

konkret 1835
nr 3

Etapy dramaturgji sowieckiej

1

Uważne badanie atmosfery, w której płynie życie sztuki sowieckiej, wywołuje nieprzepartą pokusę porównywania sytuacji pisarza w ZSRR z sytuacją ucznia szkoły sowieckiej. Analogja ta, do pewnego stopnia, jest obiektywnie uzasadniona — zbyt wiele nowych ludzi, młodych, niezwiązanych z żadną tradycją literacką i zgoła nieprzygotowanych (wczorajszych robotników, włościan, i tych co wychowały przytułki dla bezdomnych dzieci) weszło do literatury sowieckiej. Za mało umięją. Nauczanie jest zadaniem szkoły. Kult organizacji, kult każdego zorganizowanego czynu, poczęści naiwny, poczęści głęboko politycznie przemyślany, nasunął władzy sowieckiej konieczność wcielenia wszystkich pisarzy do swoistego zjednoczenia, ograniczonego statutem i podlegającego ściślejszej kontroli. Tak powstał — w r. 1932 — Związek Pisarzy Sowieckich.

Od daty tej rozpoczęło się zewnątrznie systematyczne a wewnątrznie zagmatwane „nauczanie” pisarzy sowieckich. Właśnie ten

² O którym zastanawiające rzeczy w tej materji mówi nam Frobenius: *Paideuma* (1934).

okres sprzyja porównaniu literatury ze szkołą. Owa szkoła nie może dotychczas pozbyć się bolesnych konsekwencji eksperymentów, których była przedmiotem. Dlatego nawet oficjalny powrót do regul szkolnych końca ubiegłego stulecia (paszporty uczniowskie, cenzury, stopnie, nagany, kary) nie ułatwił stworzenia normalnych warunków życia szkolnego. O chaosie, panującym w szkole sowieckiej, świadczy wymownie choćby najbliższy z brzegu przykład — historia; od rewolucji bolszewickiej do 1934 r. była przedmiotem zakazanym, a potem nieoczekiwanie została zrehabilitowana. Co mają począć nauczyciele szkół średnich, skoro specjalna komisja, z Radkiem i Bucharinem na czele, do dnia dzisiejszego nie opracowała programu, zaś książki historyczne napisane przez tak prawomysłnych marksistów jak Pokrowskij i jego uczniowie — uważane są dziś za lekturę heretycką. Własnej opinii młodzi nauczyciele mieć nie mogą — gdyż w czasie ich studjów historii w szkołach nie wykładano.

Coś w tym rodzaju dzieje się i na terenie tej „szkoły”, którą dla pisarzy stworzyła władza sowiecka, zdążająca do całkowitego opanowania wszystkich przejawów umysłowego i kulturalnego życia kraju. Uniwersalizm partji przejawia się niekiedy w faktach szpetnie — komicznych. Partja zapomocą prasy obdarza np. uniwersalną genialnością niektórych czolowych swych przedstawicieli. Dlatego Stalin okazuje się nieporównanym stylistą i na zjazdach pisarzy stawiają go jako wzór do naśladowania — obok Tołstoja i Stendhała, dlatego też Stalin poucza kompozytora Dzierżyńskiego, autora nowej opery *Cichy Don* (według powieści Szolochowa pod powyższym tytułem), dlatego też jest uznany za „największego uczonego”, którego opinia jest obowiązująca nie tylko dla filozofów sowieckich — lecz również obowiązuje biologów, matematyków i architektów. W nieco mniejszym stopniu, po swym tragicznym zgonie, Kirow uznany został za wcielenie uniwersalnej wiedzy we wszystkich dziedzinach nauki i sztuki.

Mając w posiadaniu patent na uniwersalną genialność — partja staje się pewnego rodzaju symbolicznym uniwersytetem, kształcącym każdego artystę. „Uniwersytet” rozporządza wielką ilością filij. Są to przedewszystkiem dzienniki *Prawda* i *Komsomolska Prawda* oraz wszystkie wydawnictwa, związane z życiem sztuki — jak *Sowieckoje Iskustwo*, *Literaturnaja Gazieta*, *Literaturnyj Leningrad*, *Literaturnyj Kritik*, *Teatr* i *Dramaturgja* i wiele innych. Nauczanie pisarza odbywa się na łamach tych wydawnictw z takim samym brakiem konsekwencji zewnętrznej, jaki charakteryzuje szkołę sowiecką, oraz z taką samą celowością wewnętrzną. Cel jest jasny — stworzyć i wychować sztukę pożyteczną politycznym, ekonomicznym i gospodarczym zamierzeniom partji rządzącej.

Od czasu do czasu partja organizuje w imieniu własnem lub przez swych przedstawicieli, członków zarządu Związku Pisarzy Sowieckich, specjalne konferencje, na których autorzy wygłaszają krytyki dotyczące ich samych oraz ich kolegów (głos zabierają zazwyczaj pisarze najlepiej poinformowani o zamiarach partji) i otrzymują wskazówki na okres najbliższy. Np. w końcu stycznia b. r. s. i. (zjazdowy organ Komisarjatu Komunikacji *Gudok*, [należy pamiętać, że Komisarzem Komunikacji jest obecnie jeden z najwłobitniejszych przyjaciół Stalina — Kaganowicz]) odbyła się konferencja kolejarzy-stachanowców z sekcją dramaturgów Związku Pisarzy. Kolejarze domagali się, by dramaturgja odzwierciadliła ich „osiągnięcia” — przez sekcji Kirszon obiecał solennie, w imieniu podwładnych sobie pisarzy, zadośćuczynić tym żądanjom.

Od 12 do 16-go lutego b. r. obradował w Mińsku dawno zapowiedziany Walny Zjazd Związku Pisarzy Sowieckich. Na otwarciu Zjazdu sekretarz zarządu Szczerbakow oświadczył kategorycznie, że pisarze powinni w pracach swych uwzględnić i odtworzyć osiągnięte (jakoby) rezultaty w postaci „zanikania przeciwieństw pomiędzy miastem a wsią — i pomiędzy pracą umysłową a fizyczną” — w czem poważną rolę odegrał ruch stachanowski.¹ Szczerbakow zaproponował przeniesienie zasad tego ruchu do pracy literackiej i obranie stachanowców za bohaterów utworów artystycznych.

Niektórzy z długo i skutecznie szkolonych pisarzy uprzedili oficjalne żądania. W prasie prowincjonalnej ukazało się już sporo wierszy o stachanowcach. Pewna poetka lemnogradska w ten sposób, na nutę ludową, ilustruje wyniki rozwoju ruchu stachanowskiego: „Z godziny na godzinę życie tanieje... dlatego mąż mój w drzwiach się już nie mieści”... (wiersz ten cytuje *Komsomolska Prawda* z dn. 9 lutego b. r.).

Na Zjeździe w Mińsku poeta Surkow w przemówieniu zacytował wiersze młodego poety: „Takimże jest, jak był, robotnikiem. Ale tyje mu się weselej, otrzymuje co miesiąc aż ponad 1000 rubli. U niego przytulnie i kulturalnie, stół przykryty haftowaną serwetą... Wieczorem, siedząc na kanapie, nastawia nowy patefon lub pije kakao w restauracji... Zmienił metodę swej pracy i żyje bardzo dobrze. Jednym słowem — jako udarnik, pracując bez przerwy, zbliżył się do komunizmu”.

Wiersz prymitywny. Poeta zbyt ściśle parafrazuje mowę Stalina na Zjeździe stachanowców: wysokość zarobku, dobrobyt, „kultura”, przejście „od społeczeństwa socjalistycznego ku społeczeństwu komunistycznemu” — przyśpieszone ruchem stachanowskim. Poeci, uczest-

¹ Dane o Zjeździe i cytaty z przemówień podane są wedle sprawozdań pisma: *Literaturnaja Gazieta*, Nr. 9, 10, 11 b. r.

nicy Zjazdu w Mińsku, potępiają prymitywne ujęcie tematu w powyższym wierszu — lecz nie protestują przeciw narzucaniu im materiału do opracowywania. Odczuwają jednakże ciężar tak stanowczej formy „zamówienia społecznego” (należy zaznaczyć, że ostatnio termin ten poczyną zanikać, ustępując miejsca innym, narazie jeszcze, nieco płynnym formułkom: „artystyczne zawiadomienie”, „nakaz chwili”, „epoka stawia zadania” i t. p.).

Tenże poeta Surkow, na zjeździe, odczytał ustępy z listu, który otrzymał od Gorkiego: „haniebnie biedne są siły naszych poetów, zimne wierszyki się u nas pisze... Mówicie o trudności „pogodzenia zasad estetycznych z momentami celowości politycznej”. Drogi Surkow — trudności tej nie byłoby, gdybyśmy odczuwali zadziwiająco piękno życia co pali duszę, płomienny wybuch twórczości życiowej w naszym Związku i obrzydliwy tragizm sytuacji burżuazji na Zachodzie i na całym świecie”.

Sprawa, dlaczego poeci sowieccy nie odczuwają „zadziwiającego, palącego duszę piękna życia”, ma realne przyczyny — stanowi odrębne zagadnienie i nie mieści się w ramach niniejszych rozważań. Ograniczę się tu jedynie do przeglądu utworów literatury dramatycznej, w swym rodzaju a zwłaszcza treści szczególnie miarodajnych dla życia w Z. S. R. R.

Wśród wielu „zamówień”, wystosowanych ostatnio do pisarzy sowieckich lwia część przypada na dramaturgów. W styczniu b. r. *Prawda* zakomunikowała, że partja czeka na nowe utwory dramatyczne, poświęcone dwudziestej rocznicy rewolucji. Praca przygotowawcza z udziałem przedstawicieli partji i kierowników teatrów jest w toku.

Druga sesja Centralnego Komitetu Wykonawczego Z. S. R. R. — jak wiadomo — wyraźnie podkreśliła grożące Rosji sowieckiej niebezpieczeństwo wojenne i uchwaliła zwiększenie budżetu Komisarjatu Obrony do 14 miliardów rubli. Niezwłocznie po zakończeniu sesji zwołano „obronne” posiedzenie pisarzy, którym zaproponowano rozpoczęcie prac na tematy wojenne: przygotowanie do wojny, krzepienie nastrojów patriotyczno-nacjonalistycznych, opiewanie bohaterów armji czerwonej i t. p. Zjazd w Mińsku również zaakcentował te momenty. Dramaturg Romaszew (autor sztuki p. t. *Bojownicy*, odznaczonej w r. 1934 na konkursie Rady Komisarzy Ludowych), oświadczył: „powinniśmy dać wysokiej jakości utwory na tematy obronne; tego wymaga od nas nakaz chwili”. Kirszon na jednym z posiedzeń tego Zjazdu, w związku z piętnastą rocznicą stworzenia wojsk pogranicznych GPU, zaręczył solennie, że dramaturgja „będzie wykonywała wymagania, stawiane przez żołnierzy wojsk pogranicznych”.

Tak przedstawia się atmosfera życia artystycznego w Rosji dzisiejszej i bez znajomości i zrozumienia tego tła nie można właściwie zorientować się w literaturze sowieckiej i należyce ocenić jej wartość.

Nawet pisarz, który zdobył już uznanie — znajduje się ciągle w sytuacji ucznia, odrabiającego różnorodne żądania srogiego i zmiennego w swych wymaganiach nauczyciela. Pisarz-uczeń sumiennie odrabia zadanie, lecz często nie może nadażyć zryżakom t. zw. „linji generalnej” partji. Krytyka, wywołująca stale zarzuty niskiego poziomu — pod jednym tylko względem zaskarbia sobie aprobatę władz. Jej „czujność polityczna” zasłużyła na pochwałę. Na drugim Walnym Zjeździe Związku Pisarzy Sowieckich, w Moskwie w marcu 1935 r., znany krytyk i teatrolog Litowski stwierdził: „nie mogę w Moskwie wymienić ani jednego widowiska, szkodliwego politycznie, któreby uszło uwagi krytyki...” Krytycy moskiewscy, rzecz prosta, są dobrze poinformowani. Na prowincji natomiast — według Litowskiego — sprawa przedstawia się inaczej: „w poszczególnych miejscowościach nawet dziś można spotkać, całkowicie bezkarne, wystawienie sztuki napisanej w 1925 i 1926 r.”...

2²

Fakt zależności sztuki sowieckiej — w szczególności dramaturgji — od „momentów celowości politycznej”, lub zmiennej woli partji można uważać za ustalony; tembardziej, że sami pisarze, jak wynika z przytoczonych danych, uznają to w całej pełni. Każdy utwór stanowi wykonanie konkretnego zadania politycznego. Specjalne biuletyny bibliograficzne, wydawane w Z. S. R. R., podają komentarz o treści politycznej ksiązek i sztuk teatralnych. Biuletyn opublikowany przez Wydawnictwo Sowieckiej Literatury w r. 1934 zaopatruje wzmiankę o każdej sztuce (dramaturgja w tym wypadku interesowała mnie specjalnie) odpowiedniemi wyjaśnieniami. np. Kirszon: *Chleb* — dostawy kontyngentu zbożowego, walka klasowa, Knorre: *Trwoga* — przy-

² Afinogienow: *Dziwak*; *Strach*; *Portret*; *Dalekie*. Fajko: *Jeziro Luł*; *Człowiek z teczka*; *Niewdzięczna rola*; *Koncert*. Olesza: *Spisek uczuć*; *Listą dobrodziejstw*. Babel: *Marja*. Kirszon: *Szyny dudnią*; *Przedziwny stop*. Korniejczuk: *Zniszczenie eskadry*; *Platon Krieczet*. Romaszew: *Bojownicy*. Ławreniew: *Wrogowie*. Nikulin: *Linja ognia*; *Inżynier Merc*. Finn: *Bzdura*. Miki-teńko: *Solo na fletcie*. Katajew: *Kwadratura kola*. Arbużow: *Sześcioro ukochanych*. Szkwarkin: *Cudze dziecko*.

gotowanie do przyszłej wojny. Żyłcow: *Tajemnica* — wylównia maszyn, szkodnictwo i t. p.

Cytowany biuletyn Macujewa zawiera książki wydane w latach 1931 — 33, t. j. książki, które można określić jako „historyczne”. W zastosowaniu do dramaturgji sowieckiej to napozór paradoksalne określenie jest zupełnie uzasadnione. Literatura dramatyczna jest skazana na krótką trwałość. Los sztuki zależy przeważnie od specyficznych praw teatru i w większym stopniu od stosunku do niej widza — niż od opinji czytelnika. Ilość dramaturgów, których dzieła zostają w literaturze, jest niewspółmiernie mniejsza od ilości autorów sztuk wystawianych. Jest to proces normalny we wszystkich literaturach, lecz w Z.S.R.R. przybiera on swoiście jaskrawy wyraz. Tam sztuka powinna być nietylko współczesna, powinna być czynną pomocnicą władzy w jej przedsięwzięciach.

Ostatnio zanika np. potrzeba zatrudniania specjalistów-cudzoziemców w przemyśle („inspec”) i automatycznie przechodzą do archiwów tego rodzaju sztuki jak *Linja ognia* i *Armja świata* Nikulina lub *Bzdura* Finna. Odpada mnóstwo sztuk, związanych z okresem kolektywizacji. Zmiana stosunku do starej inteligencji rosyjskiej usuwa z repertuaru (nie z woli teatru lub widza) cały szereg sztuk, opartych na tym temacie. Można zatem powiedzieć, iż sztuki, przechodzące do archiwum, stanowią autentyczne dokumenty historii sowieckiej, postępującej w ście rekordowym tempie.

Wykaz sztuk podany w odsyłaczu obejmuje lata pierwszej piatiletki i, częściowo, okres zmiany kursu, zdążającego obecnie do „kultury” i do nawiązania kontaktu z Zachodem. Młodzi pisarze sowieccy „uczyli się” w latach piatiletki. Szkoła była surowa. Partja domagała się pomocy ze strony swej awangardy agitacyjnej — za jaką uważała literaturę — i wszędzie podejrzewała „szkodnictwo”. Czas naglił. Zwłoka w dokonaniu pracy bywała, niekiedy, „przestępstwem”. Cóż więc dziwnego, iż jeden z najbardziej oryginalnych dramaturgów sowieckich Olesza, przez usta bohaterki swej sztuki *Lista dobrodziejstw*, charakteryzuje ujemnie sowiecką „produkcję” dramatyczną (termin „produkcja” utrwalił się i jest używany do dnia dzisiejszego w stosunku do dzieł sztuki). Bohaterka, utalentowana artystka, mówi: „Sztuki współczesne są schematyczne, fałszywe, pozbawione fantazji, pro stolinijne. Grać w nich — to znaczy dyskwalifikować się”. Te odważne słowa były wypowiedziane ze sceny moskiewskiej w czasie, gdy „nawrót do klasyków” zaledwie majaczył na horyzoncie. Po wprowadzeniu tego hasła Szekspir, Moliere, Lope de Vega, Scribe, Ostrowski, Czechow wypierają coraz bardziej „produkcję” sowiecką. Widz nie chce oglądać Kirszona i Korniejczuka, nudzi go Nikitin i Finn. Zbyt dobrze zna z wła-

snego doświadczenia istotną stroną „udarnictwa”, „obciążenia społecznego” („obsczestwliennaja nagruzka”) lub tragedją *Godu wieszkaniowego*.

Tematy te w licznych warjantach opracowywane przez większość dramaturgów sowieckich — na ile nowych hasła — wydają się przybrzmiałe. Dla nas stanowią ciekawy materiał „historyczny”.

W krótkim i z konieczności pobieżnym przeglądzie dramaturgji sowieckiej w okresie 1929 do 1935 r. postaram się wykazać motyw powstawania poszczególnych utworów.

Początek pierwszej piatiletki. Dziesiątki tysięcy włościan spędzonych na tereny budowy gigantów przemysłowych. Władza sowiecka stoi w obliczu obcej psychicznie, wrogiej masy włościańskiej. Ta ciemna siła robocza, nie posiadająca żadnych kwalifikacyj, nie rozumie wielkich zamierzeń partji. Chce żyć... chce chleba...

Wroga ta patrzy na widza ze sceny w sztukach Nikulina *Linja ognia* i Kirszona *Szyny dudnią*. W pierwszej z tych sztuk głuchy szmer: „chcemy odejść... butów niema, ubrań nie wydają — o wszystko trzeba się kłaniać...” Członek partji perswaduje: „będą spodnie. Przecież tu chodzi o uczciwość, o świadomość proletarjacką. Ja np. moich spodni władzy sowieckiej, ni stąd ni zowąd, pod nos nie wtykam. I bez tego roboty huk”. Motyw ten spotykamy również w sztuce *Szyny dudnią* — bunt kobiet na budowie: „dlaczego do żłobków mleka nie dają? Dlaczego zarobków nie wypłacają?”

Wówczas władza z lękiem i nienawiścią patrzyła na wieś. Nikulin i Kirszon ściśle odzwierciadlają ten stan rzeczy. W uwagach autora czytamy niezmiennie — gdy mowa o włościanach: „chłopskie podstęp”, „ponury drab”. W *Linji ognia* idealny komunista tak mówi o chłopach: „nie myśl... ryczą tylko, wzięlbym pałkę i wyłukił cały kurz z tych snopów... Na zebraniu siedzieli przedemną, w tłumie robotników — kamienne, brodate, bałwany wsi. Widziałem kupę oczu — obojętnych jak piasek”.³

Inny motyw aktualny z tych lat — dzieci bezdomne znajdują również wyraz w sztuce Nikulina. „*Biezprizornyje*” byli wówczas — swego rodzaju — ulubieńcami literatury sowieckiej. Wychodzono z założenia, że dzieci te, nieobciążone dziedzictwem przeszłości, są zahartowane w atmosferze sowieckiej — przez swoje awanturnicze i pełne niebezpieczeństw życie. Bohaterka Nikulina, z *Linji ognia*, piękna Murka stanowi ciekawy przykład idealizacji. Jest nieprześcigniona w sztuce klęcia, kradnie z genialnym sprytem, kłamie tak naturalnie, jak oddycha. Sposób zemsty ma prosty i wypróbowany: oświadczają, że ten lub ów chciał ją zgwałcić. Nie wyobraża sobie, żeby ktoś nie miał

³ Dziwaczne metafory Nikulina oddają z maksymalną ścisłością.

takich zamiarów. Murka opowiada, jak będąc dzieckiem mieszkała z babką. Wybuchł głód: „Babkę zjedliśmy. Była dobra, mięciota”. Murka stała się bezdomną. Dostała się do przytulku: „Zabrała mnie swolocz (chodzi tu o milicjantów). Trzy lata cierpiałam. Zdechłabym z nudów — gdyby nie miłość”. Takie „miłość” było poddostakiem.. Zajmowali się nią wazyacy, porządkacy od kierownika przytulku..

Autor przedstawia, jak Murka przestęca się pod dobroczynnym wpływem pracy w przemyśle. Pracuje w biurze administracji. Co rana gimnastykuje się pod kierownictwem radja, która o 6-oj w brudnych, zimnych barakach mówi głodnym robotnikom „dzień dobry” i przekonuje ich, że życie jest wspaniałe. Murka dowiaduje się o zamiarach inżyniera „szkodnika” i zmusza swego byłego kochanka, jednego z robotników, by zrzucił go z rusztowania. W ten sposób staje się bohaterką, która ocala zakład przed katastrofą.

W innej sztuce Nikulina — *Intyner Mere* — znajdujemy człowieka, który wyrósł z bezdomnego dziecka. Wałęsa się po ulicach Moskwy, napół zidjociały, i śpiewa tragiczną piosenkę „błozprizornych” o milicjantach, którzy ich biją.

Jest to już temat „historyczny”. Energetyczna walka z klęską bezdomnych dzieci, która znalazła swój krótkowy wyraz w dekrecie z dn. 7/IV. 1935 r., wprowadzającym karę śmierci dla nieletnich przestępców, zmiotła z desek scenicznych postać opuszczonego dziecka i jego cudowne przeobrażenie pod wpływem wychowawczym władzy. Podejmowanie tego tematu przestało być dobrze widziane przez czynniki miarodajne. Wszak prasa sowiecka oficjalnie zakomunikowała, że bezdomność jest zlikwidowana.

3

Pomijając wyraźnie wrogą stosunek przeciętnych robotników do „udarników” komsomolców, czy komunletów, których „entuzjazm” usprawiedliwiał zwiększenie norm pracy (zasada z której wyrósł ruch stachanowski), jeden z głównych motywów sztuki Szyny *dudnią* (Kirszona) — przechodzę do palącej, w latach 1929 — 1932, sprawy wzajemnych stosunków władzy i dawnej inteligencji rosyjskiej.

Publiczność polska zna interesującą sztukę Fajki: *Człowiek z teczką*. Bohater tej sztuki, profesor Granatow, przekreślił swą przeszłość, wyrzekł się dawnych związków osobistych, zabił żywego świadka politycznych grzechów swej młodości i oddał wszystkie siły partji. Ofiarą jego posła namarue. Czujni komuniści, nawiasem mówiąc, schematyczne, martwe postacie, zrozumieł jednak, że Granatow służy partji jako „najemnik”. Nie łagodzi ich sądu fakt, że takich jak Granatow „można spojkać wszędzie”. W instytucjach i trustach, w re-

działach i komitetach. „Bieżąca we wszystkich instytucjach ci obywatelskiej nieświadomością idei, ci, którzy przykładają pionierów na gotowych reżyserskich”. Profesor Granatow popułało samobójstwem, uznawany, że partja wymaga aby wiele od człowieka człowieka i po całej jego energii nie starczy na starowanie siebie drogą przez tłum wrógów.

Bohaterowie sztuki *Afinogienow*, jednego z centralnych dramaturgów sowieckich, nie posiadają wytrzymałości Granatowa — są to typowi inteligenci rosyjscy, idealisci i marzyciele, bezgranicznie oddani nauce. Taki jest profesor Borodina i jego najbliżsi koleadzy ze sztuki *Strach*.

Starszy uczeń pracują w atmosferze nieufności. Młodzi profesorowie, „wydźwięcy”, zajmują kierownicze stanowiska w instytucjach naukowych i spełniają czynną rolę nad ciągle podajeżnymi przedstawicielami starego świata. Zarzut „idealizmu” może narazić profesora na wyrzucenie z instytutu. Profesor Borodina, filozof, bada instynkty ludzkie, nie interesując się pochodzeniem osób badanych. Asystentka, członek partji, (doniedawna zwyciężona robotnica, która nigdy nie alyzala o istnieniu Goethego), oskarża profesora. „Interesują was tylko poraklasowe motywy działania. Wychodząc z tych założeń, rewolucje można objaśnić jako rezultat gniewu, współzawodnicztwo socjalistyczne, jako aktywność seksualna — i udernictwo jako skutek głodu”.

Kulminacyjny punkt sztuki stanowi przemówienie Borodina — entuzjastycznie oklaskiwane na scenach moskiewskich. Borodina trwało a t r a c h za główny motyw działania ludności w Z. S. R. R.: „Osiemdziesiąt procent wszystkich zbadanych żyje w ustawicznym lęku krzykliwej nagany lub straty oparcia socjalnego. Mieczarka boi się konfiskaty krowy, włościanin — przymusowej kolektywizacji, pracownik sowiecki — bezustannych czystek, pracownik partji — oskarżenia o odchylenie od linii generalnej partji, naukowiec — o idealizm, pracownik techniczny — o szkodnictwo. Żyjemy w epoce wielkiego strachu. Strach zmusza inteligentów do wyrzeczenia się matek, do fałszowania pochodzenia socjalnego... Człowiek staje się ufały, skryty, niesumienny, niedbaly, bez zasad.. Strach rodzi wykręty i zaniedbywanie pracy, opóźnienia pociągów, niesprawność przemysłu, ogólną nędzę i głód. Nikt niczego nie robi bez obawy kija, bez zapisania na czarnej desce, bez groźby uwięzienia lub zesłania”.

Pragnąc zapewnić swej sztuce możliwość wystawienia, Afinogienow zmuszony był skierować swego bohatera na drogę pokuty i skłonić go do wyrzeczenia się swych poglądów. Wprowadzić raciażyło to na stronie artystycznej sztuki — ale autor dowiódł swej prawomyślności.

Inna sztuka tego autora, *Dziwak*, zesłała już z repertuaru scen sowieckich. Straciła aktualność — gdyż poświęcona była samotnej i beznadziejnej walce uczciwego pracownika bezpartyjnego z łepotą i biurokratycznym skostnieniem prowincjonalnego aparatu partyjnego. Bezpartyjny znika. Obecnie bezpartyjni są zrównani z komunistami w łasce partji. Legitymacja partji nie odgrywa już roli decydującej.

Niezawsze jednak, w tym okresie, pochodzenie przesądzało o losie przedstawicieli bylej klasy uprzywilejowanej. Zdolny powieściopisarz, lecz słabszy dramaturg, Ławreniew w sztuce *Wrogowie* demonstruje sprawiedliwość partji wobec epigonów arystokracji rosyjskiej. Dwaj bracia — książęta Szachowscy odnoszą się różnie do ustroju sowieckiego. Starszy „zmienił krew” i stał się „dogruntu swoim chłopem”. Jest wybitnym lotnikiem, któremu partja ufa bez zastrzeżeń. Młodszy zaś interesuje się historją swego rodu — co gorsza, marzy o lepszych, bardziej kulturalnych warunkach życia. Jest również lotnikiem. Chęć zapoznania się z niedostępnymi w Sowietach, zagranicznymi wydawnictwami technicznymi — prowadzi go na drogę grzechu: odwiedza inżyniera cudzoziemca, który je posiada. Zakochana w lotniku komsomołka grozi, że zawiadomi o tem G. P. U. i odbiera mu legitymację komsomolską.

Komsomolecy byli wówczas, poniekąd, postrachem dla obywateli sowieckich. „Mów ciszej, — mieszka tu komsomołka” — uprzedza swego gościa bohater sztuki Nikulina *Inżynier Merc*.

Drugim postrachem — i dlatego częstym tematem sztuk sowieckich — byli cudzoziemcy w Z. S. R. R. (Nikulina: *Inżynier Merc*, Finn: *Bzdura*, Kawierin: *Poskromienie Mr. Robinsona*, Fajko: *Niewdzięczna rola i t. d.*). Najbardziej może jaskrawie oddaje stosunek obywateli sowieckich do uprzywilejowanych specjalistów-cudzoziemców Finn — w sztuce *Bzdura*. Inżynier Niemiec, ożeniony z Rosjanką, obchodzi rocznicę ślubu. Zebrali się goście — koledzy żony. Stary inżynier, Rosjanin, ma do omówienia z gospodarzem sprawy służbowe. Przechodzą do gabinetu. Po zakończeniu rozmowy Rosjanin niepokoi się: „odłączyliśmy się od towarzystwa... to źle, pomyśla — dlaczego rozmawiają na osobności... czy coś się w tem nie kryje...”. Niepokój usprawiedliwiony: poza sprawą służbową miał stary inżynier do gospodarza Niemca prośbę osobistą — prosił o stare ubranie i obuwie dla swego syna studenta. „Wy sobie sprowadzicie z Niemiec — a chłopak nigdzie nie dostanie”. Niemiec wspinałomyślnie zgadza się i pokazując na swoją nogę mówi z cudzoziemska: „oddam mu ten but”.

Przeciętny inżynier-cudzoziemiec posiada własne mieszkanie. „Chłuba” inżynierji sowieckiej musi zawodzić się pokojem o dwu oknach — na całą rodzinę. W sztuce Oleszy *Spisek uczuć* — jeden z bo-

haterów mówi: „dlaczego życie trwonisz. dlaczego nienawidzisz bliźniego — za pokój. Czego najgoręcej pragniesz — żeby sąsiad umarł”.

Dziewczyna, zapoznawszy się z pewnym studentem, już nazajutrz śpieszy z nim do Urzędu Rejestracji Stanu Cywilnego (Zaśg): on ma przestrzeń mieszkalną (*żyłpłoszczad'*), ona zaś gnieździ się z siostrą i jej czworgiem dzieci w jednym pokoiku. (Katajew: *Kwadratura koła*).

Ten, ciągle jeszcze piekący, temat życiowy zanika całkowicie w dramaturgji sowieckiej. Na porządek dzienny wysowa się przedstawienie nowych warunków życia. Bezgranicznie oddani władzy nowi inteligenci sowieccy, udarniki, studenci, żyją w kulturalnie urządzonej, nowych domach. (Afinogienow: *Portret*, Kirszon: *Przedziwny stop*, Korniejczuk: *Platon Krieczat*, Fajko: *Koncert*) Przestronne pokoje, kwiaty, cenne dzieła sztuki — umilają życie.

Zmienia się kierunek „linji generalnej” — zmieniają się tematy. W r. 1929, w *Kwadraturze koła* Katajewa, studenci mówili o tem — jak „feodalny Puszkina pojedynkował się, na szpady, z feodalnym Gogolem”. Lektura tych „feodalnych” autorów była podówczas zakazana, zresztą i warunki życia temu nie sprzyjały.

W *Cudzem Dziecku* Szkwarkina z r. 1934 — Puszkina jest już otoczony czcią. Bohaterowie Katajewa, rejestrując związek małżeński, „czynili ustępstwo na rzecz przesądów drobnej burżuazji i zamożnego włościanstwa”. Obecnie bohaterowie Szkwarkina, Korniejczuka, Afinogienowa lub Fajki uważają rejestrację za swój święty obowiązek i wzięły małżeńskie za nierozwalne.

Wiele z dawnych hasel i spraw przebrzmiało. Do przeszłości należy już pogląd o uniwersalności Związku sowieckiego. Bohaterka Oleszy, ze *Spisu dobrodziejstw*, hardo obwieszczała: „Rosji niema, jest Związek sowiecki. Jeśli jutro wybuchnie rewolucja w Europie, powiedzmy, w Polsce lub w Niemczech, wówczas ta dzielnica wejdzie do Związku sowieckiego. Jakaż to Rosja, skoro to i Polska i Niemcy. Terytorjum sowieckie nie jest pojęciem geograficznym”. Obecnie terytorjum sowieckie jest „świętą ziemią socjalistyczną”, pisarze są powoływani na konferencję obronną, dla opracowania programu utworów, propagujących ochronę każdej „piędzi” tej świętej ziemi.

Bohater z *Bzdury* Finna, który obrał oryginalny sposób ucieczki od życia, udając głuchoniemego, wywołuje żartobliwy zarzut: „Jesteś z prowincji. Przyjechałeś z Rosji”. W lutym b. r. redaktor dziennika *Izwestija* Bucharin stał się przedmiotem ataku partyjnej *Prawdy* za to, że pozwolił sobie „wielki naród rosyjski” nazwać „nacją Obłomowych...”

Powien okres historii sowieckiej aktywny się. Wiele utworów dramatycznych, związanych z tym okresem, jako niepotrzebne lub zgoła politycznie szkodliwe — zostanie w archiwach literatury.

Rok 1935 upłynął pod znakiem wielkiej rozterki w środowisku dramaturgów sowieckich. Oszołomieni nagłem przesunięciem steru sowieckiej, wewnętrznej — a zwłaszcza zewnętrznej — polityki, zdali sobie sprawę, że nie wypada im nadal pisać o „entuzjastach” urabiających, bosymi nogami, przy 40 stopniach mrozu, beton; o męstwie bezdomnych dzieci, dla których nowy dekret przewiduje zastosowanie kary śmierci, o tragedji głodu mieszkaniowego. To wszystko obecnie kompromituje władzę, która na swym sztandarze wypisała jako kolejne hasło: „najbardziej drogocennym kapitałem — jest człowiek”.

Nie wypadło również ujemnie odzywać się o cudzoziemcach, gdyż partja — jedyny „władca umysłów” — rozpoczęła skomplikowaną grę zbliżenia ze „zgnitym Zachodem”, grę niezbyt jasną dla przeciętnego obywatela sowieckiego.

Rozterka wywołała nadzwyczajną ostrożność. Przez cały rok dramaturdzy skupiali uwagę na temacie budowy kanału Białomorsko-Bałtyckiego siłami więźniów, albowiem temat ten był niewątpliwie prawomysłny. Krytyk Litowski na Drugim Walnym Zjeździe Związku Pisarzy stwierdził, że teozki redakcyj są spełnione sztukami o kanale. Podobno zaledwie dwie z nich — *Portret Afinogienowa* i *Arystokraci* Pogodina — ujrzały światła rampy scenicznej.

Tenże Litowski zarzuca pisarzom, że nie umieją „samodzielnie, bez pomocy dzienników, dokonywać poszukiwań w najbogatszym materjale życiowym — w naszej najbogatszej rzeczywistości... nasi dramaturdzy... nie znają życia”. Raczej należałoby powiedzieć, że dramaturdzy sowieccy doskonale wiedzą, iż prawdziwy obraz życia i samodzielny wybór tematu jest dla nich surowo zakazany, a tajemnicy metamorfozy linii generalnej partji nie rozumieją.

Na tle ogólnego застоju twórczości dramatycznej w ubiegłym roku, dodatnio odbija się nowa sztuka Fajki *Koncert*, wydrukowana w grudniowym numerze miesięcznika *Teatr i Dramaturgja*. Ten niewątpliwie utalentowany pisarz jest ceniony w Z. S. R. R. i zagranicą. Nurtuje go niepokój twórczy, nie ustaje w poszukiwaniach, nie lęka się drażliwych tematów — a nawet gdy nie może uniknąć melodramatycznych sytuacji wychodzi z nich obronna ręką. Sławę swą zawdzięcza sztuce *Człowiek z teczką*, którą obok *Strachu* Afinogienowa od siedmiu lat nie schodzi z repertuaru.

Teatr i Dramaturgja, drukując nową sztukę Fajki, zamieszcza w tymże numerze obszerny artykuł krytyczny Alperasa p. t. *Katastrofa indywidualizmu*, poświęcony dwunastoletniej pracy pisarskiej autora *Koncertu*. Alperas wyczuł oryginalne cechy „pieńcy bezdomnych ludzi, błkających się po świecie w pogoni za zgubionym losami”. Są to indywidualiści, niezdolni do zespolenia się z kolektywem. Autor jawnie sympatyzuje ze swymi bohaterami-indywidualistami, jednakowoż, uginając się pod obowiązującym nakazem politycznym, musi ich karać, kpi z nich, skazuje na milczenie. Krytyk analizuje tragedję Fajki „głnie skomplikowany świat indywidualnych myśli i uczuć. Wyznacza prawo twórczości indywidualnej”. Fajko jednak szuka deski ratunku. Bohaterowie jego, o ile nie giną w katastrofalnym natarciu nowego bolszewickiego świata, dążą do odrodzenia, do rozpoczęcia nowego życia... Wewnętrzny temat Fajki — ucieczka od siebie — znajduje swój symboliczny wyraz w podróżach, nagłych, zagadkowych, niekiedy nieuzasadnionych, które podejmują bohaterowie jego sztuk.

Poczęści krytyk ma rację: Fajko głęboko odczuwa krzyż indywidualizmu. Ten motyw istnieje również w jego ostatniej sztuce *Koncert*. Jest to walka ostatnia. Pisarz uznaje się za pokonanego; między kolektyw decyduje za jednostkę, naprawia jej błędy, kieruje nią. W społeczeństwie socjalistycznym niema lub prawie niema złych ludzi. Istnieją jedynie ludzie ze słabostkami. Czują wzajemny stosunek, troskliwa opieka cechują środowisko, przedstawione w *Koncertie*. Inżynier wynalazca posyła młodą robotnicę z zapadłej stacji kolejowej na naukę do Moskwy. Wybitny pracownik Komisariatu Spraw Zagranicznych wnikliwie bada życie prywatne swych podwładnych i zawsze jest gotowy przystosować sprawy służbowe do ich spraw prywatnych. W domach panuje dobrobyt, komfort, atmosfera przytulności.

Również typowym zjawiskiem, w tym nowym etapie literatury sowieckiej, jest obowiązkowe obdarzanie bohaterów „zdrowiem duchowym” — zjawisko zupełnie obce dawnej literaturze rosyjskiej. Postacie *Koncertu* to ludzie normalni. Rzadko tracą równowagę wewnętrzną (wyjątek stanowi epigon indywidualizmu, stary kompozytor Szygorin), we śnie i na jawie pamiętają o „ojczyźnie socjalistycznej”, której jakoby służą i w pracy i w miłości. Optymiści nowego typu demonstrują zdrowe metody sowieckiego systemu wychowawczego. Zasluga Fajki polega na tem, że zdołał nadać prawdopodobieństwo psychologiczne narzuconym przez hasło dnia konwencjonalnym sytuacjom. Co więcej, natchnął życiem schematyczną postać starego robotnika kolejowego, młodej udarniczki i innych nieodzownych bohaterów sztuk współczesnych.

Wielką niespodzianką, dla zawodowych krytyków sowieckich, okazała się nowa sztuka Babela *Marja*, napisana w r. 1935. Znakomity autor *Konarmji* nie poszedł drogą większości dramaturgów, nie goni za ostatnim „nakazem chwili”. Przyłączył się do większości najbardziej wartościowych powieściopisarzy — uciekł w przeszłość.

Akcja *Marji* odbywa się w głodującym, tyfusowym, zamierającym w okowach mrozu, Petersburgu 1920-go roku. Toczą się ciemno machinacje sprytnych oszustów, niewprawni krasnoarmiejscy wojują z „mieszocznikami” (termin stworzony przez życie dla określenia przemytników żywności), wegetują w napoly rozwalonych mieszkaniach-gniazdach „byli ludzie”, przedstawiciele dawnych klas uprzywilejowanych... Babel nie oszczędza nerwów widza, nie liczy się z przepisami estetyki i przyzwoitości. Pokazuje na scenie inwalidów dolkniętych najbardziej odrażającym kalectwem. Bez ogródek mówi się o naturalnych funkcjach organizmu — zresztą tak, jak w tych czasach mówiono. Niemal na oczach widza odbywa się akt gwałtu.

Z obecnego punktu widzenia, w sztuce niema ani jednego dodatniego typu bohatera. Sympatje swe skupił autor na przedstawicielach starego świata. Nie uszło to uwagi krytyki. *Marja* jest wydrukowana w marcowym numerze 1935 r. miesięcznika *Teatr i Dramaturgja*. W tymże numerze czasopismo zamieściło artykuł o tej sztuce, pióra jednego z najbardziej wpływowych krytyków sowieckich Leźniewa. Autor przypomina Babelowi „wexsel”, wystawiony przez niego w 1934 r. na Wszeczwiązkowym Zjeździe Pisarzy Sowieckich. Wówczas, Babel, który zamilkł już oddawna, powiedział: „Na naszym sztandarze powinny być wypisane słowa Sobolewa (jednego z przeciętnych pisarzy sowieckich): wszystko jest dziś dane przez partję i rząd, a odebrane tylko jedno prawo — pisać źle... doniedawna był to przywilej, z którego obficie korzystaliśmy... Zrzeknijmy się tego przywileju — i tak nam dopomóż Bóg. Zresztą Boga niema — pomagajmy sobie sami”.

Po upływie roku napisał Babel *Marję*. Leźniew, twierdząc że Babel wykupił fałszywą monetą wexsel, dokonuje wiwisekcji sztuki: spekulant-żyd wzbogaca się na rewolucji, inwalidzi (lud!) przeklinają władzę sowiecką, łagodny dobrotliwy generał-demokrata, jego urodziwa córka, jej przyjaciółka, stara niania, pokorny książę — wszystkich Babel przedstawia tak, że „widz się zmartwi — jacy dobrzy ludzie giną”. Artykuł swój kończy Leźniew kategoryczną radą, by Babel „wyzwolił się z błędów politycznych, z lekceważenia historii i prawdy rzeczywistości rewolucyjnej, z nadużywania erotyzmu”. Ten ostatni punkt rady jest szczególnie charakterystyczny, gdyż obecnie literatura sowiecka została powołana do akcji uzdrowienia moralnego, do agitacji na rzecz trwałej i wiernej miłości.

Z pośród innych sztuk, wydanych w r. 1935, należy wymienić *Bojowników* Romaszewa i *Solo na flocie* Mikitiienki — nietyło ze względu na wartość artystyczną, ale powodu ich swoistej aktualności. Sierka Romaszewa poprzedziła ważne reformy, dokonane w sferze dzierżonowej. Autor postawił sobie za zadanie przedstawić jak partyzantki czasu wojny domowej, „opanowały szczyty wiedzy” i stała się przykładem dla byłych profesorów akademii wojakowej.

Mikitiienko poszedł za prądem oficjalnie ogłoszonej walki z biurokracizmem, z pasowaniem na „wodzów” dygnitarzy prowincjonalnych. *Solo na flocie* mogłoby się wydać śmiałą satyrą komuś, nieznanym zwyczajów sowieckich. Dla znawców sztuka ta jest wręcz komycznym przykładem — przeniesienia do literatury drobnych rozporządzeń władz rządowych i partyjnych. Brak walorów artystycznych nie odbiera tej sztuce ciekawości. Dowiadujemy się np. jak bywała sporządzane stenogramy z publicznych posiedzeń. Sekretarz Instytutu „Kultura w życiu” (akcja odbywa się w wielkim mieście okrążeńskim) uprzedza całą armję stenografistek, przed przemówieniem dyrektora: „trzeba zapisywać ściśle. Na poprzednim posiedzeniu natężone zwroty Sergjusza Michajłowicza kilkakrotnie wzbudzały śmiech. Nie zanotowałyście tego — trzeba było później dopisywać”. Sekretarz Karjerowicz przygotowuje odczyt o zasługach dyrektora dla kultury. Pomocnicy przynoszą do gabinetu teczkę: „wypowiedzenia się Sergjusza Michajłowicza w dziedzinie choreografji, cytat nr. 12”, „wypowiedzenia w dziedzinie ikonografji wielkich ludzi, cytat nr. 19”, i t. p.

Jest to karykatura — lecz zbyt jaskrawie przypomina rzeczywistość i, niezawłpliwie wbrew intencjom Mikitiienki, tworzy aluzję do wywyższania na wielkiego znawcę wszelkich dziedzin nauki i sztuki zabitego Kirowa.

Powyższe rozważania nie wyczerpują, oczywiście, nietylko całości kształtu przedmiotu lecz również podanego spisu sztuk. Brak miejsca nie pozwolił na omówienie niektórych charakterystycznych metod dramaturgów sowieckich, jak np. publiczne ujawnienie i oskarżenie „wroga” w epilogu sztuki i wzniesienie toastu na cześć władzy sowieckiej. Szczegół ten utrwalił się, jako nieodzowny przejaw prawomyślności autora, i stanowi jeszcze jeden rys konwencjonalnej dokumentacji historycznej, o której na wstępie była mowa: w ciągu pewnego, dłuższego etapu reżymu sowieckiego publiczne oświadczenie swej wierności władzy było obowiązkiem pisarza.

Zachodzą wielkie zmiany w kursie politycznym — natomiast nie zmienia się sytuacja literatury. Pisarz pozostaje, swego rodzaju, urzędnikiem, pełniącym zgóry wytknięte zadania. Brak swobody niekształcający talenty, i gwałtowne obniżenie poziomu artystycznego,

czynią literaturę sowiecką raczej źródłem informacji o rzeczywistości tego kraju, niż źródłem rozkoszy estetycznej.

Rehabilitacja literatury klasycznej, wzrost poszanowania czystej wiedzy, nawiązanie kulturalnej łączności z Zachodem mogłyby wzbudzić nadzieję, że literatura sowiecka przejdzie z klasy wstępnej do klas wyższych. Niestety zjawiska tego rodzaju, jak konferencja dramaturgów z kolejarzami, w redakcji dziennika *Gudok*, konferencja „obronna”, instrukcje, otrzymane przez pisarzy na Zjeździe w Mińsku — hamują zbyt optymistyczne przewidywania.

Eugenja Weber