to czułościowość, maniera dorosłych do dzieci, podczas, gdy dzieci chcą, aby traktowano je poważnie.

Nie będę tu omawiać tematów wierszy. Każdy temat konkretny, potraktowany z humorem, żywy w akcji i opracowany artystycznie może dziecko zainteresować. Tu zaznaczyć muszę, że według mego mniemania wiele z wymagań stawianych poezji należałoby przenieść również na utwory prozaiczne.

Od prozy musimy żądać nie mniej wysokiego poziomu artystycznego. Składają się nań: zdanie proste, jasne, żywa akcja, a dla młodszych dzieci unikanie opisów.

Opowiadanie musi stanowić zwartą całość i zakończone musi być pointą, jeśli to możliwe wesołą. Należy unikać końcowych akcentów tragicznych. Chyba, że akcent ten, jako ostateczna konkluzja utworu, zmusza dziecko do pozytywnych, humanitarnych wniosków. Trzeba unikać bezpośredniego moralizowania, natomiast morał musi wynikać z treści utworu.

Pożądane jest wprowadzenie elementów humoru i fantazji. Dla dzieci starszych opowiadania mogą być trudniejsze tak pod względem języka, jak i treści. Ale i tu należy unikać zbyt długich i zawiłych opisów, rozpraszania się na wielotorowe wątki.

Unikać należy zbytecznych zdań i słów. Każde zdanie musi mieć taką wagę, aby dziecko nie mogło nic opuścić bez szkody dla rozumienia całości. Należy unikać dłużyzn, przeciągania wątku, szablonu, banalnych wyrażań.

Jakie rodzaje prozy są potrzebne dla dzieci młodszych? Pożądane są opowiadania realistyczne, związane z życiem dziecka, z najbliższym otoczeniem i z przyrodą, ze współżyciem w gromadzie.

Nie należy zaniedbywać też dostępnych dla umysłu dziecka od 5 lat do 9-ciu tematów z dziedziny podróży po kraju własnym i krajach egzotycznych, w najprostszym ujęciu, utworów popularyzujących zdobycze cywilizacji, wiadomości z prehistorii.

Jeżeli chodzi o ostatni temat należy nastawić się na czytelnika powyżej 8-miu lat (III klasa szkoły powszechnej) i stosować raczej formę żywych opowiadań i bajek dla pobudzenia wyobraźni dziecka. Prehistoria została wprowadzona do III klasy dopiero ostatnio. Rozmawiałam z nauczycielką, która boryka się z niesłychanymi trudnościami, aby dzieci zainteresowały się i zrozumiały te zagadnienia. Ujęcie w odpowiednią formę fabularną wiadomości z prehistorii, stworzenie interesującej, pobudzającej wyobraźnię dziecka postaci pierwotnego człowieka przybliży małemu czytelnikowi temat i ułatwi pracę nauczycielowi.

Osobną dziedzinę stanowią bajki. Utwór fantastyczny jest nieodzowny dla młodszego czytelnika, a chętnie widziany nawet przez starsze dzieci. Bajka ulega pewnym modyfikacjom w miarę czasu. Trzeba znaleźć nowe motywy, a w szczególności odnowić bohaterów bajek.

Dziś czarownica, diabeł, król stały się postaciami muzealnymi. A już zupełnie nieaktualne będą dziś postacie kasztelanów, starościanek, szambelanów, gdyż zmieniły swoją funkcję znaczeniową w obecnych czasach (tu mogę przytoczyć anegdotę autentyczną: niania opowiadając dziecku bajkę o szambelanie, mówi stale szabelman).

Fantazja musi iść w kierunku twórczym: wszelkie dobre duszki, krasnoludki spełniać mogą rolę symbolów pojęć etycznych czy elementów przyrody, które ułatwiają dziecku zrozumienie pewnych zjawisk.

Natomiast, moim zdaniem, należy unikać biernej postawy bohatera bajki wobec zjawisk czarodziejskich, wobec czynników fantastyki. Fantastyka powinna być elementem zdobniczym, nastrojowym środkiem, a nie celem samym w sobie. Fantastyka winna być podporządkowana logice realistycznego myślenia dziecka.

Bajka ma ogromne znaczenie w kształtowaniu u dziecka poczucia solidarności pomiędzy ludźmi i rozumienia twórczej mocy człowieka. Fantastyka ułatwia dziecku to rozumienie i na tym polega głęboki, humanitarny sens bajki. Bajkę dla dzieci należy oczyścić z występujących często w utworach ludowych elementów fatalizmu, gdzie człowiek najczęściej ma wyznaczone stanowisko bierne wobec rządzących nim ślepych sił.

Zagadnienie bajki w literaturze dziecięcej wiąże się ściśle z bajką inscenizowaną, a więc z teatrem dziecięcym. Zwykle przy opracowywaniu widowisk dla dzieci, pisarze wykorzystują dla swych celów tradycyjne bajki ludowe, odnawiając je w miarę czasu i urozmaicając ich treść. Widzimy to tak w teatrach kukielkowych, jak i w przedstawieniach z żywym aktorem.

Czy ta droga jest słuszna i jedyna pouczy nas doświadczenie, gdyż sądzę, że powoli teatr dla dzieci rozwinie się i wzbogaci w nowe elementy. Wydaje mi się jednak, że inscenizowanie tradycyjnych bajek to droga po najmniejszej linii oporu. Gdy powstanie nowa tematyka bajki, uwspółcześniona i zaktualizowana, śladem jej pójdą zapewne próby nowego teatru, gdzie prócz zawsze żywych i bliskich wyobraźni dziecka duszków i krasnoludków, wystąpią w roli dobrych wrózek maszyny, narzędzia pracy lub przedmioty codziennego użytku.

Niemniej ważnym problemem w teatrze dziecięcym jest poziom artystyczny utworu. Jak zasadnicze znaczenie posiada dla dzieci „żywe słowo“, świadczy o tym wypowiedź sześciolatniej dziewczynki, która, słuchając monotonnego czytania matki, mówi: — „Ale ty czytaj na głosy“.

Czytać „na głosy“ w pojęciu dziecka to znaczy modulować głos, zmieniać jego tonację, słowem podkładać pod zdania treść emocjonalną.

Tu należy zastanowić się, w jaki sposób pisarz może ułatwić aktorom, grającym w teatrze dziecięcym wydobycie emocjonalnej treści?

Według mego mniemania jest kilka zasadniczych warunków, aby utwór sceniczny dla dzieci spełniał swe zadanie. A mianowicie: 1. Zwarta, logiczna kompozycja. 2. Żywa akcja. 3. Nieskomplikowany dialog. 4. Humor sytuacyjny i słowny. 5. Zagadnienie bliskie psychice dziecka. 6. Pogodna fantastyka bez potworności i strachów, tak dobrze nam znanych z bajek Grimma.

Uwzględniając elementy fantastyczne utwór sceniczny dla dzieci winien być realistyczny, pozbawiony chwytów impresjonistycznych i psychologizowania. Stworzenie dobrego teatru dziecięcego jest w bieżącej chwili palącym problemem. Jeszcze przed r. 1939 odczuwało się mocno brak utworów scenicznych na odpowiednim poziomie, a dziś, kiedy teatr jest dostępny dla dzieci ze wszystkich klas społecznych, stan jest wręcz katastrofalny. Reżyser, aktor i widz wciąż jeszcze czekają na pisarzy!

Wanda Grodzieńska.

ŻYCIE I DZIEŁO S. MARSZAKA

(„Encyklopedia Literacka“, Moskwa)

Samuel Jakowlewicz Marszak (ur. 1887) wystąpił w 1097 r. drukując w prasie wiersze liryczne i przekłady Blacke'a, Wordsworth'a i angielskich ballad ludowych. Po rewolucji październikowej był jednym z organizatorów pierwszego w ZSRR teatru dziecięcego w Krasnodarze „Miasteczko dzieci“. Pracował w leningradzkim „Teatrze młodych widzów“ i wraz z E. Wasiljewą wydał zbiór utworów scenicznych „Teatr dla dzieci“. Pierwszy zbiorek wierszy dla dzieci Marszaka „Dziatki w klatce“ ukazał się w roku 1923. Z kolei Marszak tłumaczy i opracowuje angielskie pieśni ludowe („Dom, który zbudował Dżek“), pisze wiersze na tematy związane z pracą („Pocztą“, „Wczoraj i dziś“, „Pożar“, „Jak hebel zrobił hebel“), a następnie przechodzi do tematów budownictwa socjalistycznego i walki człowieka z siłami natury („Oddział“, „Walka z Dnieprem“, „Tablica współzawodnictwa“). Jednocześnie Marszak pisze również książki wesołe („Bagaż“, „Pudel“, „Przejażdżka na ośle“ i in.).

Jak widzimy, Marszak posiada bardzo szeroką skalę tematów. Twórczość jego odznacza się wielką różnorodnością kompozycji, rodzajów wiersza i chwytów formalnych przy opracowywaniu poszczególnych tematów. Z jednakową umiejętnością pisze on jednocześnie zagadki (rodzaj literatury dziecięcej, który uprawia z wielkim mistrzostwem — „Zagadki“, wstępy do „Pocztą“, „Oddziału“ itd.), anegdoty, zbudowane na najbardziej prymitywnym dowcipie, rytmem, metrem i intonacjami wzorowane na angielskich pieśniach ludowych („Pudel“, „Bagaż“) i utwory z życia pionierów. Jednym z następnych tematów jest budowa Dnieprostroju — „Walka z Dnieprem“ i „Tablica współzawodnictwa“ — gdzie praca jest „sprawą honoru, dzielności i bohaterstwa“, gdzie „każdy czyn i osiągnięcie są przykładem dla wszystkich“. Obok tego Marszak pisze poezję prozą — „Wąsaty, pasiaty“ — dla najmłodszych dzieci.

Marszak szczególnie wiele uwagi poświęca w swych utworach dziecięcym humorowi, rozwiązując w ten sposób niezmiennie złożone zagad-

nienie wesołej książki dla dzieci, zwłaszcza w wieku przedszkolnym. Nie nadużywając zewnętrznych objawów i sytuacji komicznych, Marszak umie znaleźć komizm w każdym charakterystycznym zjawisku. Wykorzystuje przy tym również efekty językowe i intonacyjne mowy dzieci. To podkreślanie szczególnych właściwości mowy dziecięcej, dźwięczność i rytmiczna wyrazistość wiersza są charakterystyczne dla wesołych książek Marszaka.

Marszak, biorąc pod uwagę ograniczone i cząstkowe doświadczenie dzieci, ich brak zdolności do uogólniań, konkretność dziecięcego myślenia, a jednocześnie łatwość, z jaką dzieci ulegają wzruszeniom, wydziela i podkreśla w każdym temacie te momenty, które szczególnie pociągają małego czytelnika. Charakterystyczna jest również dla Marszaka jako dla pisarza dziecięcego umiejętność dostosowania się do wieku odbiorców jego książek, a także zdolność rozwijania interesującej a jednocześnie prostej i zwartej narracji.

Nie ograniczając swojej pracy do tekstu, Marszak bierze udział w graficznym opracowaniu książek — stąd to organiczne związanie strony graficznej i tekstu, tak znamienne dla książek Marszaka, a absolutnie niezbędne dla czytelników w wieku przedszkolnym. Obok działalności pisarskiej Marszak usilnie poświęca się pracy redaktorskiej. Od wielu lat jest redaktorem i konsultantem wydziału dziecięcego Ogizu (Państw. Wyd. Literatury Pięknej) i „Młodej Gwardii“.

Bibliografia: *Dziatki w klatce* 1923, *Pożar* 1923, *O głupim myszątku* 1923, *Dom, który zbudował Dzek* 1924, *Bagaż* 1927, *Kocięta* 1927, *Jak hebel zrobił hebel* 1927, *Poczta* 1927, *Raz dwa i gotowe* 1927, *Trzech myśliwych* 1927, *Majster* 1927, *Piotruś-cudzoziemiec* 1927, *Dwa koty* 1928, *Krzywonos* 1928, *Oddział* 1928, *Błękitne zagadki* 1928, *Foma i Jerema* 1928, *Cyrk* 1928, *Szuflada, która gada* 1928, *Wesoła godzina* 1929, *Zagadki* 1929, *Jaki roztargniony!* 1930, *Zagadki Marszaka* 1930, *Rękawiczki* 1930, *Wąsaty-pasiaty* 1930, *Majster popsuj* 1930, *Przejażdżka na ośle* 1930, *Maszty i skrzydła* 1931, *Walka z Dnieprem* 1931, *Czterdzieści Nord, pięćdziesiąt West* (przekłady wierszy Kiplinga) 1931, *Tablica współzawodnictwa* 1931, *Wczoraj i dziś*, *Książka o książkach*, *Król i pastuch*, *Lody*, *Przygody stołu i krzesła*, *Pudel*, *Siedem cudów*, *Teatr dla dzieci* (współautorka E. Wasiljewa), *Cuda*. Większość książek Marszaka przetłumaczono na języki narodów Związku Radzieckiego.

Przełożył S. Pollak.



KRONIKA

GŁOSY PRASY O NASZYCH PREMIERACH.

Przedstawienie „Cudu mniemanego czyli Krakowiaków i Górali” wywołało w prasie wyjątkowo żywy, oddźwięk, zarówno jeśli weźmiemy pod uwagę ton sprawozdań, jak ich niezwykłą w stosunku do innych premier ilość. Do dnia wyjazdu ekipy Teatru WP. do Warszawy na gościnne występy, tj. do 14 stycznia, ukazało się w prasie łódzkiej 10 obszerniejszych recenzji i sprawozdań (nie liczymy wzmianek i mniejszych rozmiarami przytoczeń), przytem niektóre pisma parokrotnie podejmowały temat „Krakowiaków” („Dziennik Łódzki”, „Kurier Popularny”, „Głos Robotniczy”, „Kuznica” — trzykrotnie), z prasy zaś zamiejscowej specjalne felietony poświęciły łódzkiemu widowisku dzienniki warszawskie: „Polska Zbrojna”, „Robotnik”, „Kurier Codzienny”; ukazało się również omówienie w krakowskim „Odrodzeniu” (Nr. 1 z dn. 5 stycznia 1947 r.) i obszernie sprawozdanie w tygodniku „Wiś” (Nr. 50—51 z 22 grudnia 1946 r.). Pozatem wszystkie niemal pisma zamiejscowe (nawet dzienniki regionalne, np. pomorskie i dolnośląskie), zainteresowały się przedstawieniem, którego rozgłos rozszedł się na całą Polskę, i zamieściły wzmianki o nim (np. większe omówienie w „Przekroju”, „Listach z teatru” itd).

Wszystkie bez wyjątku recenzje oceniają przedstawienie „Krakowiaków”, jako zdalenie o doniosłości społecznej i artystycznej najpoważniejszej w teatralnym dorobku odrodzonej Polski. Piszę J. Z. w „Kuznicy” („Polityka teatralna”, Nr. 1, 7 stycznia 1947 r.):

„Repertuary teatrów w Polsce przeważnie nie wskazują na zmianę, której — doceniając rolę wychowawczą i społeczną sceny — oczekujemy. Toczy się walka o przywrócenie teatrów jego zachwianej roli. A w tej walce teatr Schillera, w którym i repertuar i sposób inscenizacji dąży do spełnienia zadań naszej epoki, staje się — w dziejach teatru — teatrem znowu wychowawczym, znowu placówką prawdziwie społeczną, treściom swych widowisk dając jednocześnie kształt artystyczny wysokiego gatunku. Obecna inscenizacja „Krakowiaków i Górali” — stworzona przez Leona Schillera, z opracowaniem muzycznym Wł. Raczkowskiego i dekoracjami Wł. Daszewskiego — reprezentuje widowisko, będące nie tylko historycznie konstruktywną wypowiedzią społeczną i polityczną, ale i najwyższym osiągnięciem artystycznego rzemiosła teatralnego w naszym dorobku powojennym”.

Podobnie ocenia przedstawienie „Krakowiaków” Jan Kott w 50-tym n-rze „Kuznicy” (24 grudnia 1946 r.):

„...Otrzymaliśmy najpiękniejsze widowisko od czasu wyzwolenia... Przedstawienie stało się triumfem nie tylko samego Schillera. Kostiumy pomyślane zostały jako barwne elementy baletu. Mieliśmy możność rzadkiej satysfakcji z oglądania kompozycji, w której ruch i kolor współgrały ze sobą. I jakie kolory! Podziwiam Daszewskiego, który odnalazł jakiś złoty podział między dekoracyjnością i stylowością kostiumów. I nie wiem, czy Hryniewickiej czy Schillerowi przypisać rozwiązanie zbiorowych scen tanecznych, zdumiewające laika umiejętnością pomieszczenia na małej scenie kilkudziesięciu osób w pełni ruchu. I że się nie pozabiali, to był „cud mniemany”.

Kompozycja ruchowa i wizualna zwraca w pierwszym rzędzie uwagę recenzentów; pisze np. E. Csátó w „Dzienniku Łódzkim” (12.XII.46):

„Owo nieznanne niemal u nas dotychczas zrytmizowanie poszczególnych fragmentów i całości, wynikające z oparcia ruchu scenicznego na analizie motywów muzycznych,

subtelne operowanie nastrojem, niezwykła plastyka scen zbiorowych, harmonizowanie czarujących, zmiennych obrazów ze światłem, melodia, barwa i wreszcie samo literackie przygotowanie tekstu, ukazujące tak wyraźnie właściwy sens utworu — to wszystko (w takim połączeniu i takiej intensywności artystycznego wyrazu) może być dokonane przez jednego tylko w dzisiejszej Polsce artystę sceny”.

Inne recenzje podkreślają artystyczną wyjątkowość i patriotyczną doniosłość przedstawienia:

„Wystawienie «Krakowiaków» jest wielkim sukcesem artystycznym dyrektora Leona Schillera, zespołu i Teatru Wojska Polskiego. Jest to widowisko, jakiego nie widzieliśmy nawet w przedwojennym okresie najlepszej koniunktury artystycznej”. (J. Sokolich-Wroczyński, „Głos Robotniczy”, 5.XII.46).

„Widownia łódzka doczekała się po raz pierwszy od ustania wojny tak wspaniałego widowiska, jej entuzjastyczna reakcja jest więc najzupełniej zrozumiała. Ale przedstawienie nie trzyma się asami aktorskimi, jego sukces polega na wspaniałej pracy całego zespołu. Każdy najdrobniejszy ruch na scenie jest włączony w rytmiczny ruch całości”. (Tadeusz Sarnecki, „Kurier Codzienny”, Warszawa, 13.XII.46).

„Chciałbym wierzyć, że data obecnej premiery «Krakowiaków i Górali» pozostanie w dziejach sceny polskiej jako wydarzenie równie doniosłe, co i dzień 1 marca 1794, data pierwszego przedstawienia komedio-opery Bogusławskiego. Był to pierwszy powojenny triumf Leona Schillera, reżysera i renowatora arcydzieł. Sądzę, że odtąd żaden reżyser, któryby zamierzał wystawić «Krakowiaków», żaden teatrolog, któryby zapragnął pisać o nich, nie będzie mógł pominąć inscenizacji Schillera, będącej unowocześnioną i ostateczną wersją najstarszej polskiej sztuki ludowej”. (Stanisław Brucz, „Polska Zbrojna”, 11.XII.46).

Liczne wypowiedzi zwracają uwagę na ideologiczną doniosłość przedstawienia:

„Przez 7 lat odcięci od wszystkiego, co mogłoby w nas spotęgować i utwierdzić obraz polskości, patrzymy dziś ze wzruszeniem na mieniącą się kolorowo paradę krakowskiego wesela i wir zbójnickiego tańca... Gdy publiczność owacyjnie oklaskiwała zakończenie drugiego aktu, gdy zrywały się w akcie trzecim brawa przy otwartej kurtynie, czuło się, że to nie tylko zachwyt dla aktorów, ale wybuch uczuć patriotycznych wyzwolonych obrazem narodowych tańców, strojów i obrzędów...” (S. B., „Echo Wieczorne”, 12.XII.46).

Warto wreszcie przytoczyć charakterystyczny list, nadesłany do redakcji „Głosu Robotniczego” (Nr. 341 z dn. 10.XII.46) przez robotnika, ukazujący reakcję łódzkiego świata pracy na przedstawienie „Krakowiaków”:

Szanowny Panie Redaktorze!

Uprzejmie proszę o umieszczenie moich uwag w „Głosie Robotniczym”.

W ubiegłą niedzielę wybrałem się do teatru Wojska Polskiego na przedstawienie popołudniowe. Bez trudności kupiłem bilet na balkon. Z mojego miejsca wszystko widziałem i słyszałem.

Trudno mi opisać moje wrażenia z pięknej sztuki „Krakowiacy i Górale”, tę sztukę każdy obywatel musi obejrzeć. Ciekawa treść, przepiękne tańce i muzyka, koncertowa gra artystów i wspaniałe dekoracje. Jestem skromnym robotnikiem, ale wolę sobie kieliszka wódki odmówić, a na to widowisko popatrzeć jeszcze parokrotnie.

Wydaje mi się, że jak Polska długa i szeroka, żaden teatr nie dokona tego, co zrobił Teatr Wojska Polskiego dla naszej Łodzi.

Powinniśmy być wdzięczni dyrekcji, reżyserom, artystom i wszystkim, którzy przyczynili się do wystawienia „Krakowiaków i Górali”.

Chciałbym, żeby jak najwięcej robotników tę sztukę zobaczyło, żeby wśród robotników było wielu zwolenników teatru.

Andrzej Kołodziejczyk.



Duże zainteresowanie wywołał również jubileusz A.I. Zelwerowicza. Prasa wszystkich ważniejszych ośrodków kulturalnych poświęciła Jubilatowi obszerne artykuły biograficzne oraz sprawozdania z uroczystości jubileuszowych, np. pisma łódzkie: „Głos Robotniczy” („Aleksandra Zelwerowicza złote годы ze sceną”, J. Sokolicz - Wroczyński, 6.XI.46 oraz „Jubileusz Aleksandra Zelwerowicza”, 10. XI. 46), „Kurier Popularny” (Mistrz sceny polskiej, odznaczony Krzyżem Odrodzenia Polski”, 9. XI. 46 i „Pięćdziesiąt lat w służbie Melpomeny”, Stefan Gelas, 7.XI.46), „Dziennik Łódzki” (Art. Jadwigi Jaraczowej, 9.XI.46), „Pobudka” (K. T. „W pięćdziesięciolecie pracy scenicznej”, 17.XI.46), wreszcie „Express Ilustrowany” („Piękny Jubileusz”, 1.XI.46). Wiele miejsca jubileuszowi poświęciły pisma warszawskie: „Kurier Codzienny” („Wielki aktor i dobry Polak”, 19.XI.46 i „50-lecie pracy scenicznej”, 11.XI.46), „Życie Warszawy” (Nr. 309 z dn. 10.XI.46), „Głos Ludu” (Nr. 309 z dn. 10.XI.46), „Walka Młodych” („Wybitny aktor i pedagog”, Nr. 46), „Robotnik” (Art. Grzegorza Timofiejewa z dn. 16.XI.46). Prasa innych ośrodków dała większe artykuły: w Katowicach („Trybuna Robotnicza”, 13.XI.46), we Wrocławiu („Słowo Polskie”, 15.XI.46), w Krakowie („Dziennik Polski”, artykuł K. Turkiewicza, 17.XI.46 oraz „Przekrój”, który na stronie tytułowej zamieścił fotografię Zelwerowicza ze „Szkoły pbmowy” Sheridana), wreszcie w Bydgoszczy („Dziennik Bałtycki”, 7.XI. 46).

Recenzje z jubileuszowego przedstawienia „Pana Damazego” ukazały się w trzech pismach łódzkich i jednym warszawskim, podkreśliły one zgodnie walory kreacji Zelwerowicza jako Damazego:

„Realizm Zelwerowicza polega na precyzyjnym, imitującym wiernie życie, a jednocześnie twórczym opracowaniu szczegółów, stopionych w jednolitą całość wewnętrzną pasją, niesłychanie wysoką temperaturą każdej roli...” (E. Csaťo, „Kuźnica”, 10.XII.46).

„Pan Damazy, ten poczciwy hreczkosiej, w interpretacji Zelwerowicza żyje z wszystkimi swymi zaletami i wadami, bawi nas, rozśmiesza i wzrusza, i pozostaje w pamięci widza na długo, jako kapitalna kreacja sztuki aktorskiej na najwyższą miarę”. (St. Woyna Gwiaździński, „Kurier Popularny”, 14.XI.46).

Pozatem recenzje „Pana Damazego” ukazały się w „Dzienniku Łódzkim” (E. Csaťo, 15.XI.46), i w warszawskim „Kurierze Codziennym” (Tadeusz Sarnecki, 16.XII.46).



Przedstawienie „Powrotu posła” w ramach „Warsztatu Teatralnego” zwróciło uwagę krytyki polityczną aktualnością komedii Niemcewicza, powstałej w podobnych warunkach historycznych, w okresie dyskusji nad Wielką Reformą:

„Przyznam się, że idąc do teatru, obawiałem się, że stary ten „Poseł” wynudzi mnie porządnie, tymczasem jakże miła spotkała mnie niespodzianka! Wyszedłem z teatru zachwycony realizacją sceniczną, głęboko wzruszony sztuką samą, a jednocześnie ubawiony serdecznie — bo wszystkich tych wrażeń dostarcza nam to niepospolite widowisko, które przez długi czas nie powinno zejść z repertuaru Teatru W. P.” (St. Woyna-Gwiaździński, „Kurier Popularny”, 15.XI.46).

„Ta niemcewiczowska Polska, Polska trzeciomajowej Konstytucji jest nam dziś szczególnie bliska; zwolennicy reform spotykali się ze strony ówczesnej reakcji z oporem nie mniejszym od tego, który przeszkadza dziś obozowi postępu. „Powrót posła” ma więc dla nas szczególną wymowę polityczną; są w tej komedii zwroty, i całe fragmenty, które dałyby się żywcem przenieść na nasz grunt, tak brzmią świeżo i aktualnie” (E. Csaťo, „Kuźnica”, 24.XII.46).

BADANIA NAD ZAINTERESOWANIAMI WIDZÓW TEATRALNYCH

W Nr. 1 „Łodzi Teatralnej“ zostały ogłoszone kwestionariusze do badania zainteresowań widzów teatralnych. Kwestionariusze w odbitkach otrzymywała publiczność Państwowego Teatru Wojska Polskiego i Teatru TUR w Łodzi. Napłynęło trochę odpowiedzi, których ilość nie upoważnia jeszcze do wysnuwania jakichkolwiek wniosków ogólnych, o treści natomiast tak interesującej, że pobudza ona do walki z wstrętnością publiczności w wypowiadaniu swoich sądów. Zachęca ponadto do kontynuowania badań zainteresowanie, jakie kwestionariusz wzbudził w prasie, w sferach naukowych i artystycznych, czego dowodem jest m. in. propozycja Zarządu Głównego Związku Artystów Scen Polskich, by ankietę rozesłać do wszystkich dyrekcji, powołując się na pochlebną jej przez Zarząd Główny ocenę. Najsilniejszym jednak bodźcem do dalszego sondowania opinii publiczności jest gorliwość tych spośród niej zapaleńców, którzy recenzują każdą sztukę, nawet nie otrzymując czasem nowego egzemplarza ankiety, gdyż dodawanie kwestionariusza do każdego biletu utrudnione jest ze względów gospodarczych. Przychylny stosunek Ministerstwa Kultury i Sztuki do podjętych badań i tę przeszkodę pozwoli zapewne usunąć w najbliższej przyszłości.

Właśnie na prośbę tych widzów, którzy nie szczędząc trudu odpowiedzieli na wezwanie teatru, uchylamy drzwi naszego warsztatu pracy, choć to jest niewątpliwie przedwczesne. Za krucha jest na razie podstawa, by na niej budować gmach uogólnień. Nie można stwierdzić z całą pewnością, że „Stary Dworek“ nie podobał się publiczności, ani że „Wielkanoc“ nie znalazła oddźwięku widowni. Z całą jednak pewnością zarysowały się dwa przeciwne stanowiska wobec problematyki tych utworów. Silnie uczuciowo zaakcentowaną postawę wywołał przede wszystkim drugi z wymienionych utworów. Jedni upatrują wartość jego w tym, że „porusza problem, którego przemilczanie byłoby zbrodnią“, krańcowo zaś odmienny pogląd reprezentuje osoba, rzucająca na zakończenie utrzymany w stylu całości swej wypowiedzi wykrzyknik: „Szkoła, że Hitler was tak mało wytlukł!“ Ciekawość badacza chciałaby obiektywnie dociec, która z tych wypowiedzi charakteryzuje szerokie koła publiczności polskiej, chciałaby do ręki dostać rzetelne dowody prawdziwego stanu rzeczy, nie zamglonego żadnymi sympatiami i antypatiami, tłumiąc w głębi duszy nadzieję, nie — wiarę, że wynik uspokoi wzburzony umysł i zranione poczucie ludzkości.

Przykład ten, wprawdzie nie tylko zainteresowań teatralnych dotyczący, dowodzi najępiej celowości omawianych tu badań i powagi zadania, jakie przy tym spada na publiczność, która — wierzymy — nie zawiedzie oczekiwania.

Warto jeszcze dodać, że materiał, dostarczony przez publiczność nie będzie jedyny. Państwowy Teatr Wojska Polskiego i współpracujący z nim ściśle Teatr TUR prowadzą stałe raporty przedstawień, uwzględniając w nich reakcję publiczności. Te dane od drugiej strony oświetlą sprawy, z których zwierzać się będą widzowie, co pozwoli głębiej wnikać w ich przeżycia.

Byłoby rzeczą niezmiernie pożądaną i płodną, gdyby badania objęły publiczność wszystkich teatrów, oczywiście w sposób skoordynowany dzięki centralizacji ich, jak to proponuje autorka kwestionariuszy, w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej. Wprowadzanie nieuzgodnionych odmiann pierwszego kwestionariusza przez różne ośrodki i pisma (jak to np. zrobiły „Listy z teatru“) może tylko rozproszyć i roztrwonąć wysiłki, czego byłoby bardzo szkoda.

Na zakończenie tej notatki jeszcze raz apelujemy do publiczności o szczodre wypowiedzianie się na temat oglądanych sztuk, co jest nieodzownym warunkiem powodzenia zamierzonych badań nad zainteresowaniami widzów teatralnych.

ifk.

SUKCESY POLSKICH ARTYSTÓW ZAGRANICĄ

W teatrach paryskich pracuje jako dekorator Zenobiusz Strzelecki, słuchacz Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej i absolwent Studium scenograficznego Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, prowadzonego przed wojną przez Wł. Daszewskiego. W latach 1937 — 9 Strzelecki wyróżnił się spośród młodego pokolenia plastyków, dając ciekawą oprawę sceniczną do czterech przedstawień „Warsztatu Teatralnego”: „Zwiastowanie” Claudela (w reżyserii E. Axera), „Kaprysy Marianny” Musseta (reż. L. Jabłonkówna), „Jutro” Conrada (reż. J. Wyszyński), „Althea” Faleńskiego (reż. A. Bardini). Wojna zastała go we Francji, gdzie jego dekoracja do „Edypa w Kolonie” Sofoklesa w „Odeonie” zyskała uznanie prasy; ostatnio Théâtre National du Palais de Chaillot wystawił w jego oprawie „L'Otage” Claudela. Młody artysta, który we Francji występuje pod pseudonimem, zamierza wkrótce wrócić do kraju.



NAJBLIŻSZE PREMIERY NASZYCH TEATRÓW

Państwowy Teatr Wojska Polskiego:

Ferdynand de Rojas: C E L E S T Y N A, w przekładzie
J. W. Gomułickiego

Szekspir: B U R Z A, w nowym przekładzie Czesława Jastrzę-
biec-Kozłowskiego

Gorkij: M I E S Z C Z A N I E, w nowym przekładzie P. Hertza
i S. Pollaka

L. Schiller: „K R A M Z P I O S E N K A M I”

Molier: G E O R G E S D A N D I N, przekład T. Boya-Zeleń-
skiego.

Teatr TUR:

Szekspir: O T E L L O, przekład J. Paszkowskiego

G. B. Shaw: C E Z A R i K L E O P A T R A,
przekład F. Sobieniowskiego

Włodzimierz Perzyński: S Z C Z Ę Ś C I E F R A N I A

SPIS RZECZY

	Str.
Mikołaj Gogol: «Ożenek»	
Leon Gomoliński: Gogol jako dramatopisarz	1
A. P. Czechow: «Oświadczyły»	
M. Grigoriew: Antoni Pawłowicz Czechow (1860 — 1904)	5
Henryk Szletyński: Gogol i Czechow w teatrze	9
Samuel Marszak: «Dwanaście miesięcy»	
R. Kowalewska: O prawo do bajki	15
Wanda Grodzieńska: Zasady nowoczesnej literatury dziecięcej	17
Życie i dzieło S. Marszaka	21
Kronika	
Głosy prasy o naszych premierach	23
Badania nad zainteresowaniami widzów teatralnych	26
Sukcesy polskich artystów zagranicą	27
Najbliższe premiery naszych teatrów	28

Okladka i rysunki w tekście Olgi Siemaszkowej

Wydawca: Państwowy Teatr Wojska Polskiego i Teatr TUR.

Drukowano w Zakł. Graf. Spółdz. Wyd. „Książka” z odp. udz. w Łodzi, Piotrkowska 86, tel. 254-21

D-09785