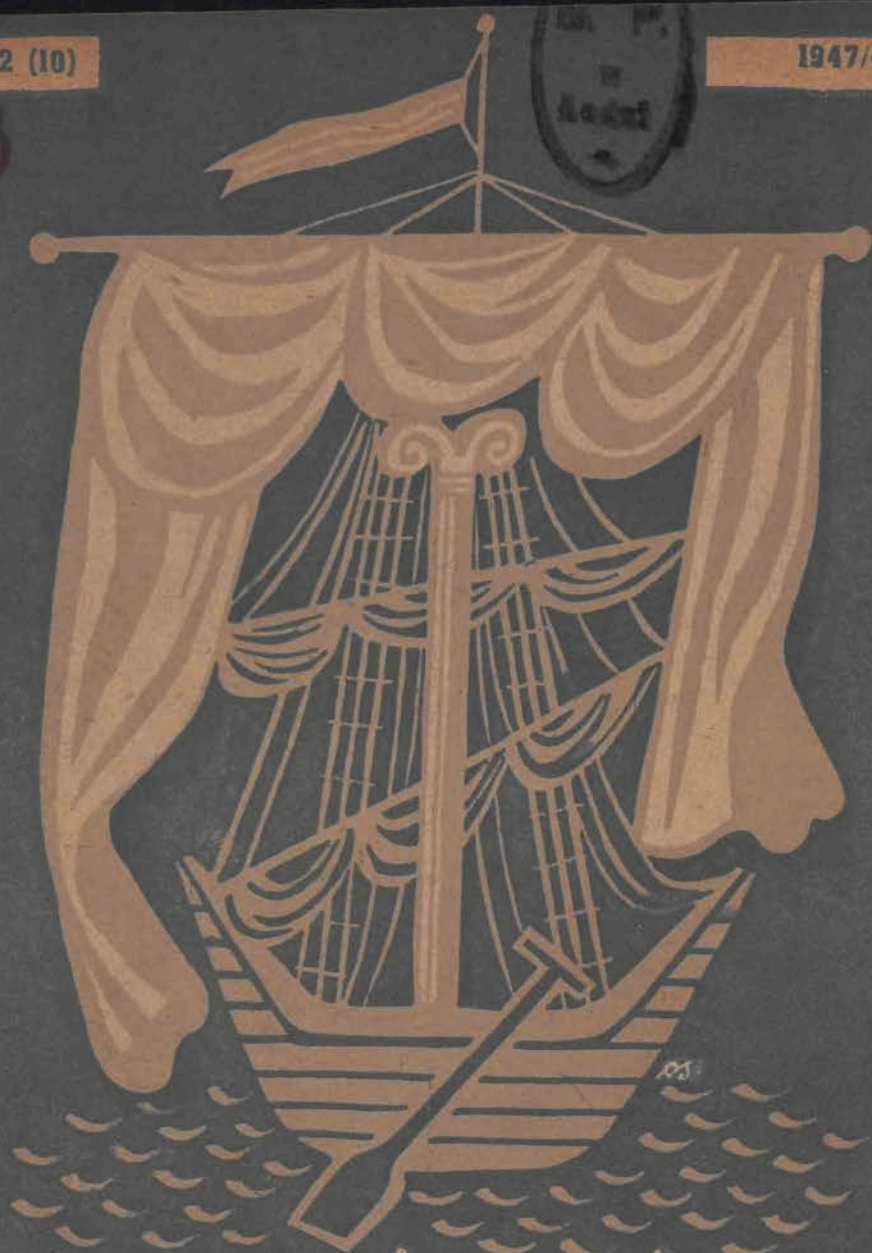


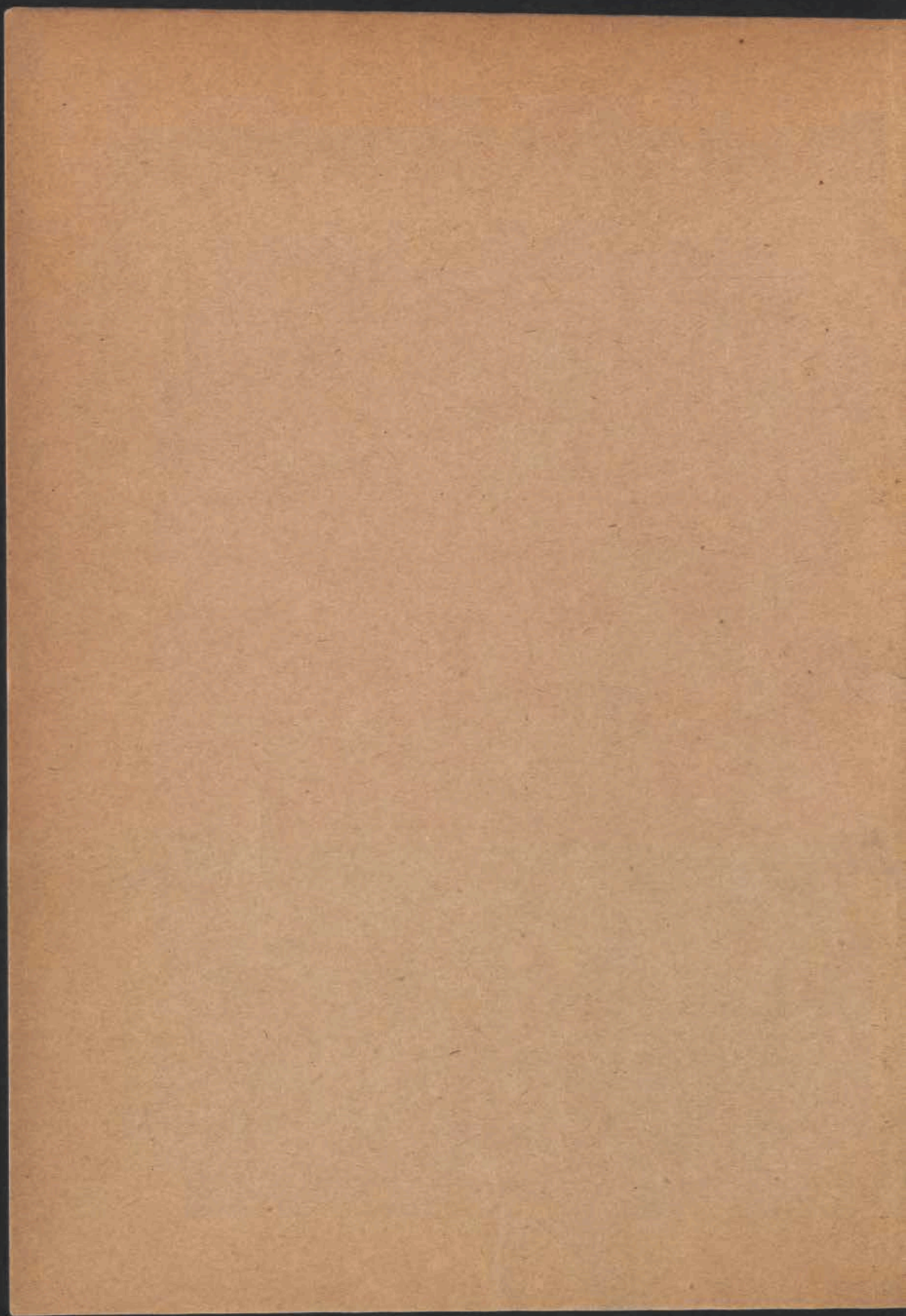
Nr 2 (10)

1947/48

73



ŁÓDŹ TEATRALNA



ŁÓDŹ TEATRALNA

Rok II. Nr 2 (10)

1947/48

Leon Schiller

TEATR DEMOKRACJI LUDOWEJ

Prelekcja inauguracyjna, wygłoszona w dniu 5. X. 1947
w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej.

Zdarza się — co prawda, zdarza się już co raz rzadziej, — że miłośnicy teatru zapytują nas, pracowników teatru, jakiemu właściwie kierunkowi hołdujemy w naszej sztuce? Dlaczego choć wojna już dawno minęła, nie się ciekawego w teatrze nie dzieje, żaden „izm“ nie ujawnił się ani w dramacie, ani w grze aktorskiej, ani w inscenizacji?

A przecież, — powiadają — bezpośrednio przed wojną światową, po rewolucji październikowej, a zwłaszcza po pokoju wersalskim, tyle się widziało nowatorstwa w teatrze; tyle różnorodnych, nieraz całkiem przeciwnych, prądów ścierało się na scenach europejskich i amerykańskich. Futuryzm, formizm w niezliczonych odmianach, ekspresjonizm, neo-realizm. Monumentalne dytyramby dramatyczne i misteria, (jakby wskrzeszone wizje antyku i średniowiecza), a obok nich grozą przejmujące deformacje ohydy życia współczesnego; zupełnie abstrakcyjne, szlachetnym idealizmem natchnione sny o rzeczywistości nigdy nieistniejącej i amoralne farsy na wątkach potocznej mizerii drobnomieszczańskiej osnute; formy gigantyczne obok kameralnych; patos, gruba kreska widowisk niejako dla mas przeznaczonych obok finezji psychologizujących i surrealistycznych „czystych nonsensów“, w których elita burżuazji ówczesnej bardzo gustowała; Strindberg redivivus i Frank Wedekind, Paul Claudel dopiero teraz modny i co efektowniejsze widowiska sowieckie, ideologicznie odpowiednio zrektifikowane — czysty estetyzm, ale co pewien czas, tu i owdzie, na próbę, utylitaryzm społeczny.

W Niemczech pospartakusowskich, po sromotnym załamaniu się Reinhardta z jego „teatrem dla pięciu tysięcy“, w którym raz „Antygone“ (Hasenclevera) grał i „Śmierć Dantona“ (Büchnera), raz... „Piękną Helenę“, po ostentacjach, z rozrzutnością, charakterystyczną dla epoki wilhelmińskiej, montowanych arcydzieł klasycznych — konstruktywizm żywcem ze scen radzieckich przeniesiony; radykalizujący, aktualne zainteresowania widowni biorący pod uwagę, skłaniający się ku realizmowi, lecz przed prawdą nazbyt życiową broniący się ekspresjonistycznymi metaforami,

obrysami i skrótami styl Jessnera i jego grupy; potem „teatr polityczny” Piscatora, istotnie ostatni krzyk współczesnej techniki scenicznej, opierający swe sukcesy na repertuarze rewolucyjnym, ale i na publiczności z samych tylko snobów złożonej; równocześnie, stokroć od Piscatora bardziej proletariacki, teatr „Grupy Młodych Aktorów”, samowystarczalny, skromny, niemal ubogi, nie subsydiowany, jak tamten, przez finansjerę berlińską, za to pod względem efektu społecznego dorównujący licznym w owym czasie scenom czysto robotniczym.

Płyną z desek scenicznych pochwały „tempa”, zindustrializowanych Stanów Zjednoczonych, sentymentalne pieśni o gangsterach, trampach i lynczowanych murzynach. Amerykanizuje się architektura, grafika użytkowa, a pod ich wpływem muzyka, poezja i teatr. Bezcelny banal dziennikarski wypiera wszystko, co trąci „głębszym znaczeniem”, tak wymagany przez romantyków i symbolistów. Bezgust staje się synonimem najwybredniejszego smaku. Styl telegraficzny, jaskrawość placht reklamowych, celowa oschłość kształtów architektonicznych i plastycznych, piękno zracjonalizowanej mechaniki ruchów ludzkich, — oto elementy regenerujące sztukę teatralną w Niemczech weimarskich.

I jednocześnie antropozof, wychowanek Rudolfa Steinera, Haas Berkow, z kompanią ekstazyków religijnych, bez ścisłej określonego przydziału wyznaniowego, wędruje po miastach i miasteczkach niemieckich, grywając dla pokrzepienia serc powojennych misteria i moralitety starodawne. Pod wodzą duchownych katolickich i protestanckich powstają wszędzie podobne imprezy. Skrachowani ekspresjonisci nieobeschle po stylizowanej pornografii pióra maczają w inkauscie średniowiecznych mistyków (Dietzen-schmidt). Wszechstronny Reinhardt na tle katedry salcburskiej, pod patronatem, sprzyjającego mu, pomimo różnicy wyznań, arcybiskupa, inscenizuje historię moralną o „Każdym człowieku” (Everyman - Jedermann).

Równoległe do nurtu dydaktycznego, mniejsza z tym, czy z czerwonego czy z białego wytryskał on źródła, płynie przez życie teatru inny. — zabawowy, służący wyłącznie delectacji artystowskiej twórców i pięknoduchowskiej odbiorców.

Opera, balet, pantomina przeżywają powtórna młodość. Dzieła klasyków próbuje się uwspółcześniać, nawet grać w dzisiejszych kostiumach i na tle dzisiejszym, lecz okazuje się rychło, że się najmniej prezentują w jakimś klimacie pozaczasowym, wydestylowanym ze wszystkiego, co możnaby nazwać „kolorytem lokalnym”, co przywodzi na pamięć moment dziejowy przez nie opiewany lub ten, w którym powstały.

Tak jest w Niemczech i we Francji, gdzie tradycje racjonalistycznego klasycyzmu Komedii Francuskiej, naturalizmu Zoli i Antoine’a oraz prób tworzenia sceny ludowej, zaczętych w epoce Wielkiej Rewolucji, samorzutnie uprawianych przez trupy jarmarcznych linoskoków i mimów, a prze-myślanych przez Romain Rollanda — zagłuszone zostały przez niezmiernie interesujące, formalnie bardzo zróżnicowane doświadczenia awangardystów tej miary, co Baty, Dullin lub Jouvet i co raz śmielsze, dające niejako przegląd najpiękniejszych wynalazków malarstwa współczesnego, inscenizacje baletu rosyjskiego i szwedzkiego. Nie należy także zapominać,

o sukcesach, na serio z punktu widzenia eksperymentu teatralnego traktowanej, scenki kabaretowej Baliewa p. n. „Lieluczaja mysz“.

W Ameryce, konsumującej na ogół towary zagraniczne o ustalonej wartości, pozwolono sobie również na parę „izmów“, przełancowanych z Europy. Teatry czechosłowackie przepracowały je prawie wszystkie, w czasie bardzo szybkim.

Polska miała własną puściznę teatralną, przekazaną ideowo przez Romantyków, przez Wyspiańskiego do epoki jego przystosowaną, zapładniającą nieustannie marzenia inscenizatorów, scenografów, a nawet aktorów. Większość tych dzieł czekała wprawdzie na realizację inną, niż ta na której ciążył jeszcze historycyzm meiningeński, styl Burgtheatru czy hofoper niemieckich, ale istniała przecież Mickiewiczowa „Lekcja XVI“, istniała teoria „teatru ogromnego“, odczytana przez inscenizatorów i teatrologów — monumentalistów z dzieł wielkiego poety teatru. Więc był drogowskaz wyraźny, wytyczający kierunek scenie odradzającego się państwa.

Kilka inscenizacji w tym duchu pojętych, kilka artykułów, nawołujących do budowania polskiego Bayreuthu, Teatru — Kątyny, czy Teatru — Wawelu — i na tym koniec.

Sceny polskie, prywatne i samorządowe, zadreślał pseudo-realizm kie-drzyńszczyzny i krzywoszewszczyzny, okraszany mdłymi drażetkami wytwornisza Grubińskiego, wyzutymi z jakiegokolwiek poczucia rzeczywistości współczesnej sztukami Szaniawskiego lub godną lepszej sprawy poezją Miłaszewskiego.

A jednak „działo się coś“ wewnątrz teatrów polskich. Bądź co bądź akcja Reduty zadała cios śmiertelny „sztampom“ bezmyślnym aktorów i reżyserów dawniejszej generacji, pogłębiła umiejętność wczytywania się w teksty zarówno realistyczne, jak poetyckie, nauczyła kompozycji w kształtach prostych i złożonych, udowodniła, że nieodzownym warunkiem doskonałości dzieła scenicznego jest praca zespołowa.

W nieco późniejszym czasie w Teatrze im. Bogusławskiego, również na zasadach zespołowych artystycznie zorganizowanym, stoczono bój zwycięski ze staroświecczą inscenizacją naszych i obcych poematów dramatycznych, podporządkowano woli reżysera wszystkie elementy widowiska, łącznie z tekstem literackim, wszystko poddając prawom kompozycji, która z muzycznej i plastycznej wzór brała i jak one żądała dla siebie posłusznego tworzywa, jak one dążyła do ucieleśnienia wizji inscenizatora w nieodwołalnie skończonym wyrazie. Niedługo potem wiele szumu narobił w prasie reakcyjnej i wiele zmartwień przysporzył cenzurze i „defie“, ideałem scen radzieckich porwany, „teatr polityczny“, pod znakami proletariatu walczącego koczowniczy żywot wiodący, to w Warszawie, to w Łodzi, to we Lwowie.

Wszystkie te nowinkarstwa, choć ołbrzymią wywoływały reperkusję, artystyczną i społeczną, nie mogły przecież się opłacać. Triumfowały z tego powodu przedsiębiorstwa widowiskowe, dla zysków, i to wielkich zysków, dyrektorów (osób prywatnych) prowadzone.

Jeden z najpotężniejszych producentów branży teatralnej, gdy mu robiono zarzuty, że jest tym, kim jest, i kiedy przeciwstawiono jego operacjom finansowym, działalność ideową pewnego nowatora, tak się pięknie o niej wyraził:

„Apologetyka ryzykantów, którzy prowadziliby wielkie przedsiębiorstwo teatralne bez rachunków i bez liczenia — powinna być w normalnym społeczeństwie karana na równi z propagandą... komunistyczną“. Cóż dziwnego, że apologetów nie wielu się znalazło — znalazły się za to organy bezpieczeństwa z całym arsenałem szykan i represji.

Ale to nie! I tak było kolorowo, pięknie i radośnie na scenach polskich! Wystawiano Cocteau, Giraudoux i Claudela, Hasenclevera, Tollera, Kaisera i Brechta, Marinettiego i O'Neila i Bóg wie kogo. W opracowaniach kubistycznych, futurystycznych, konstruktywistycznych, ekspresjonistycznych i Bóg wie jakich.

Ten reżyser kalkował Tairowa, ów Meyerholda, inny Wachtangowa lub K. H. Martina... „Izm“ na „izmie“ jechał i „izmem“ poganiał!

Ale przynajmniej coś się działo, do diabła! Widownia miała nieustanną nowość, snobinety mogły konfrontować swoje paryskie czy berlińskie wrażenia z namiastkami krajowego wyrobu, na które patrzyły z takim samym uśmiechem, jak na perfumy francuskie, rozlewane w Warszawie albo na kreacje rodzimych modystek, — naśladujące „éditions uniques“ nadsekwańskich mistrzów.

Nie byłże piękniejszy teatr czasów owych od tej bezkształtnej szaryzmy, jaką nam dziś pokazujecie? — mówią nieliczni już znawcy sztuki teatralnego.

Nie były lepsze „izmy“, ze wszystkimi swoimi śmiesznościami od braku jakiegokolwiek „izmu“, od smutnej pewności, że w najbliższym czasie, w momencie narastającego utylitaryzmu, żaden „izm“ w teatrze i w sztukach jemu pokrewnych się nie ujawni? Tak mówią nieprzejednani krytycy wszystkiego, co w naszej nowej rzeczywistości gospodarczej i politycznej powstaje.

Zobaczycie — dodają — do jakiego wyjałowienia doprowadzicie teatr przez wasz utylitaryzm, przez ingerencje waszego Państwa w dziedzinie sztuki, przez wasze umasowienie i upolitycznienie teatru, wasze uparte dążenie, aby był wyrazicielem woli Ludu, jego lekarzem, wychowawcą, ba, nawet wodzem w walce o byt Państwa i Narodu!

Mierzi nas wasz frazes o jakimś nowym dramacie, nowym aktorze, nowych formach architektury, nowej scenografii i inscenizacji. Śmieszycie nas, gdy z całą powagą rozprawiacie o domniemanym w przyszłości, zupełnie nowym obliczu teatru Demokracji Ludowej.

Patrzcie na Związek Radziecki, — mówią nasi antagoniści — do czego tam doszło, gdy się Państwo do sztuki scenicznej zabrało i masy ludowe poczęły nadawać jej oblicze ideologiczne i artystyczne!

Jeżeli teatr sowiecki przed laty z górą dwudziestu czarował każdego przybysza z Zachodu; jeżeli w Moskwie korpus dyplomatyczny, jak wiadomo nie najprzychylniej do reżymu bolszewickiego usposobiony, dzień w dzień jakiś teatr ciekawy odwiedzał, (a któryż teatr wówczas nie był ciekawy?), rozkoszował się co raz oryginalniejszymi pomysłami inscenizacyjnymi i po powrocie do swej centrali, nierzadko wbrew jej dyrektywom, bywał najgorliwszym propagatorem radzieckich eksperymentów scenicznych; jeżeli teatr bądź co bądź komunistyczny, nie swą ideologią oczywiście, lecz artystyzmem, mógł zarażać prawie świat cały, bo i Niemcy i Francja, Czechosłowacja i Polska, nawet Stany Zjednoczone ulegały wpływom scenicznej techniki rosyjskiej, a wszędzie należało do dobrego tonu bodaj raz spróbować, co ona warta — to wszystko to działo się, śmiemy twierdzić, dzięki pewnej swobodzie, jaką pozostawiono wówczas wielkim artystom teatru, oraz dzięki temu, że tocząca się bez przerwy dyskusja na temat pożytku politycznego sztuki i jej aktualnych, politycznych zadań nie przekraczała ram rozważań teoretycznych, nie okrzepła w zarządzeniach i zakazach administracyjnych. Wystarczy przeczytać — ciągną dalej nasi rozmówcy — pierwsze lepsze pismo sowieckie, zajmujące się tymi sprawami, wystarczy rzucić okiem na fotografie ostatnich inscenizacji lub na repertuar — czego dowodzą te dokumenty kultury socjalistycznej?

Oto dla teoretyków nie istnieją już inne zagadnienia, krom związanych z aktualną polityką państwa. Jeżeli dawni realisci twierdzili, że pięknym dla nich jest tylko to, co jest prawdziwe, a przekorni idealisci odpowiadali im, że wedle nich prawdziwym jest tylko to, co jest pięknym, to — *sit venia verbo* — esteta sowiecki głosi, że prawdziwie pięknym jest tylko to, co największy przynosi pożytek narodom radzieckim i wiążącemu je w nierozważną całość państwu socjalistycznemu.

Stąd — mówią chwalcy „czystej sztuki“ — ta monotonia problematyki i tematyki w dramaturgii sowieckiej. Stąd jej obcość dla nas „ludzi Zachodu“ i egzotyzm. Ktoś „dowcipny“ z tego towarzystwa zauważa, że współczesne dramaty radzieckie porównać można z niektórymi winami krajowymi, np. z chianti albo z cydrem; smakują one, gdy się je pije na miejscu — transportu nie znoszą. Cóż nas bowiem obchodzić mogą lokalne sowieckie troski i małe radości? Mamy dość trosk własnych i inne powody do radości.

Potrzeby życia bieżącego, potrzeby każdego dnia, każą autorom radzieckim ograniczać się do aktualnych, jakże przemijających, zagadnień i nie wychodzić poza krąg rzeczywistości potocznej.

Stąd realizm socjalistyczny, w perspektywach teoretycznych, potężny, młody, odkrywczy — w praktyce niewiele się różniący od naturalizmu najstarszej daty, proveniencji mieszczańskiej.

Spójrzcie tylko na oprawy scenograficzne dzisiejszych widowisk. Gdzież się podziały genialne, wciąż zaskakujące widza oryginalnością, pomysły dekoracyjno-kostiumowe, znane z Teatru Tairowa? Gdzie skomplikowane konstrukcje przestrzenne i „przyrządy do wykonywania gry scenicznej“, jakie widzieliśmy u Meyerholda? Gdzie wreszcie próby rozwiązywania wnętrza i pejzażów realistycznych za pomocą skrótów, fragmentów, dosad-

nych znaków, próby komponowania dzieła scenicznego z elementów autentycznych, wprost z natury wziętych, w czym celowali i czego uczyli nas neo-realiści rosyjscy? To co widzimy dziś na scenach sowieckich, jeżeli o krajobraz sceniczny chodzi, przypomina nam sławne panoramy i dioramy pana Daguerre, zdobiące spektakle paryskie w epoce starego Dumasa i Wiktora Hugo lub szablonowe dekoracje oper werystycznych. Wnętrza, w których, jak za dobrych, burżuazyjnych czasów przeważnie akcja się rozgrywa — to nazbyt nam znane, umowne trójściany, tyle tylko, że przepełnione masą dramatycznie niepotrzebnych i dlatego „nie komponujących się” rekwizytów i sprzętów.

Głos naszych przeciwników staje się coraz chrapliwszy. Krzyczą: Oto wyniki autarkii estetycznej i ksenofobii, na którą zdają się cierpieć dziśsi ideologowie sowieckiego teatru!

Lęk, możnaby powiedzieć, przed dopływem bogatej w odmiany sztuki europejskiej i amerykańskiej, sztuki rozwijającej się swobodnie, nieskrępowanej nakazami żadnego utylitaryzmu, ani moralnego, ani społecznego, ani państwowego; lęk przed sztuką wznoszącą się ponad sferę przyziemnych dążeń i przeżyć, przez ludzi zdolnych do takiego lotu i dla takich ludzi stworzoną, lęk przed *pieknem, tout court*, wyabstrahowanym ze wszystkiego, co traci tendencją, jest przyczyną zmierzchu radzieckiej sztuki teatralnej. Ilek bowiem inspiracji dla siebie pożytecznych mógłby teatr sowiecki zaczerpnąć np. z Francji, z narodu, w którego masach przybiera się pono ideologia komunistyczna z siłą żywiołową, którego wybitniejsi intelektualiści są przecież członkami partii komunistycznej!

Nikt tam chyba nie żąda od Eluarda, aby się wyrzekł surrealistycznych nawyków swego stylu i pisał same tylko agitki proletariackie! Nikt się nie dziwi, że Picasso raz heroizm rewolucjonistów hiszpańskich w swych *panaux* dekoracyjnych opiewa, innym razem kontynuuje eksperymenty w zakresie malarstwa sztalugowego. Nikt nie rzuca kamieniem na plastyków najmłodszej generacji, którzy rozwijają swą twórczość na planie abstrakcyjnych dociekań i doświadczeń, dekoratywne czysto założenia mając na względzie, a uważają się i chcą, by ich uważano za rewolucjonistów w życiu społecznym i politycznym.

W teatrach paryskich gra się sztuki pisarzy postępowych, egzystencjalistów i mistyków katolickich — J. R. Blocha, Salacrou, Sartre'a, Camusa, Claudela i klasyków, klasyków, jeszcze raz klasyków, bądź w stylu tradycyjnym, bądź w nowoczesnych transkrypcjach scenicznych.

Tak samo w Ameryce. Realiści, największego kalibru, jak Steinbeck, dzielą sukcesy z subtelniymi idealistami w rodzaju Thorntona Wildera. O'Neil wciąż jeszcze wyżywa się w swym ekspresjonizmie. Teatry na ogół bardzo do utartych form inscenizacyjnych przywiązane, otwierają wrota różnorodnym eksperymentom formalnym, jakby rzecz działa się nie po drugiej wojnie światowej, lecz po pierwszej...

Tylko Związek Radziecki broni się przed niebezpieczeństwem odradzającego się w państwach pół — lub całkiem reakcyjnych, estetyzmu. Tylko Czechosłowacja szuka nowych form dla krzawiącej się tam sztuki ludowej

i tylko w Polsce, na szczęście nie liczne teatry, głowią się nad pytaniem, które w ustach Wyspiańskiego brzmiało swego czasu

kościół Boga czy czarta,
czem się stanie ta sztuki gontyna?

A teraz spróbujmy odpowiedzieć na postawione nam pytania i zarzuty, na te przynajmniej, w których odmienne od naszych przekonania polityczne pozwalają jeszcze na jaki taki obiektywizm.

Zanim zastanowimy się, dlaczego to w naszych, najbardziej eksponowanych pod względem politycznym teatrach, nie ma i nie może być mowy o jakimkolwiek „izmie“, odsuńmy na bok sprawę radzieckiej sztuki teatralnej. Nie dlatego, byśmy dopatrywali się jakichś niebezpieczeństw w ustalonym w Związku Radzieckim stosunku Państwa do sztuki, boć pragnęlibyśmy bardzo, aby nasze Państwo stać już było na tak troskliwą opiekę, jaką się tam teatry otacza, pragnęlibyśmy, by z szkatuły rządowej na te cele płynęły równie wielkie dotacje a teatry, opierające pozatym swój byt na niesłabnącej frekwencji mas ludowych, już oświeconych i politycznie dojrzałych, prosperowały i nie musiały tak, jak nasze borykać się z najpodlejszymi trudnościami natury finansowej i moralnej — nie dlatego nie chcemy mówić w tej dyskusji ani o wzorze, ani o „odstraszającym“ przykładzie scen sowieckich, ale po prostu dlatego, że cała nasza rzeczywistość gospodarcza i społeczna w innych zrodziła się i w innych rozwija się warunkach; że chociaż nam, jak całemu światu pracy, jak wszystkim walczącym o wyzwolenie człowieka, o niedopuszczenie do nowych zbrodni faszyzmu i cynicznie żyrującego te zbrodnie imperializmu, przyświecają te same ideały, choć zmierzamy do tego samego celu, przecież częściowa realizacja tych ideałów, jest wynikiem naszego rozwoju historycznego, a całkowita może się dokonać tylko na dalszych jego etapach. Porównywanie zatem naszej sytuacji teatralnej z sowiecką może tylko dezorientować i niepotrzebnie zaostreć dyskusję. Co się jednak tyczy merytorycznej strony zagadnienia radzieckiej sztuki teatralnej, to jest rzeczą oczywistą, że w państwie socjalistycznym, w momentach bynajmniej do kwietyzmu nie nakłaniających, nie ma miejsca na swawolę burżuazyjnego kunsztarstwa, że państwo które tyleż łoży na przemysł i administrację, co na oświatę i kulturę, słusznie doceniając polityczne znaczenie wszystkich tych czynników, państwo takie ma prawo broń tak skuteczną, jaką jest sztuka w walce o Postęp i zwycięstwo Sprawiedliwości, nieustannie kontrolować i stosownie do swych potrzeb wecować.

A trzeba dodać, że potrzeby te nie są czysto lokalne, że ich znaczenie oceniać należy w skali światowej. Głosu Stalina, Mołotowa czy Gromyki słucha przecież świat cały. Dlatego stosunki odmałowywane w sztukach sowieckich, dlatego tezy polityczne w tych sztukach zawarte, świat cały interesują, jak zainteresować się musieli ekonomiści amerykańscy ścisłym obliczeniem zasobów surowcowych ZSRR oraz wzrastającą wciąż produkcją przemysłową.

Nie będziemy też brali przykładu z dzisiejszych scen francuskich ani z ich bogatego, literacko wartościowego a efektownego pod względem teatralnym repertuaru.

W tym, że produkcja scenopisarska przedstawia się ilościowo i jakościowo imponująco, nie ma nic dziwnego, zważywszy mniejsze straty, jakie kultura francuska podczas wojny i podczas okupacji poniosła; zważywszy ciągłość tradycji dobrego rzemiosła teatralnego, zachowującego równy poziom od XVII w. aż po dni dzisiejsze. Wziąć należy pod uwagę wreszcie fakt ten, że Francja współczesna to nie tylko Francja Thoreza i milionowych rzesz robotniczych albo przybierających na liczbie i sile grup inteligencji rewolucyjnej, to również Francja de Gaulla i Błuma, Francja maskujących się katolicyzmem reakcjonistów, eks- i neo-faszystów, Francja w której byli do pomyslenia Pétain, Laval i Weygand, Francja wciąż jeszcze potężnego kapitału monopolistycznego, który się nigdy nie pogodzi z możliwością wyzwolenia ludów kolonialnych albo przyznania robotnikowi pełnowartościowych praw człowieka. Nie dziw tedy, że ta druga Francja pobłaża fanaberiom społecznie nieodpowiedzialnej sztuki, że stać ją na taki luksus i że się on jej politycznie opłaca.

W innych państwach, na które się nasi dyskutanci powoływali, sztuka gra od dawna rolę opium dla mas. Music-hall z tego punktu widzenia tyleż wart, co najbardziej uduchowione misterium.

Odpowiadamy teraz na pytanie, jakiemu „izmowi“ hołduje polska sztuka teatralna w ustroju demokratyczno-ludowym.

Odpowiedź będzie prosta: takiemu, który wkalkulował w swój program te fakty historyczne, co odgrodziły nas na zawsze od tragicznej przeszłości społecznej a zarazem wypełniły testament najszlachetniejszych synów Ojczyzny, bojowników o Wolność i Sprawiedliwość Polski Ludowej.

Służyć będziemy temu „izmowi“, co stanie na straży osiągnięć Wielkiej Reformy, który na jej podwalinach zbuduje myśli o Polsce nowej, silnej, gospodarczo, mądrze się organizującej, oświeconej, szanującej godność Człowieka, młującej pokój, lecz gotowej do walki z wrogami Ludu polskiego i międzynarodowego Świata Pracy.

Wyznawać będziemy tylko taki „izm“, który nie zamyka oczu na podziemną robotę obłąkańców lub zbrodniarzy, podsycaną przez agentury obce i groteskowy, samozwańczy rząd emigracyjny, złożony z renegatów, awanturników i kondotierów.

Uznajemy tylko taki „izm“, który umie powiązać te na pozór samorodne i lokalne ekscesy z akcją podpalaczy, rozniecających ogniska faszyzmu w Niemczech, we Włoszech i w Japonii, w Hiszpanii, Portugalii i Grecji oraz w Chinach, — „izm“ świadomy nowej tragedii Żydów, wyzwolonych Indii i ludów indonezyjskich.

A więc „izm“ o zdecydowanym obliczu politycznym.

Nas Polaków nie powinien przerażać taki kierunek w sztuce teatralnej. Dramat nasz i teatr, w najpiękniejszych swych okresach, polityczne sobie stawiał cele i polityczną grał rolę. Zaczęło się „Odprawą posłów greckich“, w epoce stanisławowskiej zasługują się narodowi tak pojętymi obowiązka-

mi teatropisarstwa Bohomolec, Niemcewicz, Wybicki — a przede wszystkim wielki nasz Bogusławski, który niepośledni talent literacki, z aktorskim, reżyserskim, dyrektorskim i społeczno-wychowawczym umiał połączyć. Z politycznych wychodzą założenia i mierzą w cel polityczny uroczo pogodne komedie Aleksandra Fredry, oczywiście nie w tym stopniu, jak sobie to wyimaginował prof. Kucharski. Czyż trzeba przypominać „Dziady”, „Kordiana” albo „Nie-boską”, która pomimo nie dającej się stuszczać ideologii kontrrewolucyjnej, pomimo koszmarnych urojeń, z „lęku syna szlacheckiego” zrodzonych, dzięki najsurowszej, na jaką sobie u nas kiedykolwiek pozwolono, krytyce klasy posiadającej, dzięki szczerze pojętej roli poety w społeczeństwie i dziś jeszcze pewien walor moralny posiada.

Na wskroś polityką prześięknięta była w swej epoce twórczość genialnego poety teatru — Wyspiańskiego, choć bardzo wąskie, bo tylko galicyjskie, żeby nie powiedzieć krakowskie, stosunki brał on pod swój obstrzał, choć na każdym kroku ujawniał się traumatyczny stosunek poety do rewolucji i do proletariatu, jako jej wykonawcy, przecież w czasach owych młodopolski ten samotnik był jedynym, co się ważył sny euforyczne polskich ugodowców przerywać i gromkim głosem wzywać naród do czynu zbrojnego, oraz do tworzenia własnego państwa, państwa normalnego, istniejącego nie w wymarzonej przez mistyków, lecz w konkretnej rzeczywistości.

Komu mało byłoby na to dowodów, jak można w teatrze sztukę z pożytkiem społecznym i politycznym godzić, niech, nie sięgając do tragików greckich, bezimiennych twórców średniowiecznych widowisk religijnych, pamięta tylko o Szekspirze, Molièrze, Beaumarchais, Fryderyku Schillerze lub Wiktorze Hugo, niech sobie przypomni biedaczinę, muzykusa z partykularza, Stanisława Moniuszkę, któremu zawdzięczamy jedyny dramat ludowy, ideą demokratyczną przepojony, w dobie „Wiosny Ludów” powstały i jej ożywym aromatem tchnący — „Halke”.

Powiedzą nam teraz: „Dobrze, ale skąd weźmiecie repertuar dla teatru taki „izm” uprawiającego? Przypuśćmy, że uda się wam, jak to robiono w okresie międzywojennym, niektóre z tzw. dramatów klasycznych reinscenizować, oprawiać je w ramy krytyki historycznej, a nawet — niechże wam będzie — „wyprostowywać ich linię ideologiczną”. Przypuśćmy, że sceny polskie przekonają się wreszcie do prawie nieznanych u nas kronik dramatycznych Szekspira, że znajdzie się ktoś, kto interesująco sławne, tyle przez Mickiewicza cenione, „Soirées de Neuilly” przerobi albo „Jacquerie” Merimée; przypuśćmy dalej, że raczymy, wspaniałomyślnie przebaczyć Niemcom ich bajdę o „Einsatz der deutschen Kultur” i wystawimy trylogię wallensteinowską — czyż widowiska historyczne tego typu zgodne są z dzisiejszym pojmowaniem dziejów i czy zaspokoją zainteresowania widzów podobnymi tematami?

Na nic się wam prawie nie przyda grzebanie w ekspresjonistyczno-rewolucyjnej dramatyce niemieckiej lub cennej swego czasu faktografii socjologicznej. Pierwszy gatunek produkcji dramaturgicznej odrażałby dziś swym wynaturzonym estetyzmem, z drugiego wyparowała wszelka aktualność.

Zatem wątpić trzeba, czy się wam uda sensowny repertuar w waszym teatrze politycznym na czas dłuższy zaplanować, a nie wmówicie w nas chyba, że liczyście na bieżącą twórczość dramatopisarską. Jak dotąd bowiem, nie dowiodła ona bystrzejszej orientacji ani w przemianach, które na całym świecie zaszły, ani w stosunkach gospodarczo-socjalnych, które zapanowały u nas w skutek wprowadzenia w czyn Wielkiej reformy i które, jak wy twierdzicie, gruntownie zmieniły oblicze Polski współczesnej. Nasze, najświeższego chowu, piśmiennictwo sceniczne tkwi w zastanych przez się formach realizmu opisowego, bardzo starej daty i w jakimś niby- post-ekspresjonizmie, tematycznie zaś kręci się ono dokola przeżyć okupacyjnych, wciąż jako martyrium narodu sentymentalnie traktowanych, nie naświetlonych, jakbyście tego chcieli, od strony polityki światowej, od strony emulacji państw imperialistycznych, wielce pouczających „klótni w rodzinie” i nie dających się usunąć przeciwieństw między ustrojem kapitalistycznym a socjalistycznym“.

Nie podobna odmówić słuszności niektórym wywodom naszych przeciwników. Pozwalamy sobie jednak nie tak pesymistycznie stosować miarę w ocenie twórczości współczesnej, przewidując na przyszłość, i to nie najdalejszą, możliwość szybkiego i bardziej racjonalnego rozwoju w kierunku, o który nam właśnie chodzi.

Przedewszystkim nie należy się dziwić, że literaturę o której mowa, cechuje dyktantyzm, rzucająca się w oczy niezręczność i, co jeszcze ważniejsze, bezideowość. Nie ma u nas żadnych tradycji porządnego dramatopisarstwa. Zawsześmy wyśmiewali „pièces bien faites”, które we Francji umieli sporządzać nie tylko Scribe czy Sardou, ale i członkowie najśmielszych, najdziwaczniejszych awangard literackich. Zawsze nad dobrą robotą górowała w naszej produkcji teatropisarskiej rozczochrana swawola formy, braki treściowe maskujące dumnym niezrozumiałstwem. Lwią część odpowiedzialności za ten stan rzeczy ponosi nasza krytyka teatralna, która poza „Iksami”, i Wł. Bogusławskim nie wielu może poszczycić się ludźmi, łączącymi wiedzę dramaturgiczną z wszechstronną znajomością teatru. Nie mieliśmy naszego Lessinga — trudno, ale nie mieliśmy też swojego Teofila Gautier, ani wujaszka Sarceya, codziennych recenzentów, co fantaziami o pięknie każdego, choćby pozornie szablonowego teatru (jak to czynił pierwszy) i przewybornym znawstwem tajników kuchni teatralnej, rozpatrywanych z punktu widzenia najzwyczajszego śmiertelnika, siedzącego na widowni (jak robił drugi) — kształtowali smak publiczności paryskiej, wywoływali dyskusje w różnorodnych grupach literackich i pouczali ludzi teatru o rzeczach, rzemiosła ich dotyczących.

Musi się także i teatrologia nasza w piersi uderzyć i przyznać, że drogi czas międzywojenny, czas rozkwitu tej nauki w Europie i w Ameryce nawet, nałekkomyślniej zmarnowała, nie opracowawszy, już nie możemy monograficznie, ale bodaj w postaci podręczników lub w ostatecznym razie rozsądnych kompilacji, podstawowych zagadnień sztuki teatralnej i jej najważniejszych okresów.

Nikomu nie przyjdzie na myśl winić rządu sanacyjnego, ani teatrów w tej epoce sztuką handlujących, za to, że dla nich sprawa dobrej, poży-

tecznej, pożądanej przez masy literatury obojętną była, skoro z tą samą obojętnością patrzano na śmierć głodową tych mas i na ich poniżenie.

Ale dziś, skoro dziś najwytworniejszy sybaryta duchowy nie odważy się powtórzyć za Przybyszewskim, że proletariatu, przede wszystkim chleba jest potrzebny, a dopiero potem sztuka — dziś nie godzi się literatom i innym artystom, albo naukowcom patrzeć na teatr, jako na jedną z sztuk najniższych, której prawa do miana sztuki twórczej odmawiają nawet jej najwybitniejsi teoretycy.

Dziś rozsądna, poważnie swój obowiązek społeczny traktująca krytyka może się bardzo przyczynić do rozbudzenia zainteresowań dramatopisarstwa naszego, czy to tematami historycznymi, nie zauważonymi oczywiście przez Szujskiego, Bełcikowskiego lub Nowaczyńskiego, do których to tematów ciągle w naszym myśleniu politycznym wracamy, czy to zagadnieniami, jakie przedstawia dzisiejszy świat pracy, zwłaszcza chłop i robotnik, powołany do służby obywatelskiej i pełniący ją w niemałym trudzie. W którąkolwiek stronę się zwrócimy, znajdujemy kopalnię nieograniczonej tematyki i problematyki nieprzegadanej. Niech tylko sięgną po nie pisarze, pretendujący do tytułu pisarzy ludowych, niech, w razie potrzeby, wezwą do pomocy historyków, socjologów, ekonomistów i aktywnych społeczników, a powstanie w rychłym czasie nowa literatura dramatyczna, na którą czekają społecznie myślące teatry, która na pewno bardziej przypadnie do smaku masom nowej, czasem zupełnie nowej publiczności, niż wciąż na tym samym, stygnącym już, ogniu estetyzmu odgrzewane płody dawniejszej i nowszej fikcji literackiej.

Przed niedawnym czasem pozwoliłem sobie nakreślić plan dwunastu widowisk faktograficznych, w formie monumentalnej obrazujących dzieje polskiej myśli demokratycznej, od upadku Rzeczypospolitej po dni nasze.

Z inicjatywy mojej w dniu 1-go maja nadchodzącego roku ma być wykonany na scenie naszej jeden dramat dokumentarny z tego cyklu, ku uczczeniu stulecia „Wiosny Ludów“, heroicznym walkom wszystkich niemal narodów europejskich o Wolność i Postęp społeczny, trybuna i żołnierza tej ideologii, Adama Mickiewicza oraz twórców „Manifestu komunistycznego“ Karola Marksa i Fryderyka Engelsa.

Sądzę, że za przykładem tym winny pójść inne sceny polskie, a Państwo mające w swym programie opiekę nad sztuką i zobowiązane do dbania o tę sztukę przede wszystkim, która masom ludowym największy pożytek przynosi, winno takie wysiłki wydatnie popierać. Można by mianowicie ogłaszać coroczne konkursy na dramaty historyczne i współczesne, w duchu ideologii demokratyczno-ludowej pisane.

Powiecie nam, że takie wtrącanie się Państwa do „subtelnych“ spraw twórczości artystycznej, może wydać tylko jak najgorsze wyniki.

Odpowiemy tak: jeśli sztuka ta ma ludowi służyć, to Państwo, które jest wyrazicielem dążeń ludu i jest we wszystkich sprawach jego zastępcą, ma prawo kontrolować wszelką produkcję dla ludu przeznaczoną, a więc i artystyczną.

Jeśli wzdrgacie się na myśl, że ten i ów, znany wam dobrze, powiedzmy z braku kompetencji, urzędnik będzie buszował po rękopisach waszych i do każdej literki się wtrącał — to przecież jeden urzędnik nie jest jeszcze Rządem, a nawet dwóch kiepskich urzędników nie zdoła przeciwstawić się tym zadaniom, dla jakich Państwo, nasze powstało, które spełnia i spełniać będzie!

Twierdzicie panowie, że tak radykalnie pojęty utylitaryzm sztuki spowoduje obniżenie jej lotu?

Mój Boże, skowronek choć raz po raz na ziemię spada i czyni to z twardej, życiowej konieczności, przecież podniebne swego lotu nie obniża i śpiew jego niemniej jest piękny i radosny.

Bierzmy wzór z ptaszka, milego nie tylko poetom, ale i rolnikom.

Rozumiemy dobrze, dlaczego was niepokoi fakt, że żaden „izm“ dotychczas nie wycisnął swego piętna na tym, co jest najbardziej w sztuce teatralnej widoczne i uchwytne, tzn. na inscenizacji.

Istotnie, po większej części, i w najlepszym razie, wygląda ona tak, jak wyglądała przed ostatnią wojną. Trudno jej wyzwoić się z nalogów estetycznych i z pseudo-realistycznej amorii.

Możemy was jednak zapewnić, że kilku co najmniej reżyserów i kilku scenografów dusi się już od dawna w pudle szajne-katarynki, zwanej teatrem dzisiejszym. Już od dawna za granicą i u nas czynione są próby wyjścia po za to pudło, na proscenium, i poza proscenium — na widownię.

Już dawno było nam wiadomo, że się w ramach barokowego teatru dworskiego nie mieszczą gigantyczne dramaty Szekspira, że podobnie, jak tragedie antyczne, gdy się je od macierzystej ich architektury oderwie, tracą wielkość swoją, sens i piękno — trzeba je zawsze przykrawać, przerabiać scenę po scenie, niszczyć wewnętrzną konstrukcję. Z trudem, nie bez uszczerbku dla poezji i myśli w niej zawartych, ukazywano na takich scenach „Dziady“, „Kordiana“, „Samuela Zborowskiego“, „Nie boską“. Inszenizacje tych poematów przynosiły większą, niestety, chwałę reżyserom, niż samym twórcom, do tego stopnia ważyła tu pomysłowość techniczna. Mało kto zdawał sobie sprawę, że rychło zakończą swój żywot arcydzieła dramatyki monumentalnej w kotarach i paludamentach przebrzydłych lub oszukańczych dekoracjach iluzjonistycznych, choćby najbardziej malowniczych. Mało kto wiedział o przykazaniach „Lekcji XVI“ lub o tym, że się Wyspiańskiemu marzył teatr inny, niż ten na którego deskach swe dzieła poetycko-malarskie realizować musiał — Teatr Ogromny — mogący ukazać „Legion“, „Achilleis“ i „Akropolis“ w najczystszej i najdosłowniejszej formie.

Dziś, mimo iż dramaty tego typu straciły chwilowo swoją aktualność, bowiem wypełniły się słowa poety — „skończona pieśń Wawelu“, symbol umęczonego Narodu, Chrystus, radosną Apolina przybrał postać i „na zdruzgotany głaz kastelu Bóg wpisał swoje prawa“ — pora pomyśleć o nowych budowlach teatralnych. Dopomni się o nie dramatyka nowa, której oczekujemy narodzin, wołamy o nie my, pracownicy sztuki teatralnej, którym duszno w staroświecczyźnie, pozbawionej wszelkiego uroku i już żąd-

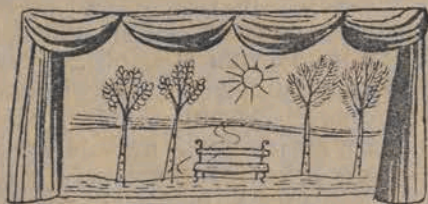
nego nie budzącej sentymentu, zażąda ich nowa widownia, zażądają setki tysięcy chłopów, robotników i tych, których po staremu jeszcze zaliczamy do inteligencji pracującej.

Jeżeli znajdą się ludzie, którzy wezmą sobie do serca sprawę Teatru Ludowego — a ludzie tacy napewno są u nas — to łatwiej nam będzie odpowiedzieć na pytanie, jak wygląda „izm“, któremu służymy.

Pokażemy zaciekawionym złośliwcom budynek teatralny, jakiego jeszcze nie było, w nim amfiteatr funkcjonalnie połączony z proscenium i ze sceną; wszystko ruchome, zależnie od potrzeb zmieniające swój układ, przy pomocy maszynerii, jakiej jeszcze nie było i zagramy widowisko monumentalne, o takiej treści i w takiej formie aktorskiej, jakiej jeszcze nie było — dla publiczności, jakiej jeszcze nie było: szukającej w teatrze prócz wytchnienia po pracy — siłnych i głębokich przeżyć oraz wynikającego z nich pożytku moralnego.

Oto „izm“ jakiego nie było — i na ten „izm“ pozwolimy sobie!

Leon Schiller



KONSTANTY SIMONOW

«ZAGADNIENIE ROSYJSKIE»

Stefan Żółkiewski

KILKA UWAG O LITERATURZE RADZIECKIEJ

Literatura radziecka wyrasta z postępowych tradycji literatury europejskiej. Przede wszystkim jednak przenika ją wpływ postępowego, rewolucyjnego nurtu literatury rosyjskiej. Najwięcej przy tym zawdzięcza wielkim mieszczańskim realistom tego okresu, surowym krytykom swojego społeczeństwa, z Tolstojem, Gogolem, Turgeniewem i Czechowem na czele. Za właściwego klasyka literatury radzieckiej uważa się zazwyczaj Maksyma Gorkiego, który rozpoczynał swą twórczą działalność na przełomie XIX i XX wieku.

Niewątpliwie historyczny przełom 1917 roku swoiście ukształtował literaturę radziecką, od chwili powstania nowego ludowego państwa. Od bicciem dążeń i przeobrażeń rewolucyjnych była literatura radziecka począwszy od tych pierwszych jesiennych dni 1917 r. Żywił rewolucyjny wtargnął nie tylko do twórczości młodych wówczas, debiutujących pisarzy. Przeorał znamienne także twórczość wielu radykalnych przedstawicieli poprzedniego pokolenia; wystarczy dla ilustracji przypomnieć tu choćby nazwisko Błoka.

Niemniej jednak nurt literatury radzieckiej pierwszego piętnastolecia po rewolucji raczej płynie podobnym łożyskiem, co i reszta literatury europejskiej. Pierwsze piętnastolecie po roku 1918 to na całym terenie okres rozwoju różnych form i szkół formalizmu w sztuce. Przy niezwykle czujnym stosunku do rzeczywistości, przy całym bogactwie nowych idei i treści — literatura radziecka tego czasu, literatura, której najświetniejszym przedstawicielem był Włodzimierz Majakowski, posiada zasadnicze cechy kierunku literackiego, czerpiącego artystyczne podniety z tych samych formalistycznych tendencji, co Apollinaire, futuryści, powieść ekspresjonistyczna na Zachodzie.

Słusznie powiedziano, że największą zdobyczą dzisiejszą ZSRR w dziedzinie kultury jest stworzenie nowej, ludowej inteligencji radzieckiej. Nowe pokolenie twórców weszło w życie mniej więcej po roku 1930 i co ważniejsze weszło w nowe już życie, w życie nowego socjalistycznego społeczeństwa. I ten okres dopiero przyniósł literaturę całkiem nową, własną, odrębną. Nie znaczy to, iżby po staremu nie była ona dziedziczką starej, dobrej, postępowej tradycji kulturalnej ludzkości. Nie znaczy to, iżby ta nowa literatura zerwała więzy łączące ją z kulturą przeszłą własnych narodów. Przeciwnie, kult klasyków jest szczególnie żywy w Związku Radzieckim. Nie mniej jednak nowa literatura radziecka posiada cechy, któ-

re ją zasadniczo wyróżniają, zwłaszcza z racji jej funkcji społecznej, od innych literatur świata. Jak powiedział Zdanow, dzisiaj Rosja nie jest już ta sama co dawniej i ludzie w niej nie są tacy sami jak dawniej byli. Niewątpliwie literatura radziecka ma wielką zasługę walnego przyczynienia się do tej historycznej przemiany.



Konstanty Simonow

Materialnym fundamentem rozwoju nowej literatury radzieckiej było wspaniałe upowszechnienie kultury wśród ludów ZSRR. Ilość ludzi uczących się w szkołach wzrosła przeciętnie pięć razy w stosunku do czasów carskich (w niektórych krajach jak np. w Tadżykistanie wzrost ten był 630-krotny). Nakłady popularnych pisarzy w ciągu 30 lat porewolucyjnych, sięgały milionów egzemplarzy, np. Gorki prawie 4 miliony w 65 językach,

Tolstoj 20 milionów w 72 językach, Victor Hugo 3 miliony w 40 językach. Związek Radziecki w roku 1938 miał 86226 bibliotek, ze 166 milionów książek. Na 100 mieszkańców ZSRR było 86 książek, (gdy w USA tylko 79, a w Niemczech — 16). W roku 1938 było w ZSRR 111 tysięcy klubów kulturalno-oświatowych. Rozumiemy, iż w takich warunkach materialnych i społecznych funkcja literatury zmieniła się zasadniczo.

Nowej literaturze w procesie budowania społeczeństwa socjalistycznego i w procesie przechodzenia do komunizmu przypada szczególnej wagi funkcja wychowawcza, wychowawczo-polityczna.

Toteż znamiennej cechą literatury radzieckiej, stanowiącą o jej wysokiej wartości społecznej i różniącą ją od literatury mieszczańskich, jest jej ideowość, przystępność, niebywale żywe i czujne reagowanie na współczesność. Znajduje to swój wyraz w nowym programie estetycznym tzw. socjalistycznego realizmu. Program ten w zasadniczych teoretycznych rysach formułował przede wszystkim Gorki w swoich licznych artykułach ogłaszanych jeszcze przed 1930 rokiem. Zasadniczym rysem, różniącym realizm socjalistyczny od klasycznego realizmu mieszczańskiego jest odrębna postawa twórcy wobec tematu. Realści mieszczańscy zajmowali postawę krytyki swego społeczeństwa. Pisarze radzieccy zajmują postawę współtwórców społeczeństwa socjalistycznego. I tej postawie dają wyraz w swym realizmie. Toteż łączy on rysy klasycznego realizmu z rysami romantyków. Nie tego romantyzmu fantazji, ale romantyzmu umiającego pokazać nie tylko dzień dzisiejszy, ale i przyszłość, romantyzmu heroicznego, romantyzmu patosu i pozytywnych bohaterów.

Cechą radzieckiego życia kulturalnego jest bardzo świadoma walka o coraz doskonalsze wypełnianie zadań, które stanęły przed nową literaturą. Znajduje to wyraz w żywych i częstych dyskusjach i sporach literackich.

Osiągnięcia literatury radzieckiej wymagałyby osobnego omówienia. Tu trzeba ograniczyć się do stwierdzenia ilościowego i jakościowego rozkwitu literatury ZSRR w ciągu ostatnich piętnastu lat. Wystarczy przypomnieć dobrze znane polskiemu czytelnikowi nazwiska A. Tolstoja, Szołochowa, Erenburga, Fadiejewa, wreszcie Simonowa, którego ostatnia sztuka wchodzi na deski Państwowego Teatru Wojska Polskiego.

Państwo radzieckie bardzo interesuje się rozwojem literatury. Zapewniło pisarzom wybitną pozycję społeczną, co znajduje swój wyraz zarówno w materialnych warunkach pisarzy, jak i przede wszystkim w ich udziale w życiu publicznym, w Radzie Najwyższej Związku i we wpływie Związku Pisarzy na politykę kulturalną kraju.

Stefan Żółkiewski

Z POEMATU „DOBRZE“

Mróz trzaskający.
Zima — niczego.
A bluzy się lepią od potu.
W bluzach komuniści.
Ładują drzewo.
Czas:
Popołudnie.
Sobota.
My nie odejdzim,
choć odejść mogę
i nikt
do pracy
nie goni.
Nasze my drzewo
na naszym torze
Ładujemy na nasze wagony.
Do późna
dziś nam
pracować trzeba,
choć
wolno
odejść i zaraz nam.
Naszym towarzyszom
naszego drzewa
trza:
towarzysze marzną.
Roboty tej
nie odrobić w mig,
nie zarobić
przy niej
kopiejek.
Lecz my pracujemy,
jak gdybyśmy
tworzyli
najwspanialszą epopeję.

Ładować
 będziem
 setki
 pni,
 by życie,
 kręcąc kołami dni,
 pędziło
 żelaznym marszem
 w naszych wagonach,
 w biel naszych niw
 w przemarznięte
 republiki
 nasze.
 „Wujciu,
 co wy robicie tu,
 wszyscy
 wujciowi duzi?“
 — Co?
 Socjalizm:
 swobodny trud
 swobodnie
 zrzeszonych ludzi.

Przełożył Artur Sandauer.



CZOŁG *

On tędy pełził. Potrójny rowów rząd.
Sieć wilczych jam z dębowych kłód szczecina.
Tutaj trafiono go i ujść chciał stąd,
Gdy gąsienicę mu zerwała mina.
Ale lekarza w polu skądże wziąć?
Poderwał się, unosząc swoje rany,
Z rozbitym żelaziwem chce się piąć,
Na ranny bok padając nieustannie.
On tu — jak taran, wszystko miażdżąc w pył,
Ukosem pełził po własnych krwawych śladach,
Aż wreszcie legł strzaskany i bez sił,
Zdobywszy trudne to zwycięstwo dla nas.

Nade dniem w kurzu drogi przyszły w step
Czołgi dyszące wciąż łomotem i benzyną
I chciały ten kaleki czołgu strzep
Zakopać w stratowany żwir i glinę.
A on doprawdy jakby prosił ich —
I poprzez sen wczorajszy bój chciał przeżyć,
Upierał się co sił miał w szczątkach swych
I groził im raną strzaskanej wieży.
By widny był daleko w stepach, hen,
Pokryliśmy rozbity czołg kurhanem,
U szczytu znak — niech gwiazda poprzez sen
Przepływa mu — zwycięstwa wieczna pamięć.

Skoro bym pomnik musiał dla tych wznieść,
Którzy w pustyni legli tu dokoła,
To na granicie bym tej walki treść
Postawił — czołg o pustych oczodołach.
Wykopałbym go tak, jak w ziemi tkwi,
W żelaza strzepach zgiętych i porwanych,
Bo chwała zwycięstw jest w tych rdzach i krwi,
W tych szramach, zgięciach, wypalonych ranach.
Na tym granicie niech po wieki trwa
I jako świadek głosi w świecie całym,
Że to zwycięstwo ciężko przyszło nam
I że wróg mężny był! Tym większa nasza chwała.

Przełożył Jan Trzynadlowski

*) Poemat autora „Zagadnienia rosyjskiego” jest charakterystycznym przykładem radzieckiej liryki okresu wojennego. Simonow jest jednym z wybitniejszych reprezentantów tego rodzaju twórczości.

ZWIERCIADŁO TALII

Pierwsze wzmianki o rosyjskich minach, albo jeszcze ściślej — żonglerach — „skomorochach“ znajdujemy w „bylinach“, odtwarzających życie ośrodka handlowego dawnej Rusi, prowadzącego transakcje z Hanzą Wielkiego Nowogrodu, jeszcze przed jego podbiciem przez Iwana Groźnego. Byliny te mają charakter średniowiecznych fables i zdradzają pokrewieństwo z wędrującymi tematami noweli mieszczańskiej. Autorami ich byli sami skomorochy, którzy nie krępowali się zbytnio, korzystając z każdej okazji wychwalania swego sprytu, dowcipu i sztuki kuglarskiej. „Bylina o kupcu Tierientjiszczu“, którą Kirsza Daniłow zamieścił w swoim zbiorze, zastępując kropkami sprośne wyrazy i zdania, opowiada o tym, jak skomorochy przysłużyli się kupcowi nowogrodzkiemu, uświadamiając mu wiarołomstwo jego żony. Zaniepokojony urojoną chorobą małżonki, szuka kupiec po mieście lekarza i spotyka wesołą watahę skomorochów. Podejmują się oni wyleczyć chorą pod warunkiem, że kupiec ma towarzyszyć im w ukryciu. Kupują jedwabny worek a równocześnie przygotowują przezornie narzędzie wymierzenia sprawiedliwości: drążek opleciony rzemieniem i napełniony ołowiem; uzbrojonego w drąg kupca ukrywają w worku i udają się śpiewając do kupcowej. Dowiedziawszy się od skomorochów, że mąż jej, Tierientjiszcz, leży zamordowany nad rzeką Wołchowem — „głowa jego osobno leży, a kruki mu.... dziobią“, — wpuszcza ich lekomyślna żona do komnaty i prosi, aby zaśpiewali piosenkę „o kupcu bogatym, o starymsynie, a nazywa się on Tierientjiszcz, niech go nigdy w domu już nie zobaczę!“ Tu uderzyli skomorochy w struny gęśli i zaśpiewali:

—A słyszysz ty, jedwabny worku, słyszysz, kupcze Tierientjiszcz, co o tobie mówią, co o tobie mówi młoda żona. Awdotia Iwanowna, — o starym mężusynu, niech cię nigdy w domu nie zobaczy! A ruszaj się jedwabny worku, podnoś się, Tierientjiszcz, leczyć młodą żonę, bierz drążek rzemieniem oplecony, zbliż się do jasnej komnaty, ku zasłonie białej nad łóżkiem z kości słoniowej, ku pierzynie puchowej, a uzdrów no ty, Tierientjiszcz, uzdrów młodą żonę, Awdotię Iwanowną“.

Sztukę skomorochów powstrzymały w jej swobodnym rozwoju przesładowania kościoła. Oredzia władz duchownych i świeckich skierowane były przeciwko wszelkim przejawom „pogaństwa“, które dostrzegali nie tylko w obrzędowych zabawach ludowych, lecz i w pieśniach i improwizowanych widowiskach wędrujących kuglarzy. Protopop Awwakum, fanatyk rozłamu kościoła prawosławnego, opowiada w swoim pamiętniku, jak sam je-

den rozpędził tłum skomorochów, prowadzących tresowane niedźwiedzie. Niemniej w niektórych okolicach Rosji przechowały się do końca XIX w. wśród ludu żartobliwe pieśni, byliny i pierwotne formy improwizacji dramatycznej, jako szczątki sztuki skomorochów. W okresie Bożego Narodzenia i karnawału przez długie stulecia zdolności artystyczne wiejskiej ludności znajdowały wyraz w tradycyjnych scenkach misteriów średniowiecznych i intermediach, wesołych inscenizacjach, twórcach jowialnego dowcipu ludowego.



Teodor Wołkow

Inscenizacje te ze względu na ich tendencje socjalne zasługują na szczególnej uwadze. Tak na przykład w XVII w. rozpowszechniona była krotkość ludowa o bojarzynie. Do koła, które tworzył chór i widzowie, wychodził bojar ubrany z karykaturalną przesadą. Z pogardą i dumą przyjmował on od chłopów dary w postaci koszy śmieci i zwojów liści łopuchu. Petenci bili czołem i uniżenie prosili o łaskę, ale bojar kopał ich, wymyślał i odpędzał. Wtedy odzywał się chór: „Hej bojarzyno, hej wojewodo, miło ci było kpić z nas i dręczyć, a teraz prowadź nas na rozprawę, abyśmy mogli rozprawić się z tobą“. Po obiciu bojara następowała identyczna scenka z kupcem. Widowisko zamykał chór, który nawoływał „bogatyń kupców i gościnnych bojarów“, aby zapraszali do swoich stołów na po-

częstunek „gości nagich, bosych, obdartych, holotę karczemną, czerni wiejską, niemytą”.

Krotochwila ta była odgłosem chłopskich buntów i przetrwała do XIX wieku w zabawie ludowej o głupim panu, pani i kupcu. Tu jako główna postać występował dziedzic ubrany w stary mundur wojskowy i wysoką pikowaną czapkę puchową. Swięte jego tworzyli: niepoń lokaj i kupiec, który na rozkaz pana karał chłopów knutem. Dialog składał się z dowcipów, wystawiających na pośmiewisko głupotę i niezaradność pana, który doprowadził gospodarstwo chłopów do takiego stanu, że w polu ich stoi „kłos od kłosu — nie słyhać ludzkiego głosu”.

— Jak żyją moi chłopci? — pyta się dziedzic swego rządcy.

— A dobrze, panie dobrodzieju: na siedmiu gospodarzy jedna siekiera bez obuchu i trzy pierzyny bez puchu, a jeszcze dwie bramy, z których jedna spróchniała, a druga, diabli wiedzą, gdzie się podziała.

— A jak się żywią moi chłopci?

— A świetnie, panie dobrodzieju: duszy nie morzą głodem, przeprawialiby kaszę miodem, gdyby tylko nie bieda nasza — kto ma garnek, ten nie ma kaszy.

Pan żąda daniny, rządcą przyznaje się, że po drodze przepił pieniądze w karczmie. Gniew pana mało go obchodzi, chłop kontynuuje swoje drwiny...

W ten sposób Talia rosyjska już w swojej początkowej fazie odzwierciedlała konflikty socjalne.

* * *

Pierwszą próbą rosyjskiego stałego teatru był teatr na dworze cara Aleksego, ojca Piotra I, zorganizowany w roku 1672-m przez Niemca, pastora Gregoriego. Za jego pośrednictwem przenika do Rosji ówczesny repertuar europejski, znajdujący się pod wpływem tragedii elżbietańskiej. W olbrzymiej hali teatralnej we wsi Preobrażenskoje, gdzie na same dekoracje nieba poszło pięćset lokci materiału, oglądał dwór carski dzieje Judyty. Krwawe wydarzenia biblijne przeplatały się na scenie z błazenadą intermediiów, — błazen, który grał jeńca Asyryjczyka, po żartobliwym ścieciu zwracał się do widzów, szukając swojej głowy. Caro'wa oglądała te sceny, podzielone na siedem aktów, z osobnej zakratowanej łoży. W tym samym roku powiła ona syna, któremu losy przeznaczyły rolę wielkiego reformatora Rusi moskiewskiej.

Trzydzieści lat później, po powrocie z podróży zagranicznej, Piotr zarządził w Moskwie budowę pierwszego teatru powszechnego. Prace szły opornie tym bardziej, że w tym czasie car przebywał na froncie szwedzkim. W końcu 1702 roku hala teatralna na Placu Czerwonym została wykończona. 14 grudnia odbyło się otwarcie teatru, który przez trzy lata dwa razy w tygodniu dawał regularne przedstawienia. Sala, w której mieściło się ponad 400 widzów, nieraz świeciła pustkami. Niemniej teatr Piotra istniał przez trzy lata. Repertuar jego składał się z przeróbek sztuk

popularnych wówczas na Zachodzie, poczynając od pierwszej tragedii klasycznej Trissino „Sofonisba“, Calderona, francuskiej wersji Don Juana, Moliera i Tomasza Cornelle'a. Po szczęśliwym zakończeniu wojny ze Szwedami na rozkaz Piotra wystawiona była apoteoza oręża rosyjskiego. Apoteoza ta, jak również sztuki grane w teatrze, nie przypadły carowi do gustu. W 1706 roku zarządził on zamknięcie teatru, lecz myśl udostępnienia sztuki dramatycznej ogółowi nie przestała go zajmować. W roku 1723, kiedy w Petersburgu gościł zespół aktorów niemieckich, car wydał akto-



Mikołaj Gogol
(według portretu Wenecjanowa)

rom rosyjskim rozkaz, aby „wystawili taką sztukę, która składałaby się tylko z trzech aktów, nie posiadała intrygi miłosnej i byłaby nie zanadto smutna i nie zanadto poważna, a jednocześnie nie zanadto rozrywkowa“. W określeniu tym wyprzedził Piotr estetykę dramatu mieszczańskiego. Niestety sztuka ówczesna daleka była od samodzielności. Jedyne w wolnych od naśladowania intermediach przejawił się bezpośredni humor, a nieskrępowany obcym wzorem język nabrał prostoty mowy potocznej. Satyra tych scenek żartobliwych, wystawiająca na pośmiewisko wsteczników bojarów, sprzeciwiających się reformom Piotra, kontynuowała tra-

dycje farsy ludowej. Podobna do comedii dell'arte była ona ostra, dobitna, nie lękała się szyderczego dowcipu, odtwarzała barwne szczegóły powszedniego życia różnych stanów i środowisk społeczeństwa owej epoki. Wystawiano w niej na pośmiewisko ostatnich mohikanów bojarstwa, sprzeciwiających się rozkazowi golenia brody, wkładania kaftanów niemieckich, posyłania dzieci do szkoły; oraz ich kontrast: przesadnych elegantów, którzy pożyczili z Zachodu razem ze strojem i sposobem bycia także rozum; wyprowadzano również biurokratę ówczesnego, zastaniającego nowomodnym strojem niezmienioną istotę barbarzyństwa i nareszcie warstwy niższe — kupiectwo, mieszczaństwo, biedotę miejską i chłopską.

Od intermedii z epoki Piotra wywodzą się pierwsze komedie Sumarokowa i pierwsza rosyjska satyra realistyczna „Niedorostek“ Fonwizina.

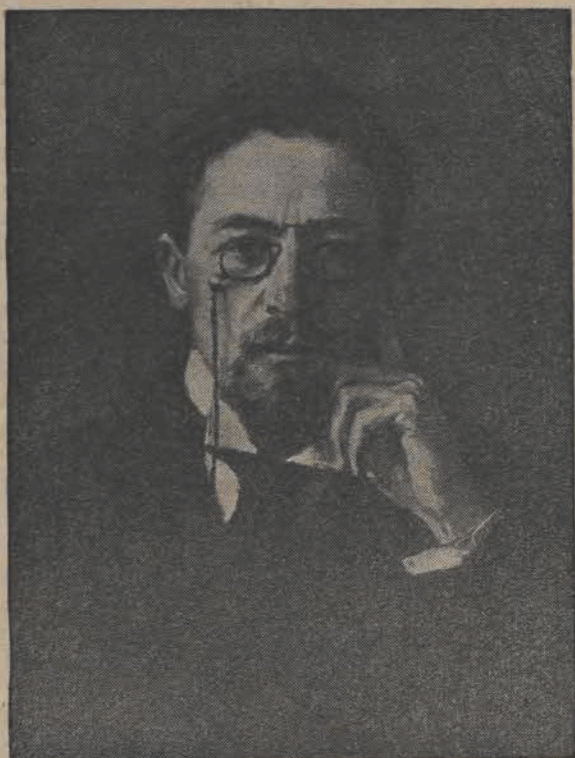
* * *

Siostra Piotra I, Natalia, była wielką miłośniczką teatru. Kiedy zlikwidowano pierwszy powszechny teatr na Placu Czerwonym, wywozła ona jego rekwizyty do swego pałacu we wsi Preobrażenskoje. Po przeniesieniu się dworu carskiego do Petersburga Natalia zorganizowała teatr w nowej stolicy, udostępniając go szerszym warstwom dworzan. Popierała ona każdą inicjatywę, a w poszukiwaniu repertuaru zmuszała autorów do inscenizowania popularnych wówczas powieści rycerskich. Za panowania Anny obok teatru dworskiego i szkolnego powstają zespoły amatorskie. Ruch ten szerzy się tak, że carowa musi uznać go oficjalnie i zezwolić na wystawianie sztuk dramatycznych po domach prywatnych.

Przed dwustu laty w 1747 roku Sumarokow pisze pierwszą rosyjską tragedię klasyczną „Chorew“. Wyjątkowe powodzenie tej sztuki staje się podniętą do dalszego rozwoju rosyjskiego teatru. Elżbieta rozkazuje czołowym poetom dworskim napisać po jednej tragedii. Tak powstaje tragedia Łomonosowa „Tamira i Selim“, przedstawienie której zadecydowało o wyborze kariery życiowej Bogusławskiego rosyjskiego teatru, Teodora Wolkowa (1729—1763). Ten niezwykle przystojny młodzieniec, a do tego, jak wkrótce okazało się, samorodny komediopisarz, aktor, reżyser i organizator teatralny w jednej osobie, stworzył w Jarosławlu pierwszy zawodowy zespół dramatyczny. Kiedy rozgłos o teatrze Wolkowa dotarł do dworu carskiego, Elżbieta przeniosła go do Petersburga. Było to w roku 1752. W sześć lat później na jednym z przedstawień dworskich był obecny trzynastoletni grzeczny chłopczyk, ubrany jak dorośli w kaftan aksamitny i perukę. Do stolicy przywiózł go rektor uniwersytetu moskiewskiego w grupie najzdolniejszych wychowanków gimnazjum założonego przy uniwersytecie, którymi chciał pochwalić się przed carową. Wystawiano komedię „duńskiego Moliera“, Ludwika Holberga. Widowisko, oraz kilka zwróconych do chłopca zdań Wolkowa stało się dla niego wielkim przeżyciem, które stworzyło z wyrostka pierwszego wybitnego komediopisarza rosyjskiego. Chłopcem tym był Denis Fonwizin (1745—1792).

* * *

Fonwizin napisał dwie komedie-satyry na szlachtę zaściankową, „Brygadier” i „Niedorostek”. Na premierze „Niedorostka”, wystawionego na jubileusz jednego z najwybitniejszych artystów zespołu Wołkowa, Dmitriewskiego, rozentuzjasmowana publiczność rzuciła na scenę sakiewki z pieniędzmi. Popularność Fonwizina była tak wielka, że mimo starań ośmieszonych przez niego wsteczników i ignorantów, „Niedorostek” nie



*Antoni Czechow
(według portretu I. E. Braza)*

schodził z repertuaru stolicy. Obawiając się opinii publicznej Katarzyna nie ośmieliła się rozprawić się z Fonwizinem tak, jak rozprawiła się z Nowikowem i Radiszczewem.

Aby zrozumieć należycie powodzenie pierwszego komediopisarza rosyjskiego trzeba wiedzieć, czym była jego sztuka w ówczesnym repertuarze, składającym się z napuszonych, sztucznych tragedii klasycznych lub bukolik dworskich wodewilów. Trafny humor, typizacja postaci, łatwych do rozpoznania w rzeczywistości, a do tego zrozumiały potoczny język, wszystko to czyniło z widowiska Fonwizina pierwszą komedię realistyczną. Wyprzedziła ona estetykę swych czasów poprzedzając satyry Gri-

bojedowa i Gogola. Daty „Niedorostka“ (1782), komedii Gribojedowa „Bieda z tym rozumem“ (1824, po raz pierwszy wystawiona w całości po śmierci autora w 1831 r.) i „Rewizora“ (1836 r.) Gogola stanowią sygnały, że buntująca się myśl krytyczna, rozpoczęła walkę z wszelkimi odmianami ciemnoty, głupoty, ignorancji i ucisku klasowego. Zwierciadło Talii, ustawione nad szalejącą widownią, pokazywało widzom ich twarze w powiększonej skali karykatury. Mimo, że ostrze satyry celowało w wielu z znajdujących się na sali, publiczność oklaskiwała słowa Skwoznik-Dmuchańskiego: „Z czego się śmiejecie? z siebie się śmiejecie!“ aprobuując motto „Rewizora“: „nie miej pretensji do lustra, kiedy masz krzywą głowę“. Stworzone na tle różnych systemów estetycznych, komedie Fonwizina, Gribojedowa i Gogola charakteryzuje wspólna metoda realizmu mieszczańskiego, którego główną cechą jest ujemne stanowisko autora wobec nie zadowalniającej go rzeczywistości. Tłumaczy to jego bezlitosną szyderczość oraz język precyzyjny i trafny, tworzący nowe formuły przysłowiowe.

W roku 1847 „Moskowskij gorodskoj listok“ umieścił dwie sceny z komedii zatytułowanej „Bankrut“, które w ciągu jednego dnia przyniosły rozgłos ich autorowi. Były to pierwsze szkice do komedii „Swoi ludzie — obliczymy się“ Aleksandra Ostrowskiego (1823—1886). Przed początkującym komediopisarzem niebawem otworzyły się drzwi salonów literackich. W karnawale 1849 roku u Pogodina odbyło się publiczne czytanie komedii. Obecni byli między innymi Gogoł, słowianofil Chomiakow, Szewyriow, znakomity artysta Szczepkin, hrabina Rostopczyna. Wbrew oczekiwaniom, autor scen z życia kupców moskiewskich prezentował się całkiem normalnie. Był urzędnikiem sądu handlowego, w którym miał sposobność zobaczyć prototypy swoich bohaterów. Kiedy Ostrowski rozpoczął czytanie, do pokoju cicho wszedł Gogol i stanął we drzwiach. Nieruchomo wysłuchał do końca, a na zapytanie kogoś z obecnych odpowiedział, że owszem, autor zdradza talent, ale jest jeszcze niedoświadczony w technice komediopisarstwa. To oschłe uznanie było głosem ustępującego mistrza. Gogol zaniepokojony burzącą siłą własnej satyry, usiłował wówczas stworzyć arcydzieło stanowiące apoteozę idealnych bohaterów. Nie potrafił dokonać dzieła, niemożliwego w ówczesnej rzeczywistości. Trzy lata później spalił rękopis sztuki w oblędzie agonii.

Tymczasem teatr rosyjski przechodził te same koleje, co teatr europejski. Tłumaczenia i naśladowania wypełniały repertuar teatrów stołecznych i prowincjonalnych, zaznajamiając publiczność z różnymi odcinkami mody literackiej od tragédie domestique aż do melodramatu. Było kilku chwilowych ulubieńców widowni, do których należał autor klasycznych tragedii Ozierow, lub autorzy sztuk w stylu zwulgaryzowanego romantyzmu, współcześni Puszkiniowi Polewoj i Kukolnik. Pod pozorem sztuki dramatycznej powstawały fantastyczne utwory, dramatyzowane poematy Kuechelbeckera, łączące elementy poetyki klasycznej i romantycznej z tendencjami społecznymi. Puszkini napisał „Borysa Godunowa“, którego mimo roszczeń przez autora pretensyj, nawet Bieliński zaliczył do utworów poetyckich, nie przeznaczonych dla sceny.

W tej epoce niedojrzałego romantyzmu realistyczny okres dramatu rosyjskiego otwiera Gogol. Jako komedia satyryczna „Rewizor” ma poprzedników w twórczości Kapnisty („Obmowa” — satyra na łapownictwo), Zagoskina (wykipiwanie życia zapadłych kątów prowincji), Kwitki-Osnowjany (u którego mógł znaleźć Gogol motyw rewizora-samozwańca). Nowatorstwo Gogola polegało na usunięciu spośród postaci komedii osoby



Maksym Gorki w r. 1932
Rysunek P. Korina

rezonera (typowej dla Fonwizina i Gribojedowa). W „Rewizorze” nie ma także tradycyjnego triumfu dobra przy końcu utworu. Dawka trucizny, którą nasiąknięta jest groteska Gogola, działała radykalnie. Mimo moralizatorskich intencji autora „Rewizor” odegrał podwójną rolę rewolucyjną w społeczeństwie i dramatopisarstwie rosyjskim. Ostrowski uważał, że Gogol zapoczątkował w ogóle samodzielną literaturę sceniczną w Rosji. Istotnie, jeżeli na początku XIX w. w teatrze rosyjskim ukazują się poszczególne utwory oryginalne i twórcze, „Rewizor” rozpoczyna okres załewu dramatów realistycznych. Są to komedie częściowo wzorowane na arcy-

dziele Gogola, częściowo pogłębiające jego względny realizm w kierunku naturalistycznego melodramatu.

Najbliższy Gogołowi jest A. Suchowo-Kobylin (1817—1903). Jaskrawość jego karykaturalnych postaci w połączeniu z posępną beznadziejnością sytuacji dramatycznych jest bodajże jedynym w swoim rodzaju zjawiskiem w literaturze rosyjskiej. Pozycje, z których atakuje on biurokrację petersburską, jej łapownictwo i mitręgę kancelaryjną, są jeszcze pozycjami szlachty feudalnej, pogardzającej światem urzędniczym. Do realizmu szlacheckiego należą również dramaty prozatorów Pisiemskiego i Lwa Tolstoja. Uwaga ich zwrócona na wieś dała najbardziej pesymistyczne utwory tego typu. W „Gorzkich losach“ Pisiemskiego chłopka powiła dziecko, którego ojcem jest dziedzic. Mąż jej, chłop zaprzędany za daniny i czynsze panu, zabił to dziecko i poszedł pod knuty i na katorgę; dziedzic zaś rozpił się i umarł na suchoty. Jeszcze okrutniejszą w swoim konsekwentnym realizmie jest „Potęga ciemnoty“ L. Tolstoja. Tu jak i w „Plonach oświecenia“ i „Żywym trupie“ przemycą Tolstoj swoje zasadnicze poglądy na wyższość prymitywnego życia chłopskiego nad zepsutą i zakłamaną miejską kulturą burżuazyjną.

Ostrowski był pierwszym przedstawicielem bardziej postępowego światopoglądu powstającej burżuazji rosyjskiej. Na tę scenę, gdzie jeszcze niedawno panowało prawo melodramatycznego sztyletu i trucizny, wprowadził on twarde życie zamożnego kupiectwa. Pokazał jego „Burzę“ i jego „Gwałtowność serca“, demaskując trzech wrogów: biurokrację, szlachtę zaściankową i wsteczniectwo, mocno zakorzenione w samym środowisku kupców moskiewskich. Kalectwom moralnym tego środowiska przeciwstawił on bierne ofiary zacołania i zakłamania społecznego, kochanków, których dzieli różnica klasowa i stan posiadania. Miłość córki kupca do czeladnika, parę bezbronną wobec skostniałego porządku otaczającego ich świata, ratuje zwykle Ostrowski przy pomocy przypadku (odnażenie skarbu, spotkanie, zmiękczenie ojca pyszałka), bez którego musiałby nadać swojej komedii tragiczne rozwiązanie w guście „Intrygi i miłości“.

* * *

Realistyczny świat Ostrowskiego radykalnie zmienia oblicze dramatopisarstwa, torując drogę realizmowi Gorkiego i Czechowa. Dramat przechodzi ewolucję od fabularności i dekoracyjności do wstrzemięźliwych statycznych form wewnętrznego napięcia. Już Gorkiemu zarzucano statyczność akcji. Impresjonizm Czechowa był programowo budowany na paузach psychologicznych. Utworzył z nich system organizator Moskiewskiego Teatru Artystycznego K. Stanisławski. Premiera „Mewy“ Czechowa, wystawionej w Petersburgu stała się wielkim fiaskiem. Ani artyści, ani publiczność nie byli przygotowani na przyjęcie przewrotu w psychologicznym podłożu sceny, który przynosił ten utwór. Kiedy stworzony został teatr Stanisławskiego, Czechow, mocno dotknięty niepowodzeniem, długo nie chciał zgodzić się na powtórne wystawienie „Mewy“. Sam Stanisławski przyznawał się, że z początku nie rozumiał sztuki. Po mało udanej próbie generalnej zespół wahał się, czy w ogóle nie zaniechać wystawienia. Z Jalty, gdzie przebywał Czechow, dochodziły trwożne wiadomości o jego

zdrowiu. Rodzina obawiała się że nowe fiasco może stan ten pogorszyć. Mimo to Stanisławski zaryzykował. „Następnego dnia, — wspominał on później, — o godzinie ósmej podniesiono kurtynę. Publiczności było mało. Jak przeszedł pierwszy akt — nie wiem. Pamiętam tylko, że od aktorów czuć było walerianę. Pamiętam, że przeżywałem strach, siedząc tyłem do publiczności podczas monologu Zariecznej i że starałem się niespostrzeżenie opanować dygotanie nogi. Wszystko wróżyło klęskę. Kurtyna zapadła wśród grobowej ciszy. Aktorzy ze strachem nasłuchiwali głosów z widowni. — Grobowa cisza. — Zza kulis wyglądali majstrowie, oni również nasłuchiwali. — Milczenie. — Ktoś zakał. Knipper ukrywała histeryczny płacz. W milczeniu zaczęliśmy się cofać ze sceny. — W tym momencie widownia wybuchła jękiem i oklaskami. Podnieśli kurtynę. — Podobno staliśmy na scenie wpół obróceniu do publiczności z zastygłym strachem na twarzach, nikt nawet nie pomyślał, aby uklonić się w stronę sali, ktoś z nas nawet siedział. Widocznie nie zdawaliśmy sobie sprawy z tego, co zaszło...”

Od tej premiery datuje się w teatrze rosyjskim nowa era. Impresjonizm Czechowa stał się głównym hasłem teatru Stanisławskiego, a mewa jego symbolem. Odtąd po dzień dzisiejszy fruwa stylizowana mewa na kurtynach i programach wszystkich jego filij.

Twórcza interpretacja Stanisławskiego zaważyła na zrozumieniu spuścizny dramaturgii rosyjskiej, a przede wszystkim utworów scenicznych Czechowa, Ostrowskiego i Gorkiego. W dramatach Ostrowskiego akcentował on ich stronę obyczajową i stwarzał naturalistyczne podłoże dla indywidualistycznego realizmu Gorkiego w „Na dzień”. Stanisławski opowiadał w swoich pamiętnikach o wyprawach z aktorami zespołu do domów noclegowych, najpotworniejszych spelunek moskiewskich w poszukiwaniu typów dla odtworzenia „byłych” ludzi Gorkiego. Pierwsza wizyta na tak zwanej Chytrówce o mało nie skończyła się tragicznie. Bójkę powstrzymał włóczęga o przezwisku „Barin” („Pan”). Ten wyrzutek społeczeństwa, stojąc tylko w białym z oderwanym rękawem koszuli, obok wytwornie ubranych gości, w majestacie powagi i godności wygłosił przemowę, w której, wymawiając „r” w wyszukanych barokowych, z francuska zwrotach witał „schodzących z teatralnego Olimpu do piekła”. Kończył okrzykiem „all right!” i wychylił jednym haustem szklankę wody, szurgając rozdeptanym obuwiem jakby miał na nogach ostrogi. Jego wypiełgnowany długi paznokieć na małym palcu wszedł do stałych rekwizytów roli Barona (Kaczalów).

W dramatach swoich pokazuje Gorkij środowisko mieszczańskie końca XIX w. w jego dwóch odmianach: uśpione w dobrobycie (darzy go Gorkij pogardą) i degenerujące, staczające się na dno socjalne. Tę drugą kategorię przedstawia Gorkij w jej nieodpartym tragizmie. Wzbudza ona jego współczucie, które prowadzi autora do romantycznej interpretacji życia mętów społecznych. Od tej indywidualizacji, tak charakterystycznej dla „Na dzień”, poprzez krytykę mieszczaństwa podupadłej inteligencji, zwraca się Gorkij do budzącego się i walczącego o swoje ideały proletariatu. „Wrogowie” (1907) są pierwszym odzwierciedleniem na scenie walki klaso-

wej robotników. Dramat ten kończy Gorkij definicją ich wartości: „C ludźle zwyciężają“.

* * *

Programowy impresjonizm (A. Blok) i symbolizm (T. Sologub, L. Andriejew) dały utwory raczej literackie, niż sceniczne. Pierwsza wojna światowa i rewolucja przebudowują teatr rosyjski od samych jego podstaw.

Afisz Komunalnego Teatru Dramatu Muzycznego z datą pierwszej rocznicy Rewolucji Październikowej przedstawiał przekreśloną na krzyż kulę ziemską z napisem „stary świat“. Był to afisz „heroiko-epicko-satyrycznego zaprezentowania naszej epoki w wykonaniu W. Majakowskiego — Misterium Buffo“. Satyra ta mimo pewnej swej abstrakcyjności w ujęciu zagadnień rewolucji proletariackiej, była pierwszą skuteczną próbą stworzenia w dramaturgii nowej estetyki. Na scenie wystąpił dotąd nieznany zbiorowy bohater „człowiek masowy“. „Majakowski dał nowy majestatyczny styl poezji rewolucyjnej — ołbrzymie płótno, pisane szerokim i rozgniewanym pędzlem“ (A. Tolstoj). Dziesięć lat później pisze Majakowski dwie komedie satyryczne „Pluskwa“ i „Łaźnia“. W przedmowie do „Łaźni“ formuluje swoje poglądy na dramat, polemizując z szablonami „teatru „emploi“ (komik, „ingénu“ i coś tam jeszcze), „typizacji“ („33 lata, z bródką“, albo „wysoki brunet po trzecim akcie wyjeżdża do Woroneża, gdzie się żeni“), te utarte przyzwyczajenia plus obyczajowy gawędziarski tonik, a w rzeczywistości archaiczny postrach dzisiejszego teatru. Teatr zapomniał, że jest on widowiskiem. Próba przywrócenia na scenie widowiska, próba zamienienia sceny na trybunę oto sens mojej pracy teatralnej“. Zadanie satyry swojej Majakowski określał lakonicznie: „Łaźnia“ — myje (po prostu pierze) biurokratów“. „Pluskwa“ miała demaskować „teraźniejsze mieszczaństwo“.

Główna postać tej drugiej satyry, mieszczuch Prisipkin, który bez powodzenia podszywał się pod nową teraźniejszość społeczną (pozostałość okresu Nepu) „zamrożony“ podczas pijatyki, przedostaje się do elizjum przyszłości. W ciągu przeszło 50 lat, socjalizm zwyciężył i przeobraził rzeczywistość. W nowym świecie triumfu pracy i cnoty społecznej jedynym miejscem dla „odmrożonego“ Prisipkina pozostaje klatka, a jedyną pociechą uklucie przechowanego w ogrodzie zoologicznym ostatniego egzemplarza „pluskwus normalis“. W ostatniej scenie Prisipkin niespodzianie dostrzega widownię, na której, jak mu się wydaje, siedzą podobni do niego przedstawiciele rodzaju człekokształtnych — „mieszczuchus vulgaris“. Niespodzianka ta napawa go dziką radością, woła on ich do swojej klatki. Scena ta przypomina finał „Rewizora“ z repliką rozwścieczonego Skwownik-Dmuchańskiego: „z siebie się śmiecieć“!

Zagadnienie bohatera o mocnym napięciu woli, pokonywującego przeszkody w drodze ku udoskonaleniu wywalczonej idei rewolucji proletariackiej i ostatecznego wcielenia jej w życie, staje się jednym z centralnych zagadnień rosyjskiego teatru doby międzywojennej. Postaciom ujemnym, reprezentującym zło socjalne lub brak odwagi i czynu, poświęcona była cała praktyka sceniczna epoki romantyzmu mieszczańskiego — cały wiek

XIX. Na tym polu osiągnięta była precyzja mistrzostwa. Obecnie w nowych warunkach porewolucyjnego życia, w nowopowstałym układzie pozytywnego ustosunkowania się autora do nowej rzeczywistości, obok widm — przeżytków starego świata, zjawia się postać budowniczego socjalizmu. Są to chłopci komuniści z „Wirineji“ (1925) Sejfuliny i z „Barsuków“ (1927) Leonowa; inteligent Bersieniew, który staje po stronie rewolucji w „Rozłamie“ Ławreniewa i wiele innych postaci z obfitego dorobku repertuaru radzieckiego. Chodziło o to, aby ten typ idealisty i bojownika nie stał się bladym typem w guście rezerwerów komedii klasycznej. Aby nabrał on żywych rysów, krwi i ciała, jak to było w rzeczywistości. W odtworzeniu tego typu na scenie położył wielkie zasługi aktor teatru im. Wachtangowa Szczukin, znany za granicami Związku Radzieckiego dzięki swojej czołowej roli Lenina ze sztuki Pogodina „Człowiek z karabinem“ (1937) i filmów „Lenin w Październiku“ i „Lenin w roku 1918“.

A. Tolstoj słusznie nazywa drugą wojnę światową bilansem zamykającym dwa i pół dziesięciolecie literatury radzieckiej — „okres poszukiwań pozytywnego realizmu socjalistycznego, w istocie którego tkwiło odzwierciedlenie wszystkich procesów społecznych walki i tworzenia nowego, sprawiedliwego świata i wytężonego budownictwa obrony przed zbliżającą się grozą wojny światowej“. „W wojnie tej, — pisze dalej A. Tolstoj, — literatura radziecka rozpoczyna swój nowy okres: idzie ona do okopów i do zakładów pracy, aby stać się żywym i naturalnym głosem walczącego narodu, nieomal twórczością całego narodu“.

W okresie powojennym na czołowe miejsce wśród dramatopisarzy radzieckich wysuwa się Konstanty Simonow (ur. w 1915 r.). Dramat jego „Rosjanie“ odbył triumfalny pochód przez cały Związek Radziecki i cieszył się wielką popularnością poza jego granicami. W powieściach, wierszach, reportażach z frontu i dramatach powraca on stale do tematu człowieka o nieugiętej woli przejętego ideą prawdy i sprawiedliwości społecznej, którą widzi wcieloną w ustroju Związku Radzieckiego. W dwóch swoich ostatnich sztukach „Pod kasztanami Pragi“ i „Zagadnienie rosyjskie“ wprowadza on na scenę świat Zachodu, w pierwszej — w zetknięciu się z człowiekiem z ZSRR, w ostatniej daje satyrę na sprzedajną prasę amerykańską. Postacią kontrastującą z tą kliką jest bohater dramatu Smith. Nie cofa się on przed otwartą walką z potęgami finansowymi w imię prawdy o Związku Radzieckim. Traci wszystko, poczynając od powodzenia, majątku i ukochanej kobiety, lecz nie załamuje się. Ostatnimi jego słowami, a zarazem i resumé dramatu, są słowa o dwóch Amerykach Hersta i Roosevelta.

Po premierze „Zagadnienia Rosyjskiego“, która odbyła się w Moskwie tej wiosny, humorystyczne pismo moskiewskie „Krokodyl“ umieściło na pierwszej stronie karykaturę: amerykańscy dziennikarze zajmujący miejsca w łoży nie poznają swoich sobowtórów na scenie. Zwierciadło Talii obrócone w ich stronę, pokazuje rzeczywistość z taką dobitnością i przejrzystością, że Macphersonom i Gooldom z widowni przykro przyznawać się, że to właśnie oni znaleźli się w sztuce Simonowa.

Leon Gomolicki

KLASYCY ROSYJSKIEGO DRAMATU REALISTYCZNEGO

ALEKSANDER GRIBOJEDOW

Autor jedynej książki, komedii pt. „Gorie ot uma“ („Bieda z tym rozumem“), należał Gribojedow — jak stwierdzał już znakomity krytyk rosyjski, Bielinski — do „najpotężniejszych przejawów ducha rosyjskiego“, a Aleksander Blok twierdził, że „Bieda z tym rozumem“ jest utworem „niezrównanym, jedynym w literaturze światowej“.

Aleksander Gribojedow (ur. 15.I. 1795) wywodził się ze starej szlacheckiej rodziny polskiego pochodzenia. Protoplasta jej, Jan Grzybowski wywędrował z Polski do Rosji w początkach XVII wieku. Rodzina Gribojedowa, pomimo tradycji dawnej świetności, podupadła, tak że matka poety, pragnąc zapewnić synowi znakomitą karierę, silny nacisk kładła na jego wykształcenie. Już w jedenastym roku życia wstąpił Gribojedow na Uniwersytet Moskiewski: kolejno ukończywszy wydział humanistyczny i prawny, studiował aż do 1812 r. nauki przyrodnicze i matematykę, i dopiero najazd napoleoński przeszkodził mu w uzyskaniu tytułu doktora tych nauk. Dodać do tego należy wspaniałe zdolności muzyczne (był utalentowanym pianistą i kompozytorem), poważne badania w dziedzinie historii, geografii, archeologii Rosji, studia slawistyczne, znajomość kilku języków europejskich, wschodnich (władał arabskim i perskim). Nie było przesadą twierdzenie Puszkina, że Gribojedow, był jednym z najmądrzejszych ludzi Rosji.

Już od roku 1814 datują się pierwsze literackie próby Gribojedowa. W roku następnym teatr petersburski wystawia jego sztukę pt. „Młodzi małżonkowie“, przeróbkę z francuskiego. Nie poświęcił się jednak Gribojedow ani wyłącznie nauce, ani literaturze. Pracując w Kolegium Spraw Zagranicznych, zajmując się zagadnieniami polityki zagranicznej państwa, stał się z biegiem czasu wybitnym działaczem politycznym. Na tym stanowisku cechuje go głęboki patriotyzm, rozmach i śmiałość inicjatywy. Dość powiedzieć, że był on autorem daleko wyprzedzającego ówczesną rosyjską rzeczywistość projektu stworzenia Rosyjskiej Kompanii Kaukaskiej i rzecznikiem spraw swego kraju na Wschodzie. Jednocześnie jako mąż stanu odznaczał się wybitnie postępowymi, jak na owe czasy, przekonaniami. Przyjazne stosunki z dekabrystami, z Küchelbeckerem, Rylejewem, Beztużewem i Odojewskim zamieszały Gribojedowa w ich sprawę. „Rylejewa uściśnij w mym imieniu szczerze, po republikańsku“ — pisze do Küchelbeckera na dwa tygodnie przed powstaniem 14 grudnia. W środowisku dekabrystów, najbardziej radykalnej grupy Rosji ówczesnej, był Gribojedow uważany za „swojego człowieka“, wyjątki z „Gorie ot uma“ rozpowszechniali oni w odpisach, w celu propagandy politycznej. Gribojedow

na równi z dekabrystami był rzecznikiem konieczności zniesienia niewoli chłopów, wprowadzenia swobody druku i sądów przysięgłych.

Szedł jednak od nich dalej, zdając sobie sprawę, że dekabryści byli tylko wyrazicielami postępowej grupy szlacheckiej. „Lud nie bierze udziału w ich sprawie, jak gdyby wcale nie istniał” — pisze Gribojedow na marginesie planu szkicowanej tragedii „Radamist i Zenobia”.



Aleksander Gribojedow
(według portretu I. N. Kramskiego)

Gdy mowa o dekabrystach, należy przy okazji zaznaczyć ścisły stosunek, jaki łączył ich z ówczesnym wolnościowym ruchem polskim.

Jednym z zasadniczych punktów programu dekabrystów było wyzwolenie narodów podbitych przez carat. Jak wiemy, przyjaźne stosunki z dekabrystami utrzymywał Mickiewicz, który w przejeździe z Petersburga do Odessy latem 1825 r. spotkał się w Kijowie z przedstawicielami tajnego Towarzystwa Południowego, którego jakobiński, republikański program bardziej był demokratyczny, niż konstytucyjno-monarchiczny program Towarzystwa Północnego.

W atmosferze caryzmu, samodierżawia i niewoli, gdzie wedle słów Puszkina: „zdolności męża stanu stawały się bezużyteczne, a talent poety nie

był znany", nie znalazł Gribojedow właściwego pola, zarówno dla swej polityki, jak i literackiej działalności. Na tym polegała jego tragedia jako poety i z tego źródła i na tle tych przeżyć powstała jego znakomita komedia.

Stąd jej dwoistość zarówno treściowa, jak i formalna. Bohater komedii, Czacki, przedstawiający wedle jednych wersji samego poetę, wedle innych — znanego przyjaciela Puszkina, rewolucjonistę Czaadajewa, jedyny w komedii człowiek o szerokim spojrzeniu na świat — obija się o ścianę, jaką tworzy otaczająca go gromada głupców. Stąd tytuł komedii „Bieda z tym rozumem“.

Srodowisko szlachecko-urzędniczej Moskwy ówczesnej, stępiałe i dążące wyłącznie do kariery, z natury rzeczy wrogo ustosunkowuje się do reprezentanta dekabrystowskich ideałów, Czackiego. Ów z kolei w szeregu replik i monologów wyraża swój negatywny stosunek do świata tępych karierowiczów i biurokratów wielkoszlacheckich, świata z którego sam się zresztą wywodzi. Oto tragedia Czackiego, radykalnego inteligenta w epoce nikolajewskiej — oto tragedia Gribojedowa.

W szeregu jaskrawych postaci komedii, współcześni dokładnie poznawali portrety znanych osobistości, portrety, które zresztą w typowości swej żywe są dotychczas. Tym się tłumaczy, w związku z wybitnie krytycznym stosunkiem poety do rzeczywistości, fakt, że komedia po raz pierwszy w całości wystawiona była na scenie dopiero w dwa lata po śmierci autora, w 1831 roku, a do druku, zniekształcona przez cenzurę, dopuszczona została w roku 1833. I dopiero w r. 1862, prawie w 40 lat po jej napisaniu, ukazała się w pełnym tekście, pomimo, że w niezliczonych odpisach krążyła po kraju od chwili powstania.

Radykalny, buntowniczy w treści, zachowuje utwór Gribojedowa, tego „Szekspira komedii“, jak pisze o nim Bieliński, zewnętrzną tradycyjną strukturę utworu dramatycznego. Również i wiersz „Goria ot uma“ wywodzi się raczej z tradycji XVIII wieku, niż z doświadczeń petyckich współczesnych Gribojedowowi romantyków.

Natomiast język komedii, giętki i dosadny, całkowicie zrywa z tradycyjnymi kanonami językowymi. Utwór pełen jest wyrażań i powiedzeń, które dosłownie weszły w zasób potocznego języka rosyjskiego, stając się powszechnie stosowanymi przysłowiami.

Gribojedow przeszedł do literatury jako autor jednej książki. Lecz rola jej w historii dramaturgii rosyjskiej była ogromna.

ALEKSANDER OSTROWSKI

Wystawiona kilka miesięcy temu w Teatrze Polskim w Warszawie sztuka Aleksandra Ostrowskiego pt. „Wilki i owce“ nie zwróciła uwagi polskiej publiczności teatralnej na osobę jej twórcy. Jest to objaw tym bardziej charakterystyczny, że tak jak i inni dramaturdzy-realiści, Ostrowski nie miał szczęścia ani do tłumaczy ani też do realistów teatralnych w Polsce.

„Wilki i owce“ to jedna z późniejszych sztuk Ostrowskiego. Napisana

w 1875 roku, była ona poprzedzona całym szeregiem utworów scenicznych o podobnie antyszlacheckim charakterze i dlatego nie można mówić o niej w oderwaniu od całokształtu postawy społeczno-artystycznej jej autora.

Jeden z najwybitniejszych krytyków rosyjskich w połowie ubiegłego wieku, Nikołaj Dobroliubow, w ten sposób charakteryzuje twórczość Ostrowskiego: „Dramatyczne kolizje i katastrofy w sztukach Ostrowskiego powstają na skutek przeciwstawienia dwu partyj — starych i młodych,



Aleksander Ostrowski
(według portretu W. Pierowa)

bogatych i biednych, wszechwładnych i pokrzywdzonych“. W artykule pt. „Promień światła w państwie ciemności“ pisze Dobroliubow: „Każdy, kto czytał nasze artykuły, dostrzegł zapewne, że mieliśmy na myśli bynajmniej nie kupców, gdy wskazywaliśmy na zasadnicze rysy stosunków, panujących w naszym życiu, a tak doskonale oddanych w komediach Ostrowskiego. Współczesne dążenia życia rosyjskiego w najszerszej skali znajdują swój wyraz w Ostrowskim, i to — jak zawsze w komedii — od strony negatywnej. Malując nam w ponurym obrazie fałszywe stosunki ze wszelkimi ich następstwami, jest on przez to odgłosem dążeń, które żądają lepszego urzędzenia“.

W tych zawilych ze wzgledu na carska cenzure zdaniach Dobroliubow daje w zasadzie ogólną charakterystykę twórczości Ostrowskiego. Jedna rzecz tylko uszła uwadze radykalnego krytyka. Ostrowski nielitościwie odsłaniając ciemne strony życia rosyjskiego, zwłaszcza rosyjskiego kupiectwa, nie przeciwstawia mu się ideologicznie, pragnie jedynie wyszydzić negatywne przejawy tego życia, które — jego zdaniem — nie pozwalają owej klasie społecznej osiągnąć właściwej pozycji w życiu narodu.

Już w 1853 roku pisze on w liście do Pogodina: „Pogląd na życie w pierwszej mojej komedii wydaje mi się młodzieńczym i okrutnym. Niech raczej Rosjanin cieszy się, a nie smuci widząc siebie na scenie. Poprawiać go, trzeba mu pokazać również i to, co się wie o nim dobrego. Tym właśnie teraz się zajmuję, łącząc wzniosłe z komicznym. Pierwszą próbka były „Sanie“, drugą — kończę“. Mowa tu o pierwszej komedii Ostrowskiego — „W cudze sanie nie siadaj“ (1853), wystawionej w Teatrze Aleksandryjskim w tymże roku, komedii, która zdobyła Ostrowskiemu od razu ogromną popularność, i o sztuce „Bieda nie hańbi“ (1854), granej z równie wielkim powodzeniem w teatrze Małym.

Ta teoretyczna postawa schłebiania publiczności nie przeszkodziła Ostrowskiemu, jak już mieliśmy dowód z wypowiedzi Dobroliubowa, ciąć skalpelem satyry tę klasę społeczną, z której się wywodził i z którą był najściślej związany — mieszczaństwo, kupiectwo rosyjskie. Funkcja społeczna sztuk Ostrowskiego często pomimo jego woli była postępową — zwyciężyło tu realistyczne podejście pisarza, jego konkretne i prawdziwe ujmowanie zjawisk starć klasowych. Przypomina to stanowisko Balzaka, rojalisty i reakcjonisty — a przy tym pisarza obdarzonego zdolnością realnego widzenia i odtwarzania historycznych determinant w rozwoju tej klasy społecznej, z którą czuł się najbardziej związany.

Z kupieckimi, mieszczańskimi sympatiami Ostrowskiego łączy się jego negatywny stosunek do szlachty. Na wiele lat przed zniesieniem pańszczyzny ziemianstwo rosyjskie, zwłaszcza średni posiadacze, którzy nie potrafili przystosować się do zmiany gospodarki pańszczyźnianej na gospodarkę rolną typu kapitalistycznego, zaczęło podupadać materialnie i stopniowo tracić swe wpływy i przywileje. Powoli i niechętnie ustępuje je szlachta rosyjska burżuazji, i pomimo iż proces ten odbywa się bez jawnej walki, istniejące pomiędzy tymi klasami niechęci zaostwiają się. W literaturze proces ten nie znajduje sformułowań ideologicznych, niemniej zarówno w mieszczańskich powieściach Bulharyna, jak i w bajkach Kryłowa przebija ton wyraźnie niechętny dla szlachty. Ostrowski w sztukach swych od początku ustosunkowuje się wobec szlachty negatywnie. W komediach Ostrowskiego szlachcic, jeśli jest młody, to przeważnie półgłówek, kłamca, drobny oszust, łowca posagów jak np. Wichoriew („W cudze sanie nie siadaj“), Bakluszin w „Nie było ni grosza, a tu nagle złotówka“) czy też Apollo Murzawiecki w „Wilkach i owcach“; gdy dochodzi do wieku dojrzałego, nie zna różnicy pomiędzy swymi a państwowymi pieniędzmi (Czeboksarew w „Szalonych pieniądzech“). Wszechwładne i samowolne właścicielki majątków ziemskich niszczą życie tym, którzy zależą od ich władzy: (Ułanbekowa w komedii

„Wychowanica“, nazwanej przez autora „scenami z życia wiejskiego“), też, jak Meropa Murzawiecka z „Wilków i owiec“, ratują swój majątek lichwą, oszustwem i podrabianiem weksli. Niechętnie usposobiony do szlachty Ostrowski przeciwstawia niejednokrotnie szlachcicowi kupca, czasami idealizując go, lecz częściej jeszcze, jako szczerzy realista — wytykając mu ciemnotę, zacofanie, potępiając dążenia do łatwego zdobycia majątku zamaskowaną grabieżą i oszustwem.

Ostrowski walczy o kulturalną przebudowę własnej klasy społecznej; okres komediopisarskich jego debiutów przypadł na czas przemiany kapitału handlowego na przemysłowy. Mieszczaństwo rosyjskie, ażeby sprostać tej przebudowie, musiało również przebudować się wewnętrznie, i zmieniając metody handlowe zmienić nawet podstawy swej moralności.

„Sam kilka razy czytałem tę komedię wobec liczного audytorium składającego się wyłącznie z kupców moskiewskich — pisze Ostrowski o komedii „Swoi ljudi — socztjomsia“ — i dzięki rosyjskiej lubującej się w prawdzie naturze nie tylko nie czuli się oni dotknięci tym utworem, lecz w najbardziej wdzięcznych słowach wyrażali mi swe uznanie za to, iż wiernie odtworzyłem współczesne braki i przywary ich stanu, oraz gorąco dowodzili konieczności rzeczowego i prawdziwego ujawniania swych przywar, a zwłaszcza wstecznego wychowania, co będzie korzystne dla ich sfery“. Słowa te lepiej niż wszelkie charakterystyki wyrażają społeczne stanowisko Ostrowskiego. W swych dziełach scenicznych jest on zawsze realista, obraca się zawsze w sferze rzeczywistości; nie wychodzi poza jej ramy nawet w utworach folklorystycznych, gdzie poprzez stylizację grozi niebezpieczeństwo oderwania od życia. Pisanie „z życia“ nie jest jednak u Ostrowskiego naturalistycznym fotografowaniem życia, cechuje go bowiem skłonność do groteskowych skrótów i wypaczeń. Tak jak postawa moralizatora przejawia się na zewnątrz choćby w tytułach jego utworów („W cudze sianie nie siadaj“, „Bieda nie hańbi“ itd.), tak też tendencji do grotesku i karykatury dopatrzeć się można chociażby w nazwiskach bohaterów jego sztuk, nazwiskach, które podobnie jak w polskich komediach z końca XVIII i początku XIX w. — u Zabłockiego czy Niemcewicza — zawierają bezpośrednie określenie charakteru.

W rozwoju rosyjskiej dramaturgii twórczość Ostrowskiego stanowi dalszy etap od dramaturgii szlacheckiej Gribojedowa czy Gogola. Jest to zupełnie odrębny styl dramatyczny, gdzie punkt ciężkości przeniesiony zostaje z rozwoju akcji i psychologii na opisywanie charakteru, na ornamentację językową, gdzie każdy zależnie od klasy społecznej i typu, jaki reprezentuje, mówi inaczej, na odsłanianie cech obyczajowych i form życia odtwarzanej rzeczywistości. Styl ten panuje na scenie rosyjskiej dość długo — wypiera go dopiero impresjonistyczna dramaturgia Czechowa.

Przekład „Wilków i owiec“ dokonany przez Czesława Jastrzębca-Kozłowskiego zapelnia lukę w naszej znajomości teatru rosyjskiego, jaka wytworzyła się dzięki antyrealistycznym zainteresowaniom naszych tłumaczy i naszych teatrów. „Rewizor“ i „Ożenek“ Gogola wystawiane były na scenach polskich niejednokrotnie, „Bieda z tym rozumem“ Gribojedowa ujrzymy zapewne niedługo w nowym przekładzie Józefa Maślińskiego, kilka-

krotnie również mieliśmy możliwość zapoznania się z rosyjskimi utworami scenicznymi okresu impresjonizmu, podczas gdy twórczość największego realisty dramaturga rosyjskiego — Ostrowskiego — była u nas prawie całkowicie zignorowana.

Seweryn Pollak

Henryk Szletyński

SZKIC O TEATRZE ROSYJSKIM *

I

Wspaniały rozkwit teatralnej sztuki rosyjskiej na przełomie naszych stuleci, a później na szlakach rewolucji październikowej skierował ku tej fascynującej i niezmiernie zapładniającej twórczości oczy i myśli ludzi teatru całego świata. Już pierwszy okres działalności Moskiewskiego Teatru Artystycznego zmuszał Reinhardt'a i artystów francuskich wożać do dalekiej i mroźnej Moskwy. Stanisława Wysocka, pałac się do roli w „Brandcie” ibsenowskim, odbyła podczas zawieruchy 1905-ego roku podróż Kraków—Moskwa i utknęła w atmosferze Teatru Artystycznego na całe dwa tygodnie, a Żelwerowicz, będąc około 1910-ego roku dyrektorem teatru łódzkiego, również zaglądał do tej kuźni nowoczesnej sztuki dramatycznej. Gdy potężna fala rewolucji październikowej zrodziła potęgę nowego teatru, blask jego przyciągał coraz liczniejsze szeregi zainteresowanych.

Chcąc objaśnić niezwykłość rosyjskiej sztuki scenicznej, trzeba rozpatrzyć kilka przecinających się przyczyn tego zjawiska. Niewątpliwie elementem tworzącym siłę aktora rosyjskiego jest w znacznym stopniu mowa rosyjska — cudowna w fonetyce, podniecająca falowaniem akcentów i przyrodzonych intonacji, przebogata muzycznie, pełna kadencji i głębokich spadków, wyraźna w odmiennościach dialektów kulturalnych, jednakowo pożyteczna, gdy idzie o wyrażenie „bytu” i „nastroju” i tak samo giętka w rozśpiewaniu poetyczności, taki sam podatny instrument o niemal narzucających się aktorowi tonach w „Trzech siostrach”, jak i w „Maskaradzie”. Aktor rosyjski otrzymuje jak gdyby gotowy materiał w samej substancji mowy o melodyce w znacznym stopniu kanonicznej. A wspomnijmy, że naród ten rodzi wielką ilość pięknych głosów, często o niskim piersiowym rezonansie; najwięcej tu, obok mieszkanców Italii, spotykamy głosów ludzkich zbliżonych do instrumentów.

To więc pierwszy, a niebylejaki atut sugestywności aktora rosyjskiego, dany mu przez dziedzictwo natury.

Dalej: naród ten obfituje w ludzi, posiadających „zmysł sztuki”, ową wartość niematerialną gdy ją nazywamy wymienionymi tutaj słowami.

* Pierwsza część większej pracy, której ciąg dalszy ukaże się w następnym numerze „Łodzi Teatralnej”.

A jednak jest to przyrodzona śmiałość wyobraźni, skłonność do obserwacji i kontemplacji, zdolność plastyki, fantazji i pomysłowości, widzenia kolorystycznego. Obcowania z ludźmi wschodu, jakżeż silnie przez naturę tymi cechami obdarzonymi, musiały odegrać rolę zapładniającą, nie o przyczynę jednak idzie, lecz o stwierdzenie przyrodzonych cech artystycznych, które w odpowiedniej kulturze umożliwiają powstawanie dzieł sztuki.

A ta kultura to przede wszystkim niezmierna, żarliwa, głęboka miłość tworzonej sztuki. To owe jeszcze w XVIII-ym wieku rozpoczęte a w XIX-ym niezliczone „koła amatorskie“, które tworzyły atmosferę i uczyły kochać scenę; z nich wyszedł Konstanty Stanisławski, największy pośród tych, co teatr w Rosji kochali. To ów bogacz moskiewski, Sawa Morozow, dla Teatru Stanisławskiego nurzający po nocach żarówki w kolorowych lakierach. To ówi studenci na długiej przestrzeni kraju niosący trumnę ukochanej przez nich Wiery Komisarżewskiej. To inauguracja Teatru Kameralnego Tairowa wówczas gdy chwiał się front wojenny 1914-go roku „Sakuntalą“, niegrającym w Europie dramatem indyjskim z przedchrystusowej ery. To zapracowanie się na śmierć w pierwszych latach rewolucji najbardziej utalentowanego reżysera rosyjskiego, Eugeniusza Wachtangowa, stale prowadzącego próby do piątej nad ranem w kilku zespołach równocześnie.

Wielka Rewolucja Październikowa niosła w swym programie nie tylko zniszczenie starego i zaprowadzenie nowego ustroju, nie tylko zmienioną organizację produkcji, lecz i usystematyzowaną opiekę nad produkcją dóbr kulturalnych, opiekę nie werbalną, ale pojętą realnie, rzeczowo. Głęboki rozum ludzi, którzy o tym decydowali, uchronił z dawnego teatru rosyjskiego wszystko to, co w nim było słuszne i piękne, i stworzył realne, doskonale zorganizowane możliwości związania z narodem. Rozmiłowany w teatrze, w swojej niejako narodowej sztuce, lud rosyjski odpowiedział głębokim entuzjazmem i współdziałaniem. Miłość sztuki, przed przewrotem właściwa tylko tym którzy mieli do niej dostęp, rozrasta się pośród wszystkich obywateli. Na ziemi rosyjskiej staje teatr-siła, budowniczy życia. Gdy przyszła wielka próba — wojna z uderzeniem faszystowskim, teatr radziecki staje się jedną z kolumn walki, wysyłając najlepszy zespół widowiskowy na front żołnierski i wokół frontu.



W zaraniu historii teatru rosyjskiego dostrzegamy podobne ujawnienia teatralności, co i gdzie indziej: obrzędy pasterskie, myśliwskie, rolnicze, tkackie, obrzędy przy urodzeniu dziecka i przy pełnoletności, obrzędy weselne, gry-komédie weselne, chóralne gry miłosne, obrzędy pogrzebowe i żałobne, igry zapustne, wykonywane przez skomorochów i aktorów. Najmniej zbadany dotąd jest pod wpływem bizantyjskim będący teatr epoki feudalnej, w którym spotykamy interesujące igry — parodie kościelne. Nadchodzi wreszcie pierwszy teatr mieszczański z wpływami niemieckimi, francuskimi i włoskimi, wreszcie — polskimi, głównie w domenie teatru szkolnego. Dalej: teatr dworski z prymcjami opery rosyjskiej, z baletem włoskim i rosyjskim, z silną tradycją francuską i zaczątkiem zawodowej sztuki aktorskiej. Wreszcie: teatr szlachecki, tworzący zespoły z chłopów pańszczyńnianych —

analfabetów, i dlatego teatrem pańszczyźnianym przez historyków zwany; ten to teatr w połowie XVIII-ego stulecia dał najobfitszą glebę pod teatr narodowy w Rosji.

Teatr zawodowy XIX-ego wieku rozwijał się równocześnie w dwóch centrach: w Petersburgu i w Moskwie. Petersburski Teatr Aleksandryjski i Moskiewski Teatr Mały to jakby oddaleni bracia do tych samych zadań powołani, różniący się jednak ambicjami.

Założony w roku 1832 Teatr Aleksandryjski, przez wiele lat popularnie „Aleksandrynką” zwany (obecnie Leningradzki Akademicki Teatr Dramatu im. Puszkina), był to teatr typu dworskiego, w założeniach organizacyjnych najbardziej wiedeński Burgtheater napominający, a najbardziej pośród wszystkich teatrów cesarskich reakcyjny, w całej swej historii najdalej stojący od postępowych idei i ruchów społecznych liberalnego mieszczaństwa, które umacniały działalność teatrów w skiewskich — Małego i Artystycznego. Tutaj jednak, w „Aleksandrynce”, rozpoczęła się potężna sztuka aktorska rosyjska, przez wiele dziesięcioleci rozwijając się w niepośledni kunszt. Na progu dziejów tego teatru staje wielkie nazwisko przedstawiciela ról bohaterskich, Karatygina, a obok niego Sosnickiego, z którego nazwiskiem spotyka się ten kto studiuje korespondencję Gogola, bo jego to ulubionym aktorem był Sosnicki.

Na scenie tego teatru odbyły się prapremiery sztuk twórcy realistycznej komedii rosyjskiej: „Rewizora” i „Ożenku”. Na tej samej scenie w połowie stulecia po raz pierwszy odegrano „Maskaradę” Lermontowa, pokaleczoną przez cenzurę do niepoznania, a w siedem lat później dano pierwsze widowisko „Burzy” Ostrowskiego. Chlebem powszednim teatru staje się jednak dramaturgia mieszczańska i w tym zakresie niezmiernie interesujące byłoby przeprowadzenie paraleli między tym teatrem a naszymi „Rozmaitościami”. Gdy sobie ponadto przypomnimy epokę, która wydała Teatr Aleksandryjski, to w całej pełni staną przed nami trudności cenzuralno-polityczne. Dusicielami tego teatru to agent III-go oddziału i redaktor „Pszczółki Północnej” Bułgarin, oraz jego naczelnik generał Dubelt. Przypomnijmy również, że w dniu śmierci Puszkina afisz Teatru Aleksandryjskiego zapowiadał prapremierę „Skąpego rycerza”, lecz car Mikołaj, przeraziwszy się możliwości demonstracji podczas widowiska, rozkazał zmienić utwór poety na wodewil pt. „Złączenie strachów”.

W tym samym czasie Gogol zapewniał, że teatr to katedra, z której można powiedzieć wiele dobrego, że „służy temu, któremu wszystko winno służyć na ziemi i wznosić głos ku wiecznej piękności u góry”, a Bieliński nawoływał, by umrzeć w teatrze i wykazywał, że teatr to prawdziwa świątynia sztuki, przy wejściu do niej widz natychmiast odrywa się od ziemi, wyzwala się ze stosunków ziemskich, że teatr zdolny jest wyrwać widza z ciemnoty ziemskiej troski i rzucić w bezbrzeżny świat wysokiego piękna.

Tymczasem Teatr Aleksandryjski utrwała swój bezprogramowy charakter i staje się olimpem wielkości aktorskich. Jedynie działający w drugiej ćwierci stulecia Martynow to jasna plama na tle bezideowości; potrafił

podnieść swą sztuką teatr na wyżyny społecznego znaczenia i wskazał na siłę i rolę teatru w życiu rosyjskim. Wkrótce potem zjawia się w Teatrze Aleksandryjskim o kilka lat od Heleny Modrzejewskiej i Sary Bernhardt młodsza Maria Sawina i największy bodaj na przełomie stuleci aktor rosyjski — Dawydow. Obok nich: Warłamow, Dalski, Dalmatow, Zuliewa, Miczurina, Striepietowa, Time, Strielska, Komisarżewska, Jakowlew, Juriew. Był to zatym teatr wielkich aktorów, dla których zespołowość niemal nie istniała, a którego widowiska nie były tematem twórczej sztuki teatru. Sala pałacowa była nieuchronnie gotycka, izba biedaka rozwijała całą przestrzeń ogromnej sceny, a reżyser beztrząsowo spletywał włochów z hiszpanami. Do tego teatru szło się podziwiać aktorów, a nie sztukę teatralną w pełnym pojęciu. Był ten teatr obrońcą władzy i bojownikiem przeciw wszelkim radykalnym tendencjom. Im bardziej narastały fale rewolucyjności, tym bardziej reakcyjny stawał się Teatr Aleksandryjski i tutaj miał Aleksander III posłuszne narzędzie w systemie propagandy państwowej. W wichurze ruchów społecznych i politycznych Rosji XIX-go wieku Teatr Aleksandryjski strzegł się wszystkiego co żywe, śmiałe, wszystkiego tego co w najmniejszym stopniu mogło naruszyć spokój burżuazyjno-mieszczański.

Jeśli idzie o repertuar epoki rozkwitu tego teatru, to jak w naszych „Rozmaitościach” wielkie pozycje repertuarowe ginęły pośród setki przedstawień „Młynarza i kominiarza”, tak i na scenie „Aleksandrynki” w różnorodnym potoku sztuczek i fars gubiły się nazwiska Gogola, Gribojedowa, Ostrowskiego i Suchowo-Kobyłina oraz rzadkie wydarzenia, jak premiera „Potęgi ciemnoty” Tolstoja (mimo tak potężnych przeciwników jak Pobiedonoscew i Dełianow) lub „Maskarada” Lermontowa, fascynujące dzieło inscenizacji Meyerholda pod koniec wojny światowej. Jak stwierdzają zresztą pamiętnikarze tych czasów, na czele teatrów stali ludzie niczego w sztuce nie rozumiejący.

W roku 1882 pojawiają się na terenie Petersburga pierwsze teatry prywatne i wówczas to teatry „cesarskie”, mimo genialnej nieraz gry swoich aktorów, powoli ustępują z przodujących pozycji w kulturze teatralnej kraju. Stopniowo inicjatywa splywa ze sceny rządowej na prywatną, gdzie nieskrępowani tradycją, rutyną i biurokratyzmem namiętni wielbicieli sztuki scenicznej mogli przeprowadzać swoje niejednokrotnie śmiałe doświadczenia. Na teatrze oficjalnym długo ciążyła tradycja teatru dworskiego i wskutek tego nie mógł odegrać dostatecznej roli społecznej, mimo bogactwa sił artystycznych, których pozazdrościć mogły wszystkie teatry Europy. Dwór wciąż jeszcze nie obdarzał dramatu swą łaską, wynosząc balet na pierwsze miejsce, bo tam najczęściej jeździła rodzina cesarska. Potem szła opera, potem teatr francuski, potem niemiecki, a na samym końcu — dramat rosyjski. A gusta dworu były prawem dla wyższego towarzystwa petersburskiego. W latach osiemdziesiątych, gdy zespół „Aleksandrynki” osiągnął apogeum doskonałości, najmodniejszą sceną Petersburga był Teatr Michajłowski — francuski. Błyszczał on potęgą sił aktorskich (tutaj rozpoczął karierę Lucien Guitry), których nawet Paryż zazdrościł, oraz wytworną publicznością i wspianiałymi toaletami. I nadająca ton wielkoświato-

wa publiczność, za wzór smaku uważająca Teatr Michajłowski, lekceważyła „Aleksandrynkę“, choć tam wypowiadały się największe talenty aktorskie w dziejach teatru rosyjskiego. Nawet opera rosyjska nie korzystała ze specjalnych honorów wśród melomanów, zachwycających się państwową operą włoską, gdzie królowali wielkiej miary śpiewacy, jak rodaczka nasza Sembrich-Kochańska i Mazini.

To też wszelkie próby wzniesienia i rozwinięcia narodowej twórczości teatralnej nie z działalnością rządu są związane, lecz z mecenatem przodującej warstwy mieszczaństwa rosyjskiego, które wydało takie niezwykle postacie jak Sawa Morozow, inicjator finansowy Moskiewskiego Teatru Artystycznego, Mamontow, Zimin i inni.



Aż do trzydziestych lat ubiegłego stulecia kupowano w Rosji chłopów pańszczyźnianych do wypełniania trup teatralnych. Zespół Moskiewskiego Teatru Małego i jądro Teatru Aleksandryjskiego utworzyli chłopci puszczeni na wolność.

Z tych to chłopów wyszedł Michał Szczepkin, jedno z najbardziej zadziwiających zjawisk w historii kultury rosyjskiej. Chłop pańszczyźniany z urodzenia i z wychowania, zszedł do grobu jako reformator rosyjskiej sztuki teatralnej, wielki pedagog, ten co „grających na czas późny stworzył“, przyjaciel największych ludzi epoki — Bielińskiego, Hercena, Gogola, Szewczenki, Aksakowa, będących całkowicie pod czarem talentu i osobowości wielkiego aktora. Jego „Zapiski“ rozpoczęte ręką Puszkina to prawdziwie fascynująca lektura, odbijająca w oryginalnej formie nie tylko życie osobiste ale i ducha czasów, które obserwował i według własnych słów znał od pałacu do izby czeladnej. Jest założycielem szkoły realistycznej rosyjskiej sztuki scenicznej; jego zasady przyjęły się w kształceniu aktorów i w znacznym stopniu charakteryzują linię rozwojową sztuki aktorskiej poprzez jej najlepszych przedstawicieli aż do lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia. Wielki Stanisławski niejednokrotnie deklarował swój ostatni etap rozwoju twórczego jako „powrót do Szczepkina“ i mówił o nim: „Duma naszej sztuki narodowej... przekształcił to co Rosja wzięła z zachodu i stworzył zasady naszej oryginalnej sztuki dramatycznej — nasz wielki prawodawca...“

Istotnie, od klasycznej szkoły Dmitriewskiego-Szuszerina poprzez szkołę romantyczną wraz z jej poszukiwaniami wyrazów emocjonalnych w ramach tradycyjnych klasycznych form, teatr rosyjski szlakiem Szczepkina-reformatora wychodzi na drogę swego historycznego, niezależnego i narodowego rozwoju.

Nowe treści życia rosyjskiego w latach dwudziestych XIX wieku, nowe tematy socjalne historii rosyjskiej znalazły swój wyraz w nowych formach estetycznych sztuki scenicznej. Mamy tutaj przejście od osiemnastowiecznego teatru dworskiego, tworzonego pod wpływem szkoły estetycznej francuskiej, do teatru narodowego w treści i w formie, albowiem w przeciwieństwie do Dmitriewskiego działalność Szczepkina była w pełni narodowo-

rosyjska i zarazem demokratyczna, skoro wyszła z tego bezpośredniego doświadczenia, które ten inicjator nowej sztuki zdobył w praktycznej robocie na prowincji — w najbliższych widowni narodowej teatrach. W przeciwieństwie do formalistycznego traktowania sztuki przez szkołę pseudo-klasyczną Szczepkin wydzwiga na pierwszy plan twórczą treść realistyczną, a swoją postawę ideologiczną motywował słowami: „Poprzez wszystkie wieki sztuką szła zawsze przed masą i dlatego, rzetelnie zajmąwszy się sztuką, i masa dźwiga się wprzód“.

Zaiste, jest to zjawisko niezwykle: człowiek z ludu, wykupiony z niewoli ziemiańskiej za osiem tysięcy rubli asygnat, położył koniec dotychczasowemu systemowi wychowania aktora, niepodzielnie na scenie rosyjskiej panującemu i w tym momencie całkowicie wyczerpanemu, uderzył w rozwalający się gmach klasycyzmu i na jego gruzach stworzył fundamenty nowego systemu — systemu realizmu artystycznego. I skoro Szczepkin kształtował swą metodę przede wszystkim w zakresie gogolowskiego realizmu krytycznego i stworzył „okres gogolowski“ sceny rosyjskiej, to uwzględniając kapitalne znaczenie tego kierunku dla sztuki dramatycznej możemy przyznać słuszość temu, kto przyrównał dzieło Szczepkina do reformy, którą poezja rosyjska zawdzięcza Puszkiniowi. Bo choć rozkwit i olbrzymi wpływ Szczepkina przypada na lata trzydzieste i czterdzieste XIX-go wieku, to jednak prawdy przezeń głoszone wtargnęły daleko i po dziś dzień mają ogólnonarodowe znaczenie. Teatr rosyjski coraz silniej ujawnia najistotniejsze swoje znamiona realistyczne, złączone z wielkim realizmem Gogoła, Turgieniewa, Ostrowskiego, Saltykowa-Szczedrina, Dostojewskiego, Tolstoja, Gorkija i Czechowa.



Moskiewski Teatr Mały (noszący to miano zapewne dlatego, że wznosi się obok olbrzymiej fasady operowego Teatru Wielkiego), zwany również „Domem Szczepkina“, przyłączył się do nowych poszukiwań i nowych poglądów. Pozbawiony władczego wpływu teatru dworskiego, świadomy podział rzemiosła scenicznego, wpajanego przez Szczepkina, zespół Teatru Małego był bardziej monolitowy od zespołu Teatru Aleksandryjskiego. Dlatego, zwłaszcza w ostatnim okresie ery caratu „Aleksandrynka“ nie była teatrem prowadzącym i pod względem znaczenia społeczno-artystycznego ustępowała swemu współbratu — Teatrowi Małemu. Wielcy mistrzowie sztuki sceny Aleksandryjskiej żyli na boku wielkich prądów literacko-społecznych, które dźwigały Moskiewski Teatr Mały w czasach jego rozkwitu. Historia reprezentacyjnej sceny stolicy carskiej nie zna takiego zjawiska jak przyjaźń Szczepkina z Hercenem, Gogolem i moskiewskimi „zapadnikami“ ani tak płodnego i twórczego związku, jak związek Ostrowskiego i wielkiego aktora Sadowskiego. Teatru Aleksandryjskiego nikt nie nazwał drugim uniwersytetem, jak nazywali Teatr Mały przedstawiciele liberalnej inteligencji ubiegłego stulecia.

Poziom sztuki aktorskiej w najstarszym Teatrze Moskwy stał niezmiernie wysoko. Na progu stulecia spotykamy wielkie nazwisko Moczalowa,

genialnego aktora olbrzymiego żywiołu i żaru, którego Hamleta opiewał Bieliński; Moczalów, przyrównywany do Edmunda Keana wniósł Sturm und Drang na scenę moskiewską. Dalej — wymieniony już Prow Sadowski i rówieśnica Sawinej, wielka tragiczka Jermołowa, lecz, kiedy Sawinę współcześni nazywali „czarodziejką sceny rosyjskiej“, to Jermołowa nie tylko tworzy rozdział w historii teatru rosyjskiego, ale i w historii inteligencji rosyjskiej.

Tutaj, w Teatrze Małym, wytworzyła się wspaniała tradycja dykcji rosyjskiej, pilnie po dzień dzisiejszy pielęgnowana, jako wzór ortofoniczny.

Rzecz jasna, iż ten teatr, jak każdy teatr długo trwający, zaczął starzeć się w swoich wyrazach artystycznych i niełatwo było temu przeciwdziałać. Projekty A. P. Lenskiego, zmierzające pod koniec XIX-ego wieku do zreformowania „Domu Szczepkina“, były buntem wielkiego artysty, lecz złamał go duch urzędniczy, złączony ze wszystkimi teatrami wchodzącymi w system scen carskich.

Revolucja październikowa zachowała oparty na wielkim doświadczeniu realizm Teatru Aleksandryjskiego, lecz w dalszym rozwoju życia, naskutek przeniesienia stolicy do Moskwy, ośrodkiem rosyjskiej tradycji scenicznej stał się Teatr Mały.



Nie brakło w poszczególnych miastach olbrzymiego kraju teatrów złych i nieartystycznych. Historia szmiry rosyjskiej jest specjalnie ponura i nawet snute dzisiaj opowieści o niej nie ujawniają humorystycznego wdzięku. Szmira prowincjonalna w powieści Sałtykowa-Szczedrina pt. „Państwo Gołowlewy“ sprawia wrażenie odrażające. W bluetce Niekrasowa z połowy stulecia, pt. „Aktor“, urzędnik, starający się o pannę, pragnąc pozyskać łaski przyszłego teścia — ziemianina, sprowadza nieświadomego sprawy aktora, by rozerwał wesołymi sztuczkami nudę wiejską, a ten przekonany jest, że to właśnie tworzy funkcję aktora.

Równocześnie, we wszystkich miastach i miasteczkach prowadzą niezmiernie ożywioną działalność koła amatorów. Nikt nie żenuje się udziału w tej pracy-zabawie. Amatorują wybitni ludzie, uczeni, wyżsi urzędnicy i wojskowi, pisarze, nauczyciele, lekarze, fabrykanci. Olbrzymia powódź jednoaktówek sprzyja tej działalności, która niejedną cenną lub nawet decydującą wartość teatrowi zawodowemu przyniosła. Zbliżał się okres tzw. „reformy teatru“ w całej Europie. I zrutynizowany, posilkujący się nieznośnymi już częstokroć szablonami teatr rosyjski domagał się również reformy, jeśli nie miał zatonać w pyle banalności pośród swoich świetnych aktorów.

d. c. n.

Henryk Szletyński

Henry Wallace

LIST OTWARTY DO PREZYDENTA TRUMANA W SPRAWACH POLITYKI ZAGRANICZNEJ STANÓW ZJEDNOCZONYCH

Drogi Panie Prezydencie!

Mam nadzieję, że wybaczy mi Pan ten długi list. Jeżeli chodzi o mnie niecierpię ani pisać, ani otrzymywać długich listów.

Moim jedynym usprawiedliwieniem jest fakt, że sprawa, którą poruszam, jest bardzo ważna — być może najważniejsza w tej chwili na świecie. Rozprawialiśmy o tym w ostatni czwartek i po piątkowym posiedzeniu gabinetu wyraził Pan życzenie poznania mojej opinii.

Jestem coraz bardziej zaniepokojony tendencją stosunków międzynarodowych od chwili zakończenia wojny, a jeszcze bardziej niepokoi mnie widocznie wzrastające przekonanie w społeczeństwie amerykańskim, że zbliża się nowa wojna i że jedynym sposobem, w jaki możemy jej zapobiec, jest uzbrojenie się po zęby. Cała jednak przeszłość wskazuje na to, że wyścig zbrojeń nie prowadzi do pokoju, lecz do wojny. Najbliższe miesiące mogą być krytycznym okresem, który zadecyduje o tym, czy świat cywilizowany zostanie zniszczony w przeciągu pięciu czy dziesięciu lat, potrzebnych kilku narodom do uzbrojenia się w bomby atomowe. Dlatego chcę Panu przedstawić mój pogląd na to, jak można by odwrócić obecną tendencję prowadzącą do konfliktu.

Lecz czy naprawdę koncentrujemy wszystkie nasze wysiłki w pracy nad budową trwałego pokoju? Nie ulega wątpliwości, że społeczeństwo amerykańskie pragnie i oczekuje, aby jego kierownicy polityczni pracowali dla trwałego pokoju. Ale społeczeństwo koniecznie musi pozostawić swym kierownikom właściwe sposoby i środki dla osiągnięcia tego celu.

Jak wygląda w oczach innych narodów działalność Ameryki od Dnia Zwycięstwa? Przez działalność rozumiem takie konkretne fakty, jak przekazanie 13 miliardów dolarów na Departamenty Wojny i Floty, próby z bombą atomową na Bikini i nieustająca produkcja bomb, plan uzbrojenia naszym materiałem Ameryki Łacińskiej, produkcja B-29 i zamierzona pro-

dukcja B-36 oraz wysiłki zmierzające do zapewnienia sobie baz lotniczych rozsianych na połowie globu, z których można by bombardować drugą połowę globu. Nie mogę się oprzeć wrażeniu, że powyższe fakty skłaniają resztę świata do posądzania nas o czysty werbalizm przy stole konferencyjnym.

Fakty te bowiem wskazują, że albo 1) przygotowujemy się do wygrania wojny, którą uważamy za nieuniknioną, albo 2) usiłujemy zdobyć hegemonię uzbrojenia, aby zastraszyć resztę ludzkości.

CZYNNIKI AMERYKAŃSKIEJ NIEUFNOŚCI WZGLĘDEM ROSJI

Podstawowa nasza nieufność względem Rosji — znacznie wzmożona w ostatnich miesiącach przez przeniesienie się konfliktu na łamy prasy — pochodzi z odmienności naszej politycznej i ekonomicznej organizacji. Po raz pierwszy w naszej historii udało się naszym defetystom wywołać lęk, że inny system może się okazać szczęśliwym rywalem demokracji i inicjatywy prywatnej i to zarówno w innych krajach jak i — być może — nawet w naszym własnym.

Jestem przekonany, że możemy podjąć to wyzwanie — tak jak to czyniliśmy już w przeszłości — przez wykazanie, że dobrobyt ekonomiczny uzyskać można bez poświęcania dlań osobistej, politycznej i religijnej wolności. Nie możemy stawić czoła temu wyzwaniu — jak to próbował Hitler — przez zawiązywanie antykominternowskiej koalicji.

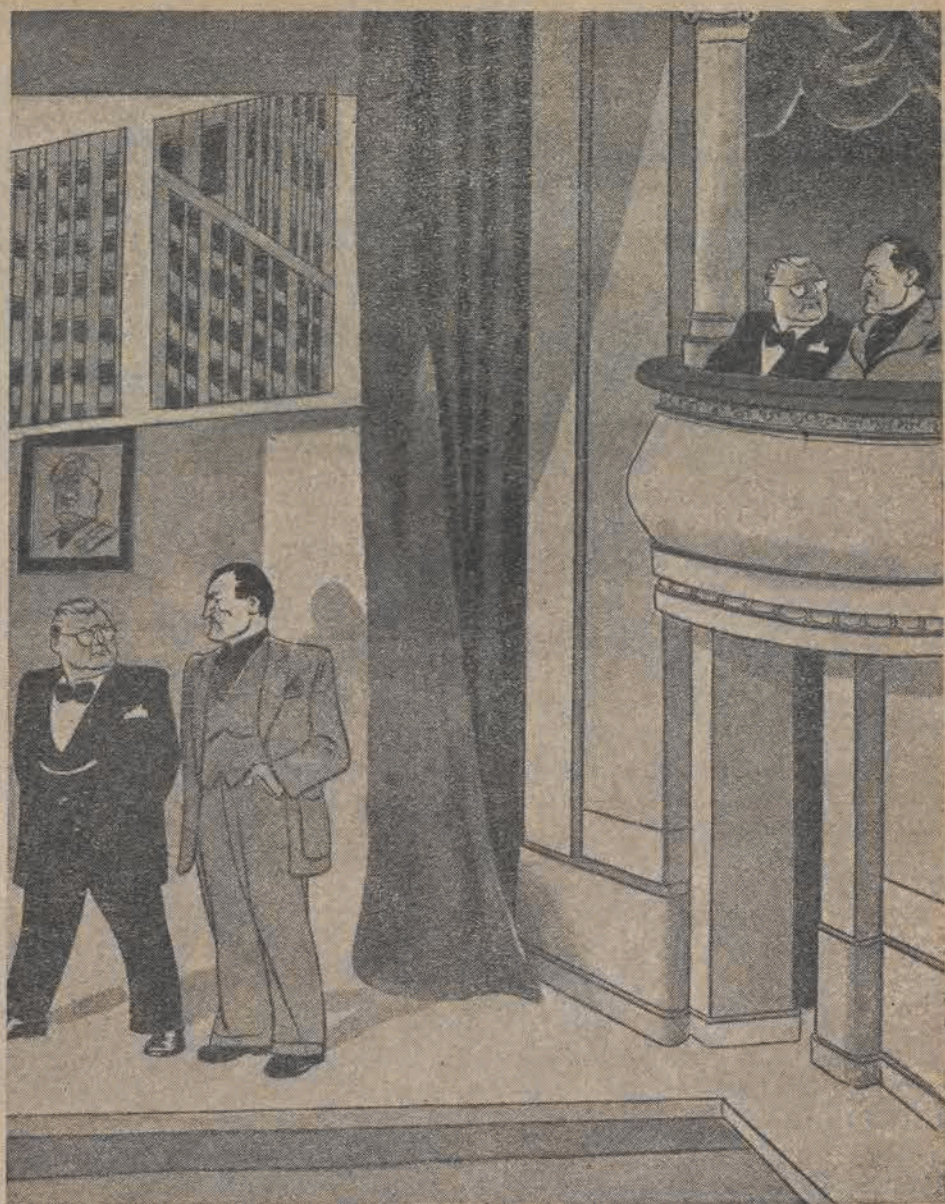
Zbyt łatwo się może zapomina, że mimo głębokiej różnicy kultur i intensywnej propagandy antyrosyjskiej w ciągu ostatnich lat dwudziestu pięciu, społeczeństwo amerykańskie zmieniło swą podstawę w okresie kryzysu wojennego. Dzisiaj jednak — pod presją pozornie nierozwiązalnych problemów międzynarodowych i ciągłego zapędzania się w ślepe zaułki — opinia amerykańska zwraca się znów przeciw Rosji. W zwrocie tym tkwi jedno z niebezpieczeństw, którym zajmuje się niniejszy list.

CZYNNIKI NIEUFNOŚCI ROSJI WZGLĘDEM PAŃSTW ZACHODNICH

Czynniki, które powodują nieufność Rosji względem Stanów Zjednoczonych i zachodniego świata, sformułowałbym następująco:

Pierwszym z nich jest historia rosyjska, którą należy wziąć pod uwagę, ponieważ jest to rodzaj soczewki, przez którą Rosjanie patrzą na wszelkie posunięcia i politykę reszty świata. Historia Rosji jest od lat przeszło tysiąca jednym pasmem daremnych często wysiłków przeciwstawienia się inwazjom lub podbojom Mongołów, Turków, Szwedów, Niemców i Polaków.

Krótki trzydziestoletni okres rządów sowieckich stanowi w oczach Rosjan przedłużenie ich historycznej walki o byt narodowy. Pierwsze cztery lata nowego reżimu 1917—1921 — upłynęły na odpieraniu prób niszczenia



Na przedstawieniu „Zagadnienia rosyjskiego“
Rozmowa dziennikarzy w łóży: „No i czy nie miałem racji, kiedy napisałem,
że Simonow nie zna amerykańskiej prasy? Gdzież on, dear mister, widział
takich dziennikarzy jak ci dwaj!”
(„Krokodyl”, maj 1947)

przez Japończyków, Brytyjczyków i Francuzów, wspomaganych w pewnej mierze przez Amerykę i przez kilka białorusyjskich armii, finansowanych przez zachodnie mocarstwa.

W r. 1941 państwo sowieckie zostało niemal podbite przez Niemców po okresie, w którym kraje zachodnie pogodziły się najwidoczniej z ponownie przeprowadzanymi zbrojeniami Niemiec, wierząc, że napór nazistowski pójdzie w kierunku na wschód, nie na zachód. Rosjanie uważają wobec tego, że walczą o swą egzystencję we wrogim im świecie.

Po drugie, w wyniku omówionej sytuacji wszelkie kroki, jakie podejmują dla swej obrony i bezpieczeństwa mocarstwa zachodnie, wydawać się muszą Rosjanom przejawami planów agresywnych. Działalność nasza idąca w kierunku rozbudowania naszego wojskowego systemu bezpieczeństwa, jak np. rozszerzenie doktryny Monroego przez uzbrojenie całej półkuli zachodniej, nasze obecne monopolizowanie bomby atomowej, waga jaką przywiązujemy do naszych zewnętrznych baz i ogólne popieranie Imperium Brytyjskiego — wydawać się musi Rosjanom mocno wykraczająca poza zwykłe posunięcia konieczne dla obrony.

Przypuszczam, że my sami czulibyśmy się podobnie, gdybyśmy byli jedynym kapitaлистycznym krajem na świecie i gdyby najważniejsze kraje socjalistyczne usiłowały osiągnąć poziom zbrojeń przekraczający wszystko, czego dokonały w tej mierze w swej dotychczasowej historii. Z rosyjskiego punktu widzenia także udzielenie przez nas pożyczki Wielkiej Brytanii, gdy równocześnie brak konkretnej odpowiedzi na ich prośbę o kredyty na cele odbudowy — wydawać się może jednym więcej dowodem umacniania się antysowieckiego bloku.

W końcu opór nasz w stosunku do ich dążności do otrzymania portów ciepłomorskich i stworzenia własnego systemu bezpieczeństwa w formie „zaprzyjaźnionych“ państw sąsiadujących, zdaje się być, z rosyjskiego punktu widzenia, ostatecznym przekreśleniem sprawy. Po dwudziestu pięciu latach izolacji i po podniesieniu się do rzędu wielkich potęg, Rosja czuje się uprawniona do żądania, by ją za potęgę uznano. Wagę, jaką przywiązujemy do stworzenia demokratycznych państw na wschodzie Europy, gdzie demokracja zresztą — w pełnym tego słowa znaczeniu — nigdy nie istniała, tłumaczy sobie Rosja jako usiłowanie stworzenia znowu okrążającego ją łańcucha państw nieprzyjacielskich, jak to było po pierwszej wojnie światowej. Łańcuch ten w jej mniemaniu służyć może jako odskocznia dla nowego usiłowania zniszczenia jej.

CÓŻ POWINNIŚMY ZROBIĆ?

Jeżeli analiza powyższa jest poprawna — a istnieją wszystkie dowody na jej poparcie — droga do polepszenia obecnej sytuacji jest wyraźnie wytyczona. Podstawowym celem tego działania powinno być usunięcie wszystkiego tego, co przedstawia dla Rosji słuszny powód do strachu, podejrzeń i nieufności. Musimy przyznać, że świat się zmienił i że dzisiaj nie może

być mowy o „jednym świecie“, dopóki Stany Zjednoczone i Rosja nie znajdą jakiegoś sposobu współżycia.

Tak na przykład, większość z nas jest głęboko przekonana o słuszności naszej postawy, gdy proponujemy umiędzynarodowienie Dunaju i Dardaneli i usunięcie z nich fortyfikacji. Bylibyśmy jednak zgorszeni i rozgniewani rosyjską kotrpropozycją, która zawierałaby projekt umiędzynarodowienia i uzbrojenia Suez lub Panamy. Musimy uznać, że dla Rosjan propozycje te są analogiczne.

Krokiem wstępnym do spisywania traktatu pokojowego i do późniejszej współpracy w budowaniu nowego porządku świata powinno być uznanie przez nas, z nowego punktu widzenia, tego wszystkiego, co Rosja uważa za podstawę jej własnego bezpieczeństwa. Powinniśmy być przygotowani do oceny jej żądań załężnie od tego, co my sami lub Brytyjczycy uważamy za istotne dla naszego bezpieczeństwa. Powinniśmy być przygotowani, narażając się nawet na epitety o ugodowości — na przyjęcie rozsądnych rosyjskich gwarancji bezpieczeństwa. Postęp, jaki osiągnięto w ciągu czerwca i lipca 1946 r. w omawianiu traktatu włoskiego i innych, świadczy, że można dojść do zgody i porozumienia co do problemów tego rodzaju.

Nie powinniśmy rozważać dalej kwestii „veta“ w związku z energią atomową, ponieważ jest to kwestia bezprzedmiotowa i nie powinna być wcale się wyłonić. Powinniśmy przygotować się do zawarcia traktatu, który raz na zawsze ustali porządek faktów w organizowaniu międzynarodowej kontroli i badań nad energią atomową. To — jak sądzę — jest najważniejszym w szeregu poszczególnych zagadnień, i w dodatku jest jednym z tych, w których rozwiązaniu widać zdecydowaną tendencję zdążającą w kierunku ślepego zaułka raczej, niż ostatecznej ugody.

Powinniśmy uczynić wysiłek, by przeciwdziałać irracjonalnej obawie przed Rosją Sowiecką, która to obawa jest systematycznie zaszczipiana w społeczeństwie amerykańskim przez pewne jednostki i publikacje. Słynny slogan, że komunizm i kapitalizm, system koszarowy i demokracja, nie mogą istnieć jednocześnie w tym samym świecie, jest z historycznego punktu widzenia wyłącznie konikiem propagandowym.

Kilka doktryn religijnych, z których każda uważana była przez swych wyznawców za jedynie prawdziwą ewangelię i zbawienie, istniało przez wieki obok siebie przy stosowaniu rozsądnej tolerancji. Kraj nasz był w ciągu pierwszej połowy swego narodowego istnienia jedyną wysepką demokracji wśród rządzonego metodami absolutyzmu świata.

Nie powinniśmy postępować tak, jakbyśmy — i my także — czuli się zagrożeni w dzisiejszym świecie. Jesteśmy bezwzględnie najmocniejszym narodem — jedynym pośród Narodów Zjednoczonych, który wyszedł z ostatniej wojny bez zniszczenia i znacznie silniejszy niż kiedykolwiek. Cokolwiek byśmy jeszcze mówili o potrzebie dalszego umacniania się, musi się to innym narodom wydać hipokryzją.

Henry Wallace

Październik 1946

BOHATER WSPÓŁCZESNY W SZTUKACH K. SIMONOWA

Minęło tylko osiem lat od czasu, gdy Konstanty Simonow napisał swą pierwszą sztukę, a już trudno znaleźć afisz teatralny bez jego nazwiska. Jego sztuki lat wojennych weszły w całości jako „repertuarowe” na sceny naszych teatrów. I tylko dziś, kiedy ogarniamy lata walki i próby, rozumiemy jak wielkiej pracy dokonał ten pisarz. Setki szkiców frontowych stanowiących kilka książek, opowiadania, wiersze, proza, sztuki sceniczne i scenariusze. Nie wszystko okazało się równie silne i długowieczne. Ale wszystko zostało rzucone w bój, wszystko ostro wycelowane, wszystko „strzelało”, wszystko przeżyło uczciwy żywot. W samej intensywności tworzenia opowiadał się talent, młody, energiczny. W przywiązaniu do określonego człowieka, bohatera, do specyficznego stopu męskiej szorstkości, uporu, dobroduszości i żołnierskiej prostoty — objawiał się istotny poetyczny świat autora, który ma swój język, swój kamerton, swoje wypróbowane przez życie wyobrażenie o ideale.

Simonow nie przestawał opowiadać o wojnie, komentować wojny, malować postacie tych, w czyich rękach był los wojny. Ale nie był on w żadnym razie dramaturgiem — batalistą. Strzały w jego sztukach rozlegały się tylko w wypadkach nieodzownej konieczności, wojna wyrastała poprzez ludzi specjalnego rodzaju, ludzi sprawy i marzenia.

Pierwszą próbą Simonowa opowieści o życiu w formie dramatycznej była „Historia pewnej miłości”. Próba nie należała do najłatwiejszych, ale nie można jej było nazwać nieśmiałą. Dziś, gdy od tej sztuki dzielą nas lata, możemy ją ocenić obiektywnie i surowiej. To nie był ani błąd, ani fałszywe poszukiwania. Można bez trudu odnaleźć w tej sztuce wiele cech właściwych Simonowowi.

Ostry, intensywny dialog. Starcie ważnych zdarzeń w świecie wprawionym w ruch, wielkich spraw z intymnymi sentymentalnymi szczegółami i drobiazgami życia. Romantyzm ukryty pod maską surowości i kwieciste oracje przykrywające pustkę. Przeciwwstawienie prostego, skromnego pracowitego życia — karierowiczostwu. Dobrze wyniki w przedstawieniu bohaterów pozytywnych i jednostajność, schematyzm w postaciach negatywnych. Postać Aleksego, poddana została surowej krytyce w czasach ukazania się sztuki. Krytycy mówili nie o Aleksym, a o jego błędzie. Nie o człowieku z określonym charakterem i przyszłością, a o tym, że postąpił on źle, że sprawił ból bliskiemu człowiekowi.

Autor nie umiał pokazać rozdźwięku między Aleksejem a Katią w sposób wystarczająco przekonujący, zostało wiele niedopowiedzeń, wiele zagadek. Pozostała niebezpieczna luka dla domysłów i fantazji. Pozostały rysy w samych fundamentach sztuki. I odkrywając je, krytyka przeznaczyła na łom całą budowę. Ale jak się okazuje, rysy te nie były tak niebezpieczne. Wystarczy dziś przeczytać „Historię pewnej miłości”

aby się o tym przekonać, oczywiście przeczytać bez uprzedzeń. Co prawda, krytyka okazała się bardzo pomocna dla dramaturga. Ostra i surowa zmusiła go do większej czujności i nowa jego sztuka stoi na nieporównanie wyższym poziomie ideowym i artystycznym.

Właśnie wojna pomogła Aleksemu zrozumieć swoją nieprawość, przyznać się do jakiegoś tchórzostwa i bierności przez które tak bardzo cierpieli on i Katia.

U Simonowa jego „ludzie wojny“, prawie wszyscy bez wyjątku posiadają pewien rys specyficzny — czują się bardzo dobrze po cywilnemu, chętnie podczas pobytów na tyłach człapią w domowych pantoflach, spieszą się do kąpieli i samowara. Chętniej budują mosty niż je burzą i choć wojna zmusza ich raczej do burzenia niż do budowania, wierzymy, szczerze wierzymy w ich konstruktywną, twórczą misję na ziemi. Być może, jest to jedna z najbardziej znamienitych cech dramaturgii Simonowa. Jego bohaterowie to prawdziwie „rosyjscy ludzie“, przywykli raczej do budowania, tworzenia, zagłębiania się w życie, by trudzić się nad jego ulepszeniem, niż do wojowania i niszczenia. Ich wojna nieubłagana, miazdząca i namiętna nie może być jednocześnie wojną niszczycielską: odczuwamy niemal fizycznie jak rosną ludzie, jak rodzi się szlachetne bohaterstwo.

Wojna na razie to sprawa nielicznych. Jeden z bohaterów sztuki jest przekonany, że z kobietami nie warto nawet mówić o wojnie. Minie trochę czasu — i wojna sama przemówi do kobiet i o kobietach.

„Historia pewnej miłości“, „Chłopak z naszego miasta“ i „Rosjanie“ — tworzą swoistą trylogię. „Historia pewnej miłości“ wchodzi w tę trylogię na prawach pierwszej próby, jako ćwiczenie posiadające samodzielną wartość. „Chłopak z naszego miasta“ napisany kilka miesięcy przed wybuchem Wielkiej Wojny „Ojczyznianej“ — jest jakby powtórzeniem pierwszej sztuki, jej najbardziej istotnych motywów, ale powtórzenie na nowym, wyższym etapie. Szeroko, z rozmachem idzie przez życie Siergiej Łukonin. Widać to i z „geografii“ sztuki. Rozrzucenie terenów akcji przypomina bezceremonialność teatru ludowego, w którym bohaterzy koczują z kraju do kraju, przebywając między jedną a drugą sceną, niesłychanie odległości.

Akcja sztuki trwa siedem lat i przez ten czas Siergiej Łukonin pobyl nie tylko nad Wołgą w Saratowie, gdzie wyrósł i zmężniał, ale i na Syberii, w Azji Środkowej, w kraju Zabajkalskim i w Hiszpanii. „Geografia“ zaczyna odgrywać w sztuce nową rolę — to już nie tylko etnograficzna i obyczajowa charakterystyka terenu akcji, nie penerowy, nieruchomy obraz stanowiący wkład do atmosfery spektaklu, ale przestrzenny, „geograficzny“ wyraz ideologii sztuki. Simonow idzie krok w krok za swoim pokoleniem, nie wymyślając dlań zadań trudniejszych niż te, które stwarza samo życie. W życiu jego postaci scenicznych interesują go te godziny, te wydarzenia, które wymagają od człowieka największego napięcia jego sił duchowych i fizycznych, które mogą powiedzieć o człowieku więcej, niż całe lata jednostajnego i bezbarwnego żywota.

A Siergiej Łukonin umie iść dobrze, nogą w nogę z epoką. Trafnie go nazwał autor — chłopcem z naszego miasta. Wydaje się, że nazwa zrodziła się z wyraźnego odczucia typowości stworzonej postaci.

Siergiej jest wyposażony w te zdecydowane jasne cechy, które czynią go typowym człowiekiem naszej współczesności, bohaterem, towarzyszem wojennych lat: podniosła ideowość, bezgraniczne oddanie ideałom komunizmu, celowość, upór, odwaga i pogarda śmierci, dobra znajomość ludzi, żywy umysł, dobroć i szczerłość, szlachetność i czystość moralna.

Dla Siergieja Rosja Sowiecka, ojczyzna — to wszystko. Mówi o tym niewiele — ale całe jego życie, pomysły i praca służą ojczyźnie, jej sprawie, jej sławie.

Podobnie jak inni bohaterowie Simonowa, Siergiej, rozmówany jest w pożytecznej włóczędze, w podróżach, w rozkazach wyjazdu. Dla żołnierza wyjazd — to przecież nie ucieczka, tylko skok w nieznaną. Odjazd — to nowa odpowiedzialność, nowe próby, nowe miejsca i ludzie. Ma on swoją własną romantyczną, lecz bardzo trzeźwą i szlachetną „filozofię“ rozkazów wyjazdu. Mówi on: „Lubię, kiedy mnie gdzieś wysyłają. To przecież szczęście — wiedzieć codziennie, że jesteś potrzebny swojemu krajowi, jechać na jego rozkaz wyjazdu, okazywać jego mandaty. Jak byłem chłopcem, pojechałem pierwszy raz z ramienia organizacji pionierskiej, potem wysyłał mnie rejonowy komitet komsomolu, potem komitet partii, potem wydawali mi pisma z gwiazdami na pieczęciach: „Dla spełnienia szczególnych zadań“. I zawsze chciało się, żeby napisali tam inaczej: „Dla spełnienia szczególnych nadziei...“ To brzmi lepiej, prawda? Szeroko wchodzi w sztukę temat wojny, choć „wojna — jak mówi Łukonin — dopiero się zaczyna“. Już nie mogą ludzie powstrzymywać swej nienawiści i podniecenia, już „znudziło się słuchać, jak ci faszyci maszerują po Europie“. Siergiej Łukonin rozumie doskonale, że „oni jeszcze kiedyś pomaszcerują za daleko i trzeba będzie chwycić ich za gardło i zatrzymać“. Niemcy wkroczyli do Krakowa — i Łukonin myśli o ostatnim faszyscie, tak jak myślał o niej dawniej, jeszcze w Madrycie. „Minie, być może, dużo lat — mówi Łukonin i o wiele tysięcy kilometrów stąd w mieście... w ostatnim w ogóle faszystowskim mieście, podniesie ten ostatni faszysta rękę przed tankiem z czerwonym, właśnie czerwonym sztandarem. Z tanku wylezie tankista i zmęczoną ręką otrze pot z czoła. Kto to będzie? Ty? Czy ja? jeżeli nie Ty i nie ja, to ktoś zupełnie inny. Wszyscy będą „jeżeli“... Tylko zwycięstwo będzie bez „jeżeli“. „Po prostu będzie i już“.

Wiemy już teraz, że minęło tylko cztery lata, ale każdy rok był w napięciu i brzemieniu prób równy dziesięcioleciu. Wojna przyszła, przekroczyła granice naszej ojczyzny, wtargnęła do domów wielu milionów sowieckich obywateli. Latem 1941 roku wojna stała się w sensie dosłownym międzynarodową Wielką ojczyźnianą wojną narodu radzieckiego przeciw faszyzmowi. Cały naród chwycił za oręż.

I narodowi właśnie poświęcił swą nową sztukę Konstanty Simonow. Sam tytuł zawierał znaczącą myśl autora „Rosjan“. Temat główny wymagał

szerokiego, symfonicznego rozwoju, dziesiątki głosów winny się były połączyć tworząc potężny chór.

Już nie można było mówić, że wojna to nie kobieca rzecz; żartobliwy upór Globy, podkreśla tylko konieczność bohaterskiego czynu Wari, heroizmu Marii Nikolajewny, lub Marty Pietrówny. Stare kobiety rosyjskie, matki, które oddały wojnie mężów i synów nie chciały patrzeć biernie na walkę. Do partyzanckiego oddziału przychodzi stary wojak, Wasin, pamiętający rosyjsko-japońską i pierwszą imperialistyczną wojnę. Rosyjski inteligent oficer, dokładny, zdyscyplinowany, mało mówny umiera sławiąc oręż rosyjski. Dziewczyna - szofer, dziewczyna - maszynistka, dziennikarz, starcy — wszyscy nie namyślając się chwycili karabiny, wszyscy wnoszą swój wkład w dzieło zwycięstwa nad hitleryzmem.

Safonow — to z artystycznego punktu widzenia postać nowa, oryginalna i odrębna w szeregu figur scenicznych Simonowa.

Safonow — typowy podoficer, człowiek z ludu, doszedł do wszystkiego dzięki usilnej pracy i chwytliwemu umysłowi; nie możemy go zaliczyć do inteligencji sowieckiej. Jest to człowiek, któremu sprawa nie dozwoliła przejść przez uniwersytet, któremu kraj i czas kazaly pracować, działać i w pracy rosnąć, uczyć się skomplikowanego zadania kierowania ludźmi. Dlatego to Safonow jest postacią realną, historyczną, typową dla pokolenia ludzi sowieckich, dojrzewających między 1920 — 30 rokiem. I wielkie znaczenie ma fakt, że bohaterem tej sztuki nazwanej „Rosjanie“, nie jedynym, ale głównym — jest taki właśnie człowiek.



O postępach wojny po 1942 roku, o tym, jak defensywa zamieniła się w ofensywę, o tym jak Armia Rosyjska ścigała wroga zapędzając go do faszystowskiego gniazda, opowiedział Simonow, czytelnikom swoich szkiców i nowel, zaniechawszy na krótko dramatu.

Ale już w 1945 roku w sztuce „Pod kasztanami Pragi“ stawia jako jeden z ważniejszych bojowych tematów swego teatru — zagadnienie stosunku do faszyzmu, temat sprawiedliwego, surowego sądu nad zdrajcami i reakcjonistami wszystkich odcieni.

Sztuka „Pod kasztanami Pragi“ ukazuje oswobodzicielskie znaczenie walki narodu rosyjskiego, opiewa jego sławę, wznosi obeliski na mogiłach rosyjskich żołnierzy, poległych na obcej ziemi w walce o wolność narodów świata.

Z dumą mówi rosyjska dziewczyna Masza o swoim narodzie: „Byłam w trzech obozach; widziałam jedenaście ucieczek. I siedzieli tam różni ludzie, różnych narodowości — a'e na jedenaście ucieczek, dziesięć zorganizowali nasi, sowieccy. Dziesięć“. „Jestem Rosjaninem — mówi Pietrow — o niczym nie zapominam i niczego nie poniecham. Nie radzę nikomu liczyć na to“. Słowa pułkownika w trzecim akcie sztuki są jak podsumowanie długich lat wojny, jak mądre, spokojne spojrzenie w przyszłość: „Nie, nie dla odpoczynku rodziło się nasze pokolenie, rodaczko“.

„Pod kasztanami Pragi“ — to sztuka malująca bojową przyjaźń na-

rodu sowieckiego i narodów Czechosłowacji, sztuka wypowiadająca ostrzeżenie wobec niebezpieczeństwa odrodzenia się faszystów. Mogłaby ona być wybitnym dziełem naszej dramaturgii, gdyby jej kształt artystyczny odpowiadał powadze myśli. Uproszczenie psychologicznych charakterystyk i uporczywe niżanie się do tradycyjnych chwytów melodramatu skróciły teatralny żywot tego utworu.

Po niewielkiej przerwie, w roku 1946 Simonow wrócił znów do tematu zagranicy i stworzył „Zagadnienie rosyjskie”. W tej sztuce doszło do głosu rzemiosło, dojrzałość, owa szczególna wewnętrzna swoboda tworzenia i sugestywny nurt ideologiczny. W „Zagadnieniu rosyjskim” Simonow przekracza granicę, przed którą zatrzymują się nawet lepsi, śmielsi pisarze Ameryki, krytykujący ją tym mocniej, im droższy jest im los narodu i kraju. Nie chce on dzielić Ameryki na Południe i Północ. Na ludzi szczęściarzy i pechowców. Na konduktorów, którzy zostali milionerami i skromne stenotypistki, szczęśliwe, że mogą raz na tydzień pójść do kina.

„Wyżej wspomniany Smith — mówi w trzeciej osobie bohater „Rosyjskiego zagadnienia” Harry Smith — długo i naiwnie sądził, że jest jedną Ameryką. Teraz już wie: są dwie Ameryki. I jeśli dla Smitha nie ma, na szczęście — tak, na szczęście! nie ma miejsca w Ameryce Hearsta, znajduje on sobie do stu diabłów miejsce w drugiej Ameryce, w Ameryce Lincolna, w Ameryce Roosevelta!

Bojowa tonacja hasel, kończących sztukę, jest artystycznie usprawiedliwiona tym, że narasta ona przez stopniowy rozwój konfliktu, starcie idei i charakterów. Słowa te, które mogą się wydać snobowi literackiemu gawędziarsko-tendencyjnymi — są przez Smitha głęboko przeżyte i ma on do nich prawo — więcej; nie może on i nie powinien mówić inaczej.

Zasluga Simonowa polega na tym, że jego „Zagadnienie rosyjskie” odsłaniając podstawowe organizacyjne wady świata kapitalistycznego, z którymi kapitalizm rodzi się i z którymi zjeżdża do grobu — daje jednocześnie wyrazistą charakterystykę amerykańskiego imperializmu naszych czasów.

Ludzie w rodzaju Smith'a to nie najbardziej charakterystyczne postacie z amerykańskiego świata prasy. Jest tam o wiele więcej Gooldów, Prestonów, Hardy'ch i Morphi'ch. Sztuka Simonowa mówi o tym, że takich jak Harry Smith jest niewiele wśród dziennikarzy amerykańskich. Nie bez powodu chce Mac Pherson by kłamiwa książka o Związku Radzieckim była podpisana jego nazwiskiem. Dla przeciętnego dziennikarza amerykańskiego postęp Smitha jest po prostu nie do ogarnięcia. A przecież motorem wyjątkowego postępu Smitha jest uparte pragnienie zostania uczciwym. Iż gorzkiej nieodpartej prawdy jest w tym, że we współczesnej Ameryce dążenie człowieka do zachowania uczciwości stwarza okrutny konflikt między nim a tak zwanym społeczeństwem. „Mag — mówi Smith — czy nie zauważyła Pani, że słowo „czerwony” staje się coraz częściej synonimem słowa uczciwy?” Smith, osobowość wyjątkowa w sferze amerykańskich reporterów, wyraża szczerze, z potrzeby wewnętrznej, myśli ludu amerykańskiego, zwątpienie i gorycz narodu, jego nienawiść do wojny, korupcji i prowokacji faszystowskich. Dlatego postać Smitha, pomimo

indywidualnej prawdy, ma cechy niewątpliwej typowości. Wyrasta on ponad światem sprzedajnych, cynicznych Hardy'ch, Preston'ów, Morphy'ch i innych. Jako człowiek utalentowany, znający świat i ludzi, pełniący w czasie wojny funkcję oczu i uszu swego narodu wyraża on jego myśli, zwątpienia i gniew. Smith nie jest komunistą i nawet przeżyty wstrząs nie czyni go komunistą. Ale już zerwał zdecydowanie i na zawsze ze światem Mac Phersonów i Goo'dów, stał się ich nieprzejednanym przeciwnikiem. Spróbuje on „zacząć życie na nowo”, będzie walczył o Amerykę Lincolna, Amerykę Roosevelta.

Nie wiemy do jakich wyników dojdzie Smith na nowej drodze, ale każdy uczciwy człowiek na świecie chciałby uścisnąć mu rękę i życzyć jemu i sprawie jego powodzenia.

Wojna rozwinęła w wysokim stopniu publicystyczną pasję pisarzy. Wojna ze szczególną oczywistością odkryła związek każdego człowieka z całym narodem, zależność jego losu od losu kraju, pokazała jak ściśle splecione są miliony istnień ludzkich. Dla ludzi mężnych i uczciwych, sprawy osobiste zdecydowanie zeszły na plan drugi, ustępując miejsca problemom państwowym, społecznym. Działo się to z intensywnością niezwykłą w czasach pokojowych. Człowiek przenikliwie i ostro odczuł historyczny charakter swego istnienia, swojej walki i swojego męstwa, odczuł więź łączącą go ze światem i zrozumiał konieczność czynnej bojowej postawy w tym świecie.

Zasadnicze znaczenie dramaturgii K. Simonowa zawiera się w tym, że jest to dramaturgia afirmacji, dramaturgia pozytywnych bohaterów.

A. Borszczagowski (Teatr, Nr 7, Moskwa, 1947)
Przełożyła Lidia Zamkow

Lidia Zamkow

„POD KASZTANAMI PRAGI“ SIMONOWA

Dramat radziecki lat międzywojennych, opierający się tematycznie na zagadnieniach budownictwa i organizacji państwa socjalistycznego stanowił całkowicie odrębną pozycję w dramaturgii europejskiej. Nieliczne utwory, które przenikały do nas poprzez czasopisma i wydawnictwa literackie i teatralne dawały specyficzny obraz nowego układu sił społecznych i rodzącej się nowej obyczajowości. Te dramaty, w których zawarta była krytyka pewnych etapów rozwojowych tego nowego organizmu, krytyka niewątpliwie we-wnątrz Rosji użyteczna i celowa, poza granicami tego kraju nie spełniały swej roli propagandowej a często były nawet wodą na młyn sił reakcyjnych. Często były to sztuki spóźnione, nieaktualne w stosunku do bieżącej rzeczywistości i wprowadzały zamęt w pojęciach o Rosji sowieckiej. Dzieła sceniczne przedstawiające pozytywną, celową walkę robotnika, chłopca, naukowca ich pracę w tworzeniu nowej ojczyzny — pozostawały nieznane i niedostępne dla czytelnika a tym bardziej widza teatralnego w innych krajach.

Wojna z hitleryzmem wyrwała dramat rosyjski z kręgów tej tematyki. Powstają dzieła przedstawiające heroizm i zdradę, odwagę i tchórzostwo; opiewające bohaterstwo i patriotyzm.

Tytuły sztuk powstałych w tym okresie — „Batalion idzie na Zachód”, „Partyzanci w stepach Ukrainy”, „Front”, „Najazd” — mają swą jaskrawą wymowę.

I w tej literaturze wojennej wylania się nowe zagadnienie — zetknięcie rosyjskiego człowieka z okupantem. Wyrasta problem odmiennej psychiki ludzkiej — pojawia się w dramacie rosyjskim — Niemiec.

W sztuce Konstantego Simonowa pt. „Rosjanie” mamy próbę wnikliwego rysunku psychologicznego. Simonow stara się nie dopuszczać do głosu osobistej nienawiści i wrogości Rosjanina do okupantów — jego Niemcy są kondensacją, wcieleniem ideologii i psychologii faszyzmu.

Jeden z nich to uduchowiony sadysta, znajdujący zadośćuczynienie moralne w gnębieniu i poniżaniu innych, drugi to wcielenie pruskiej dyscypliny wojskowej, bezmyślne, tępą narzędzie doktryny hitlerowskiej. Pewien złowieszczy humor z jakim nakreślona jest ta postać, nie umniejsza, nie osłabia znaczenia jej ponurej siły — Krauze stoi na granicy śmieszności i grozy. Jest dzięki temu żywy, a po niemiecku nieludzki.

W miarę posuwania się na Zachód armii radzieckiej następuje niepozbowione znaczenia dla psychiki rosyjskiego człowieka — zetknięcie z innymi narodami.

Przymusowa izolacja Rosji piśnie strzeżona przez antysowieckie rządy przedwojennej Europy została przerwana.

Zołnierz rosyjski idzie na zachód, otoczony towarzyszami broni, partyzantami wszystkich krajów, oswabadza nieznane miasta i wsie, przekracza jedną granicę po drugiej. Poznaje innych ludzi, inne obyczaje, inne ustroje i inne organizacje psychiczne.

Zewnętrzne skutki są natychmiastowe i niepozbowione pewnej dozy humoru i naiwnego wdzięku. Pamiętamy wszyscy jak proste dziewczyny rosyjskie już po kilku dniach pobytu w Białymstoku czy Lublinie skracaly szybko spódniczki i kupowały pantofelki na „koturnach”; mężczyźni nie oparli się pasji skupywania zegarków, zapalniczek, galanterii skórzaney itp. Ale tu beztrojski okres „nabywania”, upajania się modą i luksusem minął — nastąpił etap kontaktów z ludźmi, zgłębiania form ustrojowych, konfrontacja ideologii. Ciężko było wychowankom Rosji sowieckiej ogarnąć skutki dwudziestopięcioletniej propagandy antysowieckiej, uodpornić się przeciwko zaczepnej postawie mieszczaństwa, zwalczać zakorzenione przesady i fałszywe wyobrażenia.

Kołtuneria mieszczańska z pełną satysfakcją podchwyciła oznaki pewnego zafobania w dziedzinie luksusu cywilizacji, i rozsiewając setki płaskich dowcipów, starała się ośmieszyć i wydrwić — i człowieka i ustrój. Drwina i sarkazm stały się bronią mieszczaństwa przerażonego tym pochodem wyklinanego socjałizmu, który co prawda wypędzał okupanta, ale jednocześnie stanowił groźne niebezpieczeństwo dla przyszłości tej klasy.

Simonow był pisarzem, który nie tylko dojrzał i zrozumiał owe specyficzne objawy wrogości, ale miał odwagę przedstawić problem w swoim dramacie.

Sztuką, która obrazuje to „zagadnienie rosyjskie” w Europie jest dramat „Pod kasztanami Pragi”. Rzecz dzieje się w Czechosłowacji w maju 1945 roku. Mimo jednak konkretnie nakreślonego terenu akcji, nie stara się Simonow o różnicowanie postaci sztuki, i nadanie im cech ściśle narodowych. Nie ma szczególnego nacisku ani sugestii w kierunku wydzielenia, wyodrębnienia kraju i narodu — jest to poprostu Europa jaką zastał Rosjanie w 1945 roku. Są tam coprawda samooskarżające wypowiedzi Czechów, powstanie praskie naświetlone krytycznie, ale na tym wyczerpuje się specyficzność terenu akcji — z małymi skreśleniami rzecz może się dziać we Francji, Bułgarii czy nawet w Polsce. Sztuka ta jest śmiałą, bojową odpowiedzią na ataki zagrożonego w swym bycie mieszczaństwa europejskiego. Tak na przykład w krótkiej scenie daje Simonow odprawę,

tym którzy usilowali kpinami i szyderstwem zabagatelizować i przekreślić zdobycze nowego ustroju.

W domu czeskim spotyka się dwoje rosyjczyków: Masza, młoda dziewczyna — żołnierz, uciekinierka z obozu koncentracyjnego i rosyjski pułkownik. Rozmawiają w obecności Czeszki Bożenki.

Pietrow (do Maszy) „...pójdę do jakiegoś najlepszego sklepu i kupię ci o taką dużą walizkę — pełną wszystkiego co dusza zażąda.”

Bożenka. A Masza mówiła w obozie, że wy macie wszystko. (u was wsio jest).

Pietrow. Ona tak przez ambicję. Przy obcych. Ale tak nie jest. Pończochy naszych kobiet to cera na cerze. (do Maszy). Nie krzyw się rodaczko, to prawda. Cóż? Stara Rosja była w tyle za Europą o sto lat. Myśmy tę przestrzeń przesadzili, uchwyciliśmy się nawet ręką za brzeg lepszego życia. Ale tego dnia, kiedy rozpoczęła się wojna, nie było rzeczy, którejbyśmy nie poświęcili dla zwycięstwa. Nie ma co ukrywać. Nam nie wstyd cerowanych pończoch, naszych żon, ani tego, że na tyłach był u nas głód, ani tego że całe nasze rodziny mieszkaly w ciasnych kłitkach. Tak było. Ale nasza armia była uzbrojona i syta. Nie jesteśmy tak bogaci, aby mieć wszystko. Nie pobudowaliśmy will — pobudowaliśmy warsztaty. I Niemcy przeszli przez ulice Paryża, ale nie przeszli przez ulice Moskwy.”

Z troską i niepokojem spogląda Simonow na ludzi nie rozumiejących tej postawy i tego bezkompromisowego wyboru. Od nich przecież samych zależy ich przyszłość i los ich kraju.

Przesuwają się w sztuce Simonowa ludzie reprezentujący różny stosunek do Rosji socjalistycznej. Są i faszyci, byli kolaboranciści, są ludzie bierni, maskujący swą bierność wyświechtanym pseudo-apolitycznym frazesem o „wolności przekonań”, są ludzie nowi, młodzi, którzy podejmują walkę o nowy ustrój i sojusz demokracji. Inne zagadnienia stanęły przed Rosją po wojnie, inne przed całą Europą.

I to Simonow w pełni docenia. W sztuce ego mówi Pietrow do Czecha Stefana: „Gdy wracasz do domu i widzisz, że jest spalony, to ciężka sprawa. Ale kiedy wracasz do domu i dom jest cały, ulice co dzień poławane i w tym twoim domu bynajmniej nie wszystko jest jak należy i jakbyś tego chciał, kiedy w tym twoim domu widzisz nie samych tylko przyjaciół to jest cięższa sprawa niż tylko spalony dom”.

By rozwiązać tę „ciężką sprawę” by przebudować dom — ojczyznę, muszą działać sami Czesi, sami Europejczycy, sami ludzie postępu. Scena w której Pietrow odchodzi, pozostawiając wykonanie wyroku na zdrajcę jego rodakom — ma głęboki wydźwięk symboliczny. Odchodząc Pietrow mówi: „Nie jestem wiecznym gościem w tym domu, tak jak nie jesteśmy wiecznymi gośćmi w tym kraju. Pan jest Czechem i starym żołnierzem. Zostawiam panu ten dom...”.

A szczęśliwą przyszłość narodu przedstawia autor nie przez doktrynę, nie przez teorię ideową, a przez marzenie rosyjskiej dziewczyny — komсомolki. Być może jest to pewna koncesja na rzecz ludzi dla których język socjologii i ekonomii politycznej jest obcy i jeszcze mało przekonujący.

Owa dziewczyna mówi: „Urodziłam się we wsi Gorodiszczce w rejonie Kałaczskim. I kiedy spotkamy się z kimś z Gorodiszczca w Kałaczu mówimy o sobie: my rodacy z Gorodiszczca. A kiedy przyjechaliśmy do Stalingradu i spotkali się z kimś z Kałacza, mówiliśmy: my rodacy z Kałacza. A w Moskwie spotykamy kogoś ze Stalingradu i mówimy: my rodacy ze Stalingradu. A trafimy za granicę — mówimy: my rodacy, Rosjanie”. A najważniejsze, żeby kiedyś spotkali się ludzie i powiedzieć: Ty z Ziemi i ja z Ziemi, z jednej kuli Ziemskiej — to znaczy Rodacy. To wszystko...”.

Lidia Zamkow

KRONIKA

Irena Turska

BALET MOISIEJEWA W POLSCE

WKŁAD ZESPOŁU MOISIEJEWA DO OGÓLNEJ KULTURY TANECZNEJ

Tradycja rosyjskiego baletu klasycznego, sięgająca pierwszych baletów dworskich za czasów Katarzyny Wielkiej, uświetniona okresem wspaniałego rozkwitu w ostatnich latach XIX stulecia, przyczyniła się do ustalenia ogólnej opinii, utożsamiającej rosyjską sztukę taneczną z baletem klasycznym. Jego odrębny styl, powstały z połączenia wirtuozowskiego stylu włoskiego z uduchowionym stylem francuskim, jego świetna dyscyplina techniczna, możliwa do osiągnięcia tylko przy kolosalnych zasobach finansowych, wyniosły go na stanowisko przodujące w ówczesnym świecie tanecznym. Fokin i Diagiłow kontynuowali tę tradycję, rozpowszechniając sławę baletu po całej Europie zachodniej i pozostawiając trwale ślady w europejskim tańcu widowiskowym.

Niezależnie od gigantycznych spektakli Diagiłowa, zapanowała wówczas w Europie zachodniej moda na folklor rosyjski, podawany w niewybrednej formie kabaretowych „numerów”. Publiczność paryska gorąco okłaskiwała maśownicznych tancerzy kaukaskich, popisujących się akrobatyczną techniką z dodatkiem niezbędnych egzotycznych ewolucyj z nożami czy kindżalami. Rzecz prosta, że niewiele miały one wspólnego ze sztuką, ale zainteresowanie jakie budziły, świadczyło jednak o silnym oddziaływaniu rosyjskiego temperamentu tanecznego na psychikę zachodnio-europejską.

Pomimo tego, prawdziwe wartości rosyjskiego tańca pozostawały wciąż jeszcze w ukryciu.

Rosja, olbrzymia płać ziemi, leżąca na pograniczu dwóch światów, dwóch diametralnie różnych kultur: europejskiej i azjatyckiej, poszczycić się może niespotykanym gdzieindziej bogactwem tańców ludowych. Bogactwo to niejednołite i skomplikowane, jak skomplikowany jest skład ludów żyjących pod wspólnym mianem Związku Radzieckiego. Prawie 2/3 obszaru Rosji leży po stronie azjatyckiej, tym tłumaczy się silny wpływ Wschodu na rosyjską kulturę taneczną. Jeśli jednak chodzi o świadome kształtowanie tej kultury, możemy raczej brać pod uwagę mieszkańców głównego płaskowzgórza Rosji europejskiej z podziałem na dwie wyraźne grupy: północną i południową.

Płaski, nizinny charakter obszaru północnego, jego chłodniejszy klimat ukształtowały taniec, odzwierciedlający odrębność układu życia i zbiorowej psychiki szczepów rolniczych. Cechuje je skłonność do tańca obrazowego, krok raczej ciężki, wyrwyjący z trudem nogi w przysiadach z grząskiej i znoјnej pracy dnia powszedniego.

Rosja południowa to kraj szerokich równin i stepów. Gest jego mieszkańca ma również tendencje szerokoruchowe: duży, swobodny krok, wysoki skok, odśrodkowe wyrzuty ramion. Słoneczny klimat rozgrzewa łatwiej krew w żyłach, taniec jest żywszy i pełen

wewnętrznego ognia. Koczujące po stepach południowych tabory cygańskie rozwłóczyły różne wpływy obce: kozackie, tatarskie, perskie i inne, które pozostawiły wyraźne ślady w regionalnych tańcach ludowych.

Najdalejsze krańce wschodnie tańca europejskiego stanowi Kaukaz, który zachował swą odrębność taneczną, właściwą wszystkim plemionom górskim na świecie: oszczędne operowanie przestrzenią, drobne kroczki prawie w miejscu, zwrotność, szybkość i lekkość ruchów.

Poza tym na terenie całej Rosji formy taneczne nie ustaliły się konkretnie. Były zależne w mniejszym lub większym stopniu od bujnej fantazji tancerzy.

Obok czynników geograficznych ważną rolę w rozwoju tańca ludowego odegrały pierwiastki duchowe. Mistycyzm duszy rosyjskiej znajduje ujście w naiwnych wierzeniach ludowych i w związanych z nimi obrzędach tanecznych.

Tak kształtował się na przestrzeni wieków rosyjski folklor taneczny, dający natchnienie wielkim kompozytorom narodowym. Ujrzał go wreszcie świat zachodni w genialnej inscenizacji Diagiłewa, w dziełach tej młodych „Pietruszka”, „Święto wiosny”, „Złoty Kogucik”, zawsze jednak w postaci widowiska, złożonego produktu artystycznego, będącego stylizacją pierwotnych form. Po upadku baletu Diagiłewa przez długie lata nie słyszeliśmy nic o tańcu rosyjskim, a przez ów okres wiele się w tej dziedzinie zrobiło.

Związek Radziecki otoczył specjalną opieką sztukę ludową, w której tak wiele miejsca zajmuje taniec. Na terenie całego Związku organizowano amatorskie koła i zespoły taneczne, których przedstawiciele zjechali się po raz pierwszy w roku 1936 na Wszechzwiązkowym Festiwalu Tańca Ludowego w Moskwie. W wyniku tego Festiwalu powstał w roku 1937 Państwowy Zespół Tańca Ludowego pod kierunkiem baletmistrza Igora Moisiejewa. Celem zespołu jest zbieranie i badanie tańców ludowych z terenu całej Rosji aż po jej najdalejsze krańce azjatyckie czy polarne. Następnie zebrany materiał jest opracowywany artystycznie z zachowaniem jaknajwierniej wszystkich zasadniczych elementów tańca: jego treści wewnętrznej, włożonej weni przez naród, stylu wykonania, motywów ruchowych, akompaniamentu muzycznego i kostiumów. Przy zespole powstała również grupa kompozytorów, których zadaniem jest opracowywanie akompaniamentu muzycznego, przygotowywanie transkrypcji orkiestrowych z prostych, przeważnie jednogłosowych melodii tanecznych. (W skład istniejącej przy zespole małej orkiestry symfonicznej wchodzi również instrumenty ludowe jak domra, balalajki itp.).

Początkowo skład zespołu Moisiejewa nie był jednolity, gdyż personel rekrutował się z przedstawicieli amatorskich kolek tanecznych i młodzieży świetlicowej. Z biegiem czasu jednak osiągnięto niezbędną jednolitość zespołu, złożonego dziś z wykształconych technicznie i dojrzałych artystycznie tancerzy, którzy mogą pokazać światu dorobek swej pracy.

Miejsmy już możliwość kilkakrotnie oglądać w Polsce występy zespołu Moisiejewa i ocenić w pełni wartość jego dorobku; wartość artystyczną samą w sobie i wartość wkładu do ogólnokulturowej kultury tanecznej. Nie będę się dłużej zatrzymywać nad oceną produkcji Moisiejewa z punktu widzenia wartości widowiskowych, które by wymagały obszerniejszej analizy krytycznej, pragnę jednak podkreślić momenty zawierające w sobie nowy wkład.

Przed wszystkim Moisiejew odsłonił nam głęboką, wrodzoną taneczność ludu rosyjskiego, to co przeciętny widz pojmuje jako „temperament taneczny”. Sformułujmy to inaczej: jest to głęboka wewnętrzna potrzeba wypowiedzenia się w ruchu tanecznym, intuicyjne wyczucie piękna tego ruchu. Łączy się z tym wrodzona muzykalność, poczucie

rytmu i formy muzycznej, reakcja na wewnętrzną treść muzyki. Obie te wrodzone cechy narodowe uwydatniają się bardzo wyraźnie w tańcach Moisiejewa. Ruchy tancerzy są uzasadnione psychologicznie i muzycznie, przekonywujące w swej bezpośredniości i wyrazie, piękne w rysunku.

Drugą ważną zdobyczą, którą osiąga widz z produkcji zespołu Moisiejewa to poznanie różnorodności tańców ludowych. Wybór ich nie ogranicza się do dwóch zasadniczych typów tańców narodów północnych i południowych, których styl i technika (skoki, prysiudy itp.) były już od dawna spopularyzowane przez balety Diagiëwa jako urozmaicenie i rozwinięcie męskiej techniki baletowej. Teraz pokazano nam cały szereg niezwykle ciekawych tańców narodów kaukaskich, narodów Azji Środkowej, o których dotychczas nie mieliśmy pojęcia. W ostatnim występie zespół Moisiejewa zaprodukował między innymi: taniec kareński „Ristu-Kondra”, taniec bucharski „Czarch-Zanum”, taniec moldawski „Moldaweniasku”, taniec adżarski „Chorumi”. Sięgnęliśmy więc wzrokiem nawet poza najdalejsze krańce wschodnie tańca europejskiego, ujrzeliśmy taniec, w którym zachowały się żywo pierwiastki prymitywu. Są to na ogół tańce męskie, w których tancerki stanowią raczej tło dla popisów solowych tancerzy, pozostałość z czasów zdecydowanego prymatu mężczyzny w życiu, pełnym wojennego trudu i niebezpieczeństw w ciągłym obcowaniu z siłami przyrody. Taniec taki to popis siły, zręczności i odwagi, czy to użytej przeciwko napastnikowi, czy w celu pozyskania względów kobiety. I jeszcze jeden bardzo ważny moment wydobywający pierwiastki prymitywne: moment przyciągającego działania tańca na widza. Popisy jednego tancerza pociągają za sobą popisy dańszych, a następnie cały krąg tancerzy, początkowo raczej biernych widzów, zostaje wciągnięty w wir taneczny, kończący się ogólnym zatraceniem się w tańcu, ekstazą taneczną, tak właściwą ludom pierwotnym. Te spostrzeżenia odnoszą się przede wszystkim do tańców z azjatyckiej części Rosji, z niemniejszym jednak zainteresowaniem śledziliśmy tańce białoruskie czy ukraińskie, każdy z nich najzupełniej odrębny w formie, technice, stylu, cieszący oko oryginalnym kostiumem.

To wierne odwołanie tańca ludowego w artystycznej formie z zachowaniem najbardziej nawet prymitywnych jego elementów wzbogaciło nasze wiadomości z zakresu sztuki folklorystycznej. To dla widza. Co zaś dla samego tańca? Szukanie nowych dróg? Byłoby to wyważaniem otwartych drzwi, od wieków bowiem taniec widowiskowy czy salonowy czerpał wzory z bogatej dziedziny folkloru, taniec ludowy przenikał na scenę i do salonów, lecz zawsze w formie daleko posuniętej stylizacji. W pracy Moisiejewa mamy wzór właściwego podania tanecznej sztuki ludowej.

Irena Turska

Wł. Prokofiew

TEATR RADZIECKI I WSPÓŁCZESNA TWÓRCZOŚĆ DRAMATYCZNA ZACHODU

Teatr radziecki stara się wykorzystać najlepsze osiągnięcia międzynarodowej dramaturgii. Miał rację John Priestley, gdy mówił niedawno, że „na scenach radzieckich wystawia się więcej arcydzieł międzynarodowej literatury, niż na scenach Wielkiej Brytanii, Stanów Zjednoczonych, Francji, Szwecji i innych krajów razem wziętych”. W teatrach radzieckich grane są obecnie sztuki dwudziestu autorów zagranicznych. Ogromnym powodzeniem cieszą się utwory Szekspira, Mollera, Lope de Vegi, Calderona, Sheridan, Fletchera — osiąga ją one kilkakrotnie przedstawień.

Teatr radziecki bacznie obserwuje życie literackie na Zachodzie i chętnie korzysta z ciekawych osiągnięć zachodniej dramaturgii. Wystarczy przytoczyć, że sztuka Priestleya „On przyszedł” grana jest w tej chwili w 68 teatrach, a „Pygmalion” Shawa — 30. Są to cyfry, o których żaden dramaturg Zachodu nie może marzyć u siebie w ojczyźnie. Powodzeniem cieszą się sztuki „Rodzina Ferelli” i „Liski” Lilian Hełman, amerykańskiej pisarki antyfaszystowskiej. Opracowuje się także nową współczesną sztukę amerykańską „Głębokie korzenie” D. Howe’a i A. Dussa.

Inscenizacja sztuk zagranicznych na scenie radzieckiej jest faktem o dużym znaczeniu kulturalnym. Widza radzieckiego żywo interesuje życie narodów krajów sprzymierzonych. Nie każda jednak zagraniczna sztuka przemawia do radzieckiego odbiorcy.

Szlachetną tradycją sztuki rosyjskiej jest rozumienie twórczości jako „bohaterstwa duchowego, które walczy ze złem, naprawia i odnawia świat, poświęca się dla dobra ogółu, służy zawsze interesom narodu”. Rosyjską literaturę i sztukę, jak słusznie pisał Gorki, „cechowała zawsze demokratyczność, namiętne dążenie do rozwiązywania zagadnień społecznych, głoszenie humanitaryzmu, głębokie zainteresowanie życiem narodu, szlachetny stosunek do kobiet i wytrwałe poszukiwanie wszystko tłumaczącej prawdy”.

Głębia idei, i rozmach w przedstawianiu zagadnień społecznych jest nieodłączną cechą klasycznej literatury rosyjskiej. Wyrażała ona zawsze szlachetne ideały i wzywała do walki o ich realizację. Puszkina twierdził z dumą, że w okresie poprzedzającym powstanie Dekabrystów, sztuka jego wpływała na ludzi nie mniej niż polityka carskiego rządu.

W twórczości Puszkina, Lermontowa, Gogoła, Niekrasowa, Lwa Tolstoja, Czechowa i Gorkiego odmalowane są zalety narodu rosyjskiego: płomienna nienawiść do gnębieli, żądza nauki, sympatia dla uciśnionych i wiara we własne twórcze siły. Te właśnie tradycje obywatelskiej służby w sztuce są główną charakterystyczną cechą również teatru rosyjskiego.

Mistrz sceny rosyjskiej K. S. Stanisławski przez całe życie dążył do „sztuki, która dawałaby odpowiedź na wszystkie wątpliwości myśli, serca i duszy człowieka żyjącego na ziemi. Wtedy sztuka byłaby sama księgą życia”. Artystom radził wносить do teatru wielkie uczucia i głębokie myśli — inne porzucać u progu.

Dążenie artystów i twórców do oderwania się od życiowych, realnych zagadnień, było zawsze najpewniejszą oznaką upadku sztuki. Prawdziwa sztuka organicznie była związana z zasadniczymi zagadnieniami współczesności.

Na posiedzeniu Angielskiego Królewskiego Stowarzyszenia Sztuk Pięknych 17 maja 1944 roku, jeden z krytyków stwierdził, że widz radziecki chce na scenie widzieć swoje życie, ponieważ ma ono dla niego urok i treść, ludzie są różnorodni i ciekawi, a przyszłość mała i powabna. Dlatego też w Związku Radzieckim tak żywo interesują się sztukami współczesnymi.

Znany krytyk rosyjski Wisarion Biełiński pisze: „Wolność tworzenia zgadza się łatwo ze służbą współczesności. Nie trzeba więc przymuszać się do pisania na określone tematy, wystarczy po prostu być obywatelem, synem społeczeństwa i epoki, nasiąknąć ich zainteresowaniami, a dążenia swoje zlać w jedno z dążeniem swego społeczeństwa i współczesnej sobie epoki; potrzebna jest do tego serdeczność, dobra wola i zdrowe, realne wyuczucie prawdy, które nie oddziela przekonania od postępowania, zależności od życia”.

Trzeba znać te właściwości radzieckiego teatru, by zrozumieć specyficzność radzieckich wymagań w stosunku do współczesnej dramaturgii zachodniej.

Kryteria ideowe zmuszają teatr radziecki do wybierania z powodzi sztuk zagranicznych tylko tych, które z pozycji demokracji i humanitaryzmu, prawdziwie malują życie w obcych krajach.

Niektórzy z naszych dramaturgów i reżyserów w pogoni za tanim efektem i powodzeniem zapalili się do pustych i beztreściowych sztuk i zapomnieli o wielkich zadaniach moralno-wychowawczych radzieckiego teatru. Duża ilość sztuk, które po wojnie napłynęły ze świata do Związku Radzieckiego, to rozrywkowe łatwizny, nie odpowiadające nam ze względów zarówno ideowych jak artystycznych. Założeniem tych sztuk („Kolo“, „Penelopa“, Maughama, „Idealna żona“, „Domowe ognisko“, „Raz, dwa, trzy“, Molnara, „Moja kawiarenka“ Tristana Bernarda, „Gość do obiadu“ Kaufmanna, „Skandaliczny pocałunek“, Guy Herberta, „Zabójstwo pana Parkera“ Morrisona, „Sławna Meri“ Duranè, „Dlaczego milczy?“ Bennetta itp.) jest zazwyczaj anegdota, nieporozumienie, sensacja gazetowa, przestępstwo kryminalne. Często się przy tym zdarza, że cała sztuka jest tylko pretekstem dla ukazania scen erotycznych.

Trafną charakterystykę treści i rodzaju tej dramaturgii dał swego czasu A. W. Lunaczarski: „Źródła moralne tych sztuk są tak marne i bezwartościowe, że człowiek aż się rumieni; dla pokazania kradzieży chustki do nosa z kieszeni sąsiada, lub zgwałcenia jakiejś biednej dziewczyny, trzeba i można napisać cztery akty zrecznie zmontowanej bzdury. Sztuki te jednak pomimo ubóstwa idei i myśli i pozornej apolityczności, przepojone są wstecznictwem i reakcyjną, mieszczańską ideologią. Współczesne społeczeństwo mieszczańskie przedstawione jest w różowym świetle, jak gdyby harmonia interesów klasowych była naturalną i nienaruszalną formą współżycia ludzi. Ukrywając antagonizm między człowiekiem pracującym a eksploatatorem sugerują widzowi mieszczański ideał „łatwego, pięknego życia“, filozofię uciech życiowych jako prawo i sens ludzkiej egzystencji; przysmakują jednocześnie oczy na to, że niezrównana ilość ludzi w krajach kapitalistycznych nie może zaspokoić swych najprymitywniejszych potrzeb.

Reakcyjne działanie sztuk o podobnej tematyce z cyniczną szczerością ocenił i sformułował wyrafinowany polityk, jeden z przywódców reakcji europejskiej, austriacki kanclerz Metternich: „Naród trzeba oszalać i zatruwać winem i sztuką, aby nie miał czasu na myślenie“.

Prawdą jest, że bezideowe, płytkie utwory literackie i sztuki teatralne nie mają nigdy decydującego wpływu na rozwój literatury i sztuki — są jednak o tyle niebezpieczne, że mogą rozwój ten zahamować. Wielki satyryk rosyjski Sałtykow-Szczedrin pisał, że: „Literatura propagująca bezmyślność i życie na „chybili-trafili“ nie może mieć szans na poddanie świata swojemu wpływowi — może jednak znacznie opóźnić sprawę postępu i zadać mu poważne ciosy, tym dotkliwsze, że przedstawiciele postępu są ludźmi, i tylko ludźmi, nie zawsze na uderzenia te uodpornionymi“.

Pomyślne zakończenie wojny i przejście do normalnego życia zrodziły w części radzieckiej inteligencji twórczej nastrój bezroski, niefrasobliwości, smakoszostwa estetycznego; skutkiem była utrata poczucia odpowiedzialności obywatelskiej za własną twórczość. Musimy mieć w pamięci najlepsze tradycje sztuki radzieckiej i obcej; to powinno nam pomóc w wyborze: z repertuaru współczesnego sięgniemy tylko po te utwory, które są tradycji naszej godne, sztuki, prowadzące ludzkość naprzód, kontynuujące i rozwijające pełnię myśli i uczuć, ujętych w piękną formę artystyczną.

Teatr radziecki oczekuje od autorów Zachodu poważnych utworów, stawiających przedwidownią problemy ostro, niepokojąco, ciekawie. Oczekujemy sztuk, które zmobilizują naród do walki z najgroźniejszym wrogiem kultury i ludzkości — faszyzmem, niezależnie od postaci, pod jaką się kryje.

Wł. Prokofiew („Teatr“, Moskwa)
Przełożyła Zofia Łapicka

K O M U N I K A T Y

PAŃSTWOWY TEATR WOJSKA POLSKIEGO ŁÓDŹ — WARSZAWA

Sezon 1947—48

Naczelný dyrektor i kierownik artystyczny: Leon Schiler.

Doradca w sprawach finansowych i organizacyjnych: Tadeusz Laskowski.

Dyrektor administracyjny: Tadeusz Brandeburski.

Sekretarz generalny: Sabina Nowicka.

Sekretarz literacki: Zygmunt Kałużyński.

Reżyserzy: Leon Schiler, Erwin Axer, Zofia Modrzewska, Henryk Szletyński, Józef Wyszomirski.

Asystenci reżyserów: Jerzy Merunowicz, Zygmunt Urbański.

Scenografowie: Otto Axer, Władysław Daszewski, Zenobiusz Strzelecki.

Zespół aktorski: Bronisława Bronowska, Halina Billing, Ewa Bonacka, Jadwiga Chojnacka, Maria Dąbrowska, Barbara Fijewska, Stefania Gintel-Domańska, Ryszarda Haniń, Ewa Kunina, Halina Kossobudzka, Urszula Latosówna, Barbara Ludwiżanka, Janina Marcherska, Maria Miedzińska, Janina Niczewska, Danuta Pietraszkiewicz, Helena Puchniewska, Barbara Rachwańska, Zofia Rzuchońska, Krystyna Sałaburska, Hanna Skarżanka, Benigna Sojecka, Halina Taborska, Zofia Tymowska, Teresa Waśkowska, Lidia Zamkow, Zdzisława Życzkowska. Henryk Borowski, Kazimierz Dejmek, Władysław Grabowski, Władysław Hańcza, Władysław Kaczmarski, Ludosław Kozłowski, Jerzy Kaliszewski, Zdzisław Lubelski, Andrzej Łapicki, Stanisław Łapiński, Jerzy Merunowicz, Lech Ordon, Leon Pietraszkiewicz, Józef Maliszewski, Konstanty Pągowski, Józef Pilariski, Apolinary Possart, Zdzisław Sałaburski, Władysław Staszewski, Jan Swiderski, Zdzisław Szymański, Andrzej Szalawski, Stefan Śródka, Zygmunt Urbański, Józef Wasilewski, Józef Węgrzyn, Tadeusz Woźniak, Janusz Warmiński, Kazimierz Wiłamowski, Feliks Zukowski.

W skład zespołu aktorskiego wchodzi również absolwenci Państw. Wyższej Szkoły Teatralnej oraz nowi adepci sztuki aktorskiej: Karolina Borchardt, Maria Górecka, Maria Krawczykówna, Maria Kozierska, Irena Laskowska, Danuta Manciewiczówna, Maria Seroczyńska, Zofia Skrzyszewska, Maria Wełanek, Janusz Kłosiński, Józef Kostecki, Adam Kwiatkowski, Józef Łodyński, Wojciech Pilariski, Zbigniew Stokowski, Mirosław Szonert.

Inspicjenci: Ryszard Ciepliński, Karol Łabędzki, Halina Staszewska.

Suflerzy: Edwarda Pawłowska, Klemens Puchniewski, Eugenia Szejerowa.

Sekretariat: Sabina Nowicka, Zofia Giryń, Maria Stawska (sekretarz Teatru Powszechnego), Władysław Kostkiewicz, Zofia Pegza, Józef Kałuża, Czesław Michałski, Eugeniusz Kąwulski, Tadeusz Wężykowski.

Redakcja „Łodzi Teatralnej”: Zygmunt Kałużyński, Zygmunt Stolarski.

Archiwum: Aleksandra Staszewska.

Dział muzyczny: Edward Wejman, Rajmund Kuncewicz.

Administracja:

Wydział finansowy: Stanisław Wolański (kierownik), Anna Milecka, Lucyna Mitas, Władysław Adamski, Irena Grolicka, Jadwiga Ostrowska, Teresa Burmistrz, Irena Feller.

Wydział administracyjny: Edmund Kron (kierownik), Zygmunt Nowicki (kierownik administracyjny Teatru Powszechnego), Wacław Popkowski, Marian Bińkowski, Stanisław Piotrowski, Stefan Baran, Jan Olczyk, Zygmunt Kułigiewicz, Adam Mycieński.

Biuro techniczne: Kazimierz Biskupski (kierownik), Eugeniusz Franckiewicz.

Pracownia scenograficzna: Józef Rachwański, Henryk Rachalewski, Ewa Sobółtowa.

Dział oświetleniowy: Henryk Głowacki (kierownik), Zygmunt Szadkowski, Edmund Korkietek, Wałenty Stankowski, Zygmunt Szewczyk, Stanisław Dworakowski, Marian Korabiewski.

Slusarnia: Józef Kamieniak.

Technicy sceny: brygadierzy: Edward Nowakowski, Szczepan Olczyk, Zygmunt Zdzichowski, Kazimierz Janowski, Tomasz Pamiński, maszyniści: Feliks Danecki, Piotr Pawlaczek, Stanisław Prośniak, Franciszek Stachurski, Władysław Stachurski, Franciszek Żurawski, Józef Durmaj, Lech Małański, Józef Szczyżański, Stanisław Sumiński, Stefan Olczak, Stefan Skowroński, Andrzej Oziemski.

Dział fryzjerski: Stanisław Gałczewski (kierownik), Eugeniusz Kardyni, Zdzisław Papierz, Helena Podgórska, Helena Rogińska, Bohdan Szyjakowski, Oskar Mandelzaft.

Stolarnia: Aleksander Krowiranda (kierownik), Mieczysław Ciesielski, Franciszek Jęsiak, Józef Krotowski, Franciszek Kubiak, Czesław Zeliń, Ludwik Bogacz.

Meblarnia: Andrzej Kołodziejczyk, Bogdan Józwiakowski.

Malarnia: Stefan Połanowski, Marian Harasimowicz, Tadeusz Busiakiewicz, Bolesław Witkowski.

Tapicerzy: Aleksander Kamiński (kierownik), Stanisław Adamkiewicz.

Pracownia krawiecka męska: Stefan Moszkowicz (kierownik), Józef Rajski, Abram Weksztajn, Ignacy Czapkowski, Zygmunt Ciesielski.

Pracownia krawiecka damska: Filomena Chudzik (kierownik), Leokadia Styczyńska, Janina Jorman.

Garderoba: Cecylia Czekalska, Zofia Loch, Tadeusz Piątkowski, Wacław Zawadzki, Józefa Bartkowiak, Edward Macko.

Pracownia obuwia: Józef Wróżyński.

Modelatornia: Józef Ciunowicz (kierownik), Edward Wawrzyniak, Szymon Hochman, Stanisława Kaftun.

Rekwizytornia: Janina Kwiatkowska, Janina Żurawska.

Oczyszczanie gmachu: Jerzy Małyszewski, Stanisława Banasiak, Genowefa Wołoch, Pelagia Krynicka, Władysław Kuzaniak, Janina Kwapiszewska, Stanisława Miller, Rozałia Waszczyńska, Franciszka Wojtasik, Helena Bernat, Maria Włodarczyk, Józefa Kowalska.

Pralnia: Józefa Pietrzak.

Portiernia: Zygmunt Ronart, Ludwik Niedźwiecki, Józef Pokorski, Jan Ziętałak.

Mechanik - palacz: Józef Burjanowski, Stanisław Wojciechowski.

Szoferzy: Maksymilian Kempa, Józef Nowak, Zygmunt Balul.

Dozorcy: Jan Burak, Władysław Barnik.

PAŃSTWOWA WYŻSZA SZKOŁA TEATRALNA W WARSZAWIE z tymczasową siedzibą w Łodzi

Dnia 5 października rb. odbyła się uroczysta inauguracja roku szkolnego 1947/48, drugiego roku istnienia Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej, pod kierunkiem Leona Schillera.

Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna prowadzi trzy Wydziały i trzy Kursy:

Aktorski — kier. Henryk Szletyński; Reżyserski — kier. Leon Schiller; Dramatyczny — kier. Bohdan Korzeniewski; Kurs dla Scenografów — kier. Otto Axer; Kurs Operowy — kier. Zdzisław Górzyński; Kurs dla Instruktorów Scen Niezawodowych — kier. Jadwiga Siekierska.

Wygłoszone na otwarciu sprawozdanie z działalności szkoły wykazało dobitnie jej jakościowy i ilościowy rozwój. Przybyli nowi wykładowcy, rozrósł się program, powstał Kurs Gry i Reżyserii Operowej, zwiększyła się ilość roczników, stworzyć trzeba było klasy równoległe z powodu liczego napływu słuchaczy. W roku ubiegłym przyjęto 107 osób, obecnie liczba słuchaczy dosięga 170, bez słuchaczy wolnych. Liczne nowe zgłoszenia liczbę tę napewno jeszcze podwyższą. Znamienna jest zapowiedź CKZZ nadesłania dużej grupy słuchaczy na Kurs dla Instruktorów Scen Niezawodowych i Kierowników Świełlic, co stanowić będzie przełom w dotychczasowym systemie kształcenia ich na krótkotrwałych, parotygodniowych zaedwie kursach. P.W.S.T. poszczycić się może tym, że z inicjatywy zeszłorocznych absolwentów tego kursu, pomyślanego jako 1-roczny, stworzyła w tej dziedzinie 2-letnie studium.

Zespół wykładowców P.W.S.T., do którego należą wybitni uczeni i artyści, daje rękojmię realizacji celów szkoły. Podajemy go w całości:

Assorodobraj Nina — Socjologia, Axer Erwin — Seminarium reżyserskie, Axer Otto — Ćwiczenia scenograficzne, Buczyńska Helena — Ćwiczenia aktorskie, Buterlewicz Anna — Teatr szkolny, Byrski Tadeusz — Inscenizacja w teatrze ochotniczym, Brzeziński Wacław — Technika wokalna, Cybulska Zofia — Nauka o Polsce Współczesnej, Daczyński Stanisław — Ćwiczenia aktorskie, Daniszewski Tadeusz — Historia demokracji, Dąbrowski Stanisław — Historia Teatru, Dzieje sceny polskiej, Fijewska Barbara — Ćwiczeniaa ruchowo-taneczne, Fokt Zygmunt — Szermierka, Gosiewska Zofia — Fonetyka opisowa, Gostkowski Rajmund — Historia tańca antycznego, Górzyński Zdzisław — Seminarium operowe, Hańcza Władysław — Ćwiczenia aktorskie, Hryniewicka Jadwiga — Ćwiczenia ruchowo-taneczne, Jakubowski Jan — Historia dramatu, Lissa Zosia — Wprowadzenie do muzyki, Encyklopedia muzyki, Kilian-Stanisławska Janina — Kukielkarstwo, Kiesewetter Tomasz — Akompaniament, Korzeniewska Ewa — Seminarium teorii literatury, Korzeniewski Bohdan — Seminarium dramaturgiczne, Historia teatru, Korzyniewska Irena — Psychologia, Kunina Ewa — Opracowanie prozy, Ćwiczenia aktorskie, Kuncewicz Rajmund — Akompaniament, Matuszewski Ryszard — Zagadnienia krytyki literackiej, Mieczysław Janina — Ćwiczenia ruchowo-taneczne, Mrozińska-Nowicka Stanisława — Kostiumologia, Modrzewska Zofia — Ćwiczenia aktorskie, Narkiewicz Kazimiera — Charakteryzacja, Połemski Władysław — Technika wokalna, Raczkowski Władysław — Umuzycznienie,

Chór, Seminarium operowe, Schiller Leon — Analiza tekstów dramatycznych, Inscenizacja widowisk monumentalnych, Seminarium reżyserskie, Seminarium operowe, Serejski Marian — Historia kultury, Siekierska Jadwiga — Historia sztuki, Skwarczyńska Stefania — Teoria dramatu, Seminarium teorii dramatu, Stromenger Karol — Historia opery, Seminarium operowe, Strzelecki Zenobiusz — Prace scenograficzne, Szlętyński Henryk — Elementy sztuki aktorskiej, Ćwiczenia aktorskie, Dykcja, Seminarium reżyserskie, Szczepański Jan — Socjologia sztuki i teatru, Siveri Tadeusz — Historia powszechna dramatu, Historia dramatu polskiego, Trzynadłowski Jan — Nauka o wierszu, Tymowska Zofia — Dykcja, Wallis Mieczysław — Historia sztuki, Estetyka, Węgrzyn Józef — Recytacja, Wiercińska Maria — Interpretacja wiersza, Wilamowski Kazimierz — Ćwiczenia aktorskie, Wyszomirski Józef — Seminarium reżyserskie, Woszczerowicz Jacek — Ćwiczenia aktorskie, Zawistowicz Kazimiera — Ludoznawstwo, Zawiejski Jerzy — Repertuar teatrów ochotniczych, Życzkowska Zdzisława — Ćwiczenia aktorskie, Zygułski Zdzisław — Historia dramatu, Historia krytyki teatralnej.

Prace w samej szkole są uzupełniane praktyką na terenie teatru. Na rok bieżący szkoła otrzymała w tym celu do częściowego użytku gmach teatralny przy ul. Kopernika 16.

Sluchacze Wydz. Aktorskiego, Reżyserskiego i Dramaturgicznego praktykują również na scenach Państw. Teatru W. P.

Poza kształceniem przyszłych pracowników teatru na swoim terenie Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna objęła z upoważnienia Ministerstwa Kultury i Sztuki kontrolę nad szkołami dramatycznymi średnimi (program, egzaminy końcowe), a ponadto w porozumieniu z ZZASP Państwowa Komisja Egzaminacyjna przy P.W.S.T. kwalifikuje eksternów w zakresie aktorstwa, reżyserii i innych pokrewnych dziedzin.

W roku szkolnym 1947 podczas dwóch sesji przeegzaminowano 232 eksternów-aktorów i 5-ciu eksternów-reżyserów.

P.W.S.T. postawiła sobie ponadto za cel stworzenie biblioteki, któraby gromadziła nie tylko prace ściśle teatrologiczne, ale obejmowała również wszystkie dziedziny interesujące pracowników teatru.

Ilość dzieł z 367 podniosła się w ciągu ubiegłego roku szkolnego do liczby 2472 dzięki zebrany darom i cennym zakupom.

Pracę pedagogiczną Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej charakteryzuje dbałość o słuchaczy, wyrażająca się nie tylko w szeroko pojętym przygotowywaniu ich do zawodu pod względem umysłowym, artystycznym i społecznym, co wynika z samego programu. Nauka w PWST jest bezpłatna; poza tym uczelnia stara się dopomóc słuchaczom w ich trudnościach życiowych przez prowadzenie stolówki i udzielanie stypendiów.

Ze stypendiów korzystało ogółem w ciągu roku szk. 1946/47 — 48 osób. Ilość miesięczna stypendystów od 32 do 40. Wysokość stypendiów od 500 zł. do 3.000 zł. Suma miesięczna wydatkowana na stypendia od 70.000 do 75.000 zł., z czego 60.000 zł. z dotacji Ministerstwa Kultury i Sztuki, reszta z opodatkowania się dobrowolnego profesorów 5% od pensji.

Dałszy rozwój tej jedynej w Polsce Wyższej Szkoły Teatralnej napewno przyczyni się do uzupełnienia wyrw spowodowanych wojną i do podniesienia poziomu scen naszych, dając im pracowników dobrze do swego zawodu przygotowanych i zorientowanych w roli społeczno-wychowawczej teatrów Polski Ludowej.

SPIS RZECZY

	Str.
Leon Schiller: Teatr demokracji ludowej	1
Konstanty Simonow: „Zagadnienie rosyjskie“	
Stefan Żółkowski: Kilka uwag o literaturze radzieckiej	14
Włodzimierz Majakowski: Z poematu „Dobrze“	17
Konstanty Simonow: Czołg	19
Leon Gomolicki: Zwierciadło Talii	20
Seweryn Pollak: Klasycy rosyjskiego dramatu realistycznego	
<i>Aleksander Gribojedow</i>	32
<i>Aleksander Ostrowski</i>	34
Henryk Sz.etyński: Szkic o teatrze rosyjskim	38
Henry Wallace: List otwarty do Prezydenta Trumana	45
A. Borszczagowski: Bohater współczesny w sztukach K. Simonowa	50
Lidia Zamkow: „Pod kaszlanami Pragi“ Simonowa	55
Kronika	
Irena Turska: Balet Moisiejewa w Polsce	58
Wł. Prokofiew: Teatr radziecki i współczesna twórczość dramatyczna Zachodu	60
Komunikaty	
Państwowy Teatr Wojska Polskiego. Sezon 1947—48	63
Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna	65

Okładka i przerywniki w tekście Olgi Siemaszkowej

Wydawca: Państwowy Teatr Wojska Polskiego i Teatr Powszechny

ZA REDAKCJĘ: Zygmunt Kałużyński

Drukowano w Zakł. Graf. Spółdz. Wyd. „Książka” z odp. udz. w Łodzi, Piotrkowska 86, tel. 254-21
D-018276

