CENA 5·0 ZŁOTYCH

Wieczory Teatralne

ZESZYT 7 ROK II (1949)



Maksym Gorki w roku 1900.

W Związku Radzieckim wszyscy obywatele troszczyć się muszą o to, by każdy z nich rozwinąć mógł w pełni i swobodnie swoje zdolności. Toteż socjalistyczne współzawodnictwo jest u nas tak co do swej istoty jak i znaczenia wielostronną pomocą wzajemną 200-milionowego narodu, milionów robotników, chłopów, inżynierów, teoretyków i praktyków nauki, literatury, sztuki — wielostronną pomocą i współpracą przy tworzeniu kultury socjalistycznej.

MAKSYM GORKI

PAŃSTW. TEATR ŚLĄSKI IM. ST. WYSPIAŃSKIEGO

DYREKTOR WŁADYSŁAW WOŹNIK

MAKSYM GORKI

MIESZCZANIE

SZTUKA W CZTERECH AKTACH

PRZEKŁAD ADAMA GRZYMAŁY SIEDLECKIEGO

OSOBY:

Bezsiemionow	**Władysław Brochwicz**
Akulina	**Stefania Michnowska**
Piotr	**Tytus Wilski**
Tatiana	**Lidia Korwin**
Nił	**Bolesław Smela**
Pierczychin	**Gustaw Holoubek**
Pola	**Liliana Czarska**
Tietierew	**Władysław Woźnik**
Helena	**Danuta Bleicherówna**
Szyszkin	**Jerzy Nowak**
Cwietajewa	**Krystyna Iłłakowicz**
Stiepanida	**Zofia Truszkowska**
Lekarz	**Józef Pelszyk**
Baba	**Halina Piłatówna**
sąsiadki i sąsiedzi Bezsiemionowych	**Danuta Morawska** **Irena Romańska** **Alicja Willman** **Maria Makojnikowa** **Zofia Michalska** **Mieczysław Daszewski** **Jan Nawrocki**

Reżyseria
EDWARD ŻYTECKI

Dekoracje
WIESŁAW MAKOJNIK

Kierownictwo kostiumerni damskiej i męskiej
Zofia Diakiewicz i Michał Walczak

D. 9. „Czytelnik" — 1683. 12. XI. 49 — R 026887 — 3000

19 Pm



ORZEŹWIA »ALMA« CHŁODZI

NAJSMACZNIEJSZA

ORANŻADA

PRODUKOWANA NA CZYSTYM CUKRZE

ORZEŹWIA »ALMA« CHŁODZI

MAGAZYN
OBUWIA

M. MATEJA

KATOWICE
UL. KORFANTEGO 10 • TEL. 334-66

»JUBIL« wł. Stanisław Limkowski
KATOWICE, ULICA 3 MAJA 10 – TELEFON NR 353-02
Zegarki – Biżuteria
oraz wszelkie wyroby ze złota i srebra
Kupno – Sprzedaż
Warsztat reperacyjny na miejscu

Powszechne Domy Towarowe

są przygotowane na zaspokojenie wszystkich Twoich potrzeb osobistych i domowych

Czyniąc zakupy najpierw odwiedź

Powszechny Dom Towarowy

Katowice, 3 Maja 10
Bytom, Plac Stalina 1
Gliwice, Zwycięstwa 2
Chorzów, Wolności 14

Wieczory Teatralne

ZESZYT 7 ROK II (1949)

O Gorkim

Napisała
Tamara Motylewa

W roku 1882 napisali Marks i Engels w przedmowie do rosyjskiego wydania „Manifestu Komunistycznego", że Rosja jest awangardą ruchu rewolucyjnego w Europie. W dziesięć lat później rozpoczął swoją działalność pisarską Maksym Gorki, ów wielki rosyjski artysta, któremu sądzone było zostać jednym z największych rewolucjonistów i nowatorów w sztuce międzynarodowej.

*

W twórczości Gorkiego zyskała postać rosyjskiego człowieka nowe wartości.

*

W twórczości Gorkiego — artysty epoki rewolucyjnej — znalazły po raz pierwszy swoje odzwierciedlenie nowe, stworzone przez tą epokę rysy rosyjskiego człowieka, jego pragnienie czynu, jego ochota do walki, jego twórcza duma. Te rysy ukształtowały się już w postaciach pierwszych — romantycznych — utworów Gorkiego. I nie jest dziełem przypadku, że Gorki nie stworzył ani jednego pozytywnego bohatera w tytanicznej, faustowskiej skali. Jego działalność pisarska ucieleśniała owo n o w e, które zrodziło się w narodzie rosyjskim w okresie akumulacji i eksplozji sił rewolucji. To n o w e, które dojrzewało w okresie przed Rewolucją Październikową, było na zewnątrz mało widoczne: ażeby zauważyć zarodki tego wielkiego przyszłego przewrotu i uwierzyć w niezwyciężalność sił przyszłej rewolucji, trzeba było genialnego oka artysty. Na tym właśnie opierała się wiara Gorkiego w człowieka: przeczuwał on m a s o w y charakter dojrzewających przemian.

*

Literaci zagranicy usiłowali w pismach Gorkiego z okresu przed Rewolucją Październikową znajdywać niejednokrotnie albo elementy naturalizmu albo też neoromantyzmu z końca stulecia. Tego rodzaju próby świadczyły jednak tylko o krótkowzroczności mieszczańskiej krytyki, która nie chciała albo nie mogła widzieć owych nowych wartości, jakie ze sabą przynosił wielki rosyjski artysta i rewolucjonista. Twórczość Gorkiego pozostawała w zasadniczej

sprzeczności z naturalizmem: przedstawiając straszliwą powszedniość życia i jej władzę nad człowiekiem, Gorki nie poniżał człowieka, ale wywyższał go i potwierdzał jego zdolność czynnego przeciwstawienia się złu. Działalność Gorkiego wykazywała tym większe przeciwieństwo do neoromantyzmu już choćby z tej przyczyny, że nie izolował on silnych, oryginalnych osobowości, które go pociągały, od masy, ale je w samej masie, wewnątrz codziennej rzeczywistości znajdował.

Gorki przedstawił nieskończoną ilość ludzi różnych klas i warstw przedrewolucyjnej Rosji i wykazał w sposób nieubłaganie wiarygodny, że forma życia prywatnych właścicieli i wyzyskiwaczy skazana jest na zagładę; przy tym ucieleśnił on w swoich różnorodnych bohaterach ów pęd tworzenia i działania w taki sposób, w jaki on się w rozmaitych odmianach w prostym rosyjskim człowieku przeciętnie manifestował.

*

Ukazując w przekroju najprostsze manifestacje bogactwa duchowego, wrodzonego talentu i potężnego protestu w zwykłym człowieku, umiał Gorki odtworzyć poetycką a równocześnie prawdziwą **postać ludu.** Ta postać to coś całkiem **nowego,** coś, czego w literaturze światowej jeszcze nie było.

*

Postacie ludzi pracy, szczególnie robotników, określa u Gorkiego ów akcent etyczny, który jest tak charakterystyczny dla klasycznej literatury rosyjskiej: człowiek pracy wstępuje na arenę — i przeciwstawia się wyzyskiwaczom — jako nosiciel wysokich wartości obyczajowych. Ale także tutaj daje nam Gorki w porównaniu ze swymi poprzednikami, nie tylko zachodnimi, ale także rosyjskimi — coś całkiem nowego.

Marks i Engels mówili wielokrotnie o nieuniknionej demoralizacji, o „odczłowieczeniu" proletariatu w warunkach ucisku kapitalistycznego i o przywróceniu robotnikowi godności ludzkiej w następstwie jego walki wyzwoleńczej. W swoim dziele „Położenie klasy pracującej w Anglii" pisze Engels: „Jeżeli... robotnikowi nie pozostawia się żadnego pola działania dla jego człowieczeństwa, jak tylko to, ażeby znajdował się w opozycji do całej swej sytuacji życiowej, wówczas jest rzeczą naturalną, że właśnie w tej opozycji robotnicy muszą się wydawać najmilsi, najszlachetniejsi, najbardziej ludzcy!"

Gorki był pierwszym pisarzem na świecie, który temu rozumowaniu potrafił nadać kształt artystyczny.

*

Klasycy rosyjscy, którzy — w odróżnieniu od współcześnie z nimi żyjących pisarzy zachodnich — stworzyli nieporównanie bardziej skomplikowany i bardziej wszechstronny obraz narodu, potrafili ukazać drzemiące w ludziach pracy bogactwo duchowych możliwości, ich potencjalną gotowość do radosnego, altruistycznego,

patriotycznego czynu, ukryte i bierne formy ich protestu. Gorki natomiast ukazał jako pierwszy, jak się owo bogactwo ukrytych możliwości u rosyjskiego proletariusza przeradza w bohaterstwo czynu i walki i jak w przebiegu tej walki rodzi się dostojna „ludzka szlachetność" o której swego czasu marzyli twórcy naukowego komunizmu.

*

Te rysy Gorkiego, które ugruntowały jego nieprzemijające znaczenie dla literatury światowej uzyskały swój dalszy rozwój w twórczości pisarzy sowieckich.



Dzieła Gorkiego przeniesione zostały w Związku Radzieckim na taśmę filmową. Na zdjęciu scena z filmu „Rodzina Artamonowych". Film reżyserował G. Roszal, głównymi wykonawcami byli M. Dzierżawin, S. Romodanow, T. Czystiakowa i W. Mareka. Wytwórnia „Mosfilm".

Fot. Film Polski.

W wirze życia

Napisał

Teofil Wojeński

Optymistyczna sztuka Gorkiego to jasny pozytywny punkt na tle wielkiej literatury dramatycznej z przełomu XX wieku, stojącej co prawda pod znakiem krytyki stosunków społecznych, ale nie ukazującej nowego obrazu stosunków społecznych.

Twórczość dramatvczna Maksyma Gorkiego należy niewątpliwie do najcenniejszych pozycyj dramaturgii światowej początków XX wieku. Światowa literatura dramatyczna końca XIX i początku XX wieku, wzbogacona przez wybitnych dramaturgów (Ibsena, Maeterlincka, Czechowa, Strindberga, Hauptmanna i innych) nowymi środkami wyrazu, osiągnęła niezwykle wysoki poziom artystyczny. Były to jednak osiągnięcia jedynie w zakresie formy. W zakresie treści literatura ta nie wyszła poza ramy realizmu krytycznego. W najlepszych swoich utworach reprezentowała wprawdzie bunt przeciwko istniejącym stosunkom, przeciwko przejawom rozkładu ustroju kapitalistycznego, przeciwko mieszczańskiemu stylowi życia i mieszczańskiej kulturze — ale był to bunt ślepy i bezpłodny. Renesans romantycznego indywidualizmu, charakterystyczny dla tych czasów, wtłaczał ten bunt w ślepą ulicę beznadziejnych szamotań się jednostki. Charakterystyczny również dla literatury tego okresu estetyzm sprowadzał ten bunt do kolizji teatralnie efektownych, ale pozbawionych treści ideologiczno-społecznej.

Gorki doceniał w całej pełni rolę i wagę dramatu jako rodzaju literackiego nie tylko w płaszczyźnie formy, ale i jako narzędzia walki ideologicznej. Dla Gorkiego dramat był nie tylko jedną z najpiękniejszych form wyrazu artystycznego, ale przede wszystkim jednym z najbardziej sugestywnych środków budzenia właściwych, w sensie ideologicznym, nastawień uczuciowych i świadomości w społeczeństwie. Dramat może, zdaniem Gorkiego lepiej niż inne rodzaje literackie, odzwierciedlać sprzeczności epoki i aktualne problemy społeczne, może lepiej i w sposób bardziej przekonywający wskazywać społeczeństwu to, z czym i o co należy walczyć. Gorki też dopiero ożywił, uczynił twórczymi wspomniane osiągnięcia formy dramatycznej, wiążąc je treścią ideologiczną swoich utworów, z żywym twórczym nurtem współczesnego życia — z walczącym o lepszą przyszłość rewolucyjnym ruchem robotniczym.

Podczas też kiedy współczesna mu burżuazyjna twórczość dramatyczna, nawet autorów ożywionych najlepszymi intecjami, spełniała raczej rolę ujemną, rozkładową, krzewiąc beznadziejny pesy-



Prapremiera „Mieszczan" Gorkiego odbyła się w r. 1902 w moskiewskim MCHACIE. Sztukę reżyserował K. S. Stanisławski wspólnie z W. W. Łużskim. Dekoracje przygotował W. A. Simow. Na zdjęciu widzimy grupę wykonawców prapremierowych z autorem Maksymem Gorkim w swym gronie.

nizm, niewiarę w możność skutecznego przeciwstawienia się panującemu, przemożnemu złu — **Gorki był jedynym dramaturgiem, budzącym wiarę w człowieka i przyszłość.** Dramaty jego są wypełnione głębokim, udzielającym się widzowi przekonaniem, że zło nie jest wieczne, lecz związane z panującym ustrojem gospodarczo-społecznym, że w rękach człowieka leży możność usunięcia przyczyn cierpienia i nędzy ludzi. Tylko życie zamknięte w kole interesów i pojęć mieszczaństwa jest bezcelowe i bezsensowne. By życie nabrało sensu, trzeba wyjść poza obręb mieszczańskiego widzenia świata. Gorki sugeruje widzowi przekonanie, że człowiek może i powinien walczyć z otaczającym złem. Walka ta już się rozpoczęła. Wyrazem jej jest właśnie rewolucyjny ruch robotniczy. Walka ta nadaje sens życiu i wskazuje cel.

To stanowisko Gorkiego znalazło pełny wyraz już w pierwszym, napisanym w 1902 r. dramacie „Mieszczanie". Surowa krytyka mieszczaństwa i inteligencji, nie mogącej się wyrwać z kręgu świata mieszczańskich pojęć, nie wyczerpuje treści utworu. Rodzinie Bezsiemionowych, reprezentujących te dwa światy (rodzice i dzieci) przeciwstawiony jest szereg postaci nie tylko nie godzących się z istniejącym stanem rzeczy, ale i odważnie szukających wyjścia z tej sytuacji (Tietierew, Szyszkin, Cwietajewa, Pola, a przede wszystkim świadomy drogi, po której iść trzeba, maszynista Nił). W nakreśleniu postaci rodziców Bezsiemionowych, zwłaszcza ojca, odtworzył Gorki w sposób realistyczny środowisko drobnomieszczańskie — jego małoduszność, chciwość, egoizm, ubóstwo duchowe i niski poziom moralny. Stary Bezsiemionow jest odstraszającym przykładem do jakiego zwyrodnienia prowadzą panujące stosunki gospodarczo-społeczne. Jest on, jak mówi Tietierew, wzorcowym mieszczaninem, to znaczy pełnym wcieleniem wulgarności, „tej siły, która zwycięża nawet bohaterów". Bezsiemionow w sposób arbitralny usiłuje wszystkim narzucić swoją wolę i swój styl życia, jest opryskliwy i przykry dla otoczenia, nie umie się porozumieć nawet ze swoimi dziećmi.

Młodzi Bezsiemionowie: Piotr i Tatiana — to typowi inteligenci oderwani od mas ludowych; zawieszeni w próżni, żyją jakby na marginesie właściwego nurtu życia. Obcy stał im się świat mieszczański, odczuwają boleśnie jego pustkę, trywialność i bezcelowość, ale nie umieją czy też nie mają odwagi zerwać z nim i pójść po drodze wskazywanej przez Niła. Są to ludzie pozbawieni woli życia, o przetrąconym kręgosłupie, nie zdolni zrzucić z siebie jarzma mieszczańskiej rzeczywistości, wyzwolić się z wpływów swojego środowiska — zdolni są tylko do bezpłodnych skarg i rozpaczy.

Zarówno jedni (starzy) jak drudzy (młodzi) — jak słusznie mówi Nił — nie zdają sobie sprawy, że psują życie, sprowadzają je do drobnostek zamieniają je w więzienie, katorgę, nieszczęście...

Mimo surowej krytycznej oceny tych ludzi „Mieszczanie" nie są sztuką pesymistyczną, obcy jest im beznadziejny nastrój burżuazyjnej twórczości dramatycznej tego okresu. Sztuka budzi w widzach sugestie, wypowiedziane przez Helenę, że to nie ludzie są źli, ale coś innego...



Z prapremiery „Mieszczan" w Teatrze Stanisławskiego w r. 1902. Scena z aktu I.

Amoralnej, wypaczającej życie i człowieka postawie mieszczanina - posiadacza i beznadziejności oderwanej od ludu inteligencji mieszczańskiej przeciwstawia Gorki postawę wobec życia klasy robotniczej. Reprezentuje ją Nił. Cechuje tę postawę pewność siebie klasy, którą rozwój procesów gospodarczo-społecznych prędzej czy później wysunąć musiał na czołowe, kierownicze stanowisko w życiu narodowym. Ta pewność siebie przebija też wyraźnie w oświadczeniu Niła, że „gospodarzem jest ten, kto pracuje". W postawie Niła znajduje wyraz tężyzna i siła klasy, do której należy przyszłość. Przejawem tej siły jest odczuwanie pełni radości życia, wiara w przyszłość człowieka, jasna świadomość celu, do którego się dąży. Dla Niła obca jest i wroga zarówno postawa starych jak i młodych Bezsiemionowych. W jego przekonaniu, któremu daje wyraz w sztuce, Piotr i Tania nie żyją w właściwym tego słowa znaczeniu, ale słaniają się w życiu jak cienie. Z niewiadomych przyczyn skarżą się i jęczą — ale na kogo, dla czego i poco? — nie można zrozumieć. Nił ma pełną świadomość, jaka jest przyczyna panującego zła i cierpień szerokich mas świata pracy. Tą przyczyną jest panujący ustrój gospodarczo-społeczny. Nił wie, że skargi i jęki nic nie pomogą i że droga do lepszej przyszłości wiedzie przez twardą nieustępliwą walkę klasową, w której świat pracy musi odnieść zwycięstwo. Jasno i wyraźnie zarysowuje się to jego stanowisko.

„Lepiej niż ty wiem, że życie jest ciężkie, czasem do obrzydliwości okrutne, że nieopanowana, brutalna siła gniecie i dusi człowieka, wiem i nie godzę się z tym, to mnie oburza. Takich stosunków nie chcę! Wiem, że życie to sprawa poważna, ale nie zorganizowana... i że jej organizacji poświęcić muszę wszystkie swe siły i zdolności. I to wiem — że nie jestem bohaterem, tylko zwyczajnym, uczciwym normalnym człowiekiem, i mimo to wszystko mówię — to nic! Zwyciężymy! I wszystkimi siłami swej duszy pragnę być w samym wirze życia i zmieniać je: temu przeszkodzić, tamtemu pomóc... oto w czym tkwi radość życia!".

Tym pełnym optymizmu wydźwiękiem ideologicznym odgradza się sztuka Gorkiego od całej naturalistycznej i modernistycznej ówczesnej twórczości dramatycznej i wybiega naprzeciw nowemu kierunkowi, który utrwali się w Związku Radzieckim po zwycięskiej Rewolucji Październikowej — realizmowi socjalistycznemu.

Ku rewolucji

Napisał
Jan Brzoza

Teatr rosyjski dzięki Gorkiemu zbliżył się ku rewolucji. Świadectwo Lenina o związku dzieł Gorkiego z ruchem robotniczym Rosji i całego świata — jest w tym wypadku decydujące.

Maksym Gorki był młodym, początkującym pisarzem, kiedy zwrócił się do niego ówczesny dramaturg Powszechnego Teatru Artystycznego Czechow z propozycją napisania dla tegoż teatru sztuki na dowolny, byle współczesny temat. Gorki poczuł się tą propozycją bardzo zaszczycony, gdyż teatr Stanisławskiego był najlepszym teatrem w Rosji a sława jego obiegała cały świat. Po długim wahaniu i usprawiedliwianiu się, że nie potrafi, że dotychczas próbował jedynie swych sił w prozie, — zgodził się, zresztą po dużej zachęcie ze strony Stanisławskiego. W liście wyrażającym swoją zgodę Gorki pisał do Czechowa m. in.: **„Wasz teatr jest tak piękny i ważny, jak Tretiakowska Galeria, jak cerkiew Błogosławionego Wasyla w Moskwie. Niemożliwe jest waszego teatru nie lubieć a nie pracować dla niego, to już byłoby przestępstwo“.** I tak powstała pierwsza sztuka Gorkiego **„Mieszczanie“.** Sztuka, poza swoimi walorami — jak je określił Niemirowicz-Danczenko — **nowymi pod względem formy i treści porywająca. Porywały widza nowe figury i postacie... Porywało jakieś słoneczne, z całą miłością życia naświetlenie tych postaci, a przy tym bojowy, męski temperament pisarski samego autora.. I wielki artyzm: dźwięczące, jak wykute ze stali słowa dialogu, jędrny obrazowy język literacki, jakieś nowe, przez swą prostotę piękne określenia rzeczy i spraw, lekkość napozór szorstkiej poezji“** sztuka była nowa jeszcze pod innym względem. Oto po raz pierwszy w literaturze światowej występuje w „Mieszczanach“ postać proletariusza-rewolucjonisty. W osobie maszynisty Nila. Gorki utwierdził prawa prostych ludzi, skrzywdzonych i poniżonych w owym czasie, którzy powinni władać ziemią.

Sztuka została napisana w pierwszej połowie roku 1901. Okazało się jednak, że wystawienie jej nie jest rzeczą prostą. Cenzura carska szalała i robiła wszystko co w jej mocy, aby sztuka nie ujrzała światła sceny. Dopiero w następnym roku, a więc dnia 26 marca 1902 roku, odbyła się prapremiera „Mieszczan“ podczas gościnnych występów teatru w Petersburgu. Równocześnie z prapremierą na scenie, sztuka pojawiła się w druku a egzemplarze zostały rozchwytane tak, że w **przeciągu roku wyszło dwanaście nakładów o ogólnej**



Z prapremiery „Mieszczan“ w Teatrze Stanisławskiego w r. 1902. Scena z aktu II.

liczbie 60.000 egzemplarzy, liczbie dotąd w Rosji nienotowanej. O samej zaś prapremierze pisze Stanisławski w swej książce p. t. „Moje życie w sztuce „m. in. co następuje: **„Czas wystawienia „Mieszczan“ był niezwykle ciężki i trudny, z uwagi na naprężenie polityczne w kraju. Policja i cenzura śledziły każdy nasz krok. Nasz teatr był źle widziany z powodu naszych rewolucyjnych przedstwień. Sam Gorki znajdował się pod nadzorem policyjnym i miał surowy zakaz pojawienia się na przedstawieniu. Z początku nie chcieli sztuki puścić na scenę. Zaczęły się kłopoty i targi o każde słówko w tekście. Naprzykład słowa takie jak: „żona kupca Romanowa“, trzeba było zmienić na: „żona kupca Iwanowa“, gdyż w nazwisku Romanow dopatrywali się obrazy domu panującego. Potem, gdy wreszcie dali pozwolenie na wystawienie sztuki, zastosowali szereg rozmaitych środków ostrożności i szykan. Oto wywąchali np., że na przemycającą się bez biletów młodzież nie zwracamy zbytniej uwagi i naczelnik policji niemal w ostatniej chwili przed przedstawieniem zamienił bileterów na stójkowych. Na generalną próbę zjechały wszystkie „czynniki“ państwowe i urzędowe stolicy, począwszy od wielkich książąt i ministrów. Przybył tam cały aparat potężnej cenzury, najwyżsi dostojnicy policji i żandarmerii, sztab generalny i w ogóle: „władza państwowa“. Sam Panajewski teatr, gdzie mieliśmy występować, został otoczony gęstym kordonem policji a dalej patrolami konnej żandarmerii. Wyglądało to wszystko tak, jak gdyby nie przygotowywano się do generalnej próby w teatrze, lecz do generalnej bitwy“...** Mimo

tych wszystkich środków ostrożności, sztuka została przyjęta z takim entuzjazmem i tak burzliwą owacją, że ci wszyscy ugalowani panowie i damy siedzący w lożach odczuli prawdziwy strach.

Tenże sam teatr w tymże roku 1902 wystawił drugą sztukę Gorkiego „Na dnie", która to sztuka przyniosła autorowi światową sławę. Jeżeli jednak chodzi o „Mieszczan", to trzeba zwrócić uwagę na jeszcze inne znaczenie tej sztuki dla teatru rosyjskiego a ściślej mówiąc dla teatru radzieckiego. Otóż Artystyczny Teatr Powszechny i jego dyrektorzy Konstantyn Stanisławski i Włodzimierz Niemirowicz-Danczenko, wystawiając sztuki Gorkiego, nie zrozumieli jeszcze do końca i bez reszty Gorkiego jako autora. Zamawiając u niego sztuki sceniczne widzieli w Gorkim pisarza. który wyszedł z nizin społecznych, wznosząc do literatury romantyzm wolności, humanistyczne idee równości i braterstwa, miłości ku wszystkim pokrzywdzonym i wzgardzonym. Chcieli widzieć w Gorkim kontynuatora literackich idei Czechowa. Widzieli wprawdzie różnicę w stylu i manierze a nawet w idei politycznej obu pisarzy, ale różnicę przypisywali raczej ich różnym temperamentom. Niemirowicz-Danczenko pisał o nich: **„Dwuch tak różniących się pisarzy, jeden (Czechow) słodki w smaku, rzucający złote smugi światła na swoje postacie, lubiące oderwać się od szarzyzny powszechnego dnia, postaci miękkich i barwnych mimo wszystko w swoich liniach i konturach; drugi (Gorki) także usiłuje wyrwać się z szarzyzny powszechnego dnia dzisiejszego, ale jak? Z bojowym okrzykiem, naprężonymi muskułami z hardą, radosną wiarą w jutro. W jutro natychmiastowe, a nie w jakieś mgliste niewiadomo kiedy, może za dwieście, trzysta lat"...** Lenin zaś określił Gorkiego trafnie, pisząc, że **„związał się mocno swoimi artystycznymi dziełami pisarskimi z robotniczym ruchem Rosji i całego świata".** Przez napisanie „Mieszczan" Gorki wytyczył teatrowi rosyjskiemu prostą drogę ku rewolucji nie tylko politycznej 1905 roku, ale ku rewolucji w formie i treści.

I jeszcze. Zamówienie „Mieszczan" przez Stanisławskiego zaczęło całą serię zamówień, jak u Gorkiego „Na dnie", „Dzieci słońca", u Czechowa zaś Stanisławski zamówił lub zachęcił go do pisania takich sztuk, jak: „Czajka", „Trzy siostry", „Wujaszek Wania" i „Wiśniowy sad". W ten sposób powstały same arcydzieła dramaturgii rosyjskiej, kładąc kres powszechnemu mniemaniu, że tylko sztuki powstałe z czystego natchnienia mogą być dobre. Pertraktując zaś z Gorkim o napisanie „Mieszczan" Stanisławski okazał chęć przerobienia na scenę „Matki", nad którą pisarz wówczas pracował. Tą myśl wprowadził w życie później, wystawiając na scenie trzy nowelki Czechowa: „Chirurgia", „Złośliwiec" i „Unter Prybyszejew". Potem przerabiał na scenę i wystawiał Dostojewskiego „Braci Karamazow", Tołstoja „Żywego trupa", Turgieniewa „Prowincjałkę", Sałtykowa Szczedrina „Śmierć Pazuchina" i wiele innych. Pomysły te przejął później Wachtangow w teatrze radzieckim, wystawiając „Borsuków" Leonowa. A dziś? Dziś każda lepsza powieść jest w Związku Radzieckim przerabiana na scenę. I to nie tylko jako dramat, czy komedia, ale jako balet, lub opera (jak np. dwie opery „Zorany ugór" i „Cichy Don" z muzyką Dzierżyńskiego).

Głos czasu

Napisał

Wojciech Natanson

Powinowactwa „Wesela" Wyspiańskiego i „Mieszczan" Gorkiego wynikały nie tylko ze zbieżności literackich ale — szczególnie — z głosów epoki.

W sobotę 16 marca 1901 roku odegrano w teatrze krakowskim po raz pierwszy „Wesele" Stanisława Wyspiańskiego. Jesienią 1900 roku przyniósł Maksym Gorki pierwszą redakcję swej sztuki „Mieszczanie" aktorom Moskiewskiego Teatru Artystycznego. Oba utwory powstały dokładnie w tym samym czasie, choć pierwsze przedstawienie „Mieszczan" odbyło się dopiero w marcu 1902 roku, w rok po premierze „Wesela". Z punktu widzenia chronologii trudno nie uznać, że dzieła te były echem tej samej epoki.

Czy Gorki mógł słyszeć o Wyspiańskim, a twórca „Warszawianki" i „Wesela" o autorze „Mieszczan" i „Makara Czudry"? Aleksy Maksymowicz Pieszkow, pisujący pod pseudonimem Gorkiego przyszedł na świat w roku 1868, był więc niemal rówieśnikiem naszego poety, urodzonego w roku 1869. Wyspiański, interesujący się wszystkim, co przynosiło ówczesne życie teatralne, wiedział doskonale o Moskiewskim Teatrze Artystycznym, o Stanisławskim i Niemirowicz-Danczence. A wśród artystów i pisarzy, których ten teatr skupiał, nazwisko Gorkiego było już głośne. „Od maja 1900 roku — stwierdza w swych wspomnieniach wielki aktor Kaczałow — słyszę wciąż: „Gorki... Gorki". Moi koledzy bezustannie mieli na ustach słowa: „Gorki powiedział"... „Gorki przeczytał"... „A jaką on świetną napisał nowelę: „Czełkasz" i „Malwę"!" Dla Wyspiańskiego, przenikniętego nawskróś myślą o walce z caratem, nie mogła być nadto obojętna wiadomość o przeżyciach Gorkiego podczas premiery „Mieszczan" w Petersburgu. Był on wtedy (jak pisze Leon Gomolicki w „Łodzi Teatralnej") pod nadzorem policji, a w kwietniu 1902 roku, tzn. właśnie w okresie premiery „Mieszczan" został aresztowany. „Po miesiącu zwolniono Gorkiego i zesłano do Niżnego Nowogrodu (dziś miasto Gorki), a później do Arzamasu. Dom jego był otoczony przez szpiclów. Gorki spacerował pod nadzorem tajnych agentów, udających obojętnych przechodniów. Kiedy pisarz podawał jałmużnę, agent odbierał żebrakowi monetę i próbował zębami, czy nie fałszywa".

W otoczeniu najbliższym Wyspiańskiemu, wśród literatów krakowskich ze środowiska Młodej Polski, był Gorki już wtedy pisarzem cenionym, i budzącym zaciekawienie. Teatr krakowski (jak przypomina Stanisław Dąbrowski w numerze 12 (30) „Łodzi Teatralnej") wystawił „Mieszczan" już 29. XI. 1902, a więc zaledwie 7 miesięcy po premierze petersburskiej. Tłumaczem był młody literat, który za lat kilka, po śmierci Wyspiańskiego, miał o nim napisać pierwszą polską monografię: Adam Grzymała-Siedlecki. Jest rzeczą prawdopodobną, że w bliskim otoczeniu Wyspiańskiego rozprawiano często o Gorkim i jego „Mieszczanach". Tym bardziej, iż w krakowskiej premierze „Mieszczan" brali udział zaprzyjaźnieni z Wyspiańskim aktorzy: Sosnowski (Tietierew), Jednowski (Bezsemieniow), Ordonówna (Helena), Walewska (Tatiana). A w rok później na scenie lwowskiej: Solski (Pierczychin), Kamiński, Bednarzewska i Solska. Ci sami, którzy powrócą na afiszach sztuk Wyspiańskiego: „Wyzwolenia", „Bolesława Śmiałego" i „Nocy Listopadowej", a także na kartach wysnutej z rozmów z aktorami „Rozprawy o Hamlecie".

Gorki, zaprzyjaźniony z twórcami Moskiewskiego Teatru Artystycznego, musiał słyszeć ze swej strony o krakowskim poecie. Stanisławski był gorącym przyjacielem Polaków, zagadnienie polskie stanowiło jeden z ważkich tematów, jakie roztrząsali rewolucjoniści rosyjscy, przyjaciele i towarzysze walki Gorkiego. Wrażenie, wywołane w Polsce premierą „Wesela", musiało się odbić żywym echem w dalekiej ojczyźnie Aleksego Pieszkowa-Gorkiego.

Gdybyśmy jednak przyjęli nawet i tę hipotezę, że Wyspiański i Gorki niewiele o sobie wiedzieli, uderzyć nas muszą analogie — i różnice — w samych dziełach. Podobieństwo główne polega na tym, że i w „Weselu" i w „Mieszczanach" jedną ze spraw zasadniczych — jest zagadnienie degeneracji. Piotr przemawia w „Mieszczanach" chwilami tym samym neurastenicznym i pesymistycznym językiem, co w „Weselu" Poeta czy Dziennikarz. Bunt przeciw władzy, który spowodował relegowanie Piotra z uniwersytetu, jest podobnie słomianym i pozbawionym głębszych uzasadnień porywem, co sny inteligentów z bronowickiego dworu. Tatiana, nie mieszcząca się we własnym środowisku klasowym, wykolejona tą sytuacją i próbująca samobójstwa, czyż nie posuwa o parę kroków dalej bezcelowej gry z życiem, charakterystycznej dla Maryny z „Wesela"? Postacie Wyspiańskiego odczuwają głęboką tęsknotę za światem ludzi zdecydowanych, silnych, zdrowych, niezepsutych dekadenckim nihilizmem. Na Tatianę z „Mieszczan", a może i na Piotra wywiera magiczny urok postać jasno widzącego świat i sprawy ludzkie, maszynisty kolejowego Niła.

Łączy się z tym sprawa dalsza. Wyspiański, który poza trzema latami paryskiej młodości spędził prawie całe życie w Krakowie, nie stykał się właściwie z życiem robotniczym, a zaledwie kilka dni spędził w Warszawie. Jeśli znał proletariuszy, to chyba z paryskich przedmieść, a nie z dzielnic Łodzi czy miast śląskich. Dopiero kilka lat po śmierci twórcy „Wesela" powstaną w okolicach Krakowa większe zakłady przemysłowe. Za czasów poety miasto znało tylko — pamiętną fabrykę cygar. Lud dla Wyspiańskiego to byli prawie wyłącznie — chłopi. Wystarczyło przejść kilkaset metrów za miasto, by ujrzeć Czepców, Kasprów i Jaśków. Natomiast Gorki był wprawdzie synem rzemieślnika, lecz już w roku 1892 pracował w warsztacie kolejowym i życie proletariackie znał jak nikt chyba z pisarzy rosyjskich, działających przed wybuchem 1905 r.



Z prapremiery „Mieszczan" w Teatrze Stanisławskiego w r. 1902. Scena z aktu IV.

Nędzę i głód, cierpienie i chorobę przeżyli obaj pisarze. Wyspiański bywał z młodości na samym dnie — jak suchotnik i nędzarz Gorki. Wiara w lud, przenikająca ich twórczość, nie były tylko objawem mody intelektualnej ani echem teorii Jana Jakuba Rousseau o wyższości nieskalonego cywilizacją człowieka pierwotnego. Mimo wielkich różnic, jakie dzielą wizjonerski dramat polskiego poety od surowego obrazu rosyjskiego realisty, można w „Weselu" i „Mieszczanach" usłyszeć podobny głos. Głos pokolenia, wyczuwającego schyłkowość stosunków, konieczność zmiany. Nie było to tylko powinowactwo literackie. Był to coraz silniejszy i wyraźniejszy — głos czasu.

Ale, jak wspomniałem, obok podobieństw, są i zasadnicze różnice. „Wesele" kończy się oszołamiająco piękną wizją ludzi zahipnotyzowanych błędnym kołem symbolicznego tańca. Dopiero w dalszych utworach miał się Wyspiański wyzwolić z tego tragizmu beznadziei, choć samo społeczeństwo już i w „Weselu" słyszało, wbrew samemu poecie, sygnał walki i nadziei. Gorki w „Mieszczanach" wskazuje już najzupełniej świadomie drogę wyjścia i Nił jest nie tylko wyrazem tęsknoty za siłą, ale i — wskazaniem ratunku.



Maksym Gorki i Konstanty Sergiejewicz Stanisławski, wielki reformator teatru rosyjskiego.

O czasach „Mewy" Czechowa

Napisał

Mieczysław R. Frenkel

O rewolucyjnych przemianach w teatrze zadecydował m. in. Czechow, który rozbierając stare plenery, w nowych plenerach innej budzącej się klasy ukaże nowy teatr.

Cofnijmy się o jakieś sześćdziesiąt lat wstecz i natrafimy na pierwsze ślady „wolnej sceny" Antoine'a w Paryżu. Gdy w 1914 roku Antoine zbankrutował —, świat właśnie zmierzał ku wojnie —, bankructwo jego nie mniejszym wówczas było przestępstwem jak Cezara Birotteau Balzaca. Antoine, wytrwały i świadomy celu człowiek teatru, posiadał angielską „stubborn energy" i nie dopuszczał do siebie przez ćwierć wieku



Moskiewski Teatr Artystyczny (MCHAT) wystawił w r. 1902 oprócz „Mieszczan" również i „Na dnie" Gorkiego. Reżyserię „Na dnie" sprawowali Stanisławski i Niemirowicz-Danczenko, kierownicy teatru, dekoracje opracował W. A. Simow. Sztuka ta osiągnęła na scenie MCHATU ponad 1200 przedstawień. Na zdjęciu scena z aktu IV w wykonaniu prapremierowym.

myśli o klęsce. Jego książeczka o „Theatre libre", dzisiaj bibliofilska rzadkość, wydana w 1890 r., ujęta w traktat propagowała to, co propagował Zola i co uprawiali meiningenczycy z niemieckim zamiłowaniem do szczegółu. U meiningenczyków Antoine podpatrzył tajemnicę manewrowania masami, szkolenie statystów, efekty świetlne, dyskretne zaszeregowanie gwiazdorów w zgrany doskonale ensemble.

Przewrotem inscenizacji w owych czasach było m. in. wystąpienie i gra aktora odwróconego tyłem do publiczności i meiningenczycy pierwsi w „Tellu" wprowadzili tę inowację. W liście do Sarceya pisał Antoine: przyznacie mi chyba rację, że z gracją pokazany publiczności tył wywołuje w niej wrażenie, że nikt sobie z niej nic nie robi. Tak wyglądał punkt zwrotny reformatorów. Aktor odwrócił się do publiczności tyłem i opuściwszy krawędź u rampy uniezależnił się od niej i pogłębił przestrzeń sceniczną. Oderwano się od widza przekroczeniem uświęconych form. Chłopom Zoli towarzyszyły na scenie żywe krowy i kurczęta, sprowadzone z opłotków wiejskich, dla żeglarzy Heijormansa Antoine zamówił w Holandii autentyczne, przenoszone spodnie marynarzy.

Brahm w Berlinie przejął te metody akcentowanego silnie naturalizmu i wolna scena niemiecka zamanifestowała na rzecz życia i sztuki, że oboje będąc wiecznie w ruchu nie dadzą się zakuć w kajdany przymusowych reguł. Ale Antoine dawał — tak wtenczas utrzymywano — rzeczy nowe, lecz bez przyszłości. Nie zrozumiał stylizacji scenicznej i wedut przepojonych impresjonizmem. Zamiast subtelnych tonacji wolał efektowne jego zdaniem a bardzo kosztowne wielkie widowiska. Niechcąco wpadł w styl wielkiej opery. Był to zbytek trącący myszką. Wyślizgnął mu się z rąk nowy sens sztuki, posłannictwo poetyckiego słowa, podmalowanego „nastrojem". Zmieniły się gusta i trudno było autorom narzucać przeżytą już formułkę. Teatr klasyczny typów wyciągnął te

typy z indywidualności i ten wyciąg uświęcił jako wzorzec, teatr naturalistyczny odrzucił typowość i wyzwolił na deskach indywidualności. Harpagona można było zagrać bez dekoracji jako abstrakcję skąpstwa, już Père Grandet Balzaca nie jest do pomyślenia jako figura dramatu bez oddania środowiska, bez dokładnego umieszczenia go w czasie, bez dekoracji. Antoine Moliera przeładował dekoracjami i klasyczny teatr typów zbyteczną dla niego obciążył rzeczywistością. Zaprzeczył sam sobie. Dosod' Antoine grzbiet aktora jako gest naturalizmu — przegrał.

W owych przełomowych dla europejskiego teatru czasach na deskach teatru Stanisławskiego, stanowiąc dalszy etap jego rozwoju, wkroczył dramat Czechowa. Dramat Czechowa to dramat rozsadzanej z wewnątrz rzeczywistości. Symptomaty sił dynamicznych zbliżających się do stanu w którym rozsadzą rzeczywistość, zdradzają najtępszym atmosferę przedwybuchową przy pomocy nastroju. Ta dynamiczna nastrojowość nadaje jego sztukom charakter nowelistyczny. Zgęszczona atmosfera nie pozwala na długą ekspozycję, nastrój przynosi ze sobą publiczność i nawiązuje bezpośredni kontakt ze sceną i z występującymi na niej osobami, które rozsadzane są podobnie jak widz z wewnątrz. Łączy ich wspólny nastrój.

Każda ze sztuk Czechowa polega na współgrze widowni ze sceną, panika uciekania od uznanych a szanownych wartości ogarnia jednych i drugich aktorów i widzów. Te wartości celebrowane pod naciskiem systemu rządowego i warstw zachowawczych rażą fałszywym patosem. Teatr Ostrowskiego odsłonił ten fałsz. Teatr Czechowa objawia w zbłyśnięciach rozkład tego patosu, opadanie tynku, słyszalne zarysowywanie się ścian, zatracanie się desenia codzienności sztucznie zakonserwowanego od lat. Rozkład nie roztrzyga o zagładzie, nie wyobraża końca, zawiera on in nuce nastrój, panikę, dezorganizację, zapowiadającą się rozpadem form uświęconych patosem. Szary człowiek i jego powszedni dzień znajdują się w stanie alarmu i ten nastrój alarmowy jest tłem muzycznym gotujących się przemian. Grunt chwieje się pod nogami a ludzie Czechowa przy pomocy kropli walerianowych chcą wpłynąć na zmianę warunków atmosferycznych, idących na nich od wewnątrz. Ten chwiejący się grunt wydaje im się chwilami ledwie odczutą przygrywką do tańca, chwilami strzykaniem w kolanie, trudno im się rozstać z sobą i patos trwania wzbrania im rozstać się ze światem swoich urojeń. Lekkomyślność ludzi okresów przełomowych nakazuje im używanie pókj co jak u Beaumarchaisa i taką jest determinacyjna rola nastroju w sztukach Czechowa. Schyłkowcy tych sztuk to przyszli porewolucyjni „liszeńcy".

W „Mewie" tego autora odsłania się nam galeria schyłkowców, najliczniejsza w swym składzie. Zebrali się ludzie fin de siècle'u Rosji i dekadent Kostia, syn aktorki i dziedziczki w jednej osobie, daje w plenerze przedstawienie swojej sztuki, jak świat będzie wyglądał za dwieście tysięcy lat. Ten metraż lat dowodzi, jak bardzo obrzydł mu świat i na jaką odległość chciałby się z niego wymknąć. Duszą świata, jedyną istotą żyjącą w pustce kosmosu po zniknięciu wszystkiego co żyło, jest w jego sztuce Nina, jego wybrana. Po dalszych tysiącach lat ona zwycięży boga materii Szatana i nastanie wiek piękna i harmonii, tymczasem rządzi Szatan w pustyni życia i zgroza, trzy razy zgroza. Na tym urywa się sztuka Kostii w dramacie Czechowa bez szkody dla dalszej akcji samego dramatu.

W tej sztuce chwiejący się pod nogami grunt tuszowany jest przyjemnym dożywaniem wśród ustalonych form społeczno gospodarczego ustroju feudalno-burżuazyjnego na schyłku XIX wieku sfer dominujących w Rosji. Najliczniejsza w kraju warstwa człowieka pracującego

przebywa na marginesie akcji jako atrapa, częściowo zwierzę juczne, częściowo rekwizyt wykonujący automatycznie rozkazy; ten amorficzny człowiek od posług, Jakub i jego towarzysze, mają znaczenie słupków wbijanych w ziemię dla odmierzenia przebytej przestrzeni dziejowej. Zdaje się, że wraz z zniknięciem potrzeb klasy i samej klasy, której służą, znikną i oni i świat opustoszeje jak w sztuce Kostii. Nastrojowo podkreślają oni znikomość wszechrzeczy, gdy klasa stanowiąca źródło światła przeczuwa swój ewentualny zmierzch. Takie przeczucia jako przemijający nastrój wyprzedzają wypadki i w pełnym świetle dnia w formie przesądów i przewidzeń psują posiadającym rozkosz używania.

W klasie skazanej na unicestwienie najwrażliwsi jak Kostia i Nina wyczerpują szybko swoje zapasy energii życiowej i ich igła magnetyczna na tej wirującej dziko planecie traci kierunek a kompasy ich instynktów przestają działać. Brak kierunku potęguje nastrojowość, która jest atmosferą niezdecydowanego bezkołowia. Wszystkie osoby „Mewy" gotują się do odmarszu i dworek szlachecki diwy Ireny Treplewej i jej brata ekscelencji Sorina czyni wrażenie jakiejś hali dworcowej, gdzie zebrało się grono pasażerów bez oznaczonej marszruty. Wszyscy jadą w bezpowrotne. Rządca majątku eksporucznik Szamrajew grożący diwie dymisją, bo w czasie żniw każe sobie podać konie zajęte przy zwózce plonów, jego żona Paulina durząca się w doktorze Dornie, tabetyk Soriz brat właścicielki dworu, Masza córka eksporucznika kochająca się nieszczęśliwie w paniczu i dekadencie Kostii, który ubóstwia Ninę, pod rząd sami liszeńcy in spe i to w epoce, kiedy byli jeszcze stuprocentowymi panami sytuacji a rewolucja gotowała się do skoku z dala od nich, gdzieś na peryferiach niedosięgalnych dla ich zmysłów, pilnie strzeżonych przez policję, żandarmerię i ochranę. W przeczuwaniu bezpowrotności i rwaniu się w drogę do niej tkwi nastrój oddany jednorazowo w każdej ze sztuk Czechowa.

Rola Niny w Mewie", debiutującej jako „dusza świata", marzącej o wydobyciu się z matni i wpadającej w sidła „sławy", autora uznanego i czczonego przez opinię miarodajnych, Borysa Trigorina odtwarza psychikę dziecka tego wieku, nie nihilistyczną dziewczynę z powieści Turgeniewa, lecz wydaną na pożarcie przez własną czczość pannę z głuchej prowincji pragnącej wydobyć się z matni choćby kosztem skandalu. Nie jest ona rewolucjonistką w sensie obyczajowym, raczej przedstawicielką zbuntowanego instynktu, który mści się za nałożone wędzidło i jak spłoszony koń pędzi w przepaść. Nie darmo doktor Dorn każe zapuścić zasłonę po jej pierwszym debiucie, jako racjonalista Dorn wie, że ten teatr plenerowy zostanie zdemolowany przez Jakuba i prostych ludzi, gdy przestaną przesuwać kulisy na rozkaz znudzonej klasy, a zabiorą się do zregenerowania Rosji po usunięciu degeneratów.

Czwarty akt „Mewy" zastąpił swym tymczasowym rozwiązaniem prawdziwy koniec, którego Czechow nie przewidział albo z przyczyn cenzuralnych nie mógł napisać. Między trzema aktami a czwartym mijają dwa lata. Rusztowania plenerowego teatru niepotrzebnie sterczą w ogrodzie diwy Ireny, Nina „zestrzelona mewa" padła ofiarą Trigorina, który dla fantazji nie strzela jak Kostia do mew, upolował Ninę i porzucił ją zapomniawszy o niej jak o tym, że prosił o wypchanie zestrzelonej mewy dla swoich zbiorów. W tym świecie pozorów przybierających kształt symboli nie przejmują się prawdziwą tragedią. Nina w Ufie będzie tragiczką dla prowincjonalnych kupców i wymieni swoje przeżycia na wikt i opierunek. Z hali dworcowej dworu szlacheckiego wyniosą się znudzeni w bezpowrotne jeden i drugi do ostatniego — jednego tylko wyniosą inni, dekadenta Kostię, który strzeli sobie w łeb, bo zabrakło dla niego pociągu w bezpowrotne, nie czuł już pociągu do ni-

czego. Nauczyciel Medwedenko, ślubny mąż Mauzy wraca do domu, do swojego dziecka, niepotrzebny w tym towarzystwie bezpowrotnych.

Czechow umarł w 1904 roku. Łunaczarskij 25 lat po jego śmierci napisał o nim, że był „przewodnikiem nieomylnym po państwie przeszłości", zapomniał zaś dodać, że nikt jak on tak bez szmeru nie pracował przy rozbiórce plenerowego teatru ginącej Rosji i klasy w niej panującej. Jej konwulsje przedśmiertne znalazły w nim najdoskonalszego wyraziciela. Nie Antoine, ale Czechow odwrócił tę Rosję tyłem do widowni i „dos de Czechow" zapoczątkował zmianę na teatrze świata milion razy ważniejszym niż scena Odeonu.



Gorki i Lenin w roku 1920.

MYŚL LENINA PORÓWNAĆ MOŻNA DO IGŁY KOMPASU, KTÓREJ KIERUNEK STALE WSKAZUJE NA INTERESY KLASOWE ROBOCZEGO LUDU.

MAKSYM GORKI.

Dwóch o zapowietrzonych imionach

Napisał

Wilhelm Szewczyk

Dwaj wielcy rewolucjoniści, Bieliński i Czernyszewski, przygotują rewolucję społeczną na terenie sztuki, zewrą wokół siebie wszystkich, których objął duch postępu. Życie ich i dzieła to wielki krzyk epoki, to pragnienie wolności i tęsknota za jej społecznym ładem.

Niemasz mu równego w literaturze całego świata" — napisał o Wisarionie G. Bielińskim polski historyk literatury rosyjskiej Aleksander Brückner. „Takie prace jak te, które wyszły spod pióra Czernyszewskiego, czynią Rosji prawdziwy zaszczyt i dowodzą, że kraj ten również zaczyna brać udział w ogólnym rozwoju naszego stulecia" — pisze Marks do towarzyszy rosyjskiej sekcji pierwszej Międzynarodówki w Genewie w r. 1870. Cokolwiek chcielibyśmy powiedzieć o układzie sił postępowych w drugiej połowie dziewiętnastego wieku, cokolwiek chcielibyśmy powiedzieć o rozwoju literatury rosyjskiej z lat poprzedzających rewolucję, oraz o literaturze porewolucyjnej — Bieliński i Czernyszewski, ich dzieło i prawdziwy niekłamany trud życia, stanowić będą klucz do rozumienia całej następującej po nich epoki.

1

Trudne lata studenckie, trudne początki literackie Bielińskiego (1811 — 1848), nieustający suchotniczy kaszel, długo uchodzący za chorobą narodową literatury rosyjskiej, oto tło dla jego pierwszych zdecydowanych wystąpień, które przynoszą mu miano wielkiego rewolucjonisty w literaturze. Dwudziestotrzyletni ogłosi serię artykułów, w których stwierdzi w bardzo stanowczym jak na „literackie marzenia" (tytuł serii) tonie: **„Nie posiadamy żadnej literatury: powtarzam to z radością i rozkoszą, bo prawda ta zawiera zapowiedź przyszłych naszych sukcesów".** Pójdą za nim młodzi, każde rzucone przezeń słowo — a nie zawaha się w tym okresie krytykować samego Puszkina — będzie źródłem wielu gorączkowych dyskusji, sporów, nadziei i walk. Od samego już początku reprezentuje pogląd, który znaczenie literatury dostrzega jedynie w jej ścisłym związku z życiem. **„Literatura winna być odbiciem życia społeczności, społeczność daje jej życie, a nie ona społeczności".** Żywym trupem nazywał będzie ludzi, w których nie ma nic z ogólno-ludzkiej wspólnoty. W kom niet obszczego, tot żywoj mertwec. **W czyjej osobowości widzimy wyraz wspólnoty, ten z pewnością pragnie uczuć swego bliźniego, tęskni za wartkim szumem miłości, za tkliwym szczęściem przyjaźni** — rozwija dalej swoją teorię społecznej wspólnoty Bieliński, stwierdzając, że taki człowiek dostrzeże jęk biedy i nędzy również i w złoconych pałacach,

wśród bogactw i luksusu, i choć serce jego zamrze ze zgrozy, przylgnie do tego widoku, by rozumieć. Jego ideał ojczyzny z biegiem lat zyskuje coraz więcej na pełności. **Jest rzeczą możliwą** — pisze Bieliński — **nie kochać rodzonego brata, jeśli okaże sie złym człowiekiem, ale jest rzeczą niemożliwą nie kochać ojczyzny, jakikolwiek byłby jej charakter; jeno że miłość ta nie może być równoznaczna z martwym zadowoleniem z tego, co jest, lecz przepełniona musi być żywotnym życzeniem uzupełnienia, udoskonalenia obrazu ojczyzny...** Rzeczywistość dla Bielińskiego objawia swe piękno jedynie w swej istocie, w swej treści, natomiast nie w formie swej. Tutaj zaś Bieliński da pierwszy zarys socjalistycznego realizmu w sztuce, gdy powie: **„Rzeczywistość jest rozumna, a to co rozumne jest rzeczywiste; ale nie wszystko to jest rozumne, co istnieje w rzeczywistości, dla artysty zaś istnieć może jedynie rozumna rzeczywistość".** Walka Bielińskiego o całkowitą zgodność sztuki, literatury z ideami życia, socjalistycznymi jak byśmy dziś powiedzieli, zrozumiana zostanie w pełni dopiero w tej epoce ludów Rosji, w której socjalistyczny ideał życia znajdzie pełne urzeczywistnienie praktyczne. **Gdzie życie, tam poezja jak również treść dla poezji. Jeno treść stanowi prawdziwą miarę dla każdego poety i to zarówno genialnego jak i mniej uzdolnionego.**

Współczesna mu młodzież literacka znała wielokrotnie jedynie tylko fragmenty jego myśli. Cenzura dopadła każdego jego słowa, wszystko, co napisał, przechodziło przez długi proces badań i rozbiorów. Obawiano się, słusznie zresztą, dynamitu w jego słowach, który rozsadzi nakładane rok po roku więzy, odnawiane w formie coraz to nowszych nakazów, prześladowań, kazamat i szubienic. Szermierz postępu najwymowniejszy, powie o nim cytowany tu już Brückner. Wyprzedził całe pokolenie; walcząc przez całe życie z wstecznictwem wszelkiego rodzaju, dał przykład nieugiętej postawy wobec zła, despotyzmu, ucisku. **Ja ani za darmo —**



Wisarion Bieliński (stoi) z wielkim poetą Rosji Niekrasowem. Rys. W. Lebiedowa.

rozlegał się szeroko po Rosji jego głos — **nie chcę szczęścia, jeśli nie będę uspokojony co do każdego z moich współbraci po krwi.** Słynny jego list z Solic Zdroju do Gogola, będący stanowczym pojedynkiem duchowym z autorem „Martwych dusz", kolportowany po śmierci Bielińskiego, pociągnie za sobą nawet wyroki śmierci na tych, którzy go rozszerzali. Był wśród tych skazanych również i Dostojewski, najgoręcej rozszerzający w odpisach niebezpieczny list, który był biciem na alarm całej postępowej Rosji.



M. G. Czernyszewski

2

Mikołaj Gawryłowicz Czernyszewski (1828—1889) to kontynuator idei Bielińskiego. Zaczyna on działać tam, gdzie Bieliński swoją działalność zakończył. Młodość nie rozbudzi w nim żadnych gwałtownych kompleksów, w domu rodzinnym nie zazna kłótni ani pijaństwa i pierwsze studia nie przyniosą mu rozczarowań. Dzięki tego rodzaju warunkom, na które złoży się jeszcze wczesne i szczęśliwsze od Bielińskiego małżeństwo — Czernyszewski uzyska swe wykształcenie drogą spokojnych i systematycznych studiów. Ale życie jego, przedzielone jak krata, da dowody podobnego hartu ducha, nieugiętości i walki. Uwięziony w roku 1863, przebędzie 26 lat w więzieniu, na robotach i na zesłaniu. 5 lipca 1870 r. Marks pisze do Engelsa: **„Czernyszewski, jak dowiedziałem się od Łopatina, został w 1864 skazany na osiem lat travaux forcés w syberyjskich minach, musi zatem jeszcze dwa lata kopać."** I w dwa lata później w liście do Danielsona zwierza się ze swego zamiaru napisania czegoś o Czernyszewskim, **„aby obudzić na Zachodzie sympatię dla tego człowieka."** Engels opublikował o Czernyszewskim niejeden swój sąd. **Czernyszewski** — czytamy w jednym z jego artykułów — **na skutek zamknięcia granicy w rosyjskim życiu intelektualnym, nigdy nie znał dzieł Marksa, a gdy ukazał się „Kapitał", przebywał on już dawno wśród Jakutów.** Mimo to Lenin ceni Czernyszewskiego jako wyjątkowo głębokiego krytyka kapitalizmu, niezależnie od jego utopijnosocjalistycznego poglądu. Wszystko to wiele mówi o tym **„wielkim rosyjskim socjaliście"**, a skoro ustawimy go na przedłużeniu tej linii, którą przeciągnął Bieliński, sporo to o nim powie jako o wodzu ideowym pokolenia, tworzącym i przemycającym idee postępowe, zdecydowanym zachować je dla przyszłości w formie żywej i rewolucyjnej. **Imię jego było zapowietrzone** — że sięgniemy znowu do Brücknera — **jak i Bielińskiego i Hercena.** Zasługą jego było, oprócz **odnowienia tradycji Bielińskiego, wysunięcie zagadnień ekonomicznych na plan pierwszy, szczepienie zasad postępowych socjalizmu, walka z wszelkim zacofaniem.** Powieść jego **„Co czynić"**, powstała w twierdzy Petropawłowskiej, stała się wyznaniem wszystkich, nie tylko rewolucjonistów, ale w ogóle postępowców, bojaźliwi zaś i tchórze uciekali od niej jak opętani. Zyskała ona olbrzymią popularność, tłumaczona na kilka języków, choć przyznać trzeba, że niektóre rozprawy Czernyszewskiego

zawierały więcej rewolucyjnego ładunku. Obchodzona przed kilku miesiącami 60 rocznica śmierci Czernyszewskiego przypomniała wiele jego myśli, które stały się własnością całego postępowego świata. Zbliżyła współczesnemu człowiekowi postać rewolucjonisty i teoretyka sztuki i literatury, zespalającego ściśle pojęcia literatury i polityki, twórcy literatury politycznej o dalekiej nośności społecznej.

Obaj, Bieliński i Czernyszewski, stanowią nie tylko chlubę Rosji. Ich walka o społeczną treść sztuki, o ideologię, która odpowiadałaby masom walczącym z wyzyskiem i despotyzmem i pragnącym wolności, walka toczona obok tworzącego się na Zachodzie marksizmu — potwierdza jedynie triumf politycznej myśli marksizmu. Ich walka staje się równocześnie — na terenie rosyjskim — zarzewiem nowego ruchu literackiego i artystycznego, przeniesiona zaś na grunt teatru doprowadzi do takich osiągnięć miary światowej, jak rewolucja teatralna Stanisławskiego, jak nowy repertuar Czechowa i Gorkiego, jak współczesny nam rozwój teatru radzieckiego. Poezja łaknie życia i rzeczywistość jest dla niej właściwym pokarmem — powie Bieliński. To samo odnieść możemy do teatru, który przecież jest schronieniem i trybuną nie tylko dla poezji, ale stanowi najwymowniejszą syntezę wszystkich sztuk.



„Wrogowie" Gorkiego na scenie MCHATU w r. 1935. Reż. Niemirowicz-Danczenko i M. N. Kedrow, dek. W. W. Dmitrijew. Na zdjęciu scena z aktu I.

Matka i syn



OFICER: Kto tu jest Paweł Własow?
PAWEŁ: Ja.
OFICER: Mam u ciebie przeprowadzić rewizję. Wstawaj, stara! Kto jest w kuchni? Wasze nazwiska.
MATKA: Cóż to takiego? Przychodzą w nocy ludzie... Spać się kładę, a oni przychodzą...
OFICER (do żandarma, który zdejmował książki z półki): Tu już patrzyłeś?
MIKOŁAJ: A cóż to, czy musi się rzucać książki na podłogę?
OFICER (popatrzył na Mikołaja ostro i gniewnie, potem do żołnierza): No... podnieście.

W Biblioteczce Swietlicowej nakładem Książki i Wiedzy ukazała się adaptacja sceniczna powieści Gorkiego pt. „MATKA". Adaptacji dokonał Roman Sykała, przekładu Halina Górska.*

Aleksy Pieszkow (Maksym Gorki) urodził się 23. III. 1868 r. w Niżnym Nowogrodzie. Jego ojciec był stolarzem w warsztatach towarzystwa żeglugi na Wołdze. Od najwcześniejszych lat musiał Gorki zmagać się się z trudnościami materialnymi. W wędrówce za chlebem przenosi się z miejsca na miejsce. Zetknięcie z otaczającym go światem każe Gorkiemu stać się obrońcą uciśnionych.

Sztuka „Na dnie" (grana obecnie w Warszawie) pokazuje środowisko ludzi, którzy znajdują się poza nawiasem ówczesnego życia (1908 r.). Są

to włóczędzy, tzw. bosiacy; autor nie ukrywa ich wad, ani „drwiąco-wrogiego stosunku do wszystkiego na świecie". Gorkiemu podobała się ich „całkowicie obnażona drapieżność". Niejeden z nich „był biedakiem, ubierał się nędznie, ale jego junactwu, żwawym ruchom żylastego ciała i szerokim gestom niezmiernie odpowiadały: pomięta, zdarta koszula, łatane spodnie i dziurawe, przydeptane buciory". — W ten sposób wyraża się Gorki w „Moich uniwersytetach", zaznaczając, że jego stosunek do ludu nie miał w sobie nic z bałwochwalstwa. Niektórzy widzieli w ludzie wcielenie „wyższej mądrości", bądź też „istotę stworzoną niemal na obraz boski".

Tymczasem Gorki znał konkretne osoby: kamieniarzy, tragarzy, Jakuba, Józefa, Grzegorza.... Widział w nich dążenie do budowania życia wedle „nowych kanonów miłości człowieka dla człowieka". Obce mu było wszelkie uogólnianie, skłonność do traktowania człowieka jako abstrakcji, jako tworu zawieszonego między niebem a ziemią.

Podobnie dzieje się w „Matce" (1907 r.). Przeróbka, dokonana przez R. Sykałę zawiera 8 odsłon, a liczba osób występujących w sztuce — 25 osób... Głównymi postaciami są Matka i Paweł (syn), reszta to epizody. Dzięki temu obsada nie wymaga szczególnie wyrobianych „solistów". Z drugiej zaś strony reżyser musi pilnie sharmonizować całość, nadając widowisku odpowiednią barwę uczuciową i realistyczne akcenty.

Bo mamy przed sobą wycinek rzeczywistości, o ostro zarysowanych konturach. Początkowo serce Matki wzdryga się przed niebezpieczeństwem, grożącym synowi. Twarde, nieubłagane koleje losu doświadczyły ją i jej bliskich. To też, kiedy dowiaduje się, że syn Paweł działa jako konspirator, budzi się w Matce lęk. „Proszę cię o jedno — mówi — nie ufaj ludziom. Kiedy zaczniesz ich oskarżać i sądzić, znienawidzą cię, zgubią!"

Syn nie daje się zastraszyć, ani nawet spętać uczuciem do Saszy, która najpierw odradza Pawłowi manifestacyjny udział w święcie robotniczym. A matce tłumaczy swą nieulękłą postawę: „Przez ten strach właśnie wszyscy giniemy, a ci, którzy nami rządzą, korzystają z tego, aby jeszcze bardziej nas zastraszyć".

Ojciec Pawła przez 30 lat pracował w fabryce; „życie dławiło go", a w takich chwilach bił żonę, nie zastanawiając się nad tym, skąd bierze się jego niedola. Żona dbała o to, żeby go nakarmić i dogodzić mu, gdyż w przeciwnym razie bił ją, jak i wszystkich, „do których czuł złość". — „Dwanaście lat tak żyłam — zwierza się Matka — a co było przedtem nie pamiętam. Widać wszystko we mnie wybito, zabito mi duszę, oślepła, nie słyszy..."

Paweł nie ogląda się na nic, idąc prosto do wytkniętego celu. Usiłuje wywołać strajk, a gdy okoliczności zawodzą — organizuje pochód pierwszomajowy. Będzie szedł na czele ze sztandarem, choć wie, że czeka go więzienie. Na tę wiadomość serce matczyne ściśnie się z żalu, ale nie próbuje się przeciwstawiać synowi. Razem składać będą sztandar.

Paweł znajdzie się w więzieniu. A kiedy przyjdzie rozprawa przed sądem i oskarżeni robotnicy zostaną skazani na pięcioletnie zesłanie na Syberię, a ich mienie prywatne skonfiskowane — spotkamy Matkę na jednym szańcu z synem. Zobaczymy ją na dworcu kolejowym przewożącą „bibułę": odbitki mowy, którą Paweł wygłosił w sądzie, a zawierającą jego życiowe credo.

JAROSŁAW JANOWSKI.

---

* **Gorki Maksym:** Matka. Biblioteczka Świetlicowa Nr 36. Sp. Wyd. Książka i Wiedza, Warszawa 1949. Str. 94.

Z NOTATNIKA TEATRALNEGO

Moskiewskie jubileusze teatralne

Obchodziliśmy niedawno jubileusz Moskiewskiego Teatru Artystycznego, zwanego krótko MCHAT. Teatr ten, który pod kierownictwem Stanisławskiego i Niemirowicza - Danczenki wystawił wszytkich postępowych pisarzy rosyjskich i radzieckich, przede wszystkim zaś Gorkiego, Czechowa i Ostrowskiego, wywarł duży wpływ na rozwój życia teatralnego w całej Europie. Stąd wyszedł nowy styl gry aktorskiej, tu wykuwało się pojęcie realizmu socjalistycznego w teatrze. Przypomnieniu MCHATU i jego jubileuszu służy, m. in., wystawa MCHATU, która znalazła pomieszczenie w Państwowym Teatrze Śląskam. Wystawa otwarta będzie do końca listopada.

W tych tygodniach cały świat kulturalny obchodził uroczystość 125-letniego jubileuszu Małego Teatru w Moskwie.

Zanim aktorzy Małego Teatru otrzymali stałą scenę w Moskwie — co nastąpiło 24 października 1824 — występowali oni przez lat 20 w różnych miastach Rosji. Jednak dopiero utworzenie stałej sceny w Moskwie dało im możność ukazania całego swojego kunsztu teatralnego, a przede wszystkim możność oddziaływania na ogólnokulturalny rozwój społeczeństwa rosyjskiego. Teatr od samego początku stał się trybuną postępu. Gorki takie pozostawił świadectwo o Małym Teatrze: *„Nie sposób oczywiście wymierzyć, obliczyć i przedstawić na podstawie konkretnych danych tego wpływu, jaki wywarł i wywiera Mały Teatr. Do spółki z Moskiewskim Uniwersytetem teatrowi temu przypada decydująca rola w historii życia umysłowego rosyjskiego społeczeństwa".*

Tu w Małym Teatrze zaczęła działać owa potężna teatralna kuchnia realistyczna, w której wielcy Mchatowcy kształtowali powoli pojęcie realizmu socjalistycznego. Tu występował wielki artysta *Michał Szczepkin* (1788—1863), który dla teatru rosyjskiego był tym, czym Puszkin dla poezji rosyjskiej. Tu odegrana została (w roku 1831) sztuka *Gribojedowa „Bieda z tym rozumem"*, tu wystawiono po kolei wszystkie dramaty Ostrowskiego. W dniach porewolucyjnych, od czasu wystawienia sztuki *Treniewa „Lubow Jarowaja"*, na scenie Małego Teatru coraz częściej widzimy utwory pisarzy radzieckich, o tematyce aktualnej. Wielka artystka Teatru Małego *Maria Jermołowa* w obecności Lenina obdarzona została tytułem — po raz pierwszy w historii teatru porewolucyjnego — „narodowej artystki republiki". *(ai)*

Jubileuszowy repertuar

W 32 rocznicę Wielkiej Październikowej Socjalistycznej Rewolucji teatry dramatyczne w Moskwie wystawiły następujące sztuki: Moskiewski Artystyczny Teatr im. Gorkiego *„Cudzy cień" Simonowa*. Filia Mchatu dała sztukę *Michałkowa „Gołowin"*. Teatr im. Wachtangowa otwiera sezon w nowopostawionym gmachu. W dniach październikowych wystawiono sztukę *Kremlewa „Forteca na Wołdze"*. Moskiewski Teatr Dramatyczny przystąpił do pracy nad sztuką *„Dwa obozy"* — według sztuki *Jakobsona* (przekład literacki Leonowa). *„Było to w Mińsku"* — sztukę tę, napisaną przez *Kuczara*, wystawił Teatr im. Leninowskiego Komsomołu. Teatr im. Mossowieta dał premierę sztuki *„Jubileusz" Klebanowa i Mariamowa*. Teatr Kameralny przygotował na rocznicę październikową *„Władców pustyni"* — *Lina*. Nowy dramat, napisany wierszem przez *Sameda Wurguna „Chaszlar"* — wystawił Teatr Stanisławskiego. W Teatrze im. Germołowej poszła sztuka *Pogodina „Możajska szosa"*. Dziecięce teatry też nie pozostają w tyle — a więc Moskiewski Centralny Teatr Dziecięcy i leningradzki TIUZ — wystawią sztukę *Wasilenki „Zielony kuferek"*. *Bill - Bielocerkowski* przekazał swoją świeżo napisaną sztukę *„Naokoło ringu"* Dramatycznemu Teatrowi, który przygotował ją na 32 rocznicę rewolucji.

M. M.

Przegląd prasy

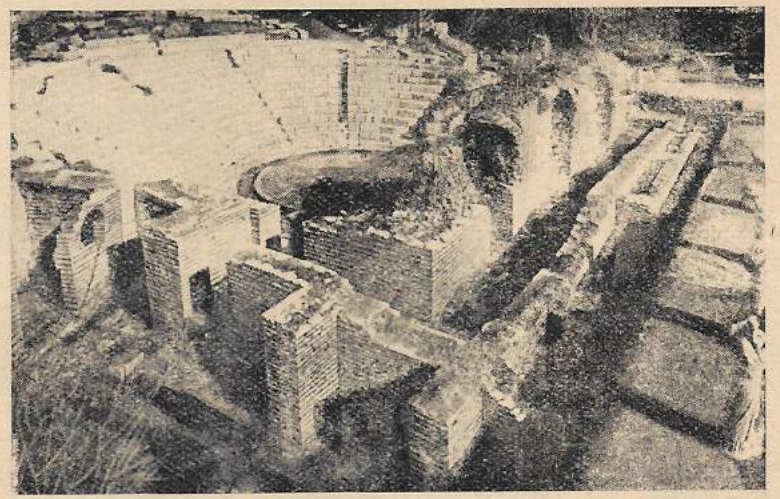
Bieżący numer *„Wieczorów Teatralnych"* poświęcony jest Gorkiemu. Z tej okazji warto przypomnieć sobie niektóre pozycje z ostatnich numerów periodycznej prasy polskiej, poświęcone Gorkiemu.

Piotr Chmura w 42 numerze *„Wsi"* pisze o pamfletach Gorkiego. Mowa tu oczywiście o jego szkicach i pamfletach o Ameryce. Literatura na ten temat, dość bogata w Związku Radzieckim (*„Literatura Radziecka"* w numerze pierwszym drukowała rzecz *E. Surkowa „Pamflety Gorkiego o Ameryce"*), ubogo przedstawiała się u nas. Tymczasem zaś współczesna sytuacja w polityce międzynarodowej nadała ogromne aktualne znaczenie pamfletom Gorkiego, których prawda, zaobserwowana przed laty przeszło czterdziestu, wciąż jeszcze odpowiada rzeczywistości amerykańskiej. *Czas potwierdził* — pisze Chmura — *w pamfletach to, co było w nich genialnym przewidywaniem, co zarysowało strukturę i perspektywę nowego etapu kapitalizmu... Bo Gorki zobaczył w Ameryce nie to, co przemijało, lecz to, co się dopiero rodziło: Imperializm. Obrazy, groteski, karykatury, szyderstwa i chłosty, jakie rzucił Gorki w pamfletach na Amerykę, rozwijały nie tylko widok na zaranie imperializmu, ale i jego krytykę. „Świat kapitalistyczny ulega rozkładowi, ginie" w tej fazie. To był wywód Gorkiego.*

Twórczość Gorkiego omawia w krótkim syntetycznym skrócie *Ewa Korzeniewska* w numerze 44 *„Kuźnicy"*. Pisze ona, że dzieła Gorkiego, wydane po wojnie w języku polskim — „Matka", „Dzieciństwo", „Moje uniwersytety", „Artamow i synowie" — są świadectwem konsekwentnej ideologii marksistowskiej i wzorem metody realizmu socjalistycznego... *Problematyka dzieł Gorkiego dotyczy przede wszystkim dwóch typów zagadnień — charakterystyki i krytyki ustroju kapitalistycznego (np. „Artamow i synowie", „Życie Klima Samgina") i spraw związanych z narodzinami i rozwojem ruchu rewolucyjnego (np. „Matka"). Oba rodzaje uzupełniają się wzajemnie, dając pełny obraz życia Rosji w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku. Wiara Gorkiego w upadek caratu, oparta na przeświadczeniu o słuszności ideologii proletariackiej i na świadomości, że lud rosyjski jest zdolny przyjąć szlachetne hasła rewolucji, pozwoliła pisarzowi na niezwykle ostrą i przejmującą krytykę ówczesnego życia rosyjskiego.* — Ważne jest także to, co Ewa Korzeniewska mówi o znaczeniu twórczości Gorkiego dla historii literatury. Dowiadujemy się zatem o trudnościach technicznych, jakie przezwyciężyć musiał pisarz, by ująć nakreśloną sobie problematykę według zasad realizmu socjalistycznego. Nawiązał on do tradycji klasyków rosyjskich, dbając o wyraz artystyczny i celowy dramatyczny układ wydarzeń. Technika wprowadzania tłumu, którą wypracował sobie Gorki, będzie odtąd miała duże znaczenie dla literatury. Jego strajki i zaburzenia uliczne mają ogromną plastykę, filmową poniekąd, i w ten sposób stają się one wzorem nowoczesnego operowania tłumem w powieści.

Z innych materiałów, dotyczących teatru, a pomieszczonych w polskiej prasie periodycznej ostatnich tygodni, warto odnotować artykuły, jakie ukazały się w numerze 46 tygodnika „Stolica" w związku z otwarciem warszawskiego Teatru Narodowego im. Wojska Polskiego. Teatr był zniszczony w 80 procentach. Odgruzowanie rozpoczęto dopiero w lipcu 1947, ale już w styczniu 1948 przystąpiono do realizacji projektu odbudowy, czy — jak to wynika z artykułu Stefana Rassalskiego — raczej przebudowy. Bo teatr został przebudowany i to dość gruntownie. Zwłaszcza gruntownej przebudowie uległa widownia, która poza tym samym miejscem w planie sytuacyjnym przestrzeni wnętrza teatru nie ma nic wspólnego ze swym dawnym obrazem. Scena, powiększona do wymiaru 18×20 m, posiada koło obrotowe o średnicy 16 m. — Teatr Narodowy w ciągu swego istnienia na przestrzeni lat 120 przechodził radosne i tragiczne losu koleje. Hanna Bartoldówna omawia w krótkim felietonie 10 kolejnych inauguracji teatru. Ta przechadzka historyczna pozwala nam się zapoznać z dziejami narodowej sceny zrówno od strony jej życia autonomicznego jak i z punktu widzenia jej funkcji kulturotwórczej w życiu narodowym. *(m)*

Albania



Stary amfiteatr w Butrinto, odkopany niedawno, wzbogaca naszą wiedzę o teatrze antycznym o nowe elementy.

Prawie nic nie wiemy o jej życiu teatralnym. Więcej już stosunkowo wiadomości posiadamy z dziedziny najnowszej polityki albańskiej. Tymczasem odwiedziny w Teatrze Państwowym w Tiranie pozwalają nam od razu stwierdzić, że teatr ten ma odległą tradycję, której korzenie tkwią jeszcze w klasycznym teatrze greckim. Nie dotyczy to oczywiście obrazu, ale odnosi się do słowa; aktor albański wypowiada bowiem swoją kwestię w owym *dostojnym* tonie, który często określamy fałszywie mianem patosu a który usłyszeć można także w teatrze rosyjskim.

Trzeba umieć rozróżniać pojęcia dostojnego tonu i patosu. I znowu, jeśli o patos chodzi, — pojęcia fałszywego „pustego" patosu i prawdziwego. Prawdziwy patos to wynikające z szczerego uczucia wzniesienie tonu przy silnych afektach. Patos „pusty" to świadoma lub nieświadoma kopia podniesienia tonu, mającego oddawać uczucie. Prawdziwy patos spotykamy w każdym dramacie, nawet w naturalistycznym. „Pusty" patos, gdziekolwiek by się pojawił, to zawsze artystyczny fałsz. Mowa „dostojna" to znowu zwykły techniczny warunek, umożliwiający mówienie na scenie. *Dostojny* ton aktora albańskiego to jego naturalny sposób przemawiania ze sceny. Tak jak naturalnie dla Francuza brzmi tradycjonalny aleksandryn w Comedie Francaises, dla Niemca patos „schillerowski", choć dla obcokrajowca i jedno i drugie brzmieć może nieszczerze.

Długowiekowa niewola turecka z trudem pozwala nam dzisiaj wykryć początki teatru albańskiego. Jeśli słyszymy, że przed 15 jeszcze laty rolę żeńskie grali tutaj mężczyźni, widzimy w tym wpływ mahometański. W XIV wieku odkrywamy *pierwsze ślady łacińskich mistrzów* w Skutari i Durazzo na północy kraju. W miastach Skutari i Korcza obserwujemy też w ciągu XVIII i na początku XIX w. nowy zryw teatru albańskiego, który w Korczy poddany jest wpływom bardziej postępowym i wolnomyślnym. Później formy teatralne przyjmują się także w kołach rzemieślniczych i robotniczych. Nie ma w tym zatem nic dziwnego, że po dziś dzień Korcza, jedno z najważniejszych centrów

przemysłowych idącego ku stałemu postępowi kraju, wciąż jest bezcennym rezerwoarem narybku teatralnego, muzycznego, nawet baletowego.

Dopiero około 1912, po zniesieniu jarzma tureckiego, publiczne życie kulturalne zyskuje pewien narodowy charakter. Świadczą o tym także dochowane po dziś dzień rysunki i sztychy, rzadziej fotografie z wystawionych sztuk. Treść ich nie była z pewnością zbyt rewolucyjna w sensie narodowym, bo teatr był własnością mieszczaństwa. Między 1920 o 1925 teatr zaczyna zdobywać coraz większe tereny, zadomawia się na wioskach, wśród chłopów. Dyktatura Achmedo Zogu przyczyniła się do upadku teatru albańskiego. Nawiedzają teraz kraj trzecio — lub czwartorzędne grupy aktorów włoskich, austriackich, amerykańskich, wystawiając przeważnie operetki lub kabaret. Okupacja włoska pobudziła liczne konspiracyjne teatrzyki narodowe. W roku 1941 partyzantka albańska rozporządza już własnymi czołówkami teatralnymi. 1944 natomiast pierwszy antyfaszystowski kongres w Permet (południowa Albania) wyłonił grupę najzdolniejszych aktorek i aktorów, którzy po dziś dzień tworzą rdzeń teatru państwowego w Tiranie. Ów partyzancki zespół grał wówczas na tle kulisów, zrobionych z niemieckich spadochronów.

W zeszłym sezonie teatr w Tiranie dał 92 przedstawienia dla mieszkańców stolicy i tyleż dla prowincji. Zespół liczy 27 aktorów i 15 aktorek, pracujących pod kierownictwem 3 reżyserów albańskich i jednego radzieckiego. Nadto po 2 Albańczyków studiuje reżyserię w Leningradzie i Pradze. *(wn)*

Czechosłowacja

Sztuki rosyjskie i radzieckie na scenach Czechosłowacji. Wszystkie teatry Czechosłowacji, począwszy od roku 1945 uwzględniają w szerokim zakresie repertuar klasyczny rosyjski i współczesny radziecki. Można śmiało powiedzieć, że przez sceny Czechosłowacji po wojnie przeszedł w wyborze cały najciekawszy repertuar klasyków rosyjskich i dramaturgów radzieckich. I w jednej, i w drugiej dziedzinie widać samodzielne poszukiwania repertuarowe poszczególnych scen, w czym naturalnie przodują sceny Pragi i Bratysławy. Ale i sceny prowincjonalne przejawiają ambicję wystawiania sztuk w Czechosłowacji jeszcze nieznanych. Nierzadko też wystawiano dramatyczne przeróbki słynnych powieści rosyjskich. Z klasycznych dramaturgów rosyjskich wystawiano Gribojedowa, obydwie komedie Gogola, kilka komedii Aleksandra Ostrowskiego (m. in. takie, których w Polsce nie znamy ze sceny) i sztuki Antoniego Czechowa (jednoaktówki, „Wujaszek Wania", „Trzy siostry"). Stosunkowo duże zainteresowanie budził Dostojewski. Teatr Narodowy w Bratysławie wystawił bardzo starannie „Braci Karamazow", a teatr Buriana w Pradze „Białe noce" i komedię „Konkury stryjaszka". Najwięcej natomiast granym pisarzem był Maksym Gorki, którego wszystkie chyba sztuki zostały pokazane widzom czechosłowackim, bo m. in. także „Dostigajew i inni" (druga część zapoczątkowanej „Jegorem Bułyczowem trylogii dramatycznej) i „Wasza Żeleznowa". Sztuki wszystkich tych pisarzy nadal nie schodzą z repertuaru blisko czterdziestu stałych teatrów Czechosłowacji.

Rejestr sztuk współczesnych autorów otwiera „Iwan Groźny" Aleksego Tołstoja, wystawiony z rozmachem w Teatrze Narodowym w Bratysławie w sezonie 1946/47 z Andrzejem Bagarem w roli Iwana. Z dalszych pozycji notujemy: W. Katajewa „Kwadraturę koła", L. Leonowa „Zwyczajnego człowieka", Treniewa „Kutuzowa", Kożennikowa „Przygodę Reginalda Dawisa", Fadiejewa „Młodą gwardię", Sofronowa „Moskiewski charakter", a ostatnio „Makara Dubrowę" Kornijczuka, która to sztuka pojawiła się na początku bieżącego sezonu odrazu w trzech czołowych teatrach Pragi i przeszła już do teatrów prowincjonalnych. Jednym z poważniejszych osiągnięć artystycznych teatru słowackiego było wystawienie w sezonie 1947/48 w Bratysławie „Kurantów na Kremlu" N. Pogodina z Bagarem w roli Lenina. Ze sztuką tą bratysławski Teatr Narodowy występował także w Pradze.

Sztuki rosyjskie i radzieckie w planie ramowym repertuaru teatrów czechosłowackich stoją na drugim miejscu zaraz po nowych sztukach czeskich i słowackich i ich realizacja stanowi jedno z głównych zadań scen czechosłowackich w najbliższym okresie pracy.

Państwowe nagrody teatralne za rok 1949 przyznane zostały wśród wielu innych nagród artystycznych oraz nagród naukowych z okazji święta państwowego w dniu 28. października. Pierwszą nagrodę otrzymała artystka Teatru Narodowego w Koszycach Olga Orszaghowa - Borodaczowa za rolę w „Herodzie i Herodiadzie" Hviezdoslava i za całość swej pracy artystycznej rozwijającej się w kierunku realizmu socjalistycznego. Borodaczowa jest żoną jednego z twórców słowackiego stylu teatralnego, znanego reżysera Jana Borodacza, obecnie dyrektora Teatru Narodowego w Koszycach. Należy do pierwszego pokolenia słowackich aktorów zawodowych i pracowała jeszcze przed powstaniem stałego teatru słowackiego w Bratysławie w teatrze objazdowym. Jest słynną odtwórczynią wielkich ról w sztukach repertuaru słowackiego oraz ról szekspirowskich. Jako pierwsza aktorka słowacka otrzymała państwową nagrodę teatralną już w r. 1935. Ma wielkie zasługi w pracy nad zorganizowaniem po wojnie teatru w Koszycach.

Drugą nagrodę teatralną otrzymali zbiorowo: Jarosław Krombholc, Karol Palousz, Jan Sladek, Beno Blachut i Maria Podvalová za inscenizację i wykonanie opery Smetany „Dalibor" w Teatrze Narodowym w Pradze. Artyści ci dali nowe ujęcie inscenizacyjne tej rzadziej grywanej opery Smetany i zbliżyli ją przez to współczesnemu widzowi (Krombholc kierownictwo muzyczne, Palousz reżyseria, Sladek scenografia). Blachut i Podvalová otrzymali nagrody za świetne muzycznie i aktorsko wykonanie ról Dalibora i Milady.

W dziedzinie filmu nagrodę otrzymał zespół twórców filmu „Milcząca barykada". Poza scenarzystami tego filmu i jego realizatorami technicznymi nagrodę aktorską otrzymał Jarosław Prucha.

Plan dwuletni teatrów czechosłowackich. W okresie od 1. lipca 1949 do 30. czerwca 1951 teatry Czechosłowacji realizują specjalny plan dwuletni, którego celem jest wzbogacenie ilościowe i artystyczne współczesnej rodzimej twórczości dramatycznej. Każdy teatr ma w tym okresie obowiązek wystawienia trzech nowych sztuk czeskich lub słowackich. Kierownictwo artystyczne teatrów winno ściśle współpracować z autorami dramatycznymi, proponować im tematy, dostarczać materiału, służyć fachową doradą. Przodujący i wzorowy zespół teatrów mają stanowić tu teatry praskie (Teatr Narodowy, Teatr Buriana, Teatr Realistyczny i Teatr na Vinohradach), które pozatem przy współpracy teatrów w Brnie i Ostrawie obowiązane są przedstawić i częściowo zrealizować plan nowych ujęć inscenizacyjnych najwybitniejszych pozycji czeskiego repertuaru klasycznego. Plan ten przedłożą na konferencji teatralnej, która odbędzie się w Ołomuńcu w grudniu br. Nowe sztuki autorów czeskich i słowackich winny wiązać się swoją tematyką z problematyką współczesności.

W wyniku konkursu na sztuki teatralne o współczesnej tematyce zorganizowanego przez słowacką ekspozyturę Ministerstwa Informacji i Oświaty pierwszą nagrodę otrzymała komedia znanego dramaturga słowackiego Stefana Králika „Podpoliańske buky". Sztukę tę wystawi Teatr Narodowy w Bratysławie. (zh)

Rumunia

Jednym z celów, jakie sobie postawił obecny ruch kulturalny w Rumunii — jest zdecentralizowanie życia teatralnego. Dawne teatry prowincjonalne były 5 razy mniej liczne, jak sceny stolicy. Obecnie istnieją teatry narodowe w Jassach, Arad, Cluj i Craiovej, oraz 12 sekcji regionalnych wielkiej spółdzielni aktorskiej amatorsko - zawodowej „Teatr ludu". Sekcje te działają w Bacau, Sibiu, Brasowie, Ploesti Pitesti, Pascani, Petrosani, St. Gheorghe, Timisoorze, Turda, Galati i Bukareszcie. Największymi sukcesami tych teatrów są komedie Moliera: „Skąpiec" i „Mieszczanin szlachcicem", utwory Goldoniego, oraz „Dzień odpoczynku" Katajewa. Dramaturgię bułgarską reprezentuje „Alarm" Wasiliewa, a rumuńską „Spadek Tomasza Ghisyn" Lazaroneanu. Każda sekcja „Teatru ludu" obejmuje 7—8 departamentów. W Sibiu, gdzie nigdy nie było teatru — osiągnięto 25 przedstawień „Mieszczanin szlachcicem".

Działalność „Teatru ludu" jest uzgodniona z pracą teatrów narodowych, które starają się przede wszystkim o repertuar klasyczny. Np. teatr w Jassach wystawił „Szkołę żon" Moliera, teatr w Cluj — „Otella" Szekspira, teatr w Arad — utwory Goldoniego. Teatry prowincjonalne przyjeżdżają też na występy gościnne do stolicy. Państwo gwarantuje byt wszystkim teatrom kraju. Istnieją 4 teatry, grające w języku węgierskim, cieszące się opieką i pomocą władz i wystawiające utwory Szekspira, Moliera, Gorkiego, Gogola, Czechowa, Beaumarchais, Goldoniego, Garcii Lorki i Salacrou. *(wn)*



Poprzedni, szósty numer, „Wieczorów Teatralnych" ukazał się z okazji wystawienia „Odwetów" Kruczkowskiego i zawierał następujące materiały:

Leon Kruczkowski: Nowe „Odwety"; Z przemówienia na IV Krajowym Zjeździe Związku Literatów Polskich w Szczecinie — **St. W. Balicki:** Dramat nowego pokolenia — **Zdzisław Hierowski:** O Kruczkowskim — powieściopisarzu — **Wilhelm Szewczyk:** Spojrzenie na Niemców — **Kazimierz Olszewski:** Z kroniki teatralnej Dąbrowy Górniczej — **Dyskusja teatralna:** Za i przeciw „Lekkomyślnej Siostrze" — **Z notatnika teatralnego:** Festiwal sztuk rosyjskich i radzieckich — Plany Państwowego Teatru Śląskiego — Przegląd prasy teatralnej — Z. S. R. R. — Czechosłowacja — Niemcy — Wielka Brytania — Zespół Państwowego Teatru Śląskiego — **Aleksander Widera:** Fraszki teatralne.

Numer zawierał ponadto 12 ilustracji i przerywników.

TREŚĆ NUMERU:

Tamara Motylewa: O Gorkim 1
Teofil Wojeński: W wirze życia 4
Jan Brzoza: Ku rewolucji 8
Wojciech Natanson: Głos czasu 11
Mieczysław R. Frenkel: O czasach „Mewy" Czechowa . . 14
Wilhelm Szewczyk: Dwóch o zapowietrzonych imionach . . 19
Jarosław Janowski: „Matka" Gorkiego 23
Z notatnika teatralnego: Moskiewskie jubileusze teatralne — Jubileuszowy repertuar — Przegląd prasy — Albania — Czechosłowacja — Rumunia 25

●

Fotografie wykonał Br. Stapiński.
Rysunek na stronie 23 wykonał O. Nerlinger.

REDAKTOR: WILHELM SZEWCZYK
PAŃSTWOWY TEATR ŚLĄSKI W KATOWICACH

D. 9 Sp. Wyd.-Ośw. „Czytelnik" Katowice - 1671 - 11. 11. 49 - R 019771 - 3000

Kawiarnia-Cukiernia Teatralna

MAŁA SCENA

Katowice, ul. W. Korfantego nr 4

Telefon nr 332-49

Rendez-vous Publiczności Katowic

POLECA: WYŚMIENITĄ KAWĘ, WYBOROWE CIASTKA

LOKAL CZYNNY DO GODZINY 23

MATERIAŁY WEŁNIANE

WITOLD KRYŚLAK

Katowice, ul. Daszyńskiego 3, tel. 317-60

KAPELUSZE

KOSZULE

KRAWATY

19 Pm

Akademia Muzyczna BIBLIOTEKA w Katowicach

Gdzie idziemy

dzisiaj wieczorem
tylko do

Bagateli

Dancing – Kabaret – Bar

KATOWICE, ULICA PLEBISCYTOWA NR 3
Telefon 333-03, 301-08

