

5 / 1973
1974



PAŃSTWOWY
TEATR
MUSYKALNY
W KATOWICACH
DZIAŁALNOŚĆ
DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
WALDEMAR KRYGIER
ZASTĘPCA DYREKTORA D/S
ZADANIAMI ADMINISTRACYJNYCH
KIEROWNIK
KIEROWNIK LITERACKI
JULIUSZ KYDRYŃSKI

C
A
R
F
I
O
D
O
R

A. TOLSTOJ

DRAMATURG

A. K. Tolstoj, poeta, dramaturg, powieściopisarz, urodził się 24 sierpnia 1817 roku w Petersburgu. Dzieciństwo spędził w majątku swego wuja, znanego w kręgach literackich pod pseudonimem Antoniego Pogorelskiego. W wieku lat 8—9 pierwszy raz wyruszył za granicę, do Niemiec. W czasie pobytu w Weimarze miał to wyjątkowe szczęście być u Goethego, do którego czuł instynktownie wielki szacunek.

W 1836 roku zdał egzamin z zakresu literatury na uniwersytecie Moskiewskim, a następnie został mianowany członkiem rosyjskiej misji dyplomatycznej we Frankfurcie nad Menem.

W 1856 roku opuszcza Petersburg i poświęca się całkowicie twórczości literackiej. Pierwsze próby literackie sięgają wczesnych lat jego życia. W roku 1841 wydał pod pseudonimem Krasnorogskiego opowieść fantastyczną „Upiór”. Ponownie spotykamy go dopiero w 1854 roku na łamach *Sowremiennika*, gdzie wydrukował szereg wierszy, które zyskały mu uznanie krytyki i kół literackich. W cztery lata później (1858) zostały ogłoszone drukiem dwa poematy Tolstoja „Grzesznica” i „Joan Damaskin”. W piśmie *Ruskij Wiestnik*, z którym zaczął współpracować umieścił w 1862 roku poemat dramatyczny „Don Juan” a w 1863 roku szereg archaizowanych wierszy satyrycznych.

Największy rozkwit twórczości literackiej A. K. Tolstoja przypada na lata sześćdziesiąte. W 1866 roku w *Otieczestwiennych zapiśkach* ukazała się I część histo-



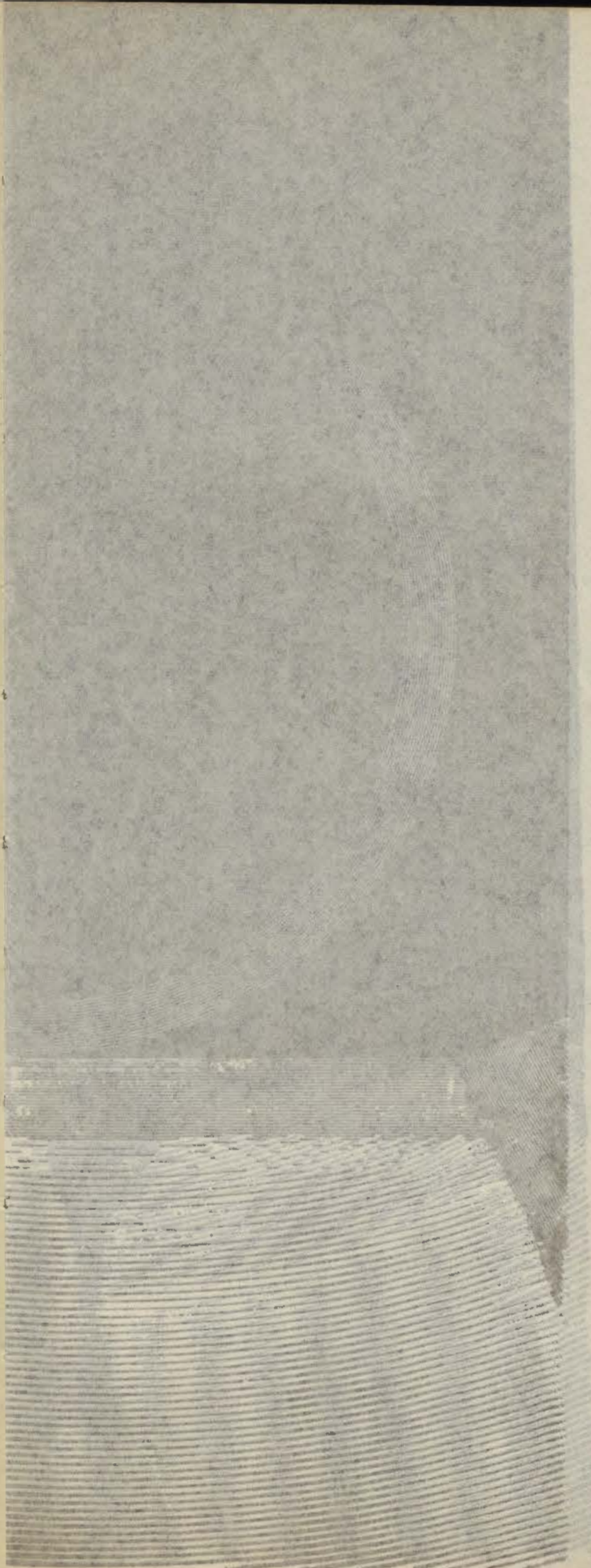
rycznej trylogii — dramat Śmierć Iwana Groźnego, który w rok później wystawiony został z wielkim powodzeniem na scenie Teatru Aleksandryjskiego w Petersburgu. Pozostałe części trylogii wydrukowano w następnych dwu latach w 1868 roku — Car Fiodor, 1870 — Borys Godunow. Rok 1873 przynosi balladę „Kanut”, a 1878 rok „Sen Popowa” — wyśmiewający podejrzliwość tzw. trzeciego oddziału wędzającego wszędzie nieprawomyślność. Polemika z oficjalną historiografią przepełniła satyryczną „Historię państwa rosyjskiego od Gostomyśla do Timaszowa” obfitującą w satyryczne portrety carów rosyjskich (1883).

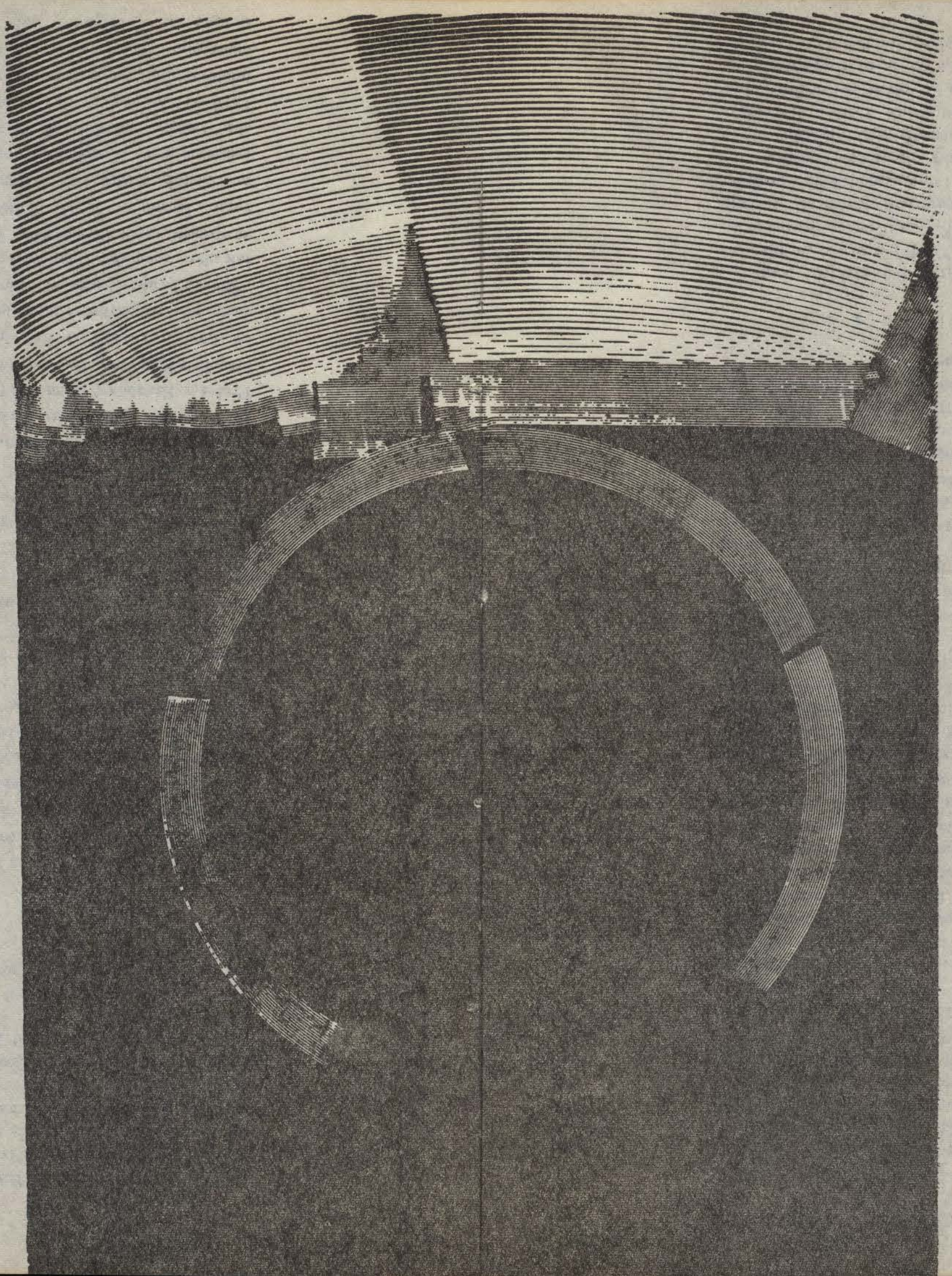
Satyry Tolstoja cieszyły się wielką popularnością i wzbogaciły poważnie nurt demaskatorski w poezji rosyjskiej. Trylogie dramatyczną uważano zaś za określone credo artystyczne Tolstoja. Tolstojowskie dramaty przyciągały uwagę współczesnych. Z ogromnym powodzeniem były wystawiane na deskach scenicznych Niemiec. Przyciągnęły też uwagę twórców moskiewskiego teatru artystycznego.

Premiera „Cara Fiodora” była pierwszym przedstawieniem MCHATu, które to przedstawienie uważano za wydarzenie kulturalne w Rosji.

* * *

Jedynym obowiązkiem poety — pisał Tolstoj w projekcie inscenizacji Śmierci Iwana Groźnego — to zachowanie wierności samemu sobie i tworzenie takich charakterów aby nie przeczyły samym sobie; prawda ogólnoludzka — oto jedyne prawo. Prawda historyczna go nie obowiązuje. Jeżeli jest obecna w jego dramaturgii — tym lepiej, jeżeli nie — pal ją licho”.





* * *

1853 r. Z listów do S. A. Miller
„Myślę, że nie można być artystą
dla samego siebie, wtedy gdy nie
ma dusz artystycznych otaczają-
cych nas wokół”.

„Koniecznym byłoby, aby każdy
w miarę swych sił przynosił ko-
rzyść państwu”.

„Fiat justitia pereat mundus! —
oto moja dewiza w świecie sztuki”.

* * *

Lata 60—70 ubiegłego wieku za-
znaczyły się w literaturze rosyj-
skiej znacznym ożywieniem dra-
maturgii. Właśnie na te czasy
przypada szczególna aktywność w
tej dziedzinie A. Ostrowskiego,
Soltykowa-Szczedrina i A. K.
Tolstoja (1817—1875).

Dramaty historyczne Tolstoja sta-
nowia naiwyższe osiągnięcie w
tym gatunku twórczości litera-
tury rosyjskiej drugiej połowy
XIX w.

Fascynowały one przede wszyst-
kim portretami psychologicznymi,
dramatyzmem walki toczacej się
w duszy bohaterów przy niemal-
że statycznej akcji zewnętrznej.
Profesor Stanisław Tarnowski w
listach do Koźmiana drukowanych
na łamach Przeglądu Polskiego
zachwycę się zwłaszcza tragedią
„Śmierć Iwana Groźnego”, której
jak niszce, mógłaby Tolstojuowi no-
zazdrościć każda literatura w Eu-
ropie. Dramaty A. K. Tolstoja
przyciągały uwagę i były tłuma-
czone na język niemiecki, francu-
ski, polski, włoski. W latach
1870—71 na język polski trylogię
tolstojowską przetłumaczono i za-
opatrzone życzliwym słowem
wstępnym. Życzliwość polskiej



krytyki dla Tolstoja spotęgował niewątpliwie nie tylko kunszt pisarski lecz znany powszechnie stosunek pisarza do Polski, jego konflikt na tym tle z Murawiewem-Wieszatiewem, dezaprobata, której dawał kilkakrotnie wyraz publicznie, dla polityki rusyfikacyjnej rządu carskiego. Zawsze i wszędzie Tolstoj był wrogiem despotyzmu. W liście do swego przyjaciela B. Markiewicza pisał: „Nie moją jest winą, jeżeli z tego, co napisałem z miłości do sztuki wynika, że despotyzm jest diabła wart. Tym gorzej dla despotyzmu”. Zło tkwi bowiem — zdaniem Tolstoja — nie w charakterze jednostki, nie w jej cechach indywidualnych, pragnieniach i zamiarach, lecz w samej istocie władzy. To właśnie despotyzm gubi państwa, stanowi źródło deprawacji ludzi, przynosi im klęski i porażki. Klęskę ponosi okrutny Iwan Groźny (I część trylogii — Śmierć Iwana Groźnego) — osamotniony, świadom, że „tron się chwieje i nieprzyjaciel naciska”. Klęskę ponosi i Fiodor władca z przypadku, pelen dobrych chęci, które obracają się przeciw niemu (II część trylogii — Car Fiodor) Wreszcie i Borys Godunow, pnący się poprzez intrygi i zbrodnie ku najwyższemu zaszczytom w imię racji stanu też klęską kończy swe panowanie (III część trylogii Borys Godunow).

„Trylogię A. K. Tolstoja — jak pisał historyk Kotlarewski — jednoczy idea władzy absolutnej ukazana w trzech jej różnych przejawach”.

O P R A C O W A N I E :
JADWIGA TRZEBIATOWSKA

PRINCE OF PEOPLES



FELIKS SZAJNERT

Studia aktorskie ukończył w roku 1965, w łódzkiej PWSTiF.

Najważniejsze role z pierwszego okresu pracy (1965—1969 Teatr im. W. Bogusławskiego w Kaliszu) to: Poeta w „Kordianie” J. Słowackiego, Dranio z Efezu w „Komedii Omyłek” W. Szekspira i rola najmiej z tego okresu przez aktora wspomniana — Jim w „Szklanej menażerii” T. Williamsa.

Sezon 1969/70 — współpraca z Teatrem Dolnośląskim w Jeleniej Górze. Szajnert wspomina tu dwie role: Janek w „Krakowiakach i Góralach” W. Bogusławskiego i Gustaw w „Ślubach pańieńskich” A. Fredry.

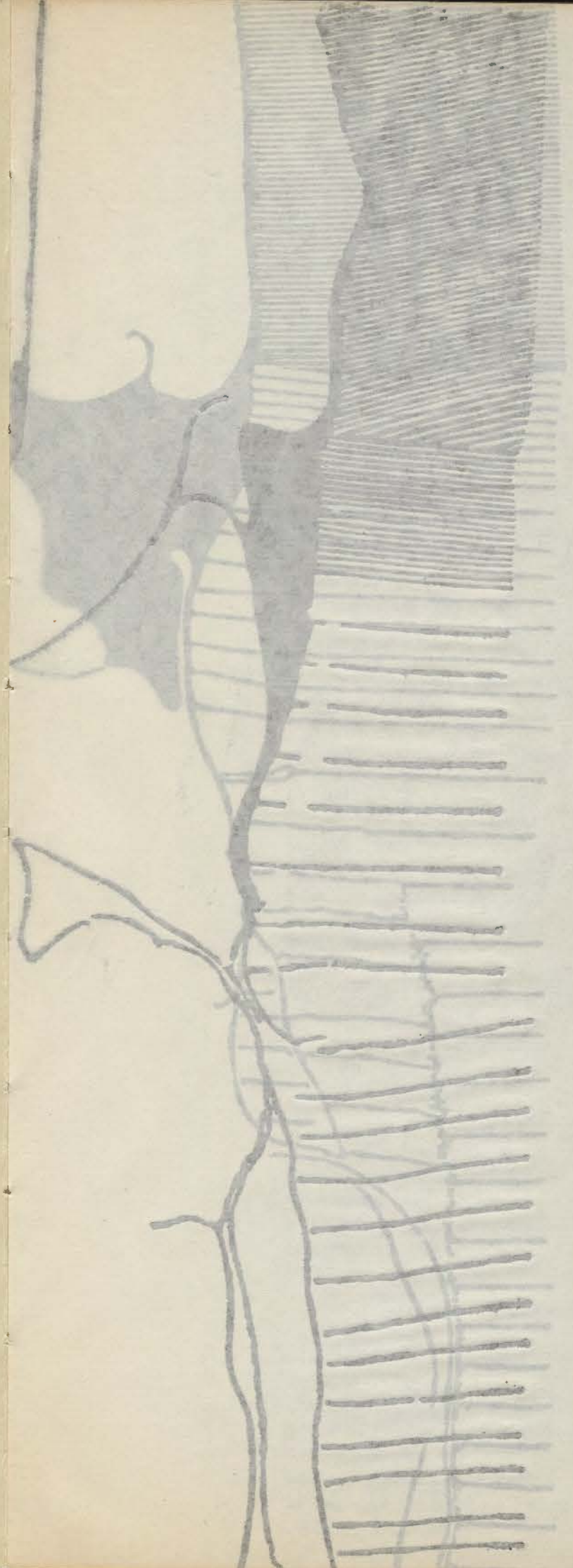
W roku 1970 zawiera umowę z Teatrem im. St. Jaracza w Olsztynie. Z teatrem tym współpracuje tylko dwa sezony, a jednak — jak sam mówi: — jest to okres najbardziej wyteżonej pracy artystycznej, czego efektem jest kilkanaście ważnych ról, z których wymienić trzeba: Don Juan w „Don Juanie” Moliera, Skapin w „Igraszkach trafu i miłości” Marivaux, Judasz w „Żegnaj Judaszu” Iredyńskiego, Senienko w „Śnie srebrnym Salomei” Słowackiego, Anioł w „Aniele na dworcu”.

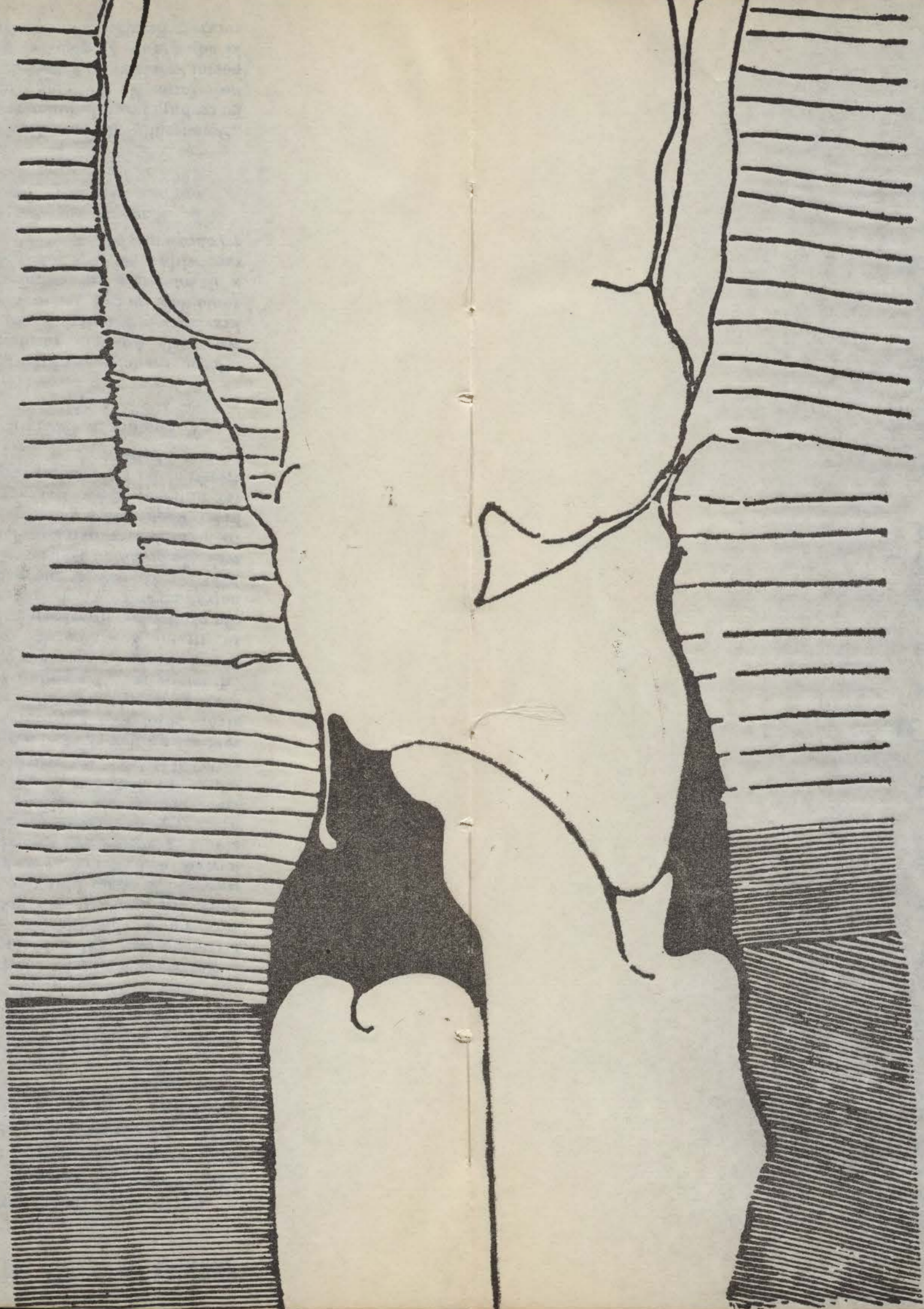
Po krótkim okresie pobytu w Państwowym Teatrze Dramatycznym w Szczecinie, przeniósł się Szajnert do Państwowego Teatru Ludowego w Krakowie Nowej Hucie.

Wspominając okres kształtowania swego artystycznego światopoglądu Feliks Szajnert mówi: „Z dotychczasowego dorobku artystycznego, za najważniejsze etapy rozwoju aktorskiego uważam role Don Juana i Judasza. Lubię grać postacie skłócone z otoczeniem, rzucając wyzwanie ludziom i światu, przeciwstawiające się utartym i często „wyświechtanym” normom społecznym i moralnym. Poza tym najchętniej grywam role wymagające od aktora maksymalnej sprawności fizycznej i warsztatowej, dzięki którym można się nieustannie uczyć i doskonalić aktorskie rzemiosło...”



ВІСНОВКИ ІЗ ПРАЦЬ НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА





A. D. GOMES. TEN, KTÓRY
DOTRZYMUJE SŁOWA. TŁ.
W. WOJCIECHOWSKI I D.
ZMIJ. REŻYSERIA: K. SKU-
SZANKA. SCENOGRAFIA: M.
GARLICKI.

Premiera: 22.12.1962.

Przedstawień: 26

Reżyseria Krystyny Skuszaneki osiągnęła duży ładunek ekspresji zarówno w charakterystyce postaci, jak sytuacji — i dobitnie uwypukliła sceny kluczowe. Ciekawym pomysłem jest wykorzystanie komentarza autorskiego, który wygłaszają w toku akcji postacie sztuki, przy chwilowym zawieszeniu akcji. Coś — w rodzaju refleksji chóru. (...) Garlicki stworzył w kostiumach plastyczny nastrój egzotyki, z drewnianego krzyża uczynił istotną i ważką „dramatis res”. Natomiast w dekoracji brakło właściwego klimatu. Brama kościelna, tak ważna dla akcji jako „drzwi zamknięte”, potraktowano zbyt abstrakcyjnie. Nikt nie żąda na scenie widokówek, ale brakło tu jakiegoś akcentu architektury barokowej, ciężkości kamiennego portalu. Stąd też uroczystość św. Barbary, patronki ślubu i obietnicy, wypadła nieco „zakulisowo”.

T. Kudliński, Dziennik Polski 1962, 29 XII

„Scena finałowa, w której tłum wnosi do kościoła rozpięte na krzyżu ciało bohatera, czyni wrażenie dość mocne. Jest w niej coś z bluźnierstwa, coś, co nie gładzycze widza po jego obiegowych wyobrażeniach”.

L. Flaszen, „Nowa porcja moralności”. Echo Krakowa 1963, 3. I.

„Scenografię Mariana Garlickiego cechuje prostota i niewyszukiwanosc form. Na tle kotar schody i portal kościoła. Po bokach kramiki odpustowe. W głębi, za przezroczystą tkaniną, lekko podświet-

lone, maski bożków murzyńskich — a więc najniezbędniejsze motywy, by umiejscowić akcję”.

B. Mamoń, „Moda na Amerykę Łacińską” Tygodnik Powszechny 1963, nr 2

Oprac.:
Emil Orzechowski

B. Drozdowski, Klatka — Kondukt. Reżyseria: J. Krasowski. Scenografia: J. Szajna. Premiera: 13.09.1962. Przedstawień: 83

„K L A T K A”

(...) Szajna zbudował na scenie gigantyczną klatkę w rodzaju tych, w jakich hodowcy-amatorzy trzymają króliki, na dwóch poziomach rozmieścił w nich bohaterów zabawy rodzinnej.

(...) Krasowski wraz z Szajną rozbili deskę szachownicy, na której Drozdowski ustawił swoje figurki niezbyt się różniące między sobą, szachownica autorska przemieniła się w gabinet osobliwości, rzeczywistość prowincjonalna, rodząca mafie rodzinne, pchała się natrętnie w oczy dzięki manekinom krawieckim, niedbale kleconym kratom klatek, szpuli do nici zawieszanej u boku klatki.

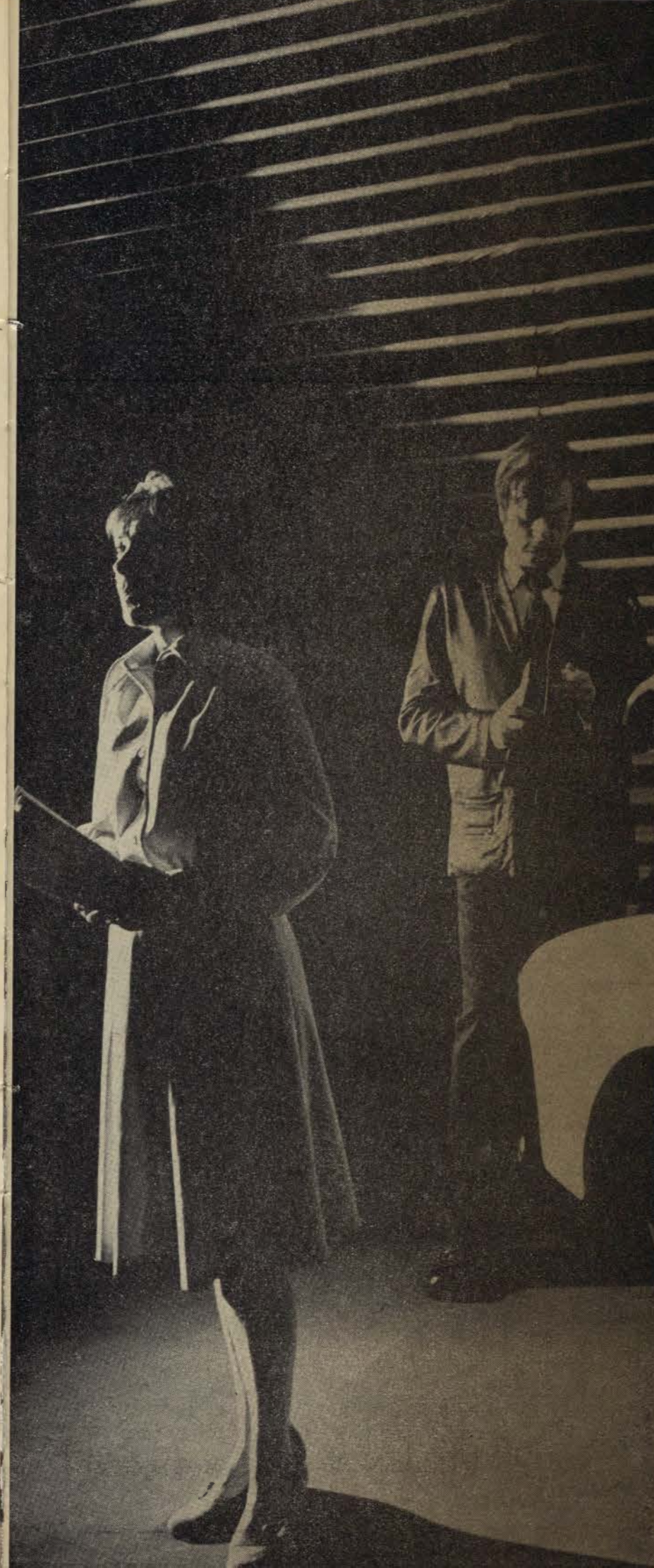
Jerzy Koenig „Autor w szkole nowohuckiej” Nowa Kultura 1962 nr 40

(...) Kafkowska w swej materii literackiej „Klatka” pokazana jest w niesamowitej metaforze starego domiska wybudowanej przez Szajnę.

Jan Klossowicz „Kraków inny i taki sam” Przegląd Kulturalny 1962 nr 50

„K O N D U K T”

(...) Sceneria. Lasu oczywiście scenograf nie robi. Przestrzeń umowna, zamknięta plastycznie uformowanym horyzontem. Cię-





A
C
R
E
W
O
P
A

28 IV 1954

Dźwięk: STANISŁAW DUDZIAK I WIKTOR KAPELNIK
Światło: KRZYSZTOF ZENKOWSKI
Kontrola tekstu: MICHALINA SZRAMCZAK
Prowadząca spektakl: A. ĆWIKLIŃSKA-GARLIŃSKA
Czesław Wójcicki (PWS)

A L E K S I E J F I O D O R
C A R F I O D O R
R E Ż Y S E R I A I S C E N O G R A F I A
W A L D E M A R K R Y G I E R
O P R A C O W A N I E M U Z Y C Z N E
J O A N N A W A N D A

28 IV 1944

Asystenci reżysera: EWA WORYTKIEWICZ
CZESŁAW WOJTAŁA (PWS)

Prowadząca spektakl: A. ĆWIKLIŃSKA-GARLICKA

Kontrola tekstu: MICHALINA SZRAMEL

Światło: KRZYSZTOF ZENKOWSKI

Dźwięk: STANISŁAW DUDZIAK i WIKTOR KAPELKA

CAR FIODOR
CARYCA IRINA
BORYS GODUNOW
KNIAŻ IWAN SZUJSKI
DIONIZIJ, METROPOLITA
WARŁAAM, ARCHIEBISKOP
PROTOPOP BŁAGOWIESZCZEŃSKI
ARCHIMANDRYTA CZUDOWSKI
KNIAŻ WASYL SZUJSKI
KNIAŻ ANDRIEJ SZUJSKI
KNIAŻ DYMISTR SZUJSKI
KNIAŻ MŚCISŁAWSKI

ALEKSANDER BEDNARZ
EWA WORYTKIEWICZ
LESZEK ŚWIGON
FELIKS SZAJNERT
STANISŁAW MICHNO
JERZY SOPOĆKO
TYTUS WILSKI
BRONISŁAW CUDZICH
STANISŁAW ELSNER
ANDRZEJ SALAWA
ANDRZEJ RZECHOWSKI
ZBIGNIEW HORAWA

KNIAŻ SZACHOWSKOJ
KLESZYNIN
KSIĘŻNICZKA MŚCISŁAWSKA
WASYLISA WOŁOCHOWA
BOGDAN KURIUKOW
GOŁĄB — OJCIEC
GOŁĄB — SYN
KNIAŻ TURIENIN
BOJARYNIA
BOJARYNIA
BOJARYNIA

JANUSZ SZYDŁOWSKI
STEFAN MIENICKI
ANNA TOMASZEWSKA
JANINA BOCHEŃSKA
JAN KRZYWDZIAK
ZDZISŁAW KLUCZNIK
WŁADYSŁAW BUŁKA
CZESŁAW WOJTAŁA
MARIA CICHOCKA
EUGENIA HORECKA
BARBARA STESOWICZ

żarówka — prawdziwy wrak, wzięty z cmentarzyska samochodów: dosłowność złamana przez plastykę fakturalną. Ten stary grat gra, jak grają rupiecie wyszłe z obiegu w zabawach dzieci: służą za przedmioty prawdziwe. W akcie drugim na tyle sceny ukazują się pionowe, niesymetrycznie porozmieszczane konstrukcje: poetyckie transpozycje ni to drzew iglastych, ni to słupów przydrożnych z wielkimi czerwonymi okami u góry, niby latarnie semaforów. Kostiumy. Dosłowne, realistyczne — ot, zakupione w pedecie. Ale na pozór tylko. Wielka pogrzebowa elegancja w wydaniu prowincjonalnym. Za długie płaszcze, za obszerne ubrania, odstające klapy. Wszystko spod igły, a żalosne, bezkształtne, mówiące tyleż o dobrej woli co ludzkich nieumiejętnościach. Wady ubiorów sztucznie przez scenografa wyolbrzymione. Humor eleganckiego tandeciarstwa. Poetyckie widzenie Polski pedetowej.

Ludwik Flaszen „Komedia z trupem” Współczesność 1962 nr 22

(...) Reżyser, scenograf nie ulekli się naturalizmu. Na scenę wprowadzili naturalistyczny rekwizyt: prawdziwą ciężarówkę taką, jaką się widzi w składach złomu. Aktorzy zostali ubrani w kostiumy jakie jeszcze parę lat temu można było dostać w pedecie. Szerokie jak spódnica nogawki, wypchane i sztywne ramiona u płaszczy. Kapitalne są zwłaszcza buty, które nosi towarzysz Pawelski (Jan Güntner). Skóra ich ma kolor dojrzalej wiśni. Podeszwa gruba, podwójna, obszyta wokół białym paskiem. Takie buty, noszą jeszcze dziś małomiasteczkowi eleganci. Kupuje się je u prywaciarza za 700 lub 900 zł.

Br. Mamoń „Wielkie i małe metafory” Tygodnik Powszechny 1962 nr 39

(...) Znikają ze sceny rusztowania, (...) w jasnym świetle stoi wrak samochodu, dookoła kręcą się ludzie w ubraniach z MHD, radoś-

nie ćwierkają ptaszki na drzewach.

Jerzy Koenig „Autor w szkole nowohuckiej” Nowa Kultura 1962 nr 40

(...) Inscenizacja. (...) zmierza ona w dwóch kierunkach, ku wydestylowaniu z naturalistycznej drapieżności tonów lżejszych, poetycznych — i co łączy się z pierwszym, ku wyciśnięciu z tekstu wszystkich rezerw humoru. Tak dalece, że rzecz traci nawet posępną tonację tragifarsową. I staje się lekką, poetycką komedią, na pół umowną, na pół utrzymaną w duchu realizmu życiowego.

(...) Finał w duchu dziewiętnastowiecznej epiki rosyjskiej. Kondukt opuścił już scenę. W pustce rozlega się ćwierkanie ptaków, kukanie kukulki — i kurtyna po dłuższej pauzie wolno opada.

Ludwik Flaszen „Komedia z trupem”, Współczesność 1962 nr 22

(...) W nowohuckim przedstawieniu zarówno reżyser jak i aktorzy bardzo zabiegali, by ujawnił się w „Kondukcie” ów ciepły, przyjazny humor.

Andrzej Władysław Kral
„Wieniec do „Konduktu”,
Teatr 1962, nr 24

(...) Nowohucka inscenizacja „Konduktu” wydobyla zeń pierwiastek śmieszności. Nie nazwałbym tego jednak — jak Andrzej Władysław Kral w „Teatrze” — „ciepłym, przyjaznym humorem”. Widownia śmieje się z Magdy, Sadybana, Pawelskiego, Macieja, ale są chwile, że ten uśmiech ścicha, bo to, co śmieszne, ukazuje twarz Meduzy. Jakby nagle w rozszmianą widownię krzyknął Horodniczy z gogolowskiego „Rewizora”: „Z czego się śmiejecie, z siebie samych się śmiejecie”.

Lesław Eustachiewicz „Teatr niech będzie drapieżny”.
Kierunki 1963 nr 5

(...) W „Kondukcie” są również okruchy farsy. Nanizano je na postać Sadybana. Pochodzenie farsowe zdradzają buty Pawelskiego: (...) zostają poddane zabiegowi rozmiękczającemu w benzynie. Wyjdą z tej benzyny — białe

i, przez zręczną zmianę rekwizytów — uwaga! farsa! — niezwykle pokraczne. To bardzo śmieszne, bo my mamy ładne buty.

Klemens Krzyżagórski „Kłopoty z ciałem”. Odra 1966, nr 12

(...) Szajna ubrał aktorów w kostium właściwie naturalistyczny. Ale zamiast makiety samochodu postawił na scenie po prostu zardzewiały wrak bez kół. Zrobił się z tego prawdziwie teatralny dowcip. Krasowski poprowadził akcję bardzo szybko, rezygnując ze zbędnych szczegółów i nie wdając się w psychologizowanie.

Jan Kłossowicz „Kraków inny i taki sam” Przegląd Kulturalny 1962 nr 50

(...) Jerzy Krasowski i Józef Szajna wydobyli jego („Konduktu” — przypis autorów opracowania) — właśnie istniejącą tam przy wszystkich pozorach ordynarnej brutalności — atmosferę poetycką, w ciepłym groteskowym rysunku swoim niemal baśniową. Ten drobny utwór (...) okazał się w teatrze źródłem nieopisanej pociechy i pretekstów do komponowania baśni politycznej, metafory poetyckiej i sugestywnego obrazu obyczajowego równocześnie.

Z. Greń „Za „Konduktem”.
Życie Literackie, 1962 nr 40

(...) Przyznano:

Nagrodę ZW Towarzystwa Rozwoju Ziem Zachodnich we Wrocławiu — Teatrowi Ludowemu w Nowej Hucie za „Kondukt” Drozdowskiego;

Nagrodę Wydziału Kultury PRN m. Wrocławia — Witoldowi Pyrkoszowi za rolę Sadybana w „Kondukcie” Drozdowskiego;

Nagrodę ZG SPATIF — ZASP dla wyróżniającego się młodego aktora — Ferdynandowi Matyskowi za rolę Kazka w „Kondukcie” Drozdowskiego;

Ryszardowi Kotasowi za rolę Macieja w „Kondukcie” Drozdowskiego; (wyróżnienie)

Teatr 1963, nr 13

OPRACOWANIE:
EMIL ORZECZOWSKI



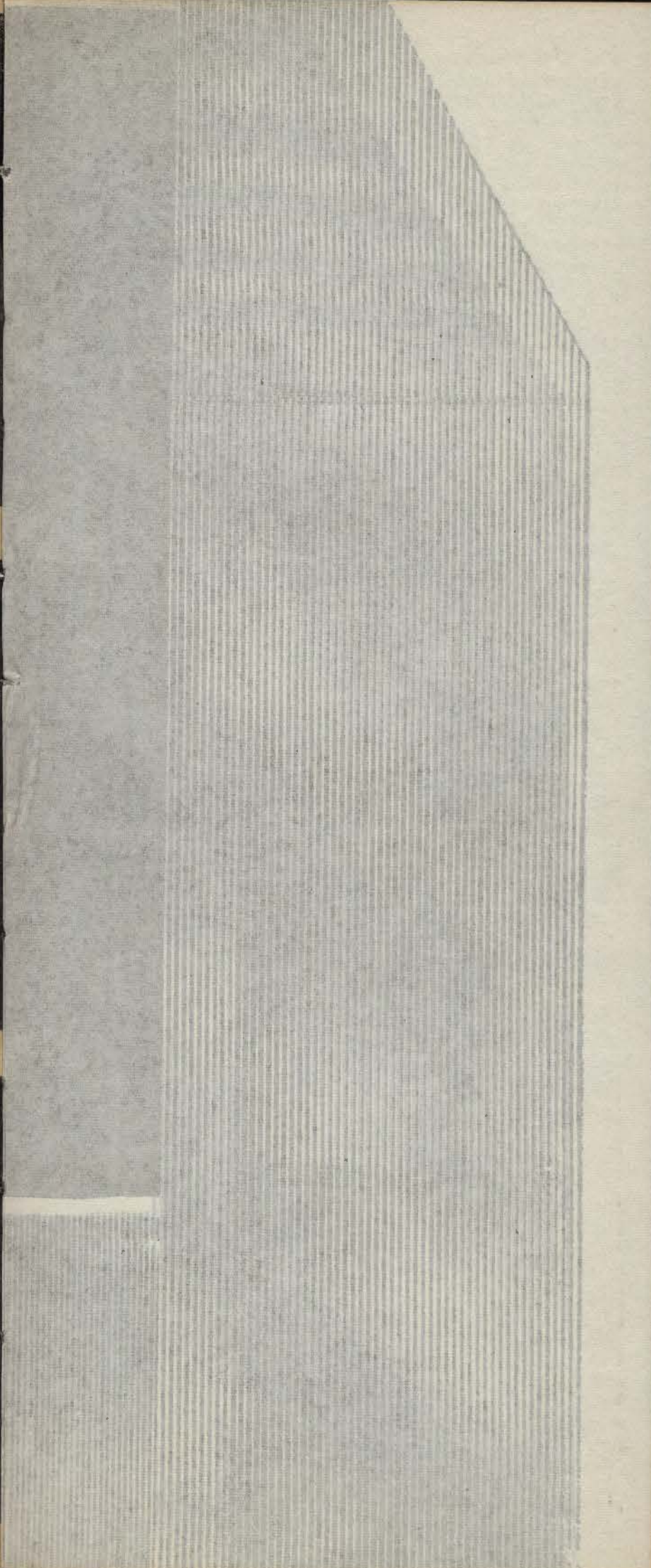
A. Gomes „Ten, który dotrzymuje słowa” — scena zbiorowa

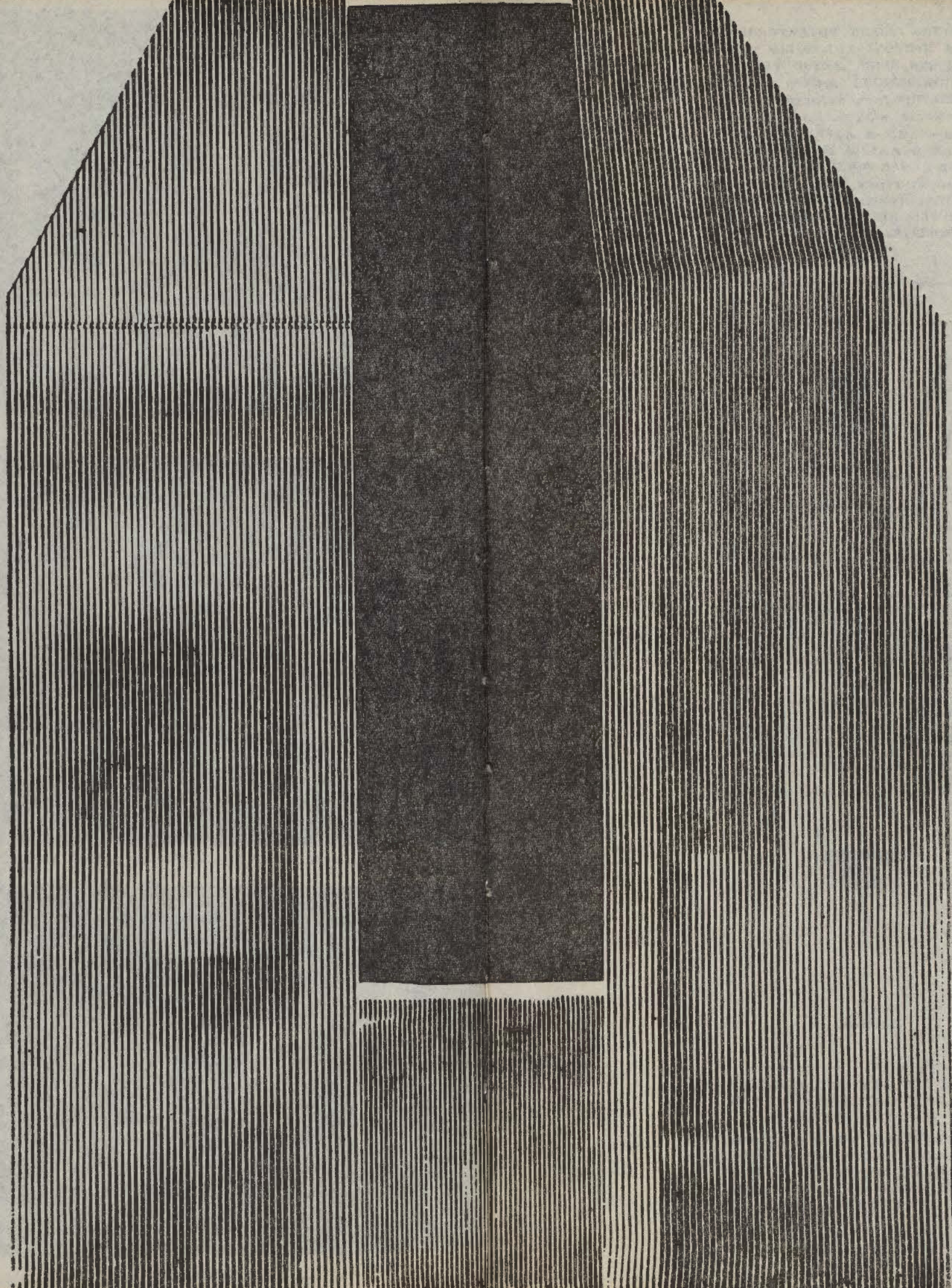


Od lewej: Witold Pyrkosz, Franciszek Pieczka, Anna Lutosławska



Scena zbiorowa





**KOORDYNATOR PRACY ARTYSTYCZ-
NEJ: MIROSLAWA SZOSTAK ■ KIER.
TECHNICZNY: PIOTR RZEPECKI**
Główny elektryk: LUDWIK KOLANOW-
SKI ■ Brygadier sceny: EDWARD GÓR-
SKI ■ Kier. prac. kraw. damskiej: TEO-
DORA RUCIŃSKA ■ Kier. prac. kraw.
męskiej: ADAM KISZKA ■ Kier. prac.
stolarskiej: ZBIGNIEW BARAN ■ Tapicer:
WACŁAW MAJ ■ Prace perukarskie: EL-
WIRA JARGOSZ, HENRYK JARGOSZ ■
Prace modelatorskie: JAN ŚLIWIŃSKI ■
Prace malarskie: WŁADYSŁAW GRA-
BOWSKI



Kasa teatru — tel. 462-00 — czynna w
dniu przedstawień na dwie godziny przed
spektaklem. W niedziele i święta dodatko-
wo od godz. 10 do 12. Przedsprzedaż bi-
letów indywidualnych i zbiorowych pro-
wadzi Organizacja Widowni tel. 411-83 w
godz. 9—16, w soboty 9—15. Przedsprzedaż
biletów prowadzi również „Orbis” w Kra-
kowie, ul. Jana 2. Dojazd do teatru z Kra-
kowa tramwajem linii 4, 5, 15, albo auto-
busem pośpiesznym „A” do Placu Cen-
tralnego, następnie tramwajem linii 14, 16.
Oraz autobusem 132 lub autobusem po-
śpiesznym „B”.



**KAWIARNIA I COCTAIL-BAR W FOYER
TEATRU CZYNNE NA 1 GODZ. PRZED
PRZEDSTAWIENIEM**

Redakcja programu: MIROSLAWA SZO-
STAK ■ Opracowanie graficzne: JA-
NUSZ TRZEBIATOWSKI ■ Zdjęcia: CZE-
SŁAW KUCHTA, WOJCIECH PLEWIŃ-
SKI, TADEUSZ PŁASZEWSKI I INNI

Krak. Zakł. Graf. zakł. Nr 3 zam.
287 — 2000 — S-71

W REPERTUARZE TEATRU

Aleksander Fredro

DAMY I HUZARY

Reżyseria i scenografia:

Waldemar Krygier

Molier

DON JUAN

Reżyseria:

zespolowa

Scenografia:

Władysław Wigura

Tadeusz Nowak

**A JAK KRÓLEM,
A JAK KATEM BĘDZIESZ**

Adaptacja

autora

Reżyseria:

Matylda Krygier

Scenografia:

Władysław Wigura

Gioacchino Rossini

CYRULIK SEWILSKI

opera w 3-aktach

Libretto: Beaumarchais, C. Sterbini

Przygotowanie muzyczne:

Joanna Wnuk

Reżyseria:

Waldemar Krygier

Scenografia:

Marian Garlicki

Aleksander Ostrowski

TALENTY I WIELBICIELE

Reżyseria:

Matylda Krygier

Scenografia:

Marian Garlicki

Jerzy Wawrzak

LINIA

Reżyseria:

Jerzy Sopoćko

Scenografia:

Waldemar Krygier

August Strindberg

PANNA JULIA

Reżyseria:

Andrzej Dobrowolski

Scenografia:

Władysław Wigura

W PRZYGOTOWANIU

J. Racine

BRYTANNIK

Reżyseria:

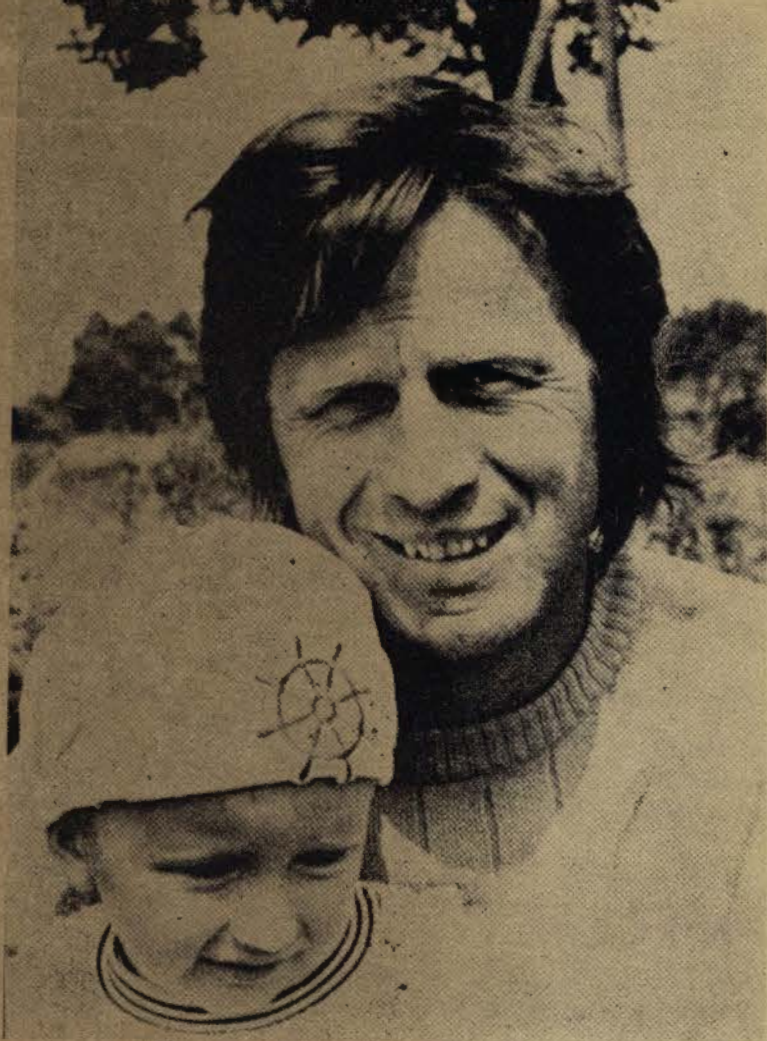
Matylda Krygier

William Shakespeare

ROMEO I JULIA

Reżyseria:

Waldemar Krygier



**DO ZILUSTROWANIA NINIEJSZEGO PROGRAMU
POSŁUŻYLIŚMY SIĘ DZIELAMI RYSZARDA OTRĘBY**

„Gdyby sztuka była całkowitą imitacją przedmiotu nie miałaby charakteru znaku... w sztuce bowiem trwa widoczny związek pomiędzy znakiem a przedmiotem”

(Cl. Levi-Strauss)

Sztuka Ryszarda Otręby, wybitnego krakowskiego grafika, docenta Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, stanowi dość rzadki przykład spójności intelektualnej koncepcji z programem artystycznym i indywidualnymi możliwościami realizacyjnymi. Koncepcja ta jasno wynika z pojmowania sztuki jako procesu komunikowania, rozwijającego się w obszarach „sacrum”; budującego każdorazowo własny system językowy, określającego zarówno cel jak i podmiot działania. U Otręby nie jest to apriorycznym założeniem ani też przyjęciem zasłyszanych tez; jest autentyczną przygodą mentalną, wynikiem wieloletnich własnych badań semiologicznych (w Akademii prowadzi Katedrę Komunikacji Wizualnej na Wydziale Form Przemysłowych), oraz dotyczących problemów percepcji (Stany Zjednoczone — Albers). W konsekwencji: artystyczny program działań ogniskuje się wokół zagadnień semantycznych przekazu graficznego. Z pozoru więc bezprzedmiotowa sztuka Otręby zawiera ogromny ładunek treści, ujętej znakiem graficznym, w którym artysta poszukuje syntezy elementu znaczonego ze znaczącym.

Owe „Ślady”, „Drżące morze”, „Lato w górach”, „Wspomnienia” i in. nie są więc literackim ozdobnikiem, dopisaną anegdotą — jak to się często we współczesnej sztuce zdarza stanowią symbol (znak) oparty na wyobraźniowych, metaforycznych skojarzeniach. Znak ten jest swoiście zracjonalizowany przez ograniczenie synonimicznych elementów określających.

Czystość; umiejętność powściągnięcia widocznej swobody operowania prostymi nawet elementami graficznymi; niemalże naukowa kalkulacja możliwości odbioru, przy zachowaniu zdolności kumulowania walorów estetycznych w najdrobniejszym geście artystycznym; oto cechy twórczości Otręby. Przy tym wszystkim nie tylko technika działania powoduje iż jest ona przepojona bardzo współczesną poetyką. Jest to sztuka trudna lecz fascynująca.

ANDRZEJ POLLO

INNA SOŁOWIOWA

PO CO REŻYSER MA BYĆ GENIALNY?

(...) Aczkolwiek reżyserski egzemplarz Stanisławskiego nie zawiera opracowania ról, przynosi on wszelako wystarczająco subtelny i szczegółowy szkic całości, wymarzonej przez reżysera, swoistą konstrukcję spektaklu. Stanisławski buduje go z rzadką swobodą, bez uprzedzeń, nie szafując ocenami — kto jest człowiekiem prawym, a kto winowajcą (nawet winowajcą tragicznym), lecz wsłuchując się w niegdysiejsze życie z tym samym obiektywizmem, z jakim Teatr Artystyczny wsłuchiwał się w życie bieżące, to, którym żyje się właśnie teraz. I czyny Szujskich, i czyny Godanowa, i wyrazista grubość rysów obu rywali, i ich najgłębsze przekonania — wszystko to było dla Stanisławskiego znakiem „przebudzenia się ziemi do życia i sprzężonego w nim ruchu”. Reżyser wystawiał sztukę, wczuwając się w owo życie ziemi i z życiem tym sprzęgnięty ruch, ale odgadując również dramat ziemi rozdartej przez zwaśnione siły życia.

Szujski nie reprezentuje bynajmniej paraliżującego marazmu, lecz kipi energią rozrostu, nieustannej odnowy, ciągłego odradzania; życiem, rosnącym tak, jak rośnie jego dom, pęczniejący przybudówkami, doczepianymi do mocnej ściany, coraz większy, coraz obszerniejszy. Dlatego też tak wielkie znaczenie ma dla Stanisławskiego na-

strój rodzinny, scena swatów i uczta, i bujnie rosnący ogród, gdzie zachlęstują się trelami słowiki.

U Godunowa również kipi podobna energia, oczyszczająca, zlakniona wolnej przestrzeni nowości, energia marzeń na skalę państwa; ogród rajski na ziemi, „błękitne miasta” rozumne i promieniujące...

Jest jakiś paradoks i logika w tym, że strach przed nikczemnością i krwią okazuje się o wiele silniejszy u pierwszego niż u drugiego; do wymarzonych murów „nowej rozumnej Rusi” nic nie może przylgnąć, krew zmywa się z nich jak ze szkła, w wyobrażeniu wszystko pozostaje lśniące i przezroczyste. Książę—chłop, bohater obłężenia Pskowa, wie, jak ziemia gnije i marnieje od krwi, przestaje wydawać plony — miejsca kaźni na długo pozostaną ugorami. Ale marzyciele i dobroczyńcy ludzkości rzadko boją się zbrukać ręce.

Przy tym ludzie skupiani wokół Iwana Szujskiego i wokół Borysa wcale się między sobą w spektaklu Stanisławskiego tak nie różnią — skłaniają się ku jednemu lub drugiemu za sprawą tradycji rodzinnej, na skutek przypadku, dla natychmiastowej korzyści lub z dalekosiężnego wyrachowania, z upodobania i dla fantazji. Stąd też płynność i wszechprzenikająca przypadkowość starć. Ich charakter osobisty i dowolny.

Stanisławski wynalazł dla „Cara Fiodora Ioannowicza” zasadę polirytmii, różnorodności wewnętrznych ruchów rytmicznych. Jest to polirytmia wewnątrzsceniczna: podczas uczty u Szuj-

skiego w jednym rytmie istnieją ci, dla których rzeczą najważniejszą są zaręczyny Mścislawskiej, święto domowe; w drugim — ci, którzy nawet przy stole, z podchmielonym sąsiadem, nie potrafią mówić o niczym innym, jak tylko o Godunowie i jego samowoli w trzecim — kupcy, lękający się, by po poczęstunku, nie daj Boże, w coś ich nie wciągnięto; w czwartym — ci spośród gości, którzy „zerwali się z łańcucha”: raczej za Szujskich niżli sami Szujscy. Własnym rytmem żyje również Iwan Pietrowicz — ochoczy, całujący popów po rękach; rytmem człowieka, który powziął niecodzienne postanowienie i który to postanowienie wypełnić musi z całą powagą i sumiennością. I własny rytm ma także Wasyl Szujski, korygujący, co trzeba, popędzający lub powstrzymujący kogo należy, reżyserujący sytuację. Ma też swój rytm Golowin, któremu kością w gardle stają wszystkie supliki i który myśli tylko o jednym: sprzymierzyć Szujskiego z Nagimi i wydostać się z Uglicza... tylko zaczynać trzeba ostrożnie...

W scenie następującej po uczcie u Szujskiego uczestniczy niewiele osób. Stanisławski podnosi kurtynę drugiego aktu jakby z lekkim opóźnieniem — Starkow zdążył już donieść o wszystkim. Borys siedzi nieruchomo w fotelu przysuniętym do stołu, przy którym pracował lub zamierza pracować. Nieopodal, przy tymże stole, siedzi w milczeniu Turenin. Klesznin kończy sam rozmowę z majordordmem księcia Iwana i, wyprowadziwszy go, chodzi po komnacie, nie znajdując sobie miejsca.

I jeszcze jeden rytm — Klesznina, wprost rozjuszonego wiadomościami, i tym, że Borys zachowuje najniestosowniejszą zimną krew; napiera na Borysa lub w błazeński sposób demonstruje, że nie żąda niczego więcej niż pozostali, a skoro sam władca wobec takich wiadomości zamierza ślęczyć nad papierami, to on, Klesznin może zasiąść choćby do haftowania, do czego też dosłownie się zabiera, niezręcznie wbijając igłę w pozostawiony tu haft... I natychmiast zrywa się; z bezceremonialnością starucha, nawiedzonego, chama, który może sobie na wszystko pozwolić, wrzeszczy nieomal na Borysa, lub ze współczuciem zagląda mu z dołu w twarz, kucając i opierając się pięściami o kolana: „Święci pańscy, czyś ty aby nie sfiksował?” Inny jeszcze rytm ma Turenin — prawie całkiem bierny, wiedzący jedno: Szujskich trzeba zdławić. I wreszcie własny rytm — rytm pracującego w napięciu, myślącego mechanizmu, który nawet nie bardzo dostrzega te wszystkie zakłócenia emocjonalne, poszczekiwanie wiernego psa łańcuchowego Klesznina, mściwe upomnienia Turenina — swój własny rytm ma rozmyślający przy stole Borys.

Stanisławski — co ważniejsze — znajduje także polirytmie dla całego spektaklu, nie kontrastując, ale kontrastując rytmy uczyty i spisku, rytm rytuału państwowego i rytm buntu, rytm niemal azjatyckiej, opracowanej szczegółowo, konwencjonalnej etykiety i potoczny rytm życia domowego. Jest to polirytmia pulsującego, bogatego pod każdym względem

i przede wszystkim bogatego w dramatyczne perspektywy rosyjskiego życia w rozkwicie i w chwili załamania. Polirytmia rosyjskiego charakteru narodowego, a ściślej — rosyjskich charakterów narodowych. Bowiem absolutną słuszność ma Dmitrij Lichaczow, który zauważył kiedyś, że należałoby mówić o charakterze narodowym koniecznie „w liczbie podwójnej, jeżeli nie w liczbie mnogiej”. A przecież każdy typ charakteru narodowego ma ponadto swe społeczne warianty, uwarunkowane przez historię i przynależność stanową.

Być może ta właśnie wielorakość typów charakteru narodowego, składająca się na wyrazistą i zniewalającą atrakcyjność życia rosyjskiego, powoduje też jego burzliwą niejednorodność, ową wzajemną zaciekłość dzielącą skrajności, złączone jednak związkiem krwi, która na przestrzeni coraz to nowych stuleci stanowi tego życia znak szczególny.

Teatr Artystyczny okaże się jeszcze wystarczająco zuchwały i niekanoniczny, gdy w „Potędze ciemnoty” będzie się starał wniknąć w dwa oblicza charakteru narodowego, widząc go zarówno w Akimie, jak i w Matronie (przedstawienie było nieudane, ale to już inna sprawa); kiedy stworzy tryptyk charakteru narodowego w osobach Dymitra, Iwana i Aloszy Karamazowów, uznając także za reprezentantów charakteru narodowego kapitana Sniegiriowa i Gruszeńkę; kiedy zapragnie odnaleźć charakter narodowy w Fiedii Protasowie i w odpychającym niepohamowaniu Chłynowa. Szujskiego

i Godunowa nie zagrano z podobną inwencją i trafnością, zresztą sztuka dostarczała w tym zakresie znacznie mniejszych możliwości niżli Lew Tołstoj, Dostojewski i Ostrowski. Charakter narodowy daje się jednak rozpoznawać także i w pierwszym spektaklu Teatru Artystycznego — w rozproszeniu, w odbłyśkach, w kalejdoskopowej zmienności postaci: od nieugiętych, gotowych zapłacić choćby życiem za szacunek dla siebie towarzyszy Szujskiego — do długonosego, klótliwego, łysego, ordynarnego, wesołego i nawiedzonego z wyrachowania Łup-Klesznina; od rozważnego, rzeczowego, małego Krasilnikowa — do trzęsącego się na schodkach cerkiewnych, budzącego litość żebraka, współczującego carowi w finale; od miękkiej jak aksamit w swych manierach, po kobiecemu mądrej Iriny (Olgi Knipper), przepełnionej nie zobojętaniem przyszłej mniszki, lecz bliską świętości harmonią życia wewnętrzne — do Wasylisy Wołochowej, pokazowo bezwstydnej baby do wszystkiego i do bezimiennej chłopki, która w scenie „Na moście przez Jauzę” gorzko płacze z żalu nad księciem Iwanem, tak jak od wieków płacze się u nas, patrząc na „nieszczęśnika”, obojętne czy na księcia, czy na kajdaniarza, nie zważając, że ktoś obok mówi: dobrze im tak, czego się pchali... Również i we Fiodorze Ioannowiczu Stanisławski dopatrywał się pierwotnie tego charakteru narodowego, wyuczując, że pragnienie dobra i pokoju jest częścią bogactwa żywych sił ziemi, budzącej się do życia. W egzempla-

rze reżyserskim mignie czasem uwaga: zderzyły się dwa kolosy, pomiędzy nimi Fiodor jest żaloszny... Stanisławski odrzucił potem ten odcień; nie rozwiązywał kwestii, po czyjej stronie leży racja historyczna (a czy i my wiemy, po czyjej tu ona stronie?). Żywił bowiem przekonanie, że za wszystkimi trzema silami kryła się prawda o charakterze narodowym, i zdawał sobie sprawę, jakie miejsce zajmie milczenie Fiodora w potężnej polirytmii spektaklu, w jego polifonii, w budzącym trwogę bogactwie jego zgiełku.

„Zadziwiająca sztuka! To Bóg nam ją zesłał!” (Niemirowicz—Danczenko).

Lecz: „Kim jest Fiodor?... Oto najistotniejsze pytanie” (Stanisławski).

Stanisławski prowadził próby z dwoma wykonawcami — z Meyerholdem i Adaszewem. W egzemplarzu reżyserskim znajdujemy uwagi, mówiące, jak reżyser widział w tej roli Meyerholda. Ledwie się car pojawił a już z wściekłością ciska nahażkę na dywan; staruch coś mu powiedział nie tak, jakby chciał — „wybuch gniewu. Napada na Klesznina. Syn Groźnego. Oczy przekrwione. Zamachnął się z wściekłością na Klesznina. Klesznin nie wytrzymał, spuścił wzrok”. Są też uwagi, szkicujące rolę ruchliwego, infantylnego prostaka, jakim widział Fiodora-Adaszewa: to się krząta, biega, to znów, zmęczony się, „patrzy sennymi oczami, jak diak przykłada pieczęć, i sam cmoka językiem, kiedy diak już pieczęć przyłożył”; z „nogami na krześle, obiema rękami oparty o stół (łokciami). Podryguje”; „ciska hramotę diakowi i czeka, aż ten przyłoży

pieczęć — znowu cmoka językiem”; „macha nogą”; „zabiera się do czytania i ziewa”...

Wspominając o próbie przeprowadzonej specjalnie dla niego, Niemirowicz-Danczenko opowiadał Rostockiemu i Czuszkiniowi, „jak to stanowczo i ostro odrzucił tego Fiodora — strywializowanego, przesadnie komicznego, machającego nogami, dłubiącego w uchu, cmokającego językiem, leniwie poziewającego”. Stanisławski, słuchając uwag Danczenki, kiedy wracali obaj późną nocą z Puszkino do domu, nie bronił wykonawcy. Jednocześnie, jak wspomina ze zdumieniem Danczenko, nikt nie upadł na duchu i nie postawił pod znakiem zapytania wykonanej pracy.

Najważniejsze pytanie — „kim jest Fiodor?” — wywiązało się nie tylko z tym, jakie nazwisko aktorskie widnieć będzie na premierowym plakacie.

Odpowiedzią była cała konstrukcja, stworzona przez twórczą wyobraźnię Stanisławskiego: „Car Fiodor Ioannycz” rysuje się jako spektakl o życiu rosyjskim, jako spektakl o rosyjskim charakterze narodowym w całej wielorakości, jako spektakl o maksymalnie realnym, historycznym, potocznym zdarzeniu różnych jego względów, składającym się na narodowy dramat. I tu mamy odpowiedź na pytanie — „kim jest Fiodor?”

To właśnie ta sztuka, dzięki której możemy i powinniśmy stopić się w jedno. Będzie to albo nasza największa zasługa, albo nasza hańba...

Niemirowicz-Danczenko przewidział

konieczność takiego zjednoczenia jeszcze przed rozpoczęciem prób, jeszcze w czerwcu, kiedy zagłębił się od nowa i bez reszty w tragedię; przewidział narodziny nowej jakości estetycznej, jaką miała stworzyć ich współpraca.

Wystawiając „Cara Fiodora” Stanisławski nieświadomie i świadomie szukał systemu „wewnętrznych rytmów” moralnych, podobieństw, rozpoznań, odzewów. S. Wasiljew (Flerow), krytyk uważnie śledzący narodziny nowego teatru, spostrzegł, że Kuriukow najwidoczniej pomyślany został jako „ludowy odpowiednik Szujskiego”. Zaś jednego z żebraków w ciżbie pod soborem Archangielskim, współczującego płaczącemu carowi, grać będzie później młody Michał Czechow; reżyser powierzy mu tę rolę, wiedząc, że przedtem artysta grał w teatrze Suworina (po Orleniewie) Fiodora Ioannowicza, i ceniąc to sobie jako jeszcze jeden odblask, jeszcze jedną możliwość „konsonansu”. I pojawiająca się w scenie „Na moście przez Jauzę” kobiecina, gorzko płacząca, że kogoś tam powiesili, że komuś tam będzie źle, a jej żal i tyle — choćby jej dziesięć razy tłumaczyć, że było za co brać do więzień, że tak właśnie trzeba — owa kobiecina, to także „ludowy odpowiednik” Fiodora. Głupia baba? Zapewne, tylko głupia baba, ale kiedy zabraknie takiej głupiej baby w rosyjskim tłumie, coś się kończy, coś w życiu usycha.

Adaszew nieczego tu nie rozumiał; posłusznie poruszał wargami i ziewał, bezmyślnie kręcił olbrzymi, zagraniczny globus. Grał po prostu nawiedzone-

go głupka, a Stanisławskiemu marzyło się coś zupełnie innego.

Wśród licznych notatek związanych ze studiami nad epoką, w jednym z brulionów Stanisławskiego natrafiamy na streszczenie byliny o Diuku Stiepanowiczu i Czuryle, na jakieś barwne szczegóły, które zafrapowały wyobraźnię reżysera. Nie, żeby Stanisławski zamierzał nadać spektaklowi baśniowy koloryt, rodem z malarstwa Wasniecowa. Stanisławski miał jakiś szczególny dar, poza sztuką widział zawsze życie, i tak samo czytał byliny; to, co kryło się za nimi, odbierał jako żywe i realne. Jak gdyby kiedyś istniał rzeczywistość ktoś, o kim zaczęto później opowiadać bajki.

O Fiodorze Adaszewa, rzecz jasna, bajek nikt by nie opowiadał.

Samemu zaś Stanisławskiemu, obraz „nawiedzonego”, „dziwaka”, „Don Kichota” był organicznie bliski. Wystarczy wspomnieć choćby jego doktora Stockmana i szczegół zanotowany w egzemplarzu reżyserskim, gdy bohater absolutnie nie jest w stanie zrozumieć mechanizmu gazetowej zdrady, jaka się właśnie wobec niego dokonała, i gdy ze szczerym zaciekawieniem przygląda się po prostu mechanizmom — pracującym maszynom drukarskim... Kiedy w egzemplarzu reżyserskim „Fiodora” Stanisławski wskazywał aktorowi by ten wpatrywał się jak urzeczony w przystawianie pieczęci na dokumentach — w ruch który zadecyduje, Bóg raczy wiedzieć jak, o tysiącach ludzkich egzystencji w najdalszych ziemiach, jakie tylko na globusie można dojrzeć — płynęło to z te-

go samego źródła, z najprostszego i najbardziej naturalnego zdziwienia człowieka wobec tego, co zaiste zdumiewające...

Tego systemu moralnych „rytmów wewnętrznych”, podobieństwo i odzewów, który Stanisławski tworzył w spektaklu środkami czysto reżyserskimi — Niemirowicz-Danczenko, kierujący próbami do końca lipca (A.A. Sanin kontynuował pracę niezależnie), zaczął szukać w głębiach duszy aktora. Rozumiał, że tylko w ten sposób — poprzez włączenie własnych reakcji, odzewów, duchowych konsonansów artysty — powstanie to, co potrzebne było Stanisławskiemu, twórcy spektaklu. I z genialną intuicją odgadł Moskwiną, odgadł głęboko narodowy charakter jego talentu i ów narodowy tragizm, który cechował go w stopniu wyższym niż kogokolwiek w Teatrze Artystycznym.

Dzięki Moskwinowi krąg skojarzeń, krąg podobieństw nasuwanych przez sceny ludowe „Cara Fiodora”, rozszerzał się aż do dręczącej, równinnej, bezgranicznej rozległości...

Opowiada się przy każdej okazji o słynnych próbach z Moskwinem, odbywających się w służbówce stróża, gdzie po raz pierwszy przesłuchał go Niemirowicz-Danczenko. Była wczesna jesień, palono już niekiedy w letniskowych willach. Piec rosyjski, do którego Moskwin stał tyłem, był ciepły, a okno otwarte, i stróż siedzący na ławeczce też się przysłuchiwał.

Niemirowicz wybrał ponoć stróżówkę, gdyż nie miał innego miejsca do zajęć. Być może, było to podświadome od-

krycie reżysera, jego sugestia: dramat Fiodora nie jest czymś wyjątkowym, „carskim”; dramat taki można sobie wyobrazić w pierwszym lepszym domu rosyjskim, ot, choćby w mieszczańskim, prowincjonalnym domku z ogródkiem, lub w chłopskiej chacie, ot, choćby w takiej stróżówce z piecem rosyjskim — stróż też z ciekawością się przysłuchuje, to i dla niego zrozumiałe, to jego również dotyczy.

Po wielu latach powiedzą o Moskwinie w roli cara Fiodora: „On nie gra... Znajduje, widać, ów oddech wewnętrzny, którym włada pływak, z łatwością, pokonujący długie dystanse poddający się ruchowi własnego ciała. I serce, i płuca, i mięśnie, i nerwy pracują tu zgodnie razem” (W. G. Sachnowski). Ten „oddech wewnętrzny” zrodzi się z pamięci rozbudzonej i rozjątrzonej przez wyobraźnię twórczą. Metodę opracowania roli, zastosowaną wówczas przez Niemirowicza-Danczenkę, Moskwin poczytywał odtąd za jedynie skuteczną. Kiedy pracował, na przykład, nad rolą Chłynowa, nieoczekiwane ważne stały się dlań opowieści, jak to sam za młodu jeździł do restauracji Krynkin na wzgórze Worobjowe, co wtedy jedli, co pili, co śpiewał chór, co grały organy u Tiestowa... Fiodor Ioannowicz został odkryty w ten sam sposób.

Moskwin, jak każdy Rosjanin w jego wieku i z jego sfery społecznej, znał mnóstwo takich cicho żyjących ludzi, z pokorą nie mieszających się do niczego: dawno już im wytłumaczono, że to nie na ich rozum; we własnym domu człowiek taki nie jest gospoda-

rzem i nie usiłuje nawet za gospodarza uchodzić; żona, która gdera, że jej chłop, to i tego się wstydzi, i na tamto mu sumienie nie pozwala, a w końcu ani do gęby, ani na grzbiet nie ma co włożyć — ta żona ma rację. Cóż, niech sama robi, jak uważa. Zresztą „wśród chłopstwa” ludzi takich nie jest znów tak wielu. Moskwin znał życie, w którym jeszcze było miejsce dla marzycielskiej dobroduszości, dla prostaczo uśmiechniętego panteizmu, kiedy wieczorem siedzi się na ławeczce i patrzy, jak zachodzi słońce, jak kot wygrzewa się na parapecie, jak przezroczyście kładą się długie cienie, jak wieczorne, ciepłe światło przesyca szare, drobno popękane drzewo wrót... Mógł znać jakiegoś młodziutkiego diakona, który lubił bawić się z dziećmi i z zakłopotaniem wysłuchiwał wymówek swej „mateczki”, że jest zupełnie „małoduszny”: że to już sam jak małe dziecko... Znał miłośników cerkiewnych dzwonów, śpiewu słowików, niedalekich pielgrzymek — od Moskwy do Troicy pieszo, z pół setki wiorst, może trochę więcej, odpust przypada na sam początek lata, w lesie świeżo, droga wydeptana i czysta... Znał ludzi rozpieszczonych, łagodnie kapryśnych, których rodziny, dobroduszne, zgodne i zamożne, skłonne były raczej chelpić się takim dziwakiem, zatopionym w modlitwach, błogosławioną duszą — niżli wymawiać mu, że się do niczego nie nadaje.

Owo rozpieszczenie, ową kapryśną nutę można było usłyszeć już w pierwszych słowach Fiodora-Moskwina: „Stajemy! Czemuż to koń pode mną dęba stanął?” Wchodził nieco zdyszany, zrzucał krótki kożuszek, ocierał twarz liliową jedwabną chustką — widać, że nawet krótka droga od klasztoru Andronjewskiego do Kremla

jest dlań zbyt męcząca. Moskwin nie „grał chorego”; w jego Fiodorze Ioannowiczu odgadywało się rozpieszczenie nie dziecka, lecz człowieka, który przywykł do tego, że się nad nim wszyscy litują. Ten Fiodor miał słabe serce, niewiele sił. Można się czasem zastanawiać czy zdanie Stanisławskiego o moskwiniowskim rozumieniu roli — „jego Fiodor ma nie więcej niż rok” — miało znaczyć, że Moskwin widział w carze niemowlę, czy też, że pozostało mu niewiele, nie więcej niż rok życia.

Właśnie dlatego szczególnie wyostrzyła się jego chłonność na wszelkie przejawy życia. Słodko mu, że tak pięknie dzwonią w klasztorze Androjewskim. Słodko, że tak rozkwita piękna księżna Mścislawska. Słodko, kiedy Irina podejmuje grę i udaje, że rzeczywiście smuci się jego zainteresowaniem dla Mścislawskiej, i słodko czuć jej rękę na swoich włosach w chwili słabości. Słodko i wesoło oderwać się od wszystkiego, wspominać jak to Krasilnikow „przyjął” niedźwiedzia, albo niepokoić się, żeby szykujący się do walki na pięści przypadkiem nie pozabijali się nawzajem... Zgielk szybko go męczy, ale też do zgielku go ciągnie...

Ten Fiodor miał rację, kiedy o sobie mówił, że tam gdzie trzeba poznać serce człowieka — coś nie coś rozumie, a nawet pojmuje więcej niż inni. Ale wiedza ta nie dawała mu radości.

Moskwin buduje rolę nie płynnymi, rytmicznymi kręgami, falami i pętlami, lecz nerwowymi, szorstkimi, ostrymi szarpnięciami — pisał Sachnowski. — jego role zbudowane są nie z linii, lecz z nerwowych kresek o różnej sile i różnych punktach styczności. Ta ogólna charakterystyka dotyczy przede wszystkim Fiodora. Krótkie, rwące się „mikroruchy” tworzą tu jak-

by swoistą grę świateł, wrażenie chwiejności, braku równowagi, chybliwości konturu. Właśnie w ten sposób zostały ostatecznie przetworzone przez aktora szkice ulamkowego, lamliwego rytmu, wynalezione przez Stanisławskiego dla postaci Fiodora już w egzemplarzu reżyserskim.

„Dykcja... decyduje o wyrazistości roli” — pisał o Moskwinie Sachnowski w tymże artykule. Fiodor Moskwin mówił łagodnym, nieco po staromoskiewsku śpiewnym głosem, z powolnością człowieka, któremu się nie spieszy, który ma czas, by z przyjemnością opowiadać w domu o tym, co widział w cerkwi podczas mszy porannej, by dowiedzieć się u gospodyni, czy gotów już obiad, i uradować ją tym, że się przegłodził; który ma czas, by pożartować, udając, powiedzmy, kogoś, kto lubi popatrzeć sobie na młode dzierlatki... Były to wszystko dobrze znane, takie moskiewskie, swojskie intonacje, łatwe do rozpoznania, jak i ów sposób nawoływania — „Arinuszko-o!” — przeciągły, z akcentem na ostatniej sylabie, jakby ktoś z jednego pokoju „w domu o trzech oknach” wołał żonę, która wyszła po coś do drugiego (Moskwin na zawsze przyswoił sobie tę sugestię reżysera)... I tym bardziej nieoczekiwane stawały się jego lękliwe, pośpieszne, załamujące się intonacje, kiedy odczuwało się nieomal fizyczny ból, gdy Fiodorowi Ioannowiczowi zasychało w gardle i chrypl mu głos. Tym bardziej nieoczekiwany, tym bardziej rozpaczliwy był jego głuchy krzyk, przechodzący w szloch, kiedy brakło mu tchu; głos jego podnosił się wówczas tak spazmatycznie, jak drga spazmatycznie ręka, gdy ktoś broni się przed tym, co zostało wypowiedziane, gdy zaprzecza wypowiedzianemu.

Dla Moskwinia wskazany przez Niemi-

rowicza-Danczenkę zasadniczy rys Fiodora: „wszystkich pogodzić, wszystko złagodzić” — to nie była małoduszność słabego człowieka „między dwoma kolosami”, ani wrodzona troska o załagodzenie wszelkich waśni. Moskwin rozumiał ów rys jako poetycką potrzebę harmonii, bez której świat wewnętrzny Fiodora nie mógłby istnieć.

W roli Moskwinia głucho i cicho rozbrzmiewał motyw rozdarcia, przywołując na myśl słowa o carze Fiodorze z listu Niemirowicza-Danczenki: „Nie znam żadnej postaci literackiej, nie wyłączając Hamleta, która byłaby mi tak bliska”. Być może Hamlet miał być tu po prostu miernikiem doskonałości i znaczenia. A być może chodziło o coś innego. O motyw rozdarcia, „rozkładu więzi” między etyką i działaniem historycznym. Prostaczkowość Fiodora, podobnie jak obłąd Hamleta, to chwyt, który przelamuje względną bezwzględność powszechnie przyjętych zasad: car musi umieć panować, syn zabitego króla musi się mścić, działać, odebrać koronę. Musi... To Fortynbras — prawdziwy książę, poświęcił życie tysięcy żołnierzy, skoro to uzna za potrzebne. Czy to dobrze?... Jak je pogodzić z potrzebami duszy?

Ci, którzy pisali o Fiodorze Ioannowiczu, obdarzenie tego człowieka godnością cara uważali za mękę i bezsens. I rzeczywiście, Moskwin miał w sobie tę mękę nie do stosowania, z ufnym egoizmem dziecka przerzucał swe obowiązki na innych, nie zostawiał sobie żadnych złudzeń: „Cóż ze mnie za car?...” Jego obrzmiałe, ozdobione ciężkimi pierścieniami ręce, złożone na kolanach, jak tego wymaga urząd, są niepewne, kiedy tkną się czegokolwiek; te ręce są smutne... i ręce te często czują strach. Strach przenika zakłopotane, rozczapierzone palce, gdy Fiodor

odczytuje podpis księcia Iwana na supplice o oddanie do klasztoru Iryny. Strach przekazuje ręką niepotrzebną siłą — Fiodor przyciska, wgniata sobie w bok głowę żony, jak gdyby odebrano mu ją, odsyłano do klasztoru już teraz, już idą, nie, nie oddam!... Wali pięścią w rozkaz z gorączkowym pośpiechem człowieka, który nie wierzy we własną zdolność urzeczywistnienia powziętej decyzji i właśnie dlatego realizuje ją na złamanie karku, w strasznym „samozapędzie”.

I taki sam strach ogarniał go — i za otoczenie, i za siebie — kiedy dusił Turenina, padając z nim razem na stopnie soboru Archangielskiego, przy dźwiękach nieumilkłego jeszcze śpiewu dochodzącego przez otwarte wrota cerkiewne, skąd migwały ornaty i unosił się błękitny dym gaszonych świec... Nie gniew, lecz potworny strach chwycił go za gardło, z którego wyrwało się głucho: „Oprawcy!”...

W złotych szatach, w ceremonialnej narzucie, w czapce Monomacha, płacze, leżąc na ziemi, objąwszy głowę rękoma, a w głosie jego pobrzmiwa zmęczenie człowieka będącego u kresu sił: „Chciałem tylko dobra, Ari-no...”

Czyż nie jest carem? Czyż nie jest na swoim miejscu? Oczywiście, nie na swoim. „To po prostu uginający się pod brzemieniem carskiej godności dobry mąż i słaby człowiek” — współczuli mu recenzenci.

Wątpić jednak należy, by przedstawienie przetrwało dziesięciolecia i stanowiło dla tysięcy coraz to nowych widzów przeżycie natury moralnej, gdyby tylko o to w nim chodziło: gdyby Stanisławski włożył w „Cara Fiodora” tylko to, co powiedziałby autorowi w jednej z pierwszych o sobie książek, W. Wolkensztejnowi: „dobroć nie ma

żadnego sensu — oto wrażenie, jakie wywiera sztuka. Potrzebny jest nie dobry car, lecz Borys Godunow — mądry władca.” Borys w końcu dochodzi przecież do władzy, „mądry władca”, „nosiciel tego ułamka oświaty, który już przeniknął podwówczas z Zachodu. Obdarzony żelazną wolą, umiejący chcieć” — jak pisał jeden z recenzentów. Fiodor zostaje ostatecznie odsunięty od spraw państwowych, już więcej nie będzie gmatwał geometrycznie prawidłowych przeliczeń Borysa (czy wogóle je zresztą gmatwał kiedykolwiek?); wszystko idzie ku lepszemu — przecież nie ma już niebezpiecznego dziecka w Ugliczu, zaś śmierć Iwana Szujskiego, niedawnego bohatera pskowskiego oblężenia, po wsze czasy napędziła stracha wrogom godunowskiej słusznej sprawy...

A jednak Stanisławski kończył spektakl nie triumfującym wymarszem kupców, idących bronić Moskwy lecz dłużącą się pustką pod wysokimi murami soboru, których freski ledwo są widoczne w świetle lyszczkowej laterni nad portalem; męką serca zasklepiającego się w sobie, i nie znajdującego już w sobie zgody ani spokoju.

Jasne do przeźroczyści oczy Fiodora-Moskwina wyrażały dławiący, nieprzemijający ból: „z mojej winy wszystko to się stało...” Zaprawdę, trzeba szczególnie zbudowanego aparatu słuchowego, by usłyszeć to zdanie po prostu jako stwierdzenie: wszystkiemu winien jest Fiodor, to on przez brak charakteru zmusił Godunowa, by ten wbrew sobie chwycił się koniecznych środków, dobroć w sprawach państwowych przynosi szkodę, nawet sam Fiodor Ioannowicz to przyznaje.

W budzącym zdziwienie, w istocie tragicznym finale przedstawienia Moskwina i Stanisławski odgadywali to

szczególnie, raniące nie do zablźnienia, poczucie winy, jakie na zawsze pozostaje w człowieku uczciwym, kiedy w jego obecności, niezależnie od jego woli, dokonuje się jakaś niczyja, powszechna, obca zbrodnia. Przestępstwo, z którym sam nie ma nic wspólnego, któremu przeszkodzić nie jest w stanie, które obezwładnia swą zmiastykowaną bezosobowością; dusza nie może się pogodzić z tym, że nikt nie jest winien, i w rozpacz gotowa jest wziąć winę na siebie.

Artysta był historycznie ścisły, pozostawał w całkowitej zgodzie z epoką; był na scenie carem urodzonym w kremłowskich komnatach, nie zaś wyrafinowanie nerwowym, udręczonym człowiekiem schyłku, jakiego grał Orłownik; z całą naturalnością nosił safianowe pantofle na wysokich obcasach i koszulę z kołnierzem wyszywanym kamieniami, i wszystkie te carskie szaty, które później złożono na fotelu w sali, gdzie żegnano zmarłego Moskwina; ale myśli, które budziła odegrana przezeń tragedia, w nikłym stopniu wiązały się z odległą epoką i z carską godnością.

Nie jest ważne — myślano — że Fiodor Ioannowicz, to człowiek pozbawiony talentu, powoli myślący, prostaczek. A gdyby jego rozum — nie gorzej od Godunowskiego — chwycił istotę rzeczy, kojarzył fakty i mógł przewidzieć, jak potoczy się dalsza gra?... Rzecz nie polega na zdolnościach panującego, ani na jego „zawodowej nieprzydatności”. Rzecz w czym innym. Moskwina jak gdyby przewidział, że problemy które trapiły jego bohatera w carskim teremie, wkrótce za gardło chwycą tych wszystkich, w których dostrzegął prototyp Fiodora; dopadną ich we własnych chatkach, na facjatakach, w starych, moskiewskich

mieszkaniach. Wiek dwudziesty wahał się już na progu — zatrzymał się na całych czternaście lat i nadszedł wraz z salwami pierwszej wojny światowej — ale jakiś odblask jego głównych dramatów padał już na ten spektakl, w roku 1898 tworzony przez młodych „artystów” z taką radością i wiarą. Dwudziesty wiek zgotował dramat „szarego”, zwyczajnego człowieka, wciągniętego bezpośrednio, katastroficznie w orbitę działań historycznych, dramat starcia się bezwarunkowej etyki osobistej (była ona dla artystów MCHATu niepodważalna) z moralnością zbiorowisk społecznych i z formułami historycznej celowości. Dwudziesty wiek zgotował także dramat bezliłości jednostki, której związek z historią stał się, jeśli nie żaden, to jednostronny: historia, uniezależniona od indywidualnych działań, może z człowiekiem uczynić dosłownie wszystko. W roku 1898 podblask taki mógł wydawać się tylko osobliwym światłocieniem, trwożną, krótkotrwałą nutą w barwnej, powolnej, pełnej siły polifonii spektaklu. Nutę tę dosłyszano dopiero później, kiedy — po roku 1906 — „cara Fiodora” wystawiano już bez „Uczty u Szujskiego” i bez sceny „Na moście przez Jauzę”.

U Stanisławskiego scena „Na moście przez Jauzę” rozgrywa się w słoneczny dzień. Jakiś chłopak sprzedaje barwne wstążki, obrotna babina wymachuje kolorowymi chustkami; niczym w dzień świąteczny wystroili się młodzi małżonkowie; idą widać na imieniny albo na chrzciny, niosą obwarzanki. Sprzedawcy orzechów rozłupują je tuż obok, na drewnianym moście, i częstują dziewczęta. Za mostem — szeroki gościniec, młyny, przycumowane barki — przywieziono mąkę... Reżyser

zaludnił niski brzeg: rybacy wyciągają sieci, praczki śpiewają nieskładnie, wybijają kijankami bieliznę; mieszkańcy podgrodzia spacerują wraz z rodzinami — można się tu i potargawać, i pokiwać głową nad niejasnymi proctwami nawiedzonych, i posłuchać gęślarza...

Kiedy patrzy się na scenę, trudno powstrzymać się od wątpliwości, czy rzeczywiście Wolkenzštejn dokładnie i ściśle zrozumiał i przekazał słowa Stanisławskiego, jakoby w „Carze Fiodorze” „głównym bohaterem akcji” miał być „lud, cierpiący lud...” Lud nie jest tu wcale bierny ani cierpiący — opracowanie sceny „Na moście przez Jauzę” ostatecznie przekreśliło wcześniejsze uwagi reżysera na temat bojaźliwości deputowanych; w samym spektaklu to, że lud moskiewski wchodząc na carskie pokoje padał plackiem na podłogę, nie oznaczało większej uniżoności, niż kiedy Szujscy bili pokłony do ziemi; taki był obyczaj, obrzęd, niczym zdejmowanie nakrycia głowy w cerkwi; zresztą w pokłonach tłum występował ten sam motyw, na który zwrócił uwagę krytyk Alfred Kerr opisując jak w tragedii: mężczyźni, zarazem niewolniczo i po ludzku, bratersko kłaniają się nisko i los swój powierzają ziemi. Szczęście i cierpienie zlewają się tutaj w jedno, pachnie Wschodem...

Tlum w scenach ludowych „Cara Fiodora” nie jest tłumem cierpiącym, lecz żarliwie współodczuwającym, wspólnym. Niele dwie w każdym reżyser dostrzega ową życzliwość, ową ciekawość, która każe chłopom, krzątającym się wokół sieci, pozostawić je w wodzie i odejść od rzeki, zaś mieszkańcowi podgrodzia, co to szedł z córką i prowadził za lejce konia — oddać owe lejce córce i przyłączyć się do zgromadzonych wokół gęślarza słuchaczy... I tamci, odświętnie ubrani, z obwarzankami — także śpieszą w tę stronę. Stanęli przeciskający się w stronę barki tragarze, którzy na

początku sceny nosili pod okiem kupca-Niemca ciężkie worki z mąką. Przysłuchują się. Niemiec nagania ich do roboty, oni zaś opędzają się od niego, odsuwają go łokciem, unikają jego spojrzenia. Ich przyłączenie się do tłumu wnosi nową nutę. Ale trudno uchwycić, w jakiej chwili spokojna cisza, w której było więcej kobiet niż mężczyzn, w której baba-pątniczka biła pokłony nie wiedzieć komu — czy to błogosławionym Pańskim, czy księciu Iwanowi, bohaterowi pieśni gęślarza — trudno uchwycić, w jakiej chwili i dlaczego ciszę tę przenika inny prąd: baby jakby wymiotło, w rękach pojawiają się kije, starzec dzierży berdysz, a wszyscy za nim — z drągami, z nożami... Równie trudno uchwycić spadki napięcia, kiedy tłum traci rozpęd, by po chwili, zadyszany i zakłopotany, podążyć za nowymi przywódcami.

Bez tej potęgi odzewu, bez tej możliwości zrywu — obraz „przebudzenia się ziemi do życia i sprzężonego z nim ruchu” byłby na scenie Teatru Artystycznego niepełny.

W ujęciu Stanisławskiego bunt ludu spokrewniony był nie tylko z buntem Szujskiego, który po broń sięgał natchniony, i bez namysłu, lecz również ze swoistym buntem duchowym cara Fiodora. Dla wywołania buntu (stąd jego beznadziejność, lecz także jego wartość) starczy impulsu duchowego — zarówno jednostce jak narodowi. Nie zniósł, zbuntował się. Bunt z reguły nie przynosił widocznej korzyści, lecz biada temu człowiekowi i temu narodowi, który o tym stale pamięta, który już się nie buntuje...

Moskwini jeszcze po wielu latach będzie opowiadał to — jako Fiodor — czuł, gdy w piątym akcie starał się oprzeć logice Godunowa dowodzącego, że Szujskiego należy wziąć pod straż, a potem — jeśli się nie oczyści z zarzutów — stracić: „Jak to? Książę Iwan Pietrowicz? Ten, który był tu przed chwilą? Któremu przed chwilą ściskałem dłoń?”

Dobry człowiek z Kremla, jakiego kreował Moskwini, z natury nie potrafił pozbawić życia człowieka, któremu przed chwilą ściskał dłonie: z natury nie był w stanie traktować kaźni jako abstrakcyjnej zapłaty, zapomnieć, że to znajomemu, kochanemu, staremu człowiekowi topór zetnie głowę...

Nienaganny chłód Godunowa, o którym mowa w egzemplarzu reżyserkim, płynął nie z okrucieństwa, lecz z umiejętności abstrakcyjnego myślenia, z nienaruszalnego, marzycielskiego i nieprzejednanego: „Tak trzeba!” I temu: „Tak trzeba!” pozbawiony woli Fiodor-Moskwini przeciwstawiał swoje: „Nie chcę!” Bóg raczy wiedzieć, co z tego wyniknie, nie zastanawia się nad tym — co będzie, kto będzie. Dla Fiodora jest to chwila rozpaczliwa. Mówi Moskwini: „Na scenie najzwyczajniej, po ludzku, czuję się zgubiony, tak, jakby chodziło o rzeczywistego Moskwinina. Wydaje mi się, że sam znalazłem się w ciężkiej sytuacji, i mówię do Godunowa: „W tej sprawie na siebie biorę odpowiedzialność”. I od razu czuję ulgę”.

W owej uldze, jaką odczuwał człowiek, gdy postępuje choćby nierozumnie, straceńczo, ale zgodnie z własnym poczuciem moralnym — Moskwini dostrzegał paradoksalną, ale jasną, i znaną każdemu prawdę. Była to ulga, którą przynosi bunt. I tłum, który ze świadomością, że to już nie da, rzuca się jednak za Szachowskim i Krasilnikowem do bram więziennych — doświadcza tej samej ulgi. Toteż Stanisławski nie pokaże, jak tłum zostanie rozbity — opuści kurtynę i z prostotą uzupełni szkic reżyserkiego opracowania o jeszcze jeden szczegół: wyjścia reżysera i grających w tej scenie aktorów na żądanie publiczności...

Scena „Na moście przez Jauzę” wprowadzona została do gotowego już spektaklu; podsumowywała i łączyła w sobie wiele jego motywów.

Wydaje się, że tego samego dnia — a może w przededniu lub nazajutrz — kiedy Niemirowicz-Danczenko otrzy-

mał od Stanisławskiego reżyserski plan sceny ósmej na próbę „Cara Fiodora” przybył Czechow. Utrwaliło się to w pamięci artystów z taką wyrazistością, z jaką zapamiętuje się chwile szczęścia.

...A potem nastąpi wieczór czternastego października 1898 roku. Również o wpół do ósmej za kulisami teatru przy Karetnych Riadach, u wejścia którego płonęły rzadkie jeszcze w Moskwie lampy elektryczne, rozlegnie się trzykrotne uderzenie w gong. Orkiestra pod batutą Kalinnikowa zagra specjalnie na tę okazję skomponowaną uwerturę, zagłuszając słowa otuchy, którymi Stanisławski zwrócił się do straszliwie stremowanego zespołu. Stanisławski opowiada:

„Nagle zagrzmiała uwertura i zagłuszyła moje ostatnie słowa. Mówić dalej było niepodobna; nie pozostawało nic innego jak puścić się w tany, aby dać ujście rozsadzającej mnie energii, którą pragnąłem przenieść na moich współpracowników i młodocianych bojowników sprawy. Tańczyłem podśpiewując, wykrzykując zachęcające zdania, ze śmiertelnie bladą twarzą, przerywanym oddechem i konwulsyjnymi ruchami. Ten mój tragiczny taniec nazywano potem „Tańcem śmierci”.

— Konstanty Siergiejewiczu! Proszę zejść ze sceny i nie denerwować artystów! — groźnie i twardo nakazał mój pomocnik, artysta H. Aleksandrow, który otrzymał pełną władzę kierowania przedstawieniem (...)

Taniec przerwany został w pół taktu, a ja, wypędzony i dotknięty w mych reżyserskich ambicjach zeszedłem ze sceny i zamknąłem się w swej garderobie.

— Tyle dałem z siebie temu przedstawieniu, a teraz wypędzają mnie, jakbym był kimś obcym!

Nie współczuj mi czytelniku!”

Stanisławski był tego wieczoru szczęśliwy.

**PAŃSTWOWY
TEATR
LUDOWY
NOWA HUTA**