

Dr. FRANCISZEK PAJACZKOWSKI.

KONSTANTY STANISŁAWSKI I JEGO WIZYTA W POLSCE.

Pierwsze wielkie przemiany w Rosji dokonały się w dziedzinie teatru. Tu bowiem już u schyłku ubiegłego stulecia Konstanty Stanisławski (właściwe nazwisko Aleksiejew) dokonał olbrzymiej reformy, wywracając dotychczasowy teatr, tkwiący w banale i „teatralności“, oraz przeprowadzając demokratyzację stanu aktorskiego. To też słusznie zauważył Władysław Ewert, że „teatr Stanisławskiego był dla Moskwy czymś więcej jak teatrem, był politycznym i społecznym protestem. Teatr ten był rewelacją i rewolucją metody. A tworząc metodę, tworzy się nowy świat“.

Teatr rosyjski, jak wszystkie prawie teatry w drugiej połowie XIX stulecia (poza paroma teatrami w Niemczech), tkwił w starych formach. Cechowały go sztuczność gestów i dekoracji, fałszywy patos i wreszcie „arystokratyzm“, polegający na systemie gwiazd, których kilka błyszczało w każdym teatrze, spychając szary tłum aktorski na plan najdalszy. Tylko najznakomitsi zbierali laury i piękne gaże, inni cierpieli biedę, nie mając możliwości wybicia się i okazania wielkiego może talentu. Szkoły dramatyczne przy teatrach nie cieszyły się uznaniem, gdyż uważano powszechnie, że aktorem człowiek się rodzi, a nie stworzy go wychowanie.

Wśród tej szarości i banału olbrzymie wrażenie zrobili Meiningeńczycy, którzy w objeździe po Europie zagościli także do Moskwy. Meiningeńczycy dbali o wierne oddanie ducha czasu, prawdę historyczną, kostium i dekoracje, harmonijną grę zespołową. Repertuar ich był jednak wyłącznie klasyczny (Schiller i klasycy niemieccy).

Wizyta Meiningeńczyków nie pozostała bez wpływu na Stanisławskiego (* 1863 r.), syna bogatego przemysłowca moskiewskiego, entuzjastę i wielbiciela teatru i literatury. Stanisławski miał już zresztą w rodzinie tradycję teatralną, babka jego bowiem, z pochodzenia Francuska, była znakomitą artystką. Na razie Stanisławski działał w „Towarzystwie sztuki i literatury“, urządza z zespołem przyjaciół i znajomych przedstawienia amatorskie, na których grywano przeważnie farsy i wodewile. W zespole znalazł wiele doskonałych talentów, powziął więc zamiary poważniejsze. W 1897 roku styka się z kierownikiem działu dramatycznego moskiewskiej Filharmonii Włodzimierzem Niemirowiczem - Danczenką, z którym po długich omówieniach wszystkich spraw od idealów sztuki aż do administracji i finansów w prowadzeniu teatru, postanowili otworzyć przybytek Melpomeny. Założono spółkę, w której decydującą rolę odgrywał milioner moskiewski Sawa

Morozow, główny finansista przedsięwzięcia. Przygotowania trwały przeszło rok. Pozyskano szereg zdolnych uczniów szkoły dramatycznej, dobrych malarzy jako dekoratorów — po czym zaczęto odbywać niezliczone i męczące próby, by wreszcie 14 października 1898 r. wystąpić na razie w wynajętym gmachu, po raz pierwszy z „Carem Teodorem“ Aleksego Tołstoja. Przedstawienie porwało zupełnie publiczność, uznano je wprost za rewelacyjne. Powodzenie następnych przedstawień i imprezy Stanisławskiego było zapewnione.

Teatr Stanisławskiego cechował przede wszystkim szalony entuzjazm do sztuki i zapał do pracy. W zespole artystycznym wszyscy byli równi, Stanisławski nie uznawał gwiazd oraz wielkich czy małych ról. Artysta grający jednego wieczoru rolę bohaterską, drugiego był tylko statystą. Jednak w dużych czy małych rolach — artyści zawsze grali z tą samą starannością, z tym samym zapałem, tworząc grono oddane duszą i ciałem sztuce, zespół, który był szczytem harmonii, najwspanialszą orkiestrą.

Celem zespołu była idealnie wierna interpretacja sceniczna sztuk. Dlatego też Wacław Grubiński nazywa Teatr artystyczny Stanisławskiego teatrem autorów. Oglądało się tam bowiem nie przedstawienie — tylko życie, nie artystów — tylko ludzkie dusze. Pisze o tym cytowany już Ewert: „W teatrze Stanisławskiego życie oglądało się przez pryzmat kłamstwa podniesionego do poziomu najdoskonalszej prawdy“. Stanisławczycy tak bowiem wystudiowali i zmechanizowali sztuczność, iż stała się naturalniejszą od samej naturalności, imitację posunęli do granic, przy których zatracą się samo pojęcie imitacji.

Osiągnięcie doskonałości kosztowało jednakże dużo czasu i pracy. Przed wystawieniem jakiejś sztuki odbywano szereg zebrań z zaproszonymi fachowcami i literatami. Prowadzono badania w muzeach i bibliotekach, szukano wzorów w codziennym życiu. Nieraz wysyłano zagranicę specjalnych ludzi do studiowania miejsc, w których się jakaś sztuka odbywała. Główna część pracy dokonywała się przy stole; na scenę przenoszono się dopiero wówczas, gdy aktor przetrawił ducha tworzonej przez siebie postaci i kiedy rola dojrzała. Tzw. przeżycia roli były w teatrze Stanisławskiego koniecznością. Kiedy zatem artyści przeżyli swe role i mogli grać już bez suflera, a dekoracje i kostiumy były gotowe, wówczas odbywano dwie próby generalne, po czym następowała premiera, oczekiwana z niecierpliwością przez całą Moskwę. Przy tym rodzaju pracy, systemie kilkudziesięciu nieraz prób, Teatr mógł wystawić najwyżej 4—5 premier rocznie.

Dekoracje i kostiumy były naturalistyczne, dbano o idealną wierność w szczegółach. Gdy zachodziła potrzeba, dekoracje olśniewały przepychem; wysokie koszty nie odgry-

wały roli. Nowością było pokazywanie akcji także na drugim i trzecim planie.

Repertuar Teatru Stanisławskiego składał się początkowo prawie wyłącznie z sztuk rosyjskich, grano więc rzeczy Aleksiego Tołstoja, Czechowa, Lwa Tołstoja, Gorkiego, Ostrowskiego, Gogola, Sugurczewa, Andrejewa i i. Spoza rosyjskich pisarzy wystawiano Ibsena, Hauptmanna, Hamsuna, Szekspira, Maeterlincka i i. Rewolucyjne posunięcia Stanisławskiego ściągają się zatem przede wszystkim do zmiany metody pracy w teatrze, wprowadzenia pracy solidnej i uczciwej, wypowiedzenia walki szablonowi i rutynie. Początkowo dochodziło nawet do zabawnych wypadków, np. celowo stawano na scenie tyłem do publiczności, lub też rozmyślnie ustawiano dekoracje inaczej, aniżeli kazał dotychczasowy szablon. Każdy najmniejszy szczegół, każdy gest musiał być usprawiedliwiony.

Podział pracy polegał na tym że Stanisławski zajmował się reżyserją utworów, natomiast Niemirowicz-Danczenko wprowadzał w duszę utworu.

Sława przedstawień trupy Stanisławskiego rozeszła się szybko po Rosji i Europie. Przede wszystkim ściągnięto go do Petersburga, którego publiczność uchodziła za więcej wymagającą. Jednak Stanisławski zdobył ją wstępnym bojem. Zdawałoby się, że kolej wreszcie na gościnę w Warszawie. Stanisławski orientował się jednakże w stosunkach polskich i nie chciał mieć nic wspólnego z polityką rusyfikatorską. Na razie unikał więc Warszawy, a do jednego z literatów polskich powiedział szczerze: „rozumiem i uznaję, że w Warszawie Polacy nie chcą i nie mogą chodzić do teatru rosyjskiego, dlatego też przyjadę tam dopiero, kiedy ustanie rusyfikacja, kiedy na teatr mój będziecie mogli patrzeć jak na czystą sztukę, bez wszelkiej domieszki polityki“.

Wyjeżdżając w 1906 r. na występy do Austrii i Niemiec, ominął Stanisławski Warszawę. Wizyta za granicą była pasmem tryumfów. Nawet w Niemczech, gdzie pamiętano jeszcze dobrze meiningeńczyków, gdzie działali tacy dyrektorowie jak Brahm i Reinhardt, teatr Stanisławskiego zażywał sławy najlepszego na świecie.

W drodze powrotnej Stanisławski, złudzony pozorami konstytucji i „dumą“, przyjechał w maju 1906 r. na kilka występów do Warszawy. Wystawił tu „Wujaszka Wanię“ Czechowa, „Cara Teodora“ Tołstoja i „Na dnie“ Gorkiego.

W świecie literacko-dziennikarskim przyjazd Stanisławskiego wywołał rozmaitość zdań. Jedni postanowili zignorować imprezę jak wszystkie zespoły rosyjskie, inni uważali, że w tym wypadku należy wznieść się ponad szowinizm narodowy.

Jan Lorentowicz zamiast recenzji wystąpił z listem otwartym do Stanisławskiego, („Gazeta Nowa“ r. 1906, nr. 214)

tłumacząc absencję polskiej publiczności. Lorentowicz widzi w Stanisławskim artystę rzetelnego, fanatycznie oddanego sztuce, który w stare kształty widowisk scenicznych tchnął nowego ducha mocą silnej woli, szczerego talentu i głębokiej intuicji. „Sztuka jest jedna — pisze dalej — i wielbimy potężnych twórców rosyjskich. Dziś złożylibyśmy hołd znakomitemu teatrowi, jednak chwila ta nie nadeszła“. Lorentowicz wyjaśnia dalej, że Stanisławski przyjechał w czasach, w których kultura polska przechodzi ciężki kryzys. Uniwersytety zostały zamknięte, szkoły rozpedzone, a język polski nie zyskał odwiecznych praw. Teatr polski, pod opieką dykcji nie znającej polskiego języka, doprowadzony został do ruiny artystycznej. Wśród artystów zabito inicjatywę i wiarę w owocność pracy. Trupy rosyjskie przyjeżdżały, by zająć polski teatr w celach rusyfikacyjnych. Prasę warszawską zmuszano do pisania o nich, choć publiczność ich unikała. W tym biernym oporze, na Stanisławskiego spadła rola wyłomu — jednak nieudanego, bo na przedstawienie, poza aktorami i krytykami, publiczności polskiej nie było. Mieszkańcy Warszawy, znęcani i wyczekujący zmian, nie mogą jeszcze otrząsnąć się ze wspomnień, które budził zawsze pobyt trupy rosyjskiej w Warszawie. Jedynie krytyk dramatyczny skorzystał z zaproszenia i jest pełen podziwu dla celowej i owocnej pracy oraz wspaniałych wyników. Stwierdził, iż „naturalność Stanisławskiego nie jest wynikiem jakiegoś tępego wielbienia realizmu, ale artystycznym dążeniem do prostoty i jasności efektów przez ogromnie subtelne skojarzenie szczegółów“. Można się cieszyć, że warszawscy artyści otrzymali lekcję. Jednak krytyk polski nie może podzielić się z czytelnikami wrażeniami występów, bo słowa jego nie znajdą oddźwięku w ich sercach, nie zachęcą do sprawdzenia.

Lorentowicz kończy swój list wyrażeniem nadziei. „Musimy jednak wierzyć, że niezadługo powitamy pańskie usiłowania inaczej. Stanie się to wówczas, gdy zaprosimy Pana sami do Warszawy — w przyszłej autonomicznej Polsce“.

W podobny sposób ustosunkował się do wizyty Stanisławskiego krytyk „Kurier Warszawski“ (r. 1906 nr. 128) — Władysław Rabski, który wprawdzie ceni i uwielbia wielką sztukę Stanisławskiego, uważa jednak, że jeszcze nie czas na gościnę. Wprawdzie Stanisławski przychodzi do nas nie jako polityk, lecz jako artysta, jednak w głębinach duszy polskiej jest jeszcze rana niezgojona. Między Stanisławskim a nami — zauważa Rabski — są mury smutne, które sprawiają, że sztuki jeszcze pokochać nie możemy.

Widzi jednakże Rabski w Teatrze Stanisławskiego jakby powiew odrodzenia, nie tylko teatrów ale państwa rosyjskiego: „Kto wie, może ten teatr przez Ciebie stworzony, jest obrazem Twojej ojczyzny. Może tak, jak Ty, człowiek nieznany, oto-

czony przez garstkę ludzi nieznanych, zerwałeś z tradycjami dawnego teatru i utworzyłeś nową demokratyczną sztukę, opartą nie na blasku gwiazd wirtuozów, lecz na harmonii przedziwnej, tak też i wyjdą z mroków zamętu pionierzy młodej Rosji, którzy zbudują gmach nowy na podstawie demokratycznej. Tyś zdobył mistrzostwo zespołu artystycznego, nowa Rosja na zespole politycznym oprzeć się musi. Tyś wszystko, co sztuczne i fałszywe, wydalil z królestwa sztuki dramatycznej, — nowa Rosja z prawdy narodzić się musi i w prawdzie żyć tylko może. Tyś z głębin poezji rosyjskiej wydobył ból wielki, pesymizm posepny, litość ogromną i tęsknotę płomienną, a cała ta muzyka uczuć narodowych jest uwerturą odrodzenia Rosji. Ody wybije godzina swobody dla wszystkich ludów państwa rosyjskiego, wówczas śpiewaj i przyjdź a Polska autonomiczna słuchać cię będzie w zachwycie“.

L. Straszewicz („Kurier Polski“, r. 1906, nr. 126) zastanawia się również, czy wobec Teatru Stanisławskiego zastosować bojkot jak wobec innych teatrów rosyjskich. Zgadza się również, że wizyta nastąpiła za wcześnie, ponieważ jednak bez celu politycznego i ponieważ rygor rusyfikacyjny zelżał a w teatrze polskim pozwolono na wystawienie sztuk narodowych, przeto „Kurier Polski“ będzie pisał o Teatrze Stanisławskiego, jak o innych widowiskach innojęzycznych bez uprzedzenia i niechęci“. Recenzje z poszczególnych przedstawień bardzo krótkie i zwięzłe pełne są pochwał i podziwu dla wielkiej sztuki.

Stan. Kozłowski („Gazeta Polska“ r. 1906, nr. 125) żałuje, że Stanisławski przyjechał za wcześnie, gdyż jeszcze nie nadeszła pora na sielankę polsko-rosyjską; więc choć Stanisławski roztoczył cały przepych pomysłowej reżyserii, cały urok sztuki scenicznej — podziwiała go i słuchała nie-polska lecz rosyjska publiczność Warszawy. Z trzech przedstawień warszawskich Kozłowski uważa wykonanie „Na dzień“ Gorkiego za szczyt twórczości aktorskiej grupy Stanisławskiego. „Przedstawienie to stanowi chlubę sztuki scenicznej w ogóle“ — pisze krytyk — podziwiając „grę skupioną, mocną, nastrojową“.

Tt. („Słowo“ r. 1906, nr. 125) nie ma skrupułów czy pisać lub nie o Teatrze Stanisławskiego, nie docenia bowiem politycznego znaczenia teatru i nie widzi w przyjeździe Stanisławskiego motywu do politycznej dyskusji. O teatrze wyraża się Tt. z największym uznaniem; ciekawą jest opinia, dotycząca wystawionych sztuk. Krytyk zauważa, że w trzech sztukach, przedstawiających trzy środowiska; proletariackie w „Na dzień“, burżuazyjne w „Wujaszku Wani“ i wyżyn w „Carze Teodorze“ — w trzech sztukach tak odmiennych pod względem charakteru, nastroju, środowiska i epoki, odzywa się jedna

wspólna nuta — skrajny, beznadziejny pesymizm, brak zaufania we własne siły, zwątpienie w lepszą przyszłość.

J. Łoziński („Dzień Dobry“ r. 1906, nr. 73) ma uznanie dla Stanisławskiego za to przede wszystkim, iż przyjechał dopiero teraz, gdy inne hasła zagrały w powietrzu. „Przybył pokazać, że młoda Rosja ma swoją nową, prawdziwą i niezależną sztukę. Widzieliśmy scenę jeno, a na niej przedstawiciele młodej Rosji i wielkiej, znakomitej trupy artystów, którzy potęgą talentu swojego wywołują czary“.

Przedstawienie „Wujaszka Wani“ nazywa Łoziński „świątecznym widowiskiem, w którym niema ról — są ludzie, niema popisów aktorskich lecz kreacje, niema sceny lecz życie, owiane tchnieniem poezji i powagą nastroju“.

Po „Carze Teodorze“ stwierdza tenże krytyk, że Warszawa nie widziała jeszcze całości tak wystawionej. Każdy szczegół dostrojono do epoki i miejsca akcji. Splendor dekoracyjny wprost magnacki! Gra doskonała w szczegółach, przepyszna w zespole. Zrozumienie charakteru i indywidualności pisarza.

O „Na dnie“ czytamy znów: „Gorkija głęboko, subtelnie odczuł Stanisławski a z nim artyści moskiewscy. Wczorajsze przedstawienie było wielkim sukcesem nie tylko harmonijnej orkiestry, zgranej mistrzowsko, ale tryumfem rzetelnym niedoścignionych ujęcia rzeczy, wyczucia drgnień lutni smutnej Gorkija“.

„Tygodnik Ilustrowany“ i „Świat“ o Teatrze Stanisławskiego nie pisały.

Prasa pozawarszawska również interesowała się wizytą Stanisławskiego. Obszerny artykuł pióra Bolesława Gorczyńskiego pojawił się w „Nowej Reformie“ (r. 1906, nr. 119 i 120), dłuższy artykuł znalazł się w „Kurierze Litewskim“ (r. 1906, nr. 93).

O sztuce Stanisławskiego cała prasa polska wyrażała się z największym entuzjazmem, zastrzeżenia obudził tylko moment przyjazdu. Sam Stanisławski żałował swego przedwczesnego przyjazdu, podkreślając zawsze, że nie chce mieć nic wspólnego z polityką.

Niestety, w wolnej Polsce już nie oglądaliśmy Stanisławskiego z jego teatrem. Przed kilkunastu laty gościła tylko grupa artystów Teatru Artystycznego, przebywająca po przewrocie na obczyźnie.

W 1913 r. powstaje przy Teatrze Artystycznym pierwsze studium, które miało być laboratorium pracy teatralnej. W następnych latach powstało jeszcze kilka takich przygotowanych studiów.

Wybuchła wojna, paroletnie czasy wojenne, wreszcie rewolucja. Mimo wszystkie przeciwności Stanisławski rozwija dalej ożywioną działalność, opiekując się artystami na emigracji

w Moskwie. Artyści polscy, którzy znaleźli się wówczas w Moskwie doznali niezwykle gościnnego przyjęcia ze strony Stanisławskiego, który umożliwił im pracę teatralną. Dziękowała mu za to w 1928 r. na jubileuszu trzydziestolecia Teatru Artystycznego delegacja polska z Schillerem i Zelwerowiczem na czele. Stanisławski po przemówieniu Zelwerowicza podszedł do Polaków i rzekł wzruszony: „Dziękuję serdecznie moim przyjacielom i najbliższym współpracownikom, Polakom“. Rewolucja nie wystraszyła Stanisławskiego, który w nowych warunkach kontynuował pracę swego teatru, ciągle go doskonaląc.

W październiku 1928 r. odbył się wspomniany 30-letni jubileusz, na którym wystawiono wyjątki z różnych przedstawień Teatru Stanisławskiego, poczynając od „Cara Teodora“ Tołstoja, którym przed 30 laty Stanisławski zaczął swą pracę, skończywszy na rewolucyjnej sztuce Iwanowa „Pociąg pancerny“.

Aleksander Zelwerowicz, naoczny świadek jubileuszu stwierdza, że mimo rewolucji i przemian Teatr Artystyczny jest dziś jak dawniej wiecznie żywym organizmem o najwyższym duchowo twórczym napięciu, jest wiecznie młodym entuzjastą, bojownikiem, nauczycielem, filozofem i wyrobnikiem razem. Dzieje Teatru Stanisławskiego to nie tylko epoka wielkich zdobyczy artystycznych, ale droga po której szło społeczeństwo. Teatr cierpiał wraz z nim, bolał jego męką, dęczył się zwątpieniem, nie oderwał się jednak od rodzimej gleby, nie uciekł za granicę, przetrwał i wyszedł na gościniec, na którym jest całe społeczeństwo. Choć minęło trzydziestolecie, Teatr Artystyczny jest ciągle w kwitującym stanie, wciąż na wyżynach sztuki. Moskwa ma prawo szczyć się nim, nie tylko jako idealnym tworem artyzmu, ale jako wielką siłą społeczną.

Teatr Stanisławskiego znalazł naturalnie mniej lub więcej udatych naśladowców. W Polsce niewątpliwy wpływ widzimy w „Reducie“ Juliusza Osterwy, gdzie stosowano szereg kanonów Stanisławskiego jak gra zespołowa, idealna wierność szczegółów, lub system przeżywania.

Stanisławski umiera 7 sierpnia br. nie doczekawszy już czterdziestolecia swego Teatru. Mógł umrzeć spokojny o los jego, liczne studia wychowały zastępy młodzieży, która kontynuować będzie zasady mistrza. Swoje dzieje opisał Stanisławski w książce pt. „Moje życie w sztuce“. Podał tam także metodę i system pracy teatralnej. Poza tym zamierzał napisać kilkutomową rzecz o pracy teatralnej, lecz skończył tylko dwa tomy. Drugi z nich o samokształceniu artysty ma się niedługo ukazać.

Wiele rewolucyjnych posunięć Stanisławskiego stało się dziś w każdym teatrze czymś naturalnym. System przeżywania

znalazł wielu przeciwników, dowodzących, iż prowadzi on do zupełnej abnegacji indywidualności artysty na rzecz charakterów, granych przez niego postaci. Przedstawienie zyskuje na prawdziwości, a traci na złudzie artystycznej.

Walory Teatru Stanisławskiego, zawsze aktualne, które mogą być kanonem każdego innego, to według znawcy sceny — Zelwerowicza: „zbiorowość pracy, pełnia odpowiedzialności za całość widowiska, głębia prawdy i uczciwość artystyczna, całkowite ofiarowanie własnej duszy i świętość sprawy“.