

# STOLICA WSPÓŁCZESNEGO TEATRU ZA CZERWONĄ KURTYNĄ SOWIECKĄ

KORESPONDENCJA WŁASNA „WIADOMOŚCI LITERACKICH“

Moskwa, w grudniu 1923 r.

## Akademia retrospektywna i trybunał teatralny.

Kiedy w czerwcu r. 1923 utrwaliłem swoje najbardziej charakterystyczne spostrzeżenia z Moskwy — już wtedy wspominałem o teatrach, jako o najbardziej znaczącym objawie kultury miasta. Niestety, wtedy sezon się kończył. Teatry były zamknięte. Jedynie strzępy kolorowych afiszów na słupach reklamowych i bogato wydane afisze teatralne ubiegłego sezonu dawały pojęcie o kolosalnej ilości sal widowiskowych, o repertuarze i o pietyzmie, z jakim odnoszono się do życia teatralnego.

Rok teatralny finiszował wielką akademią retrospektywną, omawiającą najważniejsze premiery sezonu. Część krytyków formowała zarządy, część wносиła obronę, wreszcie specjalnie powołany trybunał teatralny rozstrzygał o rzeczeniach mówców i ogłaszał wyrok, który stanowić miał materiał do historii teatru za okres przybyty.

## Triumfy repertuaru klasycznego i pogwałcenie komedii mieszczańskiej.

Dzięki tym zapowiedziom, jak również dzięki obfitym przeglądami prasy, — można się było przekonać, że repertuar klasyczny zajmował w większości teatrów należne, jeżeli nie wyłączne miejsce.

A ilość tych teatrów jest imponująca. Przeszło trzydzieści sal zapewnia się dzień w dzień (prócz niedziel) — dni odpoczynkowych) jedyną w świecie teatralną publicznością, gotową poświęcić obiad dla spędzenia wieczoru w gospodzie marzenia.

Marzenie! Może jest to najmniejszą odpowiedź na pytanie, gdzie chodzi o teatr współczesny, i jeżeli można je jeszcze gdzie zastosować, to tylko wspominając wizje teatralnych reżyserów rosyjskich.

Komedja salonowa i mieszczańska, która stanowi u nas podwalinę repertuaru, — tam reprezentowana jest tylko w kilku podrzędnych teatrzykach oraz w teatrze Korsza. Ale co najdziwniejsze (znów dla nas) — nie cieszy się powodzeniem. Nie ma również wielkiego powodzenia operetka. „Madame Pompadour“ albo inny wodewil niemiecki osiąga zaledwie pięćdziesiąt przedstawień, podczas, gdy na wiosnę wystawiona „Lizystrata“ w Artystycznym albo „Girolle“ w Kameralnym grane są prawie bez przerwy

od dnia premiery. Komedja „Dzwonek alarmowy“ pada po kilku przedstawieniach, — zato komedja „Rogacz wspaniały“ osiąga w szybkim tempie sto przedstawień w Teatrze Meyerholda.

Te kilka szczegółów świadczy najlepiej o poziomie i smaku publiczności, wychowanej zresztą na epokowym i jedynym na świecie teatrze Stanisławskiego.

## Święto Stanisławskiego i ewolucja jego teatru.

Gdy mowa o Teatrze Artystycznym, wspomnieć trzeba o uroczystości, jaką obchodzono w Moskwie ubiegłej jesieni: dwudziestoletnicia istnienia teatru. Z tej racji (nieobecny zresztą) Stanisławski i zastępca jego Niemirowicz - Dančeuko otrzymali tytuł artystów narodowych, a w uroczystej akademii wzięły udział delegacje wszystkich teatrów.

W szeregu przemówień podkreślano jednogłośnie, bez względu na przekonania i zasady, — wychowawcze znaczenie teatru Stanisławskiego, który pierwszy wskazał rolę, jaką winien stanowić w teatrze zespół.

Dzisiaj Teatr Artystyczny nazywa się „klasycznym“, chociaż odbiegł on już daleko od swoich pierwszych założeń i poczyniła.

Podstawą repertuaru teatru Stanisławskiego i jego czterech „studjów“ są naturalnie dawne sztuki realistyczne i symboliczne; dopiero ostatnie premiery (komedja Arystofanesa i opery komiczne Offenbacha) wykazały pewne nowe dążenia reżyserskie, które mają jednak znaczenie czysto formalne.

W każdym razie zastępca Stanisławskiego, Dančeuko, wychodzi w dalszym ciągu z założenia swego mistrza, że kwestja formy w teatrze zależna jest wyłącznie od treści dzieła, niezależnie od tego, czy wystawia się tragedję Szekspira, czy operę-buffo Offenbacha.

## Stary wodewil francuski jako kanwa reżyserska.

Kiedy mowa o operze komicznej Offenbacha, trudno nie powiedzieć o tej roli, jaką odegrała lekka komedjo-opera francuska we współczesnym teatrze moskiewskim. Zapewne, stary wodewil francuski stał się świetną kanwą reżyserską dla wyzyskania wszystkich możliwości tanecznych, świetlnych i gimnastycznych, — zrywając zupełnie z metodą gry realistycznej i konwencjonalizmem „operowym“.

## Prace Tairowa.

Kulminacyjnymi przedstawieniami tego typu były premiery reżysera Tairowa w Teatrze Kameralnym.

Alle teatr ten, będący poniekąd centrum pomiędzy klasycznymi teatrami — Małym i Stanisławskiego a teatrem rewolucyjnym Meyerholda, przyniósł mi pewne rozczarowanie.

Błąd Tairowa tkwi w jego rozdwojeniu. Z jednej strony cały bałast konwencjonalny dekoracji, z drugiej — naiwne uproszczenia kostiumowe; trochę estetycznych „nastrojów“ obok szalonej buffonady cyrkowej, wyszukane modulacje głosowe w dialogach mówionych, a jednocześnie naiwne ciro-pawe duchy aktorów, nieumiejących śpiewać...

Szalona, wściewa pomysłowość

Tairowa, wynikała jak gdyby z nadmiaru tęsknot i poszukiwań, jest — trzeba przyznać — olśniewająca, ale też i nadto zewnętrzna, nadto skomplikowana i obliczona na efekt.

Tairow marzy o połączeniu tragedji i arlekinady (świadczy o tem wielka różnorodność sztuk wystawianych: „Salome“, „Brambilla“, „Fedra“, „Girolle - Girofla“, tylko że arlekinadom jego brakuje humoru („Girolle“, „Brambilla“).

Tak, tym karkołomnym dziwem wodewilowym i dowcipom akrobatycznym tej znakomitej groteskowej i charakterystycznej grze artystów - śpiewaków - tancerzy (Koonen, Ceretelli) brak właśnie poczucia humoru, — małej iskierki, która by zapaliła ogień — naprawdę.

## TRZY KSIĄŻKI O TEATRZE

F. Stiepun. Osnownyje problemny teatru. Berlin, „Słowo“, 1923; str. 127. — N. Jewreinowa. Teatr kak takowoj. Berlin, „Academia“, 1923; str. 116. — S. Wiermiel. Alchimja teatra. Berlin, „Academia“, 1923; str. 46.

Stiepun zatytułował swoją książkę z dziedziny filozofii teatru niezgodnie z treścią. W pierwszej części usiłuje odtworzyć duszę artysty i aktora z własnych obrazów wewnętrznych. Analizuje trzy ogólnoludzkie postawy wobec życia: postawę filisterską, artystyczną i mistyczną. Schemat ten ozdabiają pospolite niekiedy twierdzenia: „W aktorze zawsze tkwi dusza artysty“, „aktorstwo, to stała funkcja natury artystycznej“. A jednak w sposobie wykładu tych „prawd“, w opisie duchowej struktury artysty-dyletanta i artysty-twórcy, pod powłoką terminów i schematów, — wyczyna się tętno bezpośrednich przeżyć. W części drugiej na zasadzie stworzonego schematu wprowadza autor nowy wzór, ustalający cztery zasadnicze odmiany twórczości aktora: naśladownictwo, przeistaczanie życia, wcielenie, improwizację. W ciągu wykładu kilkakrotnie omawia odrębność rozpatrywanej rzeczywistości od pojęć klasyfikujących. W części trzeciej — o teatrze przyszłości — Stiepun rozważa powinowactwo współczesności (rosyjskiej) z duchem tragedji; z ducha kataklizmu — religijnego ducha sztuki tragicznej — usiłuje

wyłowić metafizyczne przesłanki przyszłego teatru.

Książka Jewreinowa jest drugim niezmiennym wydaniem ogłoszonej w 1912 r. apoloji nasycenia teatralnością życia i teatru. „Ewangelję“ uzupełnia sześć „nowych inwencji teatralnych“ i przedmowa, w której Jewreinowa ustala, że jest wynalazcą słowa „teatralizacja“ i odkrywczą nowych dróg dzisiejszego teatru.

„Teatr — to zmowa reżysera, malarza, muzyka i aktorów“, — o tym Wiermiel w „Alchemii teatru“, która ma być tej zmowy opisem, niezdradzającym zawodowej tajemnicy spiskowców. Książka jest raczej bezładnym odpisem rozmów, które toczą spiskowcy, do bliższego udziału w znowie niedopuszczani. A więc: o sztuce wogóle, o zmyśle teatralności, o ciele aktora, jako tworzywie, o stanowisku i umiejscowieniu reżysera, literaturze w teatrze, rampie itd.

Wszystkie trzy książki powstały pod znakiem wrogim wszelkiemu naturalizmowi w sztuce i ożywione są wspomnieniami tych usiłowań odrodzenia teatru, które Kosjanie łączą z nazwiskiem Wiermy Komisarzewskiej.

## Inscenizowana powieść.

Obecnie inscenizuje Tairow powieść Chestertona „Człowiek, który był Czwartkiem“. Przedstawienie to wzbudza zainteresowanie dzięki niezwykle pomysłałej dekoracji, której projekt zamieściła większość ilustrowanych pism i afiszów teatralnych.

Nawiasem mówiąc, ten rodzaj twórczości teatralnej — powieść inscenizowana (a nie przeróbka z powieści) — jest dotąd jeszcze modny. Odkąd Stanisławski dał niezapomnianych „Braci Karamazowych“ i „Biesy“, różne sceny starają się szukać natchnienia w dziełach wielkich prozaików.

Do szczęśliwszych realizacji tego typu należy bezwątpienia „Ponura anegdota“ Dostojewskiego, wystawiona w Teatrze Komisarzewskiej. Zastosowane tu sprytnie półcień i światła wywierają, doprawdy, wrażenie ogromne.

## Konstrukcje Meyerholda.

Na czele teatrów t. zw. „rewolucyjnych“ stoi przedewszystkiem „Gitis“ Meyerholda.

Meyerhold, ongi współpracownik Stanisławskiego, następnie wyznawca impresjonizmu w teatrze (wystawiał m. in. sztuki Przyszewskiego), — obecnie stał się propagatorem teatru agitacyjnego, rewolucyjnego, teatru bezpośredniego oddziaływania.

Odrzucił dekoracje, zastępując je jedynie konstrukcjami maszynowymi, odrzucił wszelkie efekty półtonów, cieni, stylizacji, niedomówień, dając teatr wyraźny, ostry, zdecydowany. Aktorzy wypowiadają się ruchami jaskrawymi, niemal akrobatycznymi, — a dla osiągnięcia koniecznych wrażeń przeznaczony jest cały aparat techniki współczesnej: motocyklów, aut, armat, maszyn elektrycznych itd. („Ziemia naopak“).

Największy wysiłek położono na rozwinięcie gimnastyczno-fizycznych zdolności aktora, który wydobywa w ten sposób maximum ekspresji („Śmierć Tarelkina“, „Rogacz wspaniały“).

Dwa wielkie reflektory oślepiają scenę-maszynę, podkreślając tem samym ostre sylwetki aktorów. A zespół gra idealnie. Można o nim powiedzieć, że jest „skonstruowany“. Sugestjonuje wezbraną widownię. Porywa. Widowisko waha się między cyrkiem a wiecem agitacyjnym, między patosem tragedji a młodzieńczym, szumiącym poematem.

Zapewno, znaczenie „wychowawczo-rewolucyjne“ teatru Meyerholda upadło, ale bądź co bądź w historii teatru zajmie on miej-

sce, jako idealny teatr rewolucyjny, tak, jak go sobie marzyli może konspiratorzy-idealiści!

## Foregger.

Obok Teatru Meyerholda pracuje szereg większych lub mniejszych „studjów“, z których bezsprzecznie wyróżnia się „Nastfor“ Foreggera. Mimiczne momenty niektórych cheo-poematów, tańce maszyn przy muzyce „drzewa“ i „ołowiu“, wreszcie sceny z „Miasta“ mają w sobie akrobatykę i plastykę, — wuzdanie, cynizm i naiwną poetykę, — efekty mocne i brutalne obok efekców subtelnych i zupełnie sentymentalnie nastrojowych.

Jakkolwiek te wszystkie eksperymenty wypadają w rzeczywistości, bije z nich jedno: żywotność. Pęd naprzód, dążenie, — cechuje atmosferę teatralną w Moskwie.

Rewolucja nie zabiła teatru. Nadto liczne pisma fachowe, afisze ilustrowane, wydawnictwa i biblioteki, wreszcie polemika, — potęgują tę atmosferę gorączki pracy i ciągłych poszukiwań.

## Ruch muzyczny.

Nawet Wielka Opera, która tkwiła dotąd jeszcze w szablone włoskiej wystawy i repertuaru (poza Wagnerem i kompozytorami rosyjskimi), odważa się na eksperymenty, narazie jedynie formalne. Zapowiada bowiem „Szeherazadę“ Korsakowa, odtąd szoną na wypukłej, kolistej scenie. Przyczem etnograficzne „decora“ baletu zastąpione będą fantastycznymi: bo jeżeli muzyka „Szeherazady“ jest tylko marzeniem o Wschodzie, tem bardziej musie niem być urzeczywistnienie tej wizji.

Opera Zimina „studja“ operowe Teatru Artystycznego, koncerty symfoniczne Teatru Wielkiego, koncerty w sali im. Beethovena, oraz w wielkiej i małej sali Konserwatorium koncentrują w sobie dość senny narazie ruch muzyczny stolicy rosyjskiej. Nazwisko Szymanowskiego spotyka się częstokroć na programie fortepianowych recitalów.

## „Nieboska komedja“.

W końcu mego listu muszę wspomnieć o sensacyjnej premierce teatralnej, która nas przede wszystkim musi zainteresować. Była nią „Nieboska komedja“; wystawił ją Teatr Dramatyczny w Petersburgu („Studja“ Stanisławskiego, po „Balladynie“, przygotowały „Sen srebrny Salomei“).

Stanisław Staliński.