

ANATOLIJ GLEBOW

Piętnaście lat teatru sowieckiego

O teatrze sowieckim napisano poza granicami Związku kilkadziesiąt książek. To jedno charakteryzuje już jego światowe znaczenie. Pomimo to można twierdzić, że pojęcia o nim są niekiedy niekompletne i niejasne. Nadzwyczaj trudno jest sądzić o takim zjawisku jak teatr na podstawie samych tylko opisów i fotografii. Teatr trzeba widzieć. Życie teatru i metody jego pracy trzeba studiować. Czemże teatr sowiecki jest w istocie? Jest to przedewszystkiem około stu kolektywów teatralnych w samych tylko dwóch największych miastach — w Moskwie i Leningradzie, jest to kilkaset teatrów we wszystkich innych miastach, w tej liczbie przeszło sto teatrów grających w języku niemieckim, i wreszcie kolosalne, wielotysięczne kadry t. zw. samorodnego, t. j. amatorskiego, teatru — robotniczego, chłopskiego, żołnierskiego, dziecięcego i in. Oto czym jest teatr sowiecki jako organiczna całość. A tymczasem świat zewnętrzny miał dotychczas możliwość poznania nie więcej niż pięciu teatrów sowieckich. Mówię o Moskiewskim Teatrze Artystycznym, który dawał gościnne występy w Europie i Ameryce Północnej, o Teatrze im. Meyerholda, który wyjeżdżał do Francji i Niemiec, o Teatrze

ca się w zawołanej formie zrehabilitować ruch białych. Jednakże już w rok później Teatr Artystyczny wystawił sztukę Iwanowa „Pociąg pancerny 1469”, która w oczach sowieckiej opinii publicznej była wielkim krokiem naprzód. W następnych sezonach Teatr Artystyczny wystawił sztuki dramaturgów proletariackich Kirszona („Chleb”) i Afinogienowa („Strach”), które jeszcze bardziej umocniły jego kontakt z widzem proletariackim.

Przechodząc do charakterystyki nowych teatrów rewolucyjnych, z którymi częściej stykałem się w pracy niż ze starymi, mogę nie omawiać ich oblicza politycznego. Jest ono wyraźne. Teatry rewolucyjne powstały w tych latach, kiedy cały stary teatr nie był jeszcze w stanie dorównać kroku epoki. Temsamem od początku politycznie przeciwstawiły się apolityczności i reakcjonizmowi starych teatrów. Ilość teatrów rewolucyjnych była bardzo wielka. Większość ich przestała istnieć, nie pozostawiając śladu po sobie. Ale wiele teatrów wytrzymało tę próbę czasu, o której mówił Lenin, i w rozwoju swym stało się pełnowartościowym

konwencjonalnie, podkreślając jej momenty wzruszeniowe. W jednej z ostatnich inscenizacji, w sztuce Oleszy „Lista dobrych uczniów”, Meyerhold wprowadził niemą postać sceniczną, stroiciela,

Jeżeli Teatr Meyerholda traktował siebie jako laboratorium nowych form teatru, Teatr Rewolucji od samego początku



Stanisławski z wnuczką

który w czasie prowadzonego dialogu nasłuchiwał fortepian. Cichy dźwięk poszczególnych strun, wpłany w dialog i akcentujący go, wywiera niezatarte wrażenie i niezwykle pogłębia rozmowę.

Wpływ Meyerholda na teatr sowiecki jest kolosalny. Niezależnie od tego, że pod jego kierownictwem wyrosła plejada wybitnych talentów reżyserskich i aktorskich, podstawowe jego zasady tak czy inaczej oddziaływały na pracę innych teatrów. Można to powiedzieć o spopularyzowaniu dekoracji architektonicznej, która prawie zupełnie i wszędzie wyparła

ku stała na drodze teatru rewolucyjnej treści. Jemu właśnie przypada zaszczyt wystawienia pierwszych sztuk, oddających realistycznie rzeczywistość sowiecką. Pierwszą z takich sztuk był „Pieróg powietrzny” Romaszewa, wystawiony w r. 1924. W dwa lata później w tym samym teatrze wystawiono moją sztukę „Wzrost”, pierwszy utwór sceniczny o fabryce sowieckiej. Tam również szła przeszło 250 razy „Inga”. Z utworów scenicznych o statnej doby największe powodzenie w tym teatrze miały sztuki Pogodina „Pocemat o toporze” i „Mój przyjaciel” oraz



Scena z „Piotra I” Aleksieja Tolstoja (2-gi M. Ch. I)

malowaną, o oświetleniu sceny reflektorami zamiast rampą, o wyzyskaniu muzyki, o metodzie inscenizacji, nie mówiąc już

„Ulica radości” Zarchiego (o Anglii współczesnej).

W ciągu ostatnich dwóch lat Teatrem



Scena z „Mojego przyjaciela” Pogodina (Teatr Rewolucji)

o stosunku do teatru jako do sztuki aktywnej politycznie (co stało się elementarną prawdą dla absolutnie wszystkich pracowników teatru sowieckiego).

Rewolucji kieruje jeden z najwybitniejszych młodych reżyserów Związku sowieckiego, Popow. Pod jego kierownictwem teatr stał w pierwszym szeregu

teatrów sowieckich. Szczęśliwą cechą charakterystyczną Teatru Rewolucji jest wyjątkowe bogactwo w talenty aktorskie. Cechą charakterystyczną artystów Teatru Rewolucji jest ich szczególna aktywność w pracy społecznej i w studiach nad marksowską teorią sztuki, prowadzonych w Moskiewskim Klubie Teatralnym. Co jest właściwością ich gry? Co odróżnia ich od tradycyjnej manieri Teatru Małego albo Artystycznego? Ostrzejszy rysunek roli, graniczący niekiedy (jak u Glizera) z prawdziwą groteską, jednak nigdy nie zatracający poczucia realności obrazu. Wydaje się jakby Glizer rysował swoje role ostrym ołówkiem Swifta, Rabelaisa, van Gogha, Zillego. Babanowa w swojej ostrej i wykwintnej a równocześnie głęboko uzasadnionej psychologicznie grze posługuje się metodą ekscentryczności. Orłow stosuje błaznowanie. To samo należy powiedzieć o Martinsonie, pracującym obecnie u Meyerholda. Jednak u podstawy wszystkiego leżą nie te zewnętrzne metody, obliczone na zaostrezenie rysunku, lecz społeczne ziarno. Teatr Artystyczny, pokazując człowiekowi, bierze za punkt wyjścia jego cechy indywidualne. Teatr Rewolucji zaś wychodzi z charakterystyki społecznej.

„Rozłam”. W tej inscenizacji zdolny malarz i reżyser teatru Akimow po raz pierwszy zastosował oryginalną metodę pokazu aktorów jakgdyby zgóry, pod zupełnie nowym kątem widzenia. Prawdziwym tryumfem Teatru im. Wachtangowa była inscenizacja nowej sztuki Gorskiego „Jegor Bułyczew i inni”. Wyróżnił się szczególnie Szczukin w tytułowej roli artysty: po tem przedstawieniu krytyka zaczęła zaliczać Szczukina do najlepszych aktorów Z. S. R. R. Szczukinowi istotnie udało się, drogą zupełnego wzywiania się w charakter, subtelnego uzasadnienia wszystkich szczegółów zarówno pod względem psychologicznym jak i fizjologicznym, wielkiej prostoty i jasności, stworzyć niezapomnianą postać symboliczną przedstawiciela klasy, która w Rosji zeszła ze sceny historii.

Wybitne miejsce zajmuje w Moskwie Teatr Nowy, dawniej studio Teatru Małego, kierowany obecnie przez zdolnego reżysera Kawierina. Młody wielki kolektyw teatru stara się połączyć stuletnie tradycje realistyczne Teatru Małego z muzykalnością i zaostrezeniem konturów widowiska, niekiedy nawet z groteską.



Scena ze „Zmartwychwstania” według Lwa Tolstoja (Teatr Artystyczny)

Teatr Rewolucji w znacznej mierze zawdzięcza swój sukces malarzowi i reżyserowi, Szelepanowowi. Jego dekoracje do sztuki „Ulica radości” zostały uznane za arcydzieło, nawet przez tak wymagającego i surowego sędziego jak Pissator.

Bardzo zbliżony swą postawą do Teatru Rewolucji jest dawny Teatr Proletkultu, obecnie Teatr W. C. S. P. S. Charakterystyczną cechą tego teatru jest, że większość jego grupy składa się z byłych robotników-studiowców. Dziś są to już aktorzy, mający za sobą przeszło dziesięć lat pracy sceniczej. Z licznych spektakli tego teatru, odznaczających się zawsze aktualnością i ostrością polityczną, zasługują na wyróżnienie inscenizacja sztuki Trejakowa „Kontr-gazy”, granej nie w teatrze ale w autentycznej gazowni. W ostatnich czasie bardzo dobrze za-inscenizowano sztukę niemieckiego dramaturga-komunisty Wolffa „Marynarze z Kotoru”. Metody oprawy sceniczej i gry tego teatru są bardzo zbliżone do Teatru Rewolucji.

Poważne miejsce zajmuje Teatr M. O. S. P. S. Powstał on w r. 1922 z inicjatywy moskiewskich związków zawodowych. Ten teatr właśnie pierwszy opracował nowe zasady ekonomii teatralnej, i to jest jego wielką zasługą. Teatr ten, którego trupa składa się ze starych aktorów z domieszką młodzieży, pod względem artystycznym nie stworzył oryginalnych metod i waha się pomiędzy wpływami Meyerholda a tradycyjną manierą naturalistyczną starego teatru. Zato niewątpliwym plusem w jego pracy jest to, że potrafił wysunąć szereg wybitnych proletariackich pisarzy dramatycznych, jak Bill-Bielocerkowski („Nawalnica”), Księżyn „Lewy strony” i in.), Kirszon („Szyby nie huczą”), „Miasto wiatrów” i in.) i t. d. Pewien eklektyzm, jaki można zarzucić temu teatrowi, nie przeszkodził mu stworzyć szeregu pięknych i wielkich inscenizacji oraz cieszyć się stale gorącą sympatią publiczności robotniczej.

Jednym z najwybitniejszych teatrów Moskwy jest bezspornie Teatr im. Wachtangowa, dawniej trzecie studio Moskiewskiego Teatru Artystycznego (M. Ch. T.). Wysoce uzdolniony założyciel teatru zmarł, zdążywszy zaledwie zaznaczyć podstawy swego systemu, który odznaczał się ostrym zwrotem w kierunku współczesności i swoistym połączeniem elementów Teatru Artystycznego z naleciałościami Meyerholda, Tairowa i t. d. Pierwszym przedstawieniem, które Teatrowi im. Wachtangowa zyskało sławę i nie schodziło ze sceny od r. 1922, była „Turandot” Gozziego. Widownia to nie miała nic wspólnego z realizmem. Aktorzy wychodzili we współczesnych ubraniach wieczorowych i w oczach widza przebiegali się w groteskowe pstrę kostiumy, podkreślając, że wszystko to nie jest bynajmniej życiem, jedynie grą. Całe w najwyższym stopniu nienaturalistyczne przedstawienie było przeniknięte żywą, słoneczną teatralnością. Później kolektyw uczniów Wachtangowa przeszedł do bardziej realistycznych inscenizacji i pracuje obecnie na płaszczyźnie bardzo sugestywnego, soczystego realizmu. Największe powodzenie miała wystawiona w tym teatrze w r. 1927 sztuka Ławienewa

W ostatnich latach uformowały się dwa ciekawe młode teatry, niewątpliwie mające przed sobą dużą przyszłość. Są to — teatr kierowany przez reżysera Zawadskiego i teatr-studio reżysera Simonowa. Oba teatry otrzymały duże sale i ze stadium napół szkolnego studia teatralnego, rozwinięły się w prawdziwe teatry. Zawadskij i Simonow są uczniami Wachtangowa. Starają się oni znaleźć syntezę ogromnej kultury Teatru Artystycznego, w dziedzinie stawiania charakterów scenicznych i ekspresji, z tem co wnieśli Meyerhold i Wachtangow.

Do nowych teatrów należałoby właściwie zaliczyć i Teatr Kameralny, stworzony i kierowany przez Tairowa, pomimo, że teatr ten powstał przed rewolucją. Z dziesiętnastu lat jego istnienia piętnaście przypada na czasy sowieckie. Teatr powstał jako kierunek ściśle estetyczny, bardzo wyrafinowany artystycznie i apolityczny. Na jego repertuar składały się sztuki pisarzy Zachodu, ciężkich ku mistyce i symbolizmowi. Teatr z wielkim trudem przystosowywał się do nowych warunków społecznych. Dopiero w r. 1929 wystawił pierwszą sztukę na temat współczesny. W obecnej dobie Teatr Kameralny szczególnie ciężko ku bliskiej mu patetyce dramatowi wierzę. Możliwe, że na tej drodze sądzone mu odnieść poważne zwycięstwa. Teatr Kameralny jest pod względem formy wartościową wyjątkową w skali światowej, czego wymowną ilustrację stanowią jego występy zagranicą. Teatr wychował szereg aktorów o groteskowo-patetycznej skali talentu, pomiędzy którymi najwybitniejsze miejsce zajmuje Alisa Koonen, prawdziwa tragiczka w wielkim stylu.

Kilka słów o operze. Moskwa posiada obecnie cztery teatry operowe: Teatr Wielki, poświęcony operze i baletowi (dawniej cesarski), jego ogromną filię i dwa teatry opery kameralnej, założone przez Stanisławskiego i Niemirowicza-Danczenkę. Wszystkie te teatry z reguły są przepelnione publicznością, także i robotniczą. Pod względem twórczym sprawa stoi o wiele gorzej niż w teatrach dramatycznych. Tłumaczy się to szczególnie trudnościami opery jako sztuki. Kompozytorzy sowieccy skomponowali już zresztą szereg oper i baletów, i nie które z nich były grane nie bez sukcesu. Ale problemu nowej opery nie można uważać za rozstrzygnięty. Najciekawsze są niewątpliwie nie wspaniałe inscenizacje wielkich oper, ale prace eksperymentalne, prowadzone w dziedzinie opery przez reżyserów Teatru Artystyczne

trze Kameralnym, który odwiedził szereg krajów europejskich i Amerykę Południową, o znanym w Europie Moskiewskim Państwowym Teatrze Żydowskim i o Państwowym Teatrze Armenii, który grał w Persji.

Wyraźny i niezachwiany kurs Lenina, Łunacarskiego i całego rządu sowieckiego, zmierzający do zachowania wartości kulturalnych przeszłości i współdziałania z najznakomitszymi pracownikami starego teatru, musiał wpłynąć na poprawę wzajemnego stosunku pomiędzy nim a rządem. Ludzie teatru zrozumieli, że rząd proletariacki ceni ich doświadczenie i majsterstwo, że szczerze zamierza zrobić wszystko co będzie możliwe, żeby sztuce zapewnić rozkwit. Było im o wiele trudniej do tego stopnia wniknąć w psychologię nowych czasów, żeby mogli odtwarzać ją na scenie z taką samą wyrazistością i głębią, z jaką odtwarzali znane im bezpośrednio środowisko społeczeństwa kapitalistycznego i życie obywatelów epoki minioniej. Najważniejsi artyści dokładnie zdawali sobie sprawę z rozzębienia zachodzącego pomiędzy wymaganiami nowych czasów, nowego środowiska społecznego, a ich możliwościami twórczymi. Na ich palce nie było jeszcze farb do malowania nowych ludzi. Skłaniało to ich instynktownie do powstrzymywania się od inscenizacji nowych sowieckich utworów scenicznych i poprzestawiania na klasycznym repertuarze lub też na tych nowych sztukach, które były odwzorem przeszłości.

A więc np. najstarszy teatr dramatyczny Moskwy, Teatr Mały (ma już przeszło sto lat), dopiero po szeregu sztuk, w których problemy społeczne stawiane były abstrakcyjnie, po wystawieniu mojej tragedii „Zagmuk”, przedstawiającej powstanie niewolników w starożytnym Babilonie, zdołał wreszcie w r. 1926 wystawić sztukę współczesną. Sztuka ta, „Lubow” Jarowaja” pióra wybitnego pisarza Treniewa, miała ogromne powodzenie. I powodzenie to było dla aktorów Teatru Małego argumentem ważniejszym niż wszystkie inne. Argument ten scementował świąteczny artystów tego klasycznego teatru z nową publicznością i obchodzącą ją nową tematyką. Teatr Mały był pierwszy ze starych teatrów, który mocno stanął na sznycach współczesności. Obecnie wystawił już szereg sztuk współczesnych. W dziedzinie formy teatr ten kontynuuje tradycje klasycznego realizmu.

Jeszcze bardziej skomplikowaną drogę do rewolucji odbył Moskiewski Teatr Artystyczny, tak ceniony przez Lenina. Kryzys, jaki przeżywał ten teatr, związany z wszystkimi korzeniami swej przeszłości z inteligencją burżuazyjną, był tak wielki, że przed dziesięcioma laty kierownictwo teatru przyszło do przekonania, iż najlepiej będzie wyjechać na dłuższy czas zagranicę. Część jego pracowników przyłączyła się nawet do białej emigracji. W rezultacie jednak przytłaczająca większość wybitniejszych artystów Teatru Artystycznego, z jego założycielami, Stanisławskim i Niemirowiczem-Danczenką, na czele, wolała ponieść wszelkie trudy bytowania w warunkach rewolucyjnych niż zdecydować się na moralny i twórczy upadek w oderwaniu się od swego narodu. Chwycenie polityczną teatru była tak wielka, że jeszcze w r. 1926 wystawił sztukę Bułgakowa „Dni Turbiny”, starając

go. Rzecz w tem, że została przez nich wysunięta zasada „śpiewającego aktora” a nie „grającego śpiewaka”. Praktycznie oznacza to, że w wymienionych operach na nieporównanie wyższym poziomie znajduje się technika gry aktorskiej. Wykonawcy są przede wszystkim dobrymi aktorami a dopiero potem — śpiewakami. Nie znaczy to, oczywiście, że strona wo-kałna jest niedoceniana.

Jestem, doprawdy, w kłopotliwej sytuacji... Omówilem zaledwie trzynaście



Scena z „Hamleta” Szekspira (Teatr im. Wachtangowa)

teatrów, wyłącznie moskiewskich, i to mi zajęło połowę czasu. A tymczasem nie wspominałem o takich teatrach jak Zsig M. Ch. T., który w swoim czasie dał świetną inscenizację „Hamleta” i szereg innych doskonałych przedstawień. Teatr Krasnej Piesni, kierowany przez ucznia Meyerholda, Ochłopkowa (teatr ten zwrócił na siebie uwagę całego świata teatralnego zeszlonością inscenizacją „Rozpędu” Stawskiego, w którym to widowisku, niezależnie od wyjątkowo rzetelnego pokazania walki klasowej na wsi, była zastosowana zupełnie nowa zasada wyzyskania przestrzeni: publiczność siedziała w części sali i na scenie, aktorzy zaś grali pośrodku i na górze); Teatr Młodego Widza; Teatr Młodzieży Robotniczej, który zdaniem wszystkich, znalazł szczególnie rozwiązanie problemu sztuki o niebezpieczeństwie wojennym aniżeli słynny Meyerhold; Teatr dla Dzieci, kierowany przez Natalję Satz; Teatr Historyczno-Rewolucyjny, stający się bardzo ciekawą imprezą; Teatr Oświecenia Sanitarnego; Teatr Książki Dziecięcej; bardzo ciekawy i wysoko stojący pod względem artystycznym Teatr Armii Czerwonej, poświęcony tematyce wojny i obrony państwa; Teatr Satyry; teatry narodowościowe — żydowski, tatarski, lotewski, cygański i in.; teatry dzielnicowe, marionetek, obsługujące wieś i t. d., i t. d. Wszystkie to w samej tylko Moskwie. A prowincja. Choćby Leningrad, gdzie jest prawie taka sama ilość kolektywów teatralnych i pomiędzy nimi tak wybitne jak Państwowy Teatr Dramatyczny, dawniej cesarski Teatr Aleksandrinski, który obchodził niedawno setny jubileusz, teatr dorównujący pod każdym względem takim teatrom jak moskiewski Mały; Wielki Teatr Dramatyczny; Leningradzki Teatr Młodzieży Robotniczej, inicjator całego komsomolskiego ruchu teatralnego i twórca całkowicie oryginalnej formy widowiska syntetycznego; Teatr Czerwony; Mały Państwowy Teatr Opery i Baletu — prowadzący teatr muzyczny w Z. S. R. K. i t. d. Oprócz Moskwy i Leningradu, poza teatrami narodowościowymi i teatrami samorodnymi, na których zatrzymam się poniżej, pozostaje kilkadziesiąt teatrów prowincjonalnych. Także pomiędzy nimi ma się teatry niczem nie ustępujące dobrym teatrom stołecznym. Coprawda, należy zaznaczyć, że nowe formy teatralne są wytworzone przeważnie w Moskwie, Leningradzie, Charkowie i Tyflisie, wszystkie zaś inne miasta z większym lub mniejszym powodzeniem korzystają z stworzonych w tych laboratoriach standardów. Jednakże same te wzory, standardy, stoją na tak wysokim poziomie a możliwości materialne wszystkich teatrów sowieckich są tak pomyślne, że naogół stwierdzić można ogromne podniesienie się smaku i kultury teatralnej w całym teatrze zawodowym republik sowieckich.

Specjalnie trzeba omówić t. zw. teatr narodowościowy, t. j. teatr narodowości nierosyjskich. Jeżeli przed r. 1917 tylko 10 narodów spośród 185 posiadało swój teatr, obecnie jest rzeczą wątpliwą, czy znajdzie się pięćdziesiąt nielicznych narodowości nie posiadających własnego teatru chociażby w formie kółek dramatycznych. Co się zaś tyczy czterdziestu najliczniejszych narodowości, stworzyły one teatry zawodowe, niekiedy nie ustępujące w niczem najlepszym teatrom rosyjskim. W r. 1928 rzuciłem projekt zorganizowania wszechzwiązkowych olimpiad teatralnych. Pierwszą olimpiadę teatru sowieckiego zrealizowano latem r. 1930. Uczestniczyły w niej teatry 18 narodowości. Ogólna liczba uczestników olimpiady wynosiła ponad tysiąc osób. Olimpiada miała ogromne powodzenie i ujawniła naprawdę potężny rozkwit kultury w okręgach, które dawniej były uciskane przez imperializm rosyjski koloniami i półkoloniami. W pierwsze szeregi teatru sowieckiego, a tem samem i światowego, wysunęło się wielu reżyserów, aktorów, malarzy.

Pierwsze miejsce na olimpiadzie zajęły następujące teatry: Państwowy Teatr Gruziński im. Rustawellego, kierowany przez reżysera Achmetellego; Państwowy Teatr Żydowski Republiki Białoruskiej, kierowany przez reżysera Rafalskiego;

Pierwszy Państwowy Teatr Białejrusi (białoruski) oraz Uzbekijski Teatr Muzyczny, na którego czele stoi śpiewak ludowy Jakubow. Nie brały udziału w olimpiadzie teatry nie ustępujące wyżej wymienionym — „Bierezil”, kierowany przez Kurbasa, najciekawszy teatr nowatorski Ukrainy, oraz moskiewski teatr żydowski, który z wielkim powodzeniem występował gościnnie w Niemczech, i wiele innych.

Spektakle teatru gruzińskiego uderzyły teatralną Moskwę zdumiewającą plastyką i temperamentem. Spektakle najlepszych teatrów żydowskich (których jest cztery)

charakteryzowała groteskowość i ostry rysunek. Plejadę świetnych aktorów pokazały państwowe teatry Armenji i Azer-

ALEKSANDR TAIROW

Moskiewski Teatr Kameralny

Moskiewski Teatr Kameralny powstał w r. 1914 jako teatr walki z ideologią mieszczańską w życiu i z naturalizmem, uosabiającym ją na scenie. Powstał jako teatr walki z dyktantyzmem i tandetą w sztuce sceniczej, o nową atmosferę sceniczną, rytmiczność i konstrukcyjnie rozwiązującą plastyczną scenę dla gry aktora, walki o nowego aktora-mistrza, władającego całym kompleksem środków wyrazu, jednakowo przysposobionego do różnych rodzajów sztuki sceniczej, walki o teatr syntetyczny. Takie sformułowanie zasad sztuki sceniczej wymagało, oczywiście, nowej kultury aktorskiej i wysuwało na pierwszy plan zagadnienie odpowiedniego wychowania aktora.

W tym celu zostały zorganizowane przy teatrze *pracownice eksperymentalne*, będące z jednej strony laboratoriami, mającymi wypracować nowe założenia i reguły sztuki sceniczej, z drugiej — podstawą przygotowania młodych aktorów, uzbudowanych nową, skomplikowaną techniką swej sztuki.

W ten sposób, zarówno w pracowniach eksperymentalnych jak i w samym teatrze, od widowiska do widowiska powstawał i udoskonalał się kolektyw artystyczny i krystalizowały się zasady i metody jego pracy.

Udało się nam osiągnąć — sądzę, że nie będzie zarozumiałością, jeżeli to powiem, — poważne sukcesy w naszej pracy i utrwalić nowe zasady współczesnego teatru we wszystkich jego dziedzinach:

- w wypracowaniu skomplikowanej partytury reżyserskiej,
- w organizacji widowiska jako jednej rytmicznej i strukturalnej całości,
- w włączeniu w organiczną strukturę widowiska wszystkich składających się na nie elementów: muzyki, światła, słowa, barwy i in.,
- w budowie nowej konstruktywnej formy sceniczej, która zastąpiła zarówno naturalistyczne fotografowanie życia jak i przerost malarstwa dekoracyjnego w teatrze konwencjonalnym.

Z tym багаżem Teatr Kameralny

bejdżanu. Młode jeszcze teatry Tatarji, Baszkirji, Kałmykji, Burjat-Mongolji,



Scena z „Intrygi i miłości” Schillera (Teatr im. Wachtangowa)

teatr cygański, osetyński, tadżycki i t. d. wykazują świetne dane przyszłego rozwoju.

Jak szeroko rozwinęta jest sieć teatralna w republikach narodowościowych? Ukażę to na przykładzie Ukrainy. Przed rewolucją grało tam w języku ukraińskim piętnaście albo dwadzieścia wędrownych trup. Próby stworzenia teatru stałego rozbiły się o sprzeciw caratu. Obecnie Ukraina posiada 78 teatrów i kilkadziesiąt tysięcy kółek amatorskich. Pośród teatrów zawodowych naczelné miejsce zajmuje wspomniany już „Bierezil”, którego maskiety otrzymały złoty medal w Paryżu.

Oprócz niego jest sześć teatrów operowych, trzy teatry komedjowe i sześć tea-

trów robotniczych, nie licząc zwykłych dramatycznych.

Chcę pobieżnie omówić zagadnienia teatru samorodnego. Zamiast jakichś kilkudziesięciu chłopskich i robotniczych amatorskich kółek dramatycznych w czasach przedrewolucyjnych, posiadamy gigantyczną, prawie astronomiczną cyfrę: czterdzieści miliona kółek z dwoma i pół miljonami uczestników (ponieważ każde kółko liczy przeciętnie dziesięciu uczestników). Cyfry te wydają się niewiary-

godne. Ale należy przypomnieć, że mowa o kraju zajmującym siódma część kontynentu ziemskiego, posiadającym 1500 miast i miasteczek oraz około 400 000 siół i wsi. Niema nic w tem dziwnego, że rewolucja powołała do życia 40 000 robotniczych kółek dramatycznych i grup agitacyjno-propagandowych. 150 000 chłopskich i około 60 000 szkolnych, pionierskich, żołnierskich i t. d. Ta gigantyczna armia, wysunięta przez lud rwy się do kultury i sztuki, stanie się niewątpliwie niewyczerpanym rezerwuarem nowych geniuszów, w które masa ludowa zawsze obfitowała i będzie obfito-



Tairow prowadzi próbę

budzące w artyście organiczną potrzebę dania na nie odpowiedzi środkami swej sztuki.

W ten sposób zaczęliśmy wspólnie z naszymi nowymi dramaturgami pracować nad nową problematyką naszej epoki.

Oczywiście, że nasza technika, wyrosła przeważnie z klasycznej a początki i ze współczesnej dramaturgii Zachodu, wymagała poważnej rewizji i nowych poszukiwań twórczych oraz metod pracy, zdolnych z maksymalną wyrazistością od-

wej epoki i twórczo ukazać ją w naszych nowych pracach.

Metodę twórczą, do jakiej doszliśmy w wyniku tych poszukiwań, określamy jako metodę realizmu dynamicznego albo strukturalnego.

W taki sposób doszliśmy do nadzwyczajnie ciekawego i ważnego momentu w życiu teatru, kiedy teatr, współpracując ze zbliżonemi do niego twórcami dramaturgami, osiąga możliwość znajdowania nie tylko nowej sceniczej ale i dramatycznej

godne. Ale należy przypomnieć, że mowa o kraju zajmującym siódma część kontynentu ziemskiego, posiadającym 1500 miast i miasteczek oraz około 400 000 siół i wsi. Niema nic w tem dziwnego, że rewolucja powołała do życia 40 000 robotniczych kółek dramatycznych i grup agitacyjno-propagandowych. 150 000 chłopskich i około 60 000 szkolnych, pionierskich, żołnierskich i t. d. Ta gigantyczna armia, wysunięta przez lud rwy się do kultury i sztuki, stanie się niewątpliwie niewyczerpanym rezerwuarem nowych geniuszów, w które masa ludowa zawsze obfitowała i będzie obfito-



Scena z „Hamleta” Szekspira (Teatr im. Wachtangowa)

wała. O sile tego dążenia do kultury świadczą konkursy na sztukę o temacie wiejskim, ogłoszony kilka lat temu przez

wiejską gazetę „Biednota”. Na ten konkurs nadesłano ze wsi... dwa tysiące sztuk. Większość z nich, oczywiście, była bardzo słaba. Ale około pięćdziesięciu autorów ujawniło niewątpliwie talent, niektórzy nawet wybitny.

Poziom artystyczny robotniczych i chłopskich kółek dramatycznych nie jest bynajmniej wysoki. Zazwyczaj posiadają więcej entuzjazmu niż doświadczenia. Nieusunięte narazie trudności tkwią w problemacie instruowania tej potężnej armii teatru ludowego. Tylko częściowo zaradza zlemu kilka specjalnych pism instrukcyjnych, dających elementarne wska-

zówki w dziedzinie reżyserji i gry oraz wskazujących repertuar.

Warto powiedzieć parę słów o reżyserskim, jaki mają sztuki napisane dla sceny masowej. Przytoczę przykład z mojego osobistego doświadczenia. Jedną z moich sztuk dla sceny wiejskiej, „Zapłata” (sztuka o rewolucji październikowej na wsi), miała pięć wydań o ogólnym nakładzie około stu tysięcy egzemplarzy. To znaczy, że sztukę wystawiano na wsi trzysta tysięcy razy, bo doświadczenie wskazuje, że każdy egzemplarz sztuki bywa zużytkowywany na wsi przeciętnie trzy razy. Spektakl wiejski ogląda przeciętnie około dwustu widzów chłopskich. To znaczy, że moją sztukę oglądało... sześćdziesiąt milionów widzów. Nie jest to bynajmniej wypadek wyjątkowy lecz zwykły, i przytaczam go celem konkretnej ilustracji. Pojemność chłopskiego podwórza jest taka, że sztuka wydana w 30 — 40 tysiącach egzemplarzy rozchodzi się w ciągu dwóch — trzech miesięcy. I sztuk ciągle jest za mało.

Robotniczy teatr samorodny, oczywiście, posiada stosunkowo wyższą kulturę niż chłopski. Najbardziej czołowym oddziałem samorodności teatralnej jest komsomolski ruch teatralny — teatry młodzieży robotniczej. O najlepszych spośród nich, leningradzkim i moskiewskim centralnych teatrach młodzieży robotniczej, już mówiłem: są to prawie zupełnie dojrzałe teatry, różniące się od zwykłych tylko tem, że aktorzy łączą pracę w teatrze z pracą w zakładach i fabrykach w charakterze robotników. Imne teatry tego odleglenia można zaliczyć raczej do doświadczenia amatorskich. Jest ich w sumie przeszło sto. Należy zaznaczyć, że najstarsze robotnicze kółka teatralne (są między nimi pracujące po dziesięć lat) niekiedy wystawiają sztuki nie o wiele gorzej niż teatry zawodowe.

W zachodnich warunkach samo postawienie zagadnienia związku marksizmu ze sztuką wydaje się dla wielu paradoksalne. Wielu ludzi jeszcze uważa marksizm za doktrynę wyłącznie ekonomiczną i polityczną. W rzeczywistości zaś marksizm jest najzupełniej skończonym systemem filozoficznym, ogarniającym wszystkie dziedziny życia. Rozumiemy to doskonale nie tylko my w Z. S. R. K., ale i te siły, które poza granicami sowieckimi zaciekłe zwalczają marksizm. O systemy filozoficzne nie prowadzi się sporów. Walczy się o nie, żyje się dla nich i umiera. Dla pracowników teatru sowieckiego, w szczególności dla jego awangardy, proletariackiej, zagadnienie marksowskiej metody teatru jest zupełnie realne.

Rewolucyjni dramaturdzy i aktorzy dążą do ukazywania człowieka nie jako indywidualności ale jako „wspólnoty stosunków społecznych” (wyrażenie Marxa). Jakikolwiekby się miało stosunek do Marxa i marksizmu, nie można zaprzeczyć, że na każdą jednostkę ludzką składają się nie tylko jej cechy indywidualne (ciężkość lub chudość, porywcość lub flegma, wzrost, kolor oczu i włosów i t. d.), które ją odróżniają od innych ludzi, ale że jednostka nosi na sobie zawsze pewne określone piętno tego środowiska, do którego należy albo z którego pochodzi, i cechy te nie różnią ale zbliżają człowieka do jego podobnych. Teatr społeczeństwa burżuazyjnego skłonny jest do skupiania uwagi przeważnie na indywidualnych cechach jednostki. Teatr epoki proletariackiej, przeciwnie, zwraca uwagę na strony społeczne jednostki. Zresztą żaden z wielkich artystów przeszłości nie mógł wycelminować, oddalić od siebie motywów społecznych, i wielu z nich (jak Szekspir, Tolstoj, Ibsen, Stendhal i in.) dali nam klasyczne przykłady społecznego oświeślenia charakteru. Sztuka proletariacka stara się iść tą drogą nie instynktownie, ale z całą świadomością. Jeżeli aktor rewolucyjny gra robotnika, troszczy się oczywiście, żeby oddać go zewnętrznemi, indywidualnemi cechami. Cechy te są absolutnie niezbędne, i bez nich nie można stworzyć obrazu naprawdę artystycznego. Ale aktor rewolucyjny przenosi akcent na te ustępy roli, które ujawniają i uzasadniają oblicze społeczne danej postaci, tłumaczą, dlaczego i czem miałowicie człowiek ten ukazując, że jest robotnikiem a nie przedstawicielem jakiegś innej klasy.



Scena z „Romea i Julii” Szekspira

wszedł w rewolucję, i wówczas burzliwe przewartościowanie wszelkich wartości wysunęło przed teatrem i przede mną, jako jego kierownikiem, zasadnicze i istotne zagadnienie: w imię czego powstają wartości artystyczne i jakiemu celowi służą.

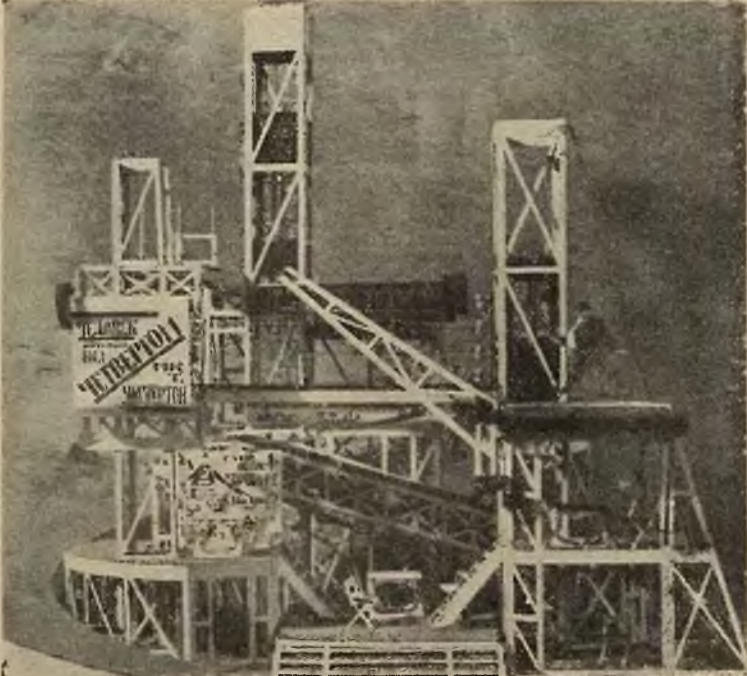
To zasadnicze zagadnienie zrodziło skoła szeregu pochodnych problemów, czekających na swe rozwiązanie.

zwierciadlić nową ideologię człowieka i społeczeństwa, tworzącego nowe formy życia, a więc i kultur, i sztuki, i teatru.

Jednocześnie uważaliśmy, że musimy zachować te z naszych metod, przy których pomocy, jak tego dowiodło doświadczenie naszych występów zagranicznych, wyrosliśmy z ram teatru narodowego i znaleźliśmy taki międzynarodowo wyrazisty język sceniczny, dzięki któremu na-

formy, zgadzającej się z nową treścią, zmierzając ku zupełnej rekonstrukcji całej sztuki teatralnej.

Im śміelej i bardziej zdecydowanie będzie się posuwała nasza praca eksperymentalna, im szerszy będzie diapazon naszego ograniczenia literatury dramatycznej, zarówno współczesnej jak i klasycznej, im organiczniej będą drogi jej scenicznego wcielenia, tem więcej zasadniczo twór-



Scena z „Człowieka który był czwartkiem” według Chestertona

ków dramaturgicznych i starych kanonów sceniczych oraz stworzenia, na podstawie krwotycznego przyswojenia sobie spadku artystycznego epok poprzedzających i twórczego stosunku do potężnej realnej rzeczywistości naszego życia i walki, naprawdę syntetycznego teatru, wcielającego organicznie całe bogactwo i różnorodność nowej epoki w historię ludzkości.

NIKOLAJ WOŁKOW

Droga twórcza Meyerholda

Jesienią b. r. upłynęło 35 lat działalności artystycznej jednego z największych reżyserów Z. S. R. R., ludowego artysty Republiki, Meyerholda.

Meyerhold zapoczątkował swoją drogę twórczą jako artysta Moskiewskiego Teatru Artystycznego, po ukończeniu szkoły teatralnej Filharmonii Moskiewskiej pod kierownictwem Niemirowicza-Danczenki. Dn. 14 października 1898 r. po raz pierwszy podniósł się kurtyna Teatru Artystycznego, i po raz pierwszy w tragedii Tolstoja „Car Fiodor Joannowicz” wystąpił w roli Wasilija Szujskiego — Meyerhold. Młody artysta pozostał w trupie Teatru Artystycznego przez cztery lata, wybierając się na czoło zespołu. Grywał tak odpowiedzialne role jak Treplewa w „Czajce”, Groźnego w „Smierci Joana Groźnego”, Johanna w „Samotnych”. Był aktorem o wyraźnym

której podstawą jest wysunięta przez reżysera ta lub inna idea twórcza. Ścisłe związał teatr z nowym dramatem i czołowym malarzami.

Rozstanie się Meyerholda z Komisarżewską, które nastąpiło na jesieni r. 1907, nie przerwało jednak pracy Meyerholda w Petersburgu. Ówczesny dyrektor teatrów cesarskich, Telakowski, zaangażował Meyerholda na reżysera do cesarskich teatrów petersburskich Aleksandrinskiego i Marińskiego.

W Teatrze Aleksandrinskim Meyerhold pracował pod znakiem tradycjonalizmu. Studiował sztukę teatralną wielkich epok teatru i wypełnił formułę teatru umownego nową treścią estetyczną. W jego pracy ogromnie pomocny był mu słynny malarz Gołowin, jeden z najznakomitszych dekoratorów rosyjskiego teatru przedrewolucyjnego. Wraz z Gołowi-

stori nie tylko inscenizacji wagnerowskich ale i samych zasad reżyserji operowej.

tora Dapertutto kierował małym teatrzyskami o typie kabaretu artystycznych. Spośród nich najwybitniejszym zjawis-

nej przeróbce. W ciągu tych samych lat Meyerhold dużo pracował nad komedią dell'arte i w kierownictwie przez siebie studjo zaznajamiał młodzież z zasadami techniki włoskiej komedii masek, wymagając od wykonawców takiej wyrazistości gestu i plastyki, przy której dramat słowny mógłby być odegrany jako wyłącznie pantomima.

W lutym r. 1917, w ostatnich dniach starego panowania, odbyła się na scenie Teatru Aleksandrinskiego premiera „Maskarady” Lermontowa, która była podsumowaniem określonego cyklu poszukiwań Meyerholda. W tym czasie sztuka reżysera Meyerholda osiąga poziom najwyższego mistrzostwa. Meyerhold jako reżyser jest zwolennikiem zupełnej niezależności inscenizatora w zakresie interpretacji utworu dramatycznego, zgodnie z Puszkinem dąży do tego, żeby da-

w trzecią rocznicę rewolucji październikowej „Jutrzniami” Verhaerena. „Jutrznie” właśnie są jutrzniami teatru im. Meyerholda.

W ciągu trzynastu lat istnienia Teatru im. Meyerholda dał około dwudziestu inscenizacji, z których większość miała charakter nie tylko śmiałego nowatorstwa ale i burzliwego naporu na ostoje starego teatru. Meyerhold wystawiał sztuki współczesnych autorów rosyjskich i zagranicznych oraz szereg utworów klasycznych. A mianowicie — „Smierć Tarekina” Suchowo-Kobylina, „Las” Ostrowskiego, „Rewizora” Gogola i „Gorę ot umy” Gribojedowa. Ze sztuk nowych najbardziej zasadnicze znaczenie miały inscenizacje trzech sztuk Majakowskiego — „Misterjum-Buffo”, „Pluskwa” i „Łaźnia”; pozatem „Krzyżcie, Chiny” Tretjakowa, „Mandat” Erdmana, „Komandarm 2” Sel-



Scena z „Rewizora” Gogola

zarysie psychologicznym, bardzo inteligentnym i wnikliwym wykonawcą ról w sztukach Czechowa i Hauptmanna.

W r. 1902 Meyerhold wraz z grupą artystów opuścił Teatr Artystyczny i trzy lata spędził na prowincji, na południu Rosji, w charakterze kierownika założonego przez siebie Tow. Nowego Dramatu. Z początku Towarzystwo szło drogami Teatru Artystycznego, grając przeważnie te sztuki, które były dawane na scenie moskiewskiej. Ale wkrótce Meyerhold zaczął szukać nowych dróg dla repertuaru, zwracając się do twórczości modernistów — Maeterlincka, Przybyszewskiego, Schnitzlera. Inszenizacja sztuki Przybyszewskiego „Śnieg” (w Chersoniu, trzydzieści lat temu) miała ogromne znaczenie dla twórczości Meyerholda. Pisarz Remizow w czasopiśmie „Wiesy” w r. 1904 dał szczegółową charakterystykę tej pracy reżyserkiej Meyerholda. Zaznaczał, że Meyerhold „zdołał w tonie, barwach i plastyce zharmonizować symbolikę dramatu z jego realnym tematem, dał symfoniję śniegu i zimy, ukojenia i niepokojów żądz”.

Śmiała jak na te czasy inscenizacja została przyjęta przez publiczność prowincjonalną ze zdumieniem, i Meyerhold przekonał się wkrótce, że dalsze pozostawanie na prowincji przeszkadza mu w rozwoju twórczym. Na wiosnę r. 1905 wraca do Moskwy i staje na czele Teatru-Studio, założonego przez Stanisławskiego dla celów eksperymentalnych. Całe lato r. 1906 Meyerhold pracuje nad szeregiem inscenizacji na pierwszy sezon. Studio ma w swym repertuarze „Smierć Tintagileza” Maeterlincka, „Schlucka i Jau” i „Kolegę Cramptona” Hauptmanna, „Komedię miłości” Ibsena i in. W Studio Meyerhold po raz pierwszy zaczyna pracować nad metodami „teatru konwencjonalnego”. Malarze Ułjanow, Sapunow, Dienisow i Sudiejkini próbują w nowy sposób rozwiązać zadania dekoracyjne, wprowadzając do teatru początki impresjonizmu i stylizacji. Równocześnie Meyerhold nadaje ogromne znaczenie muzyce, wiążąc gest, ruch i intonację aktora z tłem muzycznym.

Wypadki rewolucyjne r. 1905 skłoniły Stanisławskiego do wyrzeczenia się otwarcia teatru Studio, i jedynym pokazem prac tego teatru była niedostępna dla publiczności próba generalna „Smierci Tintagileza”. W ten sposób, dokonana w murach Studio praca okazała się laboratoryjną, ale znaczenie tego laboratorium zarówno dla twórczości Meyerholda jak i dla Teatru Artystycznego było bardzo duże. Teatr Artystyczny, w osobie Stanisławskiego, zastosował później metody inscenizacji umownej w „Dramacie życia” Hamsuna, a Meyerhold poprowadził dalej swoje poszukiwania w petersburskim Teatrze Komisarżewskiej, która zaangażowała Meyerholda jako naczelnego reżysera.

W Teatrze Komisarżewskiej Meyerhold przepracował rok, zrealizowawszy tam szereg inscenizacji, posiadających ogromne znaczenie zasadnicze. Najważniejszimi pracami Meyerholda były tu „Hedda Gabler” Ibsena, „Siostra Beatrice” Maeterlincka, „Odwieczna baśń” Przybyszewskiego, „Buda jarmarczna” Błoka, „Życie człowieka” Andrejewa, „Przedwzrost śmierci” Wedekinda, „Wycieństwo śmierci” Sologubina. Meyerhold w szerokim zakresie korzystał z danych mu możliwości eksperymentowania. W fakturze dekoracyjnej stosował metody malarzkiego paneau, inscenizacje traktował jako żywe płaskorzeźby, wymagał od aktora rytmiczności i plastyczności gestu. Umacał zasadę autonomiczności praw sztuki teatralnej, widząc w widoku teatralnym nie naturalistyczne odbicie rzeczywistości, ale kompozycję artystyczną,

nem Meyerhold zrealizował w latach 1908—1917 swoje najważniejsze inscenizacje, zarówno na scenie dramatu jak i opery: „Don Juan” Moljera, „Książę złomny” Calderona, „Burza” Ostrowskiego, „Maskarada” Lermontowa — z jednej strony, „Orfeusz” Glucka, „Elektra” Straussa, „Boris Godunow” Musorgskiego, „Kamienny gość” Dargomyżskiego — z drugiej. Wszystko to szło w świetnej oprawie dekoracyjnej i kostiumowej Gołowina.

W tym czasie Meyerhold szeroko rozwinął ideę prosenienu, jako zasadniczej platformy dla gry aktora, wymagał od wykonawców muzykalności i „taneczności” ruchu, wiązał widowisko sceniczne ze wspaniałym urządzeniem widowni Teatru Aleksandrinskiego, korzystał z usług prosenienu, tworzył do poszczególnych widowisk specjalny system kotar, starał się otoczyć każdą sztukę atmosferą odpowiadającą jej epoce. Szczególnie charakterystyczna pod tym względem była inscenizacja „Don Juana” Moljera, w której Meyerhold dążył do wywarcia na widzu wrażenia połączanego wieku Ludwika XIV, złotej klatki, w której dusił się Moljer ze swą liberalną i satyryczną twórczością.

W operze Meyerhold starał się, żeby aktorzy oddawali w swej grze ducha muzyki. Inszenizował nie temat ale partyturę. W tym sensie pierwszą pracą operową Meyerholda, „Tristan i Izolda” Wagnera, miała znaczenie przełomowe w his-



Scena przy popiersiu Goethego („Wstęp” Giermana)

Równoległe z pracą na scenach Aleksandrinskiej i marińskiej Meyerhold nie



Scena z „Komandarma 2” Selwskiego

przestawał dawać inscenizacji o typie eksperymentalnym. Pod pseudonimem Dok-

skiem był „Dom intermedjów”, gdzie Meyerhold pokazał jedną ze swych najlep-

szych prac, pantomimę Schnitzlera „Don-

WSIEWOŁOD MEYERHOLD

MOJA DROGA TWÓRCZA

Teatr Państwowy im. Meyerholda w Moskwie został zorganizowany w r. 1920 jako podstawa twórczej rewizji i utrwalenia zasad „października teatralnego” — ruchu skierowanego ku stworzeniu teatru związanego całą swą istotą z rewolucją socjalistyczną. Zawsze był i pozostaje teatrem eksperymentalnym. W poszukiwaniach nowych form teatralnych przebudowujemy samą strukturę teatru, rewidując wzajemne stosunki jego podstawowych części składowych, którymi są: dramaturgia, reżyseria, gra aktora, widz.

W dziedzinie repertuaru odrzucałmy się na brak takich sztuk, któreby w całości odpowiadały wymaganiom nowej sceny. Wskutek tego musieliśmy się zabrać do przeróbki sztuk, wzmacniając w nich bliskie nam motywy, i do zamiany utworów beletrystycznych na material sceniczny. Obok sztuk opartych na motywach współczesności, teatr nasz prawie we wszystkich okresach swego istnienia wystawiał utwory klasyczne (Suchowo-Kobylina, Ostrowskiego, Gogol, Gribojedowa). Jednakże były one poddawane znacznym przeróbkom: inscenizacja sztuk klasycznych była zawsze taka, że widz patrzył na nie przez pryzmat współczesności. Moje funkcje jako reżysera rozszerzyły się: dając nowe ujęcie starego tematu, w nowy sposób zderzając elementy walczących sił sztuki, — stawałem się autorem sztuk.

Budując teatr na nowych zasadach, studujemy tradycyjne metody teatrów ludowych przeszłości (włoska commedia dell'arte, teatr starożytny, staroangielski, starohiszpański, staroangielski). Doświadczenie tych teatrów rozpatrujemy krytycznie, a metody mające największą wartość wyzyskujemy twórczo w naszej pracy praktycznej. Takie stanowisko doprowadziło nas do sztuki osiągnięcia prostymi środkami skomplikowanych efektów i do nasycenia uczuciowego ekspres-

yjnych środków teatru, opartego na braniu pod uwagę skojarzeń myślowych widza.

Studia nad teatrami starożytności stały się podwaliną naszego systemu wychowania aktora i budowy gry aktorskiej.



Meyerhold na próbie

System ten jest zbudowany na danych biomechaniki, której głównym zadaniem jest ustanawianie nowych praw ruchu aktora na płaszczyźnie scenicznego, a zasadach norm zachowania się człowieka. Ruchy aktora wychowanego systemem biomechanicznym są dokładne, wyraźne, rytmiczne, zorganizowane, celowe i ekspresyjne. Nowy aktor jest powołany do tego, aby sztuką gry, wytrenowaną ćwiczeniami biomechanicznymi, móc oddać widzowi najbardziej skomplikowane myśli i najsłabsze uczucia. Ale wszystko to są „środki”, cel zaś jest jeden: zmobilizowanie widowni do walki o utrwalenie na ziemi systemu socjalistycznego.

Wyraziło się to szczególnie w naszych

ostatnich inscenizacjach („Ostatni, decydujący”, „Lista dobrych uczynków”, „Wstęp”, „Wesele Kreczyskiego”). W tych spektaklach, zaznaczających się pogłębieniem treści ideowej, wszystko jest skierowane ku ukazaniu i ujawnieniu

ciastkiem wzmacniającym wrażenie, ale również konstruktywnym momentem naszych widowisk. W wielu wypadkach jest podstawą, na której wyrasta i rozwija się akcja sceniczna, budowana według praw ekspresji muzycznej. Wielką rolę w szeregu inscenizacji (szczególnie we „Wstępie”) gra światło. Komponując różnorodne metody oświetlenia scenicznego, stwarzamy nową partyturę świetlną, nie mającą nic wspólnego z partyturą świetlną naturalistycznego teatru. W ostatnich naszych inscenizacjach urasta jeszcze ponadto znaczenie barwy.

Odrzuciwszy dekoracje iluzoryczne, wypracowaliśmy i zrealizowaliśmy szereg różnorodnych sposobów konstruktywnego zorganizowania sceny. W procesie naszej pracy doszliśmy do takiego stanowiska, wobec którego stare formy architektury teatralnej stały się okowami, przeszkadzającymi teatrowi w jego dalszym rozwoju. Stąd powstała konieczność budowy nowego gmachu teatralnego. W budowanym obecnie nowym gmachu Teatru im. Meyerholda usunięte jest pudło sceniczne, widownię są umieszczony w amfiteatrze, obejmującym z trzech stron miejsce akcji; teatr zbliża się swą formą do stadionu. W kompozycji sali uwzględnione są wszystkie elementy obsługujące widowisko: kabiny aktorów, orkiestra, działy techniczne. Całe wnętrze sali jest zmachanizowane systemami dźwigni, szyn i t. p., pozwalającymi rozwijać akcję w dowolnym miejscu sali, w płaszczyźnie pozaprecznej i pionowej. Przy projektowaniu budynku wyzyskano szereg elementów organizacji widowiska, wynikających z praktyki z naszych inscenizacji. Budynki ten da naszemu aktorowi tak szerokie możliwości rozwinięcia swej sztuki, że nie będą mu potrzebne ani dekoracje, ani konstrukcja. Kostium, światło, barwa. Teatr aktora zamiast teatru dekoratora.

Rola środków ekspresyjnych sztuk sąsiadujących z teatrem, zmobilizowanych celem pomocy aktorowi, staje się coraz poważniejsza. Muzyka jest nie tylko pier-

wał prawdopodobieństwo konwencjonalne, stosując metodę maski i groteski, głosi teorię „ludowej budy jarmarcznej”, wskrzesza wszelkiego rodzaju „właściwe teatrowi żarty”. Muzyka w widowisku dramatycznym zaczyna odgrywać również ważną rolę jak w operowym. Muzykalność aktora, wyrazistość ruchu, zdolność oddawania dramatu środkami pantomimicznymi — wszystko to jest w szerokim zakresie stosowane przez Meyerholda w różnych widowiskach tego czasu.

W r. 1918 Meyerhold wstępuje do Partii Komunistycznej i staje na czele sekcji petersburskiej wydziału teatralnego komisarjatu ludowego oświecenia. Jako reżyser kontynuuje pracę w byłych teatrach cesarskich, gdzie wystawia w Teatrze Aleksandrinskim „Smierć Tarekina” Suchowo-Kobylina i „Piotra Chlebnika” Lwa Tolstoja, oraz „Słowika” Strawińskiego — w Marińskim.

Latem r. 1919 Meyerhold wyjeżdża na kurację na południe, gdzie nie tylko zostaje odcięty od stolicy, dzięki okupacji poludnia przez armię białą, ale i aresztowany przez białych. Na północ Meyerhold powraca latem r. 1920 i zostaje kierownikiem wydziału teatralnego komisarjatu ludowego oświecenia. Na ten stanowisko głosi hasło „października teatralnego” i wymaga od ludzi teatru aktywnej i zdecydowanej służby dla rewolucji proletariackiej. Jesienią r. 1920 zakłada teatr, nazwany przez niego „I Teatrem R. S. F. S. R.”. Teatr ten rozpoczyna działalność

Muzyka w Teatrze im. Meyerholda posiada wyjątkowe znaczenie. Do każdego widowiska stwarza się specjalne tło muzyczne. Inszenizacja „Rewizora” może być rozpatrywana jako pewnego rodzaju symfonia. Pojęcie symfoniczności staje się właściwością widowisk meyerholdowskich.

Później doświadczenie reżyserkie Meyerholda wyzyskuje obecnie i w innym kierunku. Jest on twórcą tych pomysłów, które posłużyły za podstawę projektu nowego gmachu, budowanego obecnie dla Teatru im. Meyerholda i szkoły teatralnej przy nim.

Z nazwiskiem Meyerholda wiąże się także powstanie Moskiewskiego Teatru Rewolucji, założonego w r. 1922 i kierowanego w pierwszych sezonach przez Meyerholda. Tu została przez niego zrealizowana jedna z lepszych inscenizacji utworów klasycznych — „Tłusta posada” Ostrowskiego.

Wpływ Meyerholda nie ogranicza się tylko do kierowanego przezeń teatru. Wypracowane przez niego zasady inscenizacji stosują różni reżyserzy scen moskiewskich, leningradzkich i prowincjonalnych.

W lecie r. 1930 Teatr im. Meyerholda wyjechał zagranicę — do Niemiec i Francji. Występem Teatru im. Meyerholda w Paryżu towarzyszyło wyjątkowe powodzenie i uznanie czołowych przedstawicieli francuskiej inteligencji artystycznej. Nazwisko Meyerholda zdobyło sobie szeroką popularność również i za oceanem, amerykańscy historycy i krytycy teatru poświęcili mu mnóstwo artykułów. Japońskie koła teatralne też przyswoiły sobie szereg idei Meyerholda.

Trzydziestopięcioletnia działalność artystyczna Meyerholda w teatrze rosyjskim nie wyczerpała ani jego fantazji, ani jego poszukiwań nowych dróg. Najbliższy etap jego działalności jest związany z otwarcie nowego gmachu teatralnego.

Sztuka Meyerholda, równa wiekiem sztuce Teatru Artystycznego, rozwija się na innych drogach niż sztuka prawdy psychologicznej Stanisławskiego. Ale zastawienie ich właśnie wywiera to wrażenie pełni, jasności, głębi, jakie w ogóle cechuje rozwój teatru w Z. S. R. R. W historii sowieckiego i światowego teatru współczesności twórczość Meyerholda jest jednym z najwybitniejszych rozdziałów.



Scena z „Rogacza wspaniałego” Crommelyncka

wańskiego, „Wystrzał” Bieczmieskiego, „Ostatni, decydujący” Wiszniewskiego, „Lista dobrych uczynków” Olieszi i „Rogacz wspaniały” Crommelyncka. Do ostatnich inscenizacji Meyerholda należą „Wstęp” Giermana i „Wesele Kreczyskiego” Suchowo-Kobylina, wystawione po raz pierwszy przez Meyerholda w kwietniu r. 1933.

We wszystkich swych inscenizacjach Meyerhold konsekwentnie przeprowadza zasadę niezależności wobec tekstu dramatu. W stosunku do utworów klasycznych stosuje radykalną rewizję zwierzytłych tradycji, zmienia charakterystyki osób działających i przemontowuje bieg akcji. Od aktora wymaga zorganizowanego celowego ruchu, zdolności do realizacji najbardziej skomplikowanych zadań dynamicznych, przez które powinna się ujawniać istota społeczna odzwiercianej postaci. System swój Meyerhold nazywa „biomechaniką”.

Każdy spektakl w Teatrze im. Meyerholda jest nowatorski również i w dziedzinie dekoracyjnej. Meyerhold wyrzeka się iluzorycznej obrazowości i wiosną r. 1922 w inscenizacji „Rogacza wspaniałego” ustala konstruktywizm sceniczy. Dąży również do maksymalnej dynamizacji przestrzeni. W „D. E.” stosuje system ruchomych ścian, w „Mandacie” — dynamiczne kół koncentrycznych, w „Rewizorze” — specjalne ruchome platformy, na których wystawia większość epizodów.

Wpływ Meyerholda na rozwój teatru w naszym kraju jest wyjątkowo wielki. Do każdego widowiska stwarza się specjalne tło muzyczne. Inszenizacja „Rewizora” może być rozpatrywana jako pewnego rodzaju symfonia. Pojęcie symfoniczności staje się właściwością widowisk meyerholdowskich.

Później doświadczenie reżyserkie Meyerholda wyzyskuje obecnie i w innym kierunku. Jest on twórcą tych pomysłów, które posłużyły za podstawę projektu nowego gmachu, budowanego obecnie dla Teatru im. Meyerholda i szkoły teatralnej przy nim.

Z nazwiskiem Meyerholda wiąże się także powstanie Moskiewskiego Teatru Rewolucji, założonego w r. 1922 i kierowanego w pierwszych sezonach przez Meyerholda. Tu została przez niego zrealizowana jedna z lepszych inscenizacji utworów klasycznych — „Tłusta posada” Ostrowskiego.

Wpływ Meyerholda nie ogranicza się tylko do kierowanego przezeń teatru. Wypracowane przez niego zasady inscenizacji stosują różni reżyserzy scen moskiewskich, leningradzkich i prowincjonalnych.

W lecie r. 1930 Teatr im. Meyerholda wyjechał zagranicę — do Niemiec i Francji. Występem Teatru im. Meyerholda w Paryżu towarzyszyło wyjątkowe powodzenie i uznanie czołowych przedstawicieli francuskiej inteligencji artystycznej. Nazwisko Meyerholda zdobyło sobie szeroką popularność również i za oceanem, amerykańscy historycy i krytycy teatru poświęcili mu mnóstwo artykułów. Japońskie koła teatralne też przyswoiły sobie szereg idei Meyerholda.

Trzydziestopięcioletnia działalność artystyczna Meyerholda w teatrze rosyjskim nie wyczerpała ani jego fantazji, ani jego poszukiwań nowych dróg. Najbliższy etap jego działalności jest związany z otwarcie nowego gmachu teatralnego.

Sztuka Meyerholda, równa wiekiem sztuce Teatru Artystycznego, rozwija się na innych drogach niż sztuka prawdy psychologicznej Stanisławskiego. Ale zastawienie ich właśnie wywiera to wrażenie pełni, jasności, głębi, jakie w ogóle cechuje rozwój teatru w Z. S. R. R. W historii sowieckiego i światowego teatru współczesności twórczość Meyerholda jest jednym z najwybitniejszych rozdziałów.

ANATOLIJ LUNACZARSKIJ

RZECZY STARE I NOWE W TEATRZE SOWIECKIM

Jest dla nas faktem jak nigdy dotąd bezspornym, że sztuka, istotnie odpowiadająca naszej epoce, stanowi ważny współczynnik budownictwa socjalistycz-

py, dając subtelne portrety działaczy czasów porowolucyjnych, przedstawicieli masy robotniczej, czerwonych żołnierzy, marynarzy, budzących się do zupełne

Można powiedzieć, że na tej linii dawno już ruszyły lody. W starych tea-

gji zależy, na jakiej wyżyni zdoła się wznieść ten lub inny spośród rzeczonych

tyści wszelkich rodzajów broni. Czyż niono nawet zarzuty, że np. w dziedzinie malarstwa wzięto nowatorów do słowni na żołąd, że Majakowski ze

nawet w Proletkultcie Einstein i jemu podobni uwili gniazdko, celem szerzenia wszelkiej niedorzecznej paradoksalności.



Scena z „Drogi” Kolosowa w Robotniczym Teatrze Artystycznym

nego i walki proletariatu w naszym kraju i na całym świecie.

Wyjaśniło się także, iż dramaturgia odgrywa na całym froncie literatury do pewnego stopnia wyjątkową rolę, gdyż oddziaływała szczególnie silnie. I to właśnie o tyle, o ile dramaturgia posiada jako wcielający ją w życie aparat i narzędzie — teatr.

Jeszcze niedawno panował u nas dość daleko posunięty rozbrat pomiędzy sceną a dramaturgią.

Mówiąc zgrubsza i w przybliżeniu, mieliśmy trzy rodzaje sceny: starą scenę akademicką i teatry które ją nasładowały; scenę formalnie nowatorską i scenę ideologicznie rewolucyjną.

Oczywiście, szczególnie wyraźnego rozgraniczenia pomiędzy temi trzema rozgałęzieniami nie było, i im dalej, tem mniej dostrzegalne było wzajemne przenikanie się wszystkich tych momentów.

Ale w pewnym momencie porowolucyjnej historii teatru podział był dość wyraźny. Stare teatry akademickie powoływały się na swoją piękną, subtelna tradycję artystyczną. Wskazywały na to, jakoby wychowywały się na repertuarze klasycznym.

Należy jednak powiedzieć, że te teatry, zwłaszcza dawne cesarskie, w istocie posiadały sceny zatłoczone dużą ilością tandety. Prawdziwi klasycy zajmowali miejsce bynajmniej nie dominujące. Mimo to, zajmowali pewne miejsce i byli grani nieraz bardzo dobrze.

Teatry te nie mogły, oczywiście, oponować przeciwko temu, że dobrą rolę ich dawnego repertuaru odrzucono, ale dość zdecydowanie dążyły do pozostania przy klasycznym a przynajmniej przy wypróbowanej wartości dawnym repertuarze i zasłaniając się nim, albo sprzeciwiały się pojawianiu na ich scenach sztuk nowych, zrodzonych przez rewolucję, albo utosunkowywały się do nich z najwyższą niechęcią i grały je źle.

W tej pysze artystycznej niektórych dyrektorów, reżyserów i artystów starych teatrów było niemało fałszu.

Posiadający w swoim czasie bardzo wiele sympatii nowej publiczności i szczerze szanowany przeze mnie artysta, Czechow, siedząc w moim gabinecie, mówił mi bez wyniosłości, że nowy repertuar jest dla niego niemożliwy i że nawet taką sztukę jak „Sprawa” Suhowo-Kobylina grał z wielkim wstrętem. Zadał, żeby rząd sowiecki dał mu specjalny teatr, który miałby otrzymać nazwę Teatru im. Michaiła Czechowa i który grałby wyłącznie Szekspira, Schillera, Goethego, a z Rosjan — Puszkina, Gogola i Gribojedowa. Groził, że w przeciwnym razie wyjedzie z granic.

I uczynił to.

Ze zdziwieniem i z zalem zobaczyłem w Berlinie jego nazwisko na afiszu kinowym, głoszącym, że Czechow gra w nędznej szmirze, o oburzającym, szmirnowo-rosyjskim tytule „Kajda-trojka”. Wkrótce później zobaczyłem Czechowa w dowcipnej sztuce Unruha „Wróżka”, świetnie wyreżyserowanej przez Reinhardta. Czechow miał specjalnie dla niego napisaną rolę. Była to rola zbiegłego wielkiego księcia, do tego stopnia bezustannie pijanego, że tylko, jak się to mówi, „prozał na brwiach”, pobekiwał, czkał i groził bolszewikom zemsta. Biedny Czechow z całą sumiennością grał to imbroglino, ten galimatias, a znany krytyk Kerr, który go wzięł (jego, uważanego w Moskwie za jednego z najlepszych naszych aktorów) za nowicjusza, powiedział mi: „Ten aktor rzuca nadzieję”.

Po różnych etapach takżecież Czechow gra teraz w Kownie dla tamtejszych Rosjan z zakałką. Nie wiem już, czy grywa tam tylko Fausta i Hamleta, ale jestem pewny, że nie o tem marzył, otrząsając sowiecki proch ze swoich nóg z tego powodu, żeśmy chcieli „poniżyć w nim artystę”.

Rzecz oczywista, że teraz niema nawet śladu takich stosunków. Wszystkie teatry grają, i niekiedy grają doskonale, sztuki nowego repertuaru. Wielu artystów nauczyło się doskonale odtwarzać niespotykane dawniej w życiu ty-

nowego życia chłopów, członków komórek wiejskich i t. d.

OSAF LITOWSKIJ

Rola społeczna teatru

W okresie kiedy pierwszorzędni artyści jak Bruno Walter, Klemperer, Reinhardt są prześladowani i wypędzani, kiedy zdziaczali młodzieńcy burzą pomnik Wagnera, ponieważ kompozytor miał żonę Żydówkę, w okresie kiedy możemy rejestrować wciąż nowe fakty, świadczące o ubóstwie sztuki i jej przedstawicieli w krajach Zachodu, — my, mieszkańcy Z. S. R. R., mamy specjalne powody do dumy z naszych sukcesów we wszystkich gałęziach sztuki a w szczególności w dziedzinie teatru. Nie jest to dla nikogo sekretem i czytamy o tem prawie codziennie w europejskiej i amerykańskiej prasie specjalnej i zwykłej, że warunki depresji gospodarczej silnie wpłynęły na sztukę a bicz bezrobocia dotkliwie uderzył wielu pracowników sztuki. Malarze różnych specjalności pracują często nie w swoich zawodach, często też zupełnie nie mają pracy. Przedsiębiorstwa teatralne są likwidowane a czołowe i najciekawsze teatry zmuszone są w wielu krajach Zachodu do nędznej wegetacji.

W Z. S. R. R. panuje inny stan rzeczy. A przynajmniej to nie tylko przyjaciele Związku, ale i szereg nieuprzedzonych obserwatorów, nie żyjących dla nas szczególnej sympatii. W Z. S. R. R. teatr i dramaturgia są otaczane szczególną opieką i zainteresowaniem przez rząd i całe społeczeństwo.

Nie będzie przesadą powiedzieć, że w Z. S. R. R. teatr jest sprawą o doniosłości państwowej. Za rozstrzygający w tym sensie należy uważać ogłoszony niedawno przez Radę Komisarzy Ludowych Z. S. R. R. konkurs na najlepszą sztukę dla teatru sowieckiego. W warunkach wyjątkowej i skomplikowanej pracy państwowej, gigantycznego budownictwa gospodarczego — rząd znajduje czas i możliwość zajęcia się konkretnymi zagadnieniami artystycznymi, w danym wypadku zaopatrzeniem teatrów w nowy repertuar.

Jest to precedens nie dający się z niczem porównać w historii teatru rosyjskiego, a może i w historii teatru na całym świecie.

W Z. S. R. R. wyrosło kulturalnie masę mającą tak wielkie zapotrzebowanie na dobre pod względem ideowym i artystycznym widowisko, że istniejąca sieć teatrów, mimo jej bezustannego, prawie codziennego wzrostu i powiększanie repertuaru, nie wystarcza do zupełnego i wszecześnie stronnego obsłużenia widza.

W samej tylko Moskwie są budowane obecnie trzy nowe gmachy teatralne, odpowiadające ostatnim wymaganiom techniki — dla Meyerholda, dla Niemirowicza-Danczenki i dla Teatru im. M. O. S. P. S. (Moskiewskiej Okręgowej Rady Związków Zawodowych). Nawet na prowincji posiadamy szereg teatrów (np. w Rostowie, Archangielsku), o których dawniej nie można było marzyć. Mimo to teatry zawsze są przepełnione. I byłoby przepełnione, nawet gdyby w mgiełce niu oka ilość ich została podwojona lub potrojona, ponieważ teatr stał się własnością mas i przenika dosłownie we wszystkie zakątki życia, dopomagając w przekształcaniu życia na nowych socjalistycznych zasadach.

Sila naszego teatru tkwi w jego codziennym ścisłym kontakcie z pracującymi ludźmi, w zainteresowaniu jego sprawami, troskami i niepokojami. Ten kontakt daje teatrowi niewyczerpane bogactwo myśli, idei oraz ogromny impuls do twórczości artystycznej.

Właśnie istnienie takiego kontaktu tłumaczy, dlaczego jubileusze teatralne nie są u nas obchodzone w ścisłym grocie zawodowców i znawców teatru, ale stają się prawdziwymi świętami ludowymi. W obchodzie stulecia najstarszego teatru rosyjskiego, Teatru Aleksandra drńskiego w Leningradzie, najaktywniejszy udział brali robotnicy wielkich fa-

trach akademickich, które zdążyły już przez ten czas zapożyczyć to i owo od nowatorów formy, posiadamy bardzo dobry aparat sceniczny, taki aparat, który — co tu tać — w większości wypadków przewyższa materiał literacki, otrzymywany od nowych autorów dramatycznych, tak że teraz już od dramaturs-

teatrów (starszy lub młodszy) na swym nowym etapie — etapie służby rewolucji. Nowatorzy-formaliści we wszystkich dziedzinach sztuki z wielką łatwością solidaryzowali się z nowym porządkiem.

Wszyscy pamiętają, z jakim zapalem powitali władzę sowiecką nasi lewi ar-

tyści wszelkich rodzajów broni. Czyż niono nawet zarzuty, że np. w dziedzinie malarstwa wzięto nowatorów do słowni na żołąd, że Majakowski ze

nawet w Proletkultcie Einstein i jemu podobni uwili gniazdko, celem szerzenia wszelkiej niedorzecznej paradoksalności.

Wyjaśniło się także, iż dramaturgia odgrywa na całym froncie literatury do pewnego stopnia wyjątkową rolę, gdyż oddziaływała szczególnie silnie. I to właśnie o tyle, o ile dramaturgia posiada jako wcielający ją w życie aparat i narzędzie — teatr.

Jeszcze niedawno panował u nas dość daleko posunięty rozbrat pomiędzy sceną a dramaturgią.

Mówiąc zgrubsza i w przybliżeniu, mieliśmy trzy rodzaje sceny: starą scenę akademicką i teatry które ją nasładowały; scenę formalnie nowatorską i scenę ideologicznie rewolucyjną.

Oczywiście, szczególnie wyraźnego rozgraniczenia pomiędzy temi trzema rozgałęzieniami nie było, i im dalej, tem mniej dostrzegalne było wzajemne przenikanie się wszystkich tych momentów.

Ale w pewnym momencie porowolucyjnej historii teatru podział był dość wyraźny. Stare teatry akademickie powoływały się na swoją piękną, subtelna tradycję artystyczną. Wskazywały na to, jakoby wychowywały się na repertuarze klasycznym.

Należy jednak powiedzieć, że te teatry, zwłaszcza dawne cesarskie, w istocie posiadały sceny zatłoczone dużą ilością tandety. Prawdziwi klasycy zajmowali miejsce bynajmniej nie dominujące. Mimo to, zajmowali pewne miejsce i byli grani nieraz bardzo dobrze.

Teatry te nie mogły, oczywiście, oponować przeciwko temu, że dobrą rolę ich dawnego repertuaru odrzucono, ale dość zdecydowanie dążyły do pozostania przy klasycznym a przynajmniej przy wypróbowanej wartości dawnym repertuarze i zasłaniając się nim, albo sprzeciwiały się pojawianiu na ich scenach sztuk nowych, zrodzonych przez rewolucję, albo utosunkowywały się do nich z najwyższą niechęcią i grały je źle.

W tej pysze artystycznej niektórych dyrektorów, reżyserów i artystów starych teatrów było niemało fałszu. Posiadający w swoim czasie bardzo wiele sympatii nowej publiczności i szczerze szanowany przeze mnie artysta, Czechow, siedząc w moim gabinecie, mówił mi bez wyniosłości, że nowy repertuar jest dla niego niemożliwy i że nawet taką sztukę jak „Sprawa” Suhowo-Kobylina grał z wielkim wstrętem. Zadał, żeby rząd sowiecki dał mu specjalny teatr, który miałby otrzymać nazwę Teatru im. Michaiła Czechowa i który grałby wyłącznie Szekspira, Schillera, Goethego, a z Rosjan — Puszkina, Gogola i Gribojedowa. Groził, że w przeciwnym razie wyjedzie z granic.

I uczynił to. Ze zdziwieniem i z zalem zobaczyłem w Berlinie jego nazwisko na afiszu kinowym, głoszącym, że Czechow gra w nędznej szmirze, o oburzającym, szmirnowo-rosyjskim tytule „Kajda-trojka”. Wkrótce później zobaczyłem Czechowa w dowcipnej sztuce Unruha „Wróżka”, świetnie wyreżyserowanej przez Reinhardta. Czechow miał specjalnie dla niego napisaną rolę. Była to rola zbiegłego wielkiego księcia, do tego stopnia bezustannie pijanego, że tylko, jak się to mówi, „prozał na brwiach”, pobekiwał, czkał i groził bolszewikom zemsta. Biedny Czechow z całą sumiennością grał to imbroglino, ten galimatias, a znany krytyk Kerr, który go wzięł (jego, uważanego w Moskwie za jednego z najlepszych naszych aktorów) za nowicjusza, powiedział mi: „Ten aktor rzuca nadzieję”.

Po różnych etapach takżecież Czechow gra teraz w Kownie dla tamtejszych Rosjan z zakałką. Nie wiem już, czy grywa tam tylko Fausta i Hamleta, ale jestem pewny, że nie o tem marzył, otrząsając sowiecki proch ze swoich nóg z tego powodu, żeśmy chcieli „poniżyć w nim artystę”.

Rzecz oczywista, że teraz niema nawet śladu takich stosunków. Wszystkie teatry grają, i niekiedy grają doskonale, sztuki nowego repertuaru. Wielu artystów nauczyło się doskonale odtwarzać niespotykane dawniej w życiu ty-

nowego życia chłopów, członków komórek wiejskich i t. d.

Wyjaśniło się także, iż dramaturgia odgrywa na całym froncie literatury do pewnego stopnia wyjątkową rolę, gdyż oddziaływała szczególnie silnie. I to właśnie o tyle, o ile dramaturgia posiada jako wcielający ją w życie aparat i narzędzie — teatr.

Jeszcze niedawno panował u nas dość daleko posunięty rozbrat pomiędzy sceną a dramaturgią.

Mówiąc zgrubsza i w przybliżeniu, mieliśmy trzy rodzaje sceny: starą scenę akademicką i teatry które ją nasładowały; scenę formalnie nowatorską i scenę ideologicznie rewolucyjną.

Oczywiście, szczególnie wyraźnego rozgraniczenia pomiędzy temi trzema rozgałęzieniami nie było, i im dalej, tem mniej dostrzegalne było wzajemne przenikanie się wszystkich tych momentów.

Ale w pewnym momencie porowolucyjnej historii teatru podział był dość wyraźny. Stare teatry akademickie powoływały się na swoją piękną, subtelna tradycję artystyczną. Wskazywały na to, jakoby wychowywały się na repertuarze klasycznym.

Należy jednak powiedzieć, że te teatry, zwłaszcza dawne cesarskie, w istocie posiadały sceny zatłoczone dużą ilością tandety. Prawdziwi klasycy zajmowali miejsce bynajmniej nie dominujące. Mimo to, zajmowali pewne miejsce i byli grani nieraz bardzo dobrze.

Teatry te nie mogły, oczywiście, oponować przeciwko temu, że dobrą rolę ich dawnego repertuaru odrzucono, ale dość zdecydowanie dążyły do pozostania przy klasycznym a przynajmniej przy wypróbowanej wartości dawnym repertuarze i zasłaniając się nim, albo sprzeciwiały się pojawianiu na ich scenach sztuk nowych, zrodzonych przez rewolucję, albo utosunkowywały się do nich z najwyższą niechęcią i grały je źle.

W tej pysze artystycznej niektórych dyrektorów, reżyserów i artystów starych teatrów było niemało fałszu.

Posiadający w swoim czasie bardzo wiele sympatii nowej publiczności i szczerze szanowany przeze mnie artysta, Czechow, siedząc w moim gabinecie, mówił mi bez wyniosłości, że nowy repertuar jest dla niego niemożliwy i że nawet taką sztukę jak „Sprawa” Suhowo-Kobylina grał z wielkim wstrętem.

Zadał, żeby rząd sowiecki dał mu specjalny teatr, który miałby otrzymać nazwę Teatru im. Michaiła Czechowa i który grałby wyłącznie Szekspira, Schillera, Goethego, a z Rosjan — Puszkina, Gogola i Gribojedowa. Groził, że w przeciwnym razie wyjedzie z granic.

I uczynił to.

Ze zdziwieniem i z zalem zobaczyłem w Berlinie jego nazwisko na afiszu kinowym, głoszącym, że Czechow gra w nędznej szmirze, o oburzającym, szmirnowo-rosyjskim tytule „Kajda-trojka”.

Wkrótce później zobaczyłem Czechowa w dowcipnej sztuce Unruha „Wróżka”, świetnie wyreżyserowanej przez Reinhardta. Czechow miał specjalnie dla niego napisaną rolę. Była to rola zbiegłego wielkiego księcia, do tego stopnia bezustannie pijanego, że tylko, jak się to mówi, „prozał na brwiach”, pobekiwał, czkał i groził bolszewikom zemsta. Biedny Czechow z całą sumiennością grał to imbroglino, ten galimatias, a znany krytyk Kerr, który go wzięł (jego, uważanego w Moskwie za jednego z najlepszych naszych aktorów) za nowicjusza, powiedział mi: „Ten aktor rzuca nadzieję”.

Po różnych etapach takżecież Czechow gra teraz w Kownie dla tamtejszych Rosjan z zakałką. Nie wiem już, czy grywa tam tylko Fausta i Hamleta, ale jestem pewny, że nie o tem marzył, otrząsając sowiecki proch ze swoich nóg z tego powodu, żeśmy chcieli „poniżyć w nim artystę”.

Rzecz oczywista, że teraz niema nawet śladu takich stosunków. Wszystkie teatry grają, i niekiedy grają doskonale, sztuki nowego repertuaru. Wielu artystów nauczyło się doskonale odtwarzać niespotykane dawniej w życiu ty-

nowego życia chłopów, członków komórek wiejskich i t. d.

Wyjaśniło się także, iż dramaturgia odgrywa na całym froncie literatury do pewnego stopnia wyjątkową rolę, gdyż oddziaływała szczególnie silnie. I to właśnie o tyle, o ile dramaturgia posiada jako wcielający ją w życie aparat i narzędzie — teatr.

Jeszcze niedawno panował u nas dość daleko posunięty rozbrat pomiędzy sceną a dramaturgią.

Mówiąc zgrubsza i w przybliżeniu, mieliśmy trzy rodzaje sceny: starą scenę akademicką i teatry które ją nasładowały; scenę formalnie nowatorską i scenę ideologicznie rewolucyjną.

Oczywiście, szczególnie wyraźnego rozgraniczenia pomiędzy temi trzema rozgałęzieniami nie było, i im dalej, tem mniej dostrzegalne było wzajemne przenikanie się wszystkich tych momentów.

Ale w pewnym momencie porowolucyjnej historii teatru podział był dość wyraźny. Stare teatry akademickie powoływały się na swoją piękną, subtelna tradycję artystyczną. Wskazywały na to, jakoby wychowywały się na repertuarze klasycznym.

Należy jednak powiedzieć, że te teatry, zwłaszcza dawne cesarskie, w istocie posiadały sceny zatłoczone dużą ilością tandety. Prawdziwi klasycy zajmowali miejsce bynajmniej nie dominujące. Mimo to, zajmowali pewne miejsce i byli grani nieraz bardzo dobrze.

Teatry te nie mogły, oczywiście, oponować przeciwko temu, że dobrą rolę ich dawnego repertuaru odrzucono, ale dość zdecydowanie dążyły do pozostania przy klasycznym a przynajmniej przy wypróbowanej wartości dawnym repertuarze i zasłaniając się nim, albo sprzeciwiały się pojawianiu na ich scenach sztuk nowych, zrodzonych przez rewolucję, albo utosunkowywały się do nich z najwyższą niechęcią i grały je źle.

W tej pysze artystycznej niektórych dyrektorów, reżyserów i artystów starych teatrów było niemało fałszu.

Posiadający w swoim czasie bardzo wiele sympatii nowej publiczności i szczerze szanowany przeze mnie artysta, Czechow, siedząc w moim gabinecie, mówił mi bez wyniosłości, że nowy repertuar jest dla niego niemożliwy i że nawet taką sztukę jak „Sprawa” Suhowo-Kobylina grał z wielkim wstrętem.

Zadał, żeby rząd sowiecki dał mu specjalny teatr, który miałby otrzymać nazwę Teatru im. Michaiła Czechowa i który grałby wyłącznie Szekspira, Schillera, Goethego, a z Rosjan — Puszkina, Gogola i Gribojedowa. Groził, że w przeciwnym razie wyjedzie z granic.

I uczynił to.

Ze zdziwieniem i z zalem zobaczyłem w Berlinie jego nazwisko na afiszu kinowym, głoszącym, że Czechow gra w nędznej szmirze, o oburzającym, szmirnowo-rosyjskim tytule „Kajda-trojka”.

Wkrótce później zobaczyłem Czechowa w dowcipnej sztuce Unruha „Wróżka”, świetnie wyreżyserowanej przez Reinhardta. Czechow miał specjalnie dla niego napisaną rolę. Była to rola zbiegłego wielkiego księcia, do tego stopnia bezustannie pijanego, że tylko, jak się to mówi, „prozał na brwiach”, pobekiwał, czkał i groził bolszewikom zemsta. Biedny Czechow z całą sumiennością grał to imbroglino, ten galimatias, a znany krytyk Kerr, który go wzięł (jego, uważanego w Moskwie za jednego z najlepszych naszych aktorów) za nowicjusza, powiedział mi: „Ten aktor rzuca nadzieję”.

Po różnych etapach takżecież Czechow gra teraz w Kownie dla tamtejszych Rosjan z zakałką. Nie wiem już, czy grywa tam tylko Fausta i Hamleta, ale jestem pewny, że nie o tem marzył, otrząsając sowiecki proch ze swoich nóg z tego powodu, żeśmy chcieli „poniżyć w nim artystę”.

Rzecz oczywista, że teraz niema nawet śladu takich stosunków. Wszystkie teatry grają, i niekiedy grają doskonale, sztuki nowego repertuaru. Wielu artystów nauczyło się doskonale odtwarzać niespotykane dawniej w życiu ty-

nowego życia chłopów, członków komórek wiejskich i t. d.

Wyjaśniło się także, iż dramaturgia odgrywa na całym froncie literatury do pewnego stopnia wyjątkową rolę, gdyż oddziaływała szczególnie silnie. I to właśnie o tyle, o ile dramaturgia posiada jako wcielający ją w życie aparat i narzędzie — teatr.

Jeszcze niedawno panował u nas dość daleko posunięty rozbrat pomiędzy sceną a dramaturgią.

Mówiąc zgrubsza i w przybliżeniu, mieliśmy trzy rodzaje sceny: starą scenę akademicką i teatry które ją nasładowały; scenę formalnie nowatorską i scenę ideologicznie rewolucyjną.

Oczywiście, szczególnie wyraźnego rozgraniczenia pomiędzy temi trzema rozgałęzieniami nie było, i im dalej, tem mniej dostrzegalne było wzajemne przenikanie się wszystkich tych momentów.

Ale w pewnym momencie porowolucyjnej historii teatru podział był dość wyraźny. Stare teatry akademickie powoływały się na swoją piękną, subtelna tradycję artystyczną. Wskazywały na to, jakoby wychowywały się na repertuarze klasycznym.

Należy jednak powiedzieć, że te teatry, zwłaszcza dawne cesarskie, w istocie posiadały sceny zatłoczone dużą ilością tandety. Prawdziwi klasycy zajmowali miejsce bynajmniej nie dominujące. Mimo to, zajmowali pewne miejsce i byli grani nieraz bardzo dobrze.

Teatry te nie mogły, oczywiście, oponować przeciwko temu, że dobrą rolę ich dawnego repertuaru odrzucono, ale dość zdecydowanie dążyły do pozostania przy klasycznym a przynajmniej przy wypróbowanej wartości dawnym repertuarze i zasłaniając się nim, albo sprzeciwiały się pojawianiu na ich scenach sztuk nowych, zrodzonych przez rewolucję, albo utosunkowywały się do nich z najwyższą niechęcią i grały je źle.

W tej pysze artystycznej niektórych dyrektorów, reżyserów i artystów starych teatrów było niemało fałszu.

Posiadający w swoim czasie bardzo wiele sympatii nowej publiczności i szczerze szanowany przeze mnie artysta, Czechow, siedząc w moim gabinecie, mówił mi bez wyniosłości, że nowy repertuar jest dla niego niemożliwy i że nawet taką sztukę jak „Sprawa” Suhowo-Kobylina grał z wielkim wstrętem.

Zadał, żeby rząd sowiecki dał mu specjalny teatr, który miałby otrzymać nazwę Teatru im. Michaiła Czechowa i który grałby wyłącznie Szekspira, Schillera, Goethego, a z Rosjan — Puszkina, Gogola i Gribojedowa. Groził, że w przeciwnym razie wyjedzie z granic.

I uczynił to.

Ze zdziwieniem i z zalem zobaczyłem w Berlinie jego nazwisko na afiszu kinowym, głoszącym, że Czechow gra w nędznej szmirze, o oburzającym, szmirnowo-rosyjskim tytule „Kajda-trojka”.

Wkrótce później zobaczyłem Czechowa w dowcipnej sztuce Unruha „Wróżka”, świetnie wyreżyserowanej przez Reinhardta. Czechow miał specjalnie dla niego napisaną rolę. Była to rola zbiegłego wielkiego księcia, do tego stopnia bezustannie pijanego, że tylko, jak się to mówi, „prozał na brwiach”, pobekiwał, czkał i groził bolszewikom zemsta. Biedny Czechow z całą sumiennością grał to imbroglino, ten galimatias, a znany krytyk Kerr, który go wzięł (jego, uważanego w Moskwie za jednego z najlepszych naszych aktorów) za nowicjusza, powiedział mi: „Ten aktor rzuca nadzieję”.

Po różnych etapach takżecież Czechow gra teraz w Kownie dla tamtejszych Rosjan z zakałką. Nie wiem już, czy grywa tam tylko Fausta i Hamleta, ale jestem pewny, że nie o tem marzył, otrząsając sowiecki proch ze swoich nóg z tego powodu, żeśmy chcieli „poniżyć w nim artystę”.

Rzecz oczywista, że teraz niema nawet śladu takich stosunków. Wszystkie teatry grają, i niekiedy grają doskonale, sztuki nowego repertuaru. Wielu artystów nauczyło się doskonale odtwarzać niespotykane dawniej w życiu ty-

nowego życia chłopów, członków komórek wiejskich i t. d.

Wyjaśniło się także, iż dramaturgia odgrywa na całym froncie literatury do pewnego stopnia wyjątkową rolę, gdyż oddziaływała szczególnie silnie. I to właśnie o tyle, o ile dramaturgia posiada jako wcielający ją w życie aparat i narzędzie — teatr.

Jeszcze niedawno panował u nas dość daleko posunięty rozbrat pomiędzy sceną a dramaturgią.

Mówiąc zgrubsza i w przybliżeniu, mieliśmy trzy rodzaje sceny: starą scenę akademicką i teatry które ją nasładowały; scenę formalnie nowatorską i scenę ideologicznie rewolucyjną.

Oczywiście, szczególnie wyraźnego rozgraniczenia pomiędzy temi trzema rozgałęzieniami nie było, i im dalej, tem mniej dostrzegalne było wzajemne przenikanie się wszystkich tych momentów.

Ale w pewnym momencie porowolucyjnej historii teatru podział był dość wyraźny. Stare teatry akademickie powoływały się na swoją piękną, subtelna tradycję artystyczną. Wskazywały na to, jakoby wychowywały się na repertuarze klasycznym.

Należy jednak powiedzieć, że te teatry, zwłaszcza dawne cesarskie, w istocie posiadały sceny zatłoczone dużą ilością tandety. Prawdziwi klasycy zajmowali miejsce bynajmniej nie dominujące. Mimo to, zajmowali pewne miejsce i byli grani nieraz bardzo dobrze.

Teatry te nie mogły, oczywiście, oponować przeciwko temu, że dobrą rolę ich dawnego repertuaru odrzucono, ale dość zdecydowanie dążyły do pozostania przy klasycznym a przynajmniej przy wypróbowanej wartości dawnym repertuarze i zasłaniając się nim, albo sprzeciwiały się pojawianiu na ich scenach sztuk nowych, zrodzonych przez rewolucję, albo utosunkowywały się do nich z najwyższą niechęcią i grały je źle.

W tej pysze artystycznej niektórych dyrektorów, reżyserów i artystów starych teatrów było niemało fałszu.

Posiadający w swoim czasie bardzo wiele sympatii nowej publiczności i szczerze szanowany przeze mnie artysta, Czechow, siedząc w moim gabinecie, mówił mi bez wyniosłości, że nowy repertuar jest dla niego niemożliwy i że nawet taką sztukę jak „Sprawa” Suhowo-Kobylina grał z wielkim wstrętem.

Zadał, żeby rząd sowiecki dał mu specjalny teatr, który miałby otrzymać nazwę Teatru im. Michaiła Czechowa i który grałby wyłącznie Szekspira, Schillera, Goethego, a z Rosjan — Puszkina, Gogola i Gribojedowa. Groził, że w przeciwnym razie wyjedzie z granic.

I uczynił to.

Ze zdziwieniem i z zalem zobaczyłem w Berlinie jego nazwisko na afiszu kinowym, głoszącym, że Czechow gra w nędznej szmirze, o oburzającym, szmirnowo-rosyjskim tytule „Kajda-trojka”.

Wkrótce później zobaczyłem Czechowa w dowcipnej sztuce Unruha „Wróżka”, świetnie wyreżyserowanej przez Reinhardta. Czechow miał specjalnie dla niego napisaną rolę. Była to rola zbiegłego wielkiego księcia, do tego stopnia bezustannie pijanego, że tylko, jak się to mówi, „prozał na brwiach”, pobekiwał, czkał i groził bolszewikom zemsta. Biedny Czechow z całą sumiennością grał to imbroglino, ten galimatias, a znany krytyk Kerr, który go wzięł (jego, uważanego w Moskwie za jednego z najlepszych naszych aktorów) za nowicjusza, powiedział mi: „Ten aktor rzuca nadzieję”.

Po różnych etapach takżecież Czechow gra teraz w Kownie dla tamtejszych Rosjan z zakałką. Nie wiem już, czy grywa tam tylko Fausta i Hamleta, ale jestem pewny, że nie o tem marzył, otrząsając sowiecki proch ze swoich nóg z tego powodu, żeśmy chcieli „poniżyć w nim artystę”.

Rzecz oczywista, że teraz niema nawet śladu takich stosunków. Wszystkie teatry grają, i niekiedy grają doskonale, sztuki nowego repertuaru. Wielu artystów nauczyło się doskonale odtwarzać niespotykane dawniej w życiu ty-

nowego życia chłopów, członków komórek wiejskich i t. d.