Maksym Gorki

NA DNIE

Program

PAŃSTWOWEGO TEATRU
POLSKIEGO w WARSZAWIE

PROGRAM PAŃSTWOWEGO TEATRU POLSKIEGO

MAKSYM GORKI
»NA DNIE«

Maksym Gorki (1868 — 1936)

ZARYS ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI.

Maksym Gorki (Aleksy Maksymowicz Pieszkow) był jednym z największych pisarzy rosyjskich. Odziedziczył najlepsze tradycje klasycznej literatury rosyjskiej wieku dziewiętnastego i stał się jednocześnie twórcą realizmu socjalistycznego w sztuce, kładąc podwaliny pod młode piśmiennictwo radzieckie.

Gorki urodził się nad Wołgą w starym mieście rosyjskim Niżnym Nowogrodzie, które zostało później przemianowane na Gorki. Dziadek pisarza był przewoźnikiem, ojciec — stolarzem. Osierocony we wczesnym dzieciństwie, Gorki musiał już jako dziesięcioletni chłopiec sam sobie radzić w życiu. Widzimy go jako chłopca sklepowego, pomocnika kucharza na statku, sprzedawcę śpiewających ptaków, statystę w teatrze jarmarcznym, piekarza, robotnika okrętowego i kolejarza. Dotkliwy ciężar niedostatków i trosk, cynizm, brud i okrucieństwo mieszczańskiego świata — mogłyby zniechęcić Gorkiego do walki ze złem, gdyby nie kierowała nim niezłomna wola życia, głęboka wiara w twórcze siły ludu i zaciekłe pragnienie wiedzy, które wprowadziło młodego samouka na szczyty kultury światowej. Wielką pomocą w dążeniu ku zdobyciu prawdy była jego stała łączność z rewolucyjnym ruchem proletariatu, który wskazał młodemu pisarzowi właściwy sposób walki o przebudowę socjalistyczną społeczeństwa.

W roku 1892 Maksym Gorki będący zwykłym robotnikiem w warsztacie kolejowym, opublikował swe pierwsze opowiadanie pt. „Makar Czudra" w wychodzącym w Tyflisie czasopiśmie „Kaukaz". Zachęcony przez Władimira Korolenkę, głośnego pisarza rosyjskiego, który dodawał młodemu twórcy odwagi, Gorki został stałym współpracownikiem czasopism nadwołżańskich. W roku 1898 ukazały się dwa tomy jego opowiadań i obrazków, które przyniosły młodemu pisarzowi sławę i popularność.

W latach dziewięćdziesiątych Gorki napisał cykl krótkich opowiadań o ludziach pokonanych, ludziach wyrzuconych przez życie za burtę, którzy jednak umieli zachować pod swymi łachmanami poczucie wolności i dumy człowieczej — i którzy jeszcze posiadali prawdziwe człowieczeństwo zanikłe tak raptownie w opartym na wyrachowaniu, sprzedajnym życiu burżuazji. Tym samym zagadnieniem zajął się Gorki w swej pierwszej powieści pt. „Foma Gordiejew" (1899). Powieść ta ukazuje głęboki dramat społeczny czystego i uczciwego młodzieńca, buntującego się przeciw kłamstwom i lisim drogom mieszczańskiej klasy — dramat toczy się na tle życia kupców nadwołżańskich.

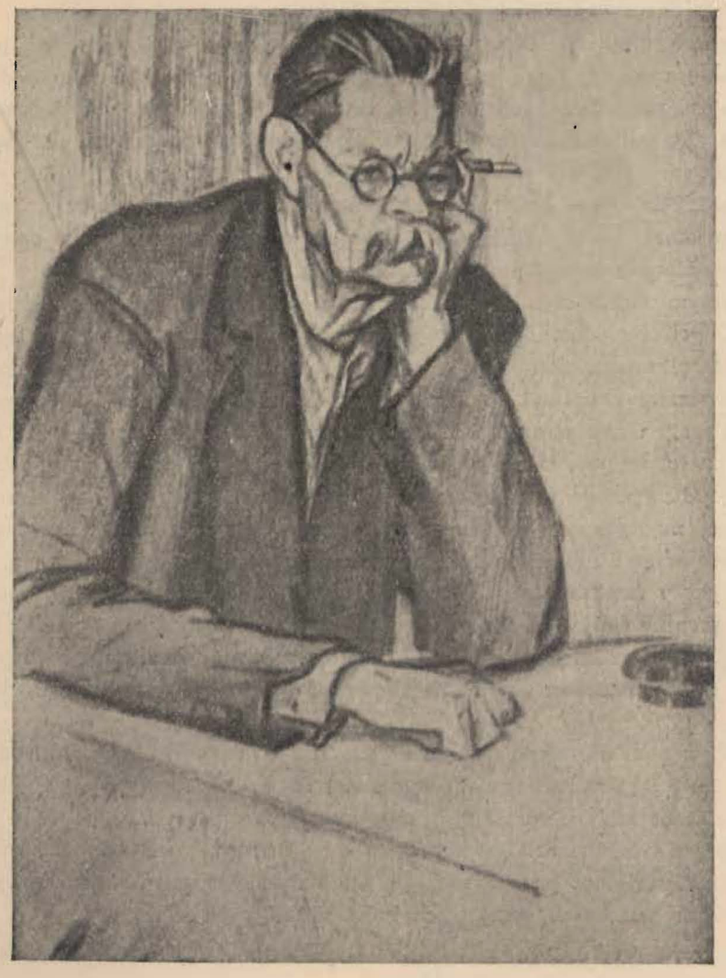
We wczesnych latach naszego stulecia Gorki ulegał wpływom Czechowa, dzięki któremu nawiązał stosunki z Konstantym Stanisławskim i Władimirem Niemirowicz-Danczenką, głównymi kierownikami Moskiewskiego Teatru Artystycznego; dla tego teatru napisał sztukę „Mieszczanie" i „Na Dnie". „Na Dnie" grane było podczas triumfalnego tournée w wielu krajach europejskich i przyniosło autorowi sławę światową.

Rząd carski usiłował na próżno położyć kres działalności Gorkiego przez ustawiczne aresztowania i wygnanie. W oczach całego postępowego społeczeństwa rosyjskiego Maksym Gorki stał się już zwiastunem nadchodzącego przewrotu. Gorki zbliżył się do bolszewików i brał czynny udział w rewolucji roku 1905. W roku 1906 Gorki odwiedził kraje Europy Zachodniej i Amerykę, gdzie publicznie zdemaskował reakcyjną naturę rosyjskiej autokracji i wyjaśnił znaczenie idei, która natchnęła rosyjski ludowy ruch rewolucyjny.

W tym samym roku ukończył swą powieść pt. „Matka", która została przetłumaczona na główne języki europejskie i stała się ulubioną książką klasy robotniczej na całym świecie. Dzieło to daje jasny obraz rewolucyjnego ruchu klasy robotniczej w Rosji. Przenika je głębokie przekonanie o ostatecznym zwycięstwie proletariatu. „Rosja będzie najwspanialszą demokracją świata", mówi jeden z bohaterów „Matki".

Opublikowanie „Matki" i jawne zaatakowanie caryzmu przez jej autora przyczyniło się do jego prześladowań ze strony władz. Nie mogąc wrócić do kraju ojczystego Gorki osiedlił się na Capri. Z tych lat datuje się pogłębienie przyjaźni, jaka łączyła pisarza z wielkim przewodnikiem klasy robotniczej, Włodzimierzem Iljiczem Leninem — przyjaźni, która przemieniła się w pełną trwałych wyników współpracę.

W okresie między rokiem 1905 a 1917 Gorki opublikował kilka nowych książek: „Miasteczko Okurow" (1909), „Życie Mateusza Kożemiakina" (1910), „Po Rusi" (zbiór opowiadań, 1913 — 17), dwie części swej autobiograficznej trylogii „Dzieciństwo" (1913) i „U obcych" (1916). Trylogia ta została zakończona po Rewolucji Październikowej książką „Moje uniwersytety" (1923).



Maksym Gorki

Trzy ostatnie dzieła należą do rodzaju kroniki — wspomnień, przynoszą one czytelnikowi nie kończący się szereg charakterów i obrazów nakreślonych z wyjątkową plastycznością i mistrzostwem. Mnóstwo ludzi z różnych miejscowości przewija się przed czytelnikiem, tworząc kanwę o wspólnym motywie zasadniczym życia ludu rosyjskiego. Gorki nie odstąpił ani o jotę od prawdy, lecz poprzez mrok ciemnych stron życia ludu gnębionego przez stulecia niewolnictwa i ucisku — umiał pokazać zdrowe, czynne i twórcze rysy jego charakteru.

Nowy okres twórczości pisarskiej Gorkiego rozpoczął się podczas Rewolucji Październikowej. Okres ten wyróżniał się poszukiwaniem przez pisarza ostatecznej syntezy, którą miały przynieść dzieła będące niejako podsumowaniem osiągnięć zdobytych przez ich autora na drogach jego dotychczasowego rozwoju. Do takich utworów należy dzieło filozoficzno-historyczne pt. „Sprawa Artmanowów" (1925) i czterotomowe „Życie Klima Samgina" (1927 — 36), które nakreśla obraz zawiłego i dramatycznego procesu narodzin, rozwoju i upadku starej burżuazyjnej Rosji, procesu, który doprowadził do powstania i umocnienia pierwszego państwa socjalistycznego na świecie.

Maksym Gorki był założycielem i organizatorem wielu przedsięwzięć kulturalnych i wydawniczych w kraju. Jego praca dla dobra społecznego przybrała olbrzymie rozmiary; ułatwiał ją pisarzowi długoletni ścisły kontakt z przywódcami rewolucji — Leninem i Stalinem. Maksym Gorki postawił kwestię wagi i roli pisarza w życu społecznym w całej rozciągłości, kładąc nacisk na to, że uczestnictwo pisarza w dziele budowania nowego społeczeństwa socjalistycznego jest faktem o znaczeniu państwowym. Gorki stał się surowym, mądrym i uważnym nauczycielem pisarzy radzieckich. Sukcesy osiągnięte przez literaturę radziecką są ściśle związane z jego imieniem.

Artykuły Gorkiego o walce postępowych sił ludzkości z faszyzmem wywarły ogromny wpływ na naród radziecki podczas Wojny Ojczyźnianej z Niemcami. Dawno przed wojną 1941 — 45 roku Gorki z niezwykłą przenikliwością widział dla ludzkości śmiertelną groźbę w faszyźmie, którą należy niezwłocznie usunąć.

Wpływ tego wielkiego pisarza na naród radziecki jest ogromny: od roku 1917 do 1946 jego książki zostały wydane w 66 językach. Jego pióro i działalność społeczna stały się potężną bronią przeciw faszyzmowi.

Maksym Gorki zmarł 18 czerwca 1936 r. Odważne, pełne ognia i wiecznie żywe słowa wielkiego pisarza radzieckiego stały się troskliwie przechowywaną i szanowaną własnością wszystkich ludzi miłujących wolność.

tłum. **Jacek Lipiński.**

(Soviet Calendar, Moskwa 1947).

Leon Gomolicki

U PODSTAW HUMANIZMU SOCJALISTYCZNEGO

I

W programach Moskiewskiego Teatru Artystycznego (MCHAT) obok symbolu czechowskiej mewy umieszczono nazwisko Gorkiego. „M.CH.A.T. Związku SRR, im. Gorkiego" — taka jest w pełnym brzmieniu nazwa teatru, który połączył dwa symbole Rosji przedrewolucyjnej, dwa ptaki: mewę Czechowa i albatrosa, zwiastuna burzy Gorkiego.

Gorki zjawił się w gronie „chudożestwienników" tuż wkrótce po sukcesach sztuk psychologicznych Czechowa. Był on już wówczas sławnym pisarzem, „piewcą" lumpenproletariatu rosyjskiego. Naturalna prostota metody reżyserskiej Stanisławskiego zachwyciła młodego pisarza możliwościami zademonstrowania na scenie smutnych doświadczeń i obserwacji „dna" społeczeństwa. Zespół Teatru zaś również zachęcał go do napisania sztuki. Niemirowicz-Danczenko wspomina, że aktorzy mieli za zadanie „zasugerować Gorkiego swoim marzeniem o nowym teatrze". Cel został osiągnięty. Gorki bardzo łatwo poddał się sugestiom zespołu Stanisławskiego. Przyjeżdżając do Moskwy spędzał większość czasu w teatrze, na próbach. W listach do Czechowa pisał: „Jakaż szkoda, że nie mieszkam w Moskwie, bo mieszkając w niej chodziłbym tylko do tego przecudnego teatru... Nie pokochać go nie sposób, nie pracować dla niego byłoby zbrodnią!"

W 1901 roku napisał Gorki dla MCHAT'u dramat „Mieszczanie", który był wystawiony w kwietniu 1902 r. w czasie gościnnych występów Teatru w Petersburgu. Autor był wtedy pod nadzorem policji, a w kwietniu właśnie został aresztowany. Po miesiącu zwolniono Gorkiego i zesłano do Niżnego Nowogrodu, a później do powiatowego miasta Arzamasu. Dom jego był otoczony przez szpiclów. Gorki spacerował pod nadzorem tajnych agentów, udających obojętnych przechodniów. Kiedy pisarz podawał jałmużnę, agent odbierał żebrakowi monetę i próbował zębami, czy nie fałszywa. Gorki ironicznie skarżył się w listach do przyjaciół, że policja bierze go za fałszerza pieniędzy.

W tych warunkach została napisana dla MCHAT'u druga z kolei sztuka Gorkiego: „Na dnie". Była ona rezultatem prawie dwudziestoletniej obserwacji świata „byłych ludzi". Większość bohaterów była wzięta z natury i miała swoje żywe prototypy. Gorki pisał do Niemirowicza-Danczenki z Arzamasu: „Do sztuki mam kilka zdjęć z nautry, zdobędę jeszcze więcej i dostarczę Panu. Nie mam fotografii domu noclegowego... Gdybym mieszkał w Niżniem, naszkicowanoby dla mnie i dom noclegowy; nie ma w nim światła i dlatego nie można robić zdjęć..."

Istotnie Gorki przysłał fotografie. Jedną z takich fotografii posługiwał się Kaczałow, pracując nad rolą Barona. Wierni zasadom realizmu artyści MCHAT'u odwiedzali moskiewskie domy noclegowe, narażając swoje kieszenie, a nieraz i życie. Malarz Wiktor Simow, autor dekoracji do dramatu Gorkiego, które teatr stosuje dotychczas przy częstych wznowieniach „Na dnie", omal nie został zabity przez pijanego obdartusa, gdy szkicował typy pensjonariuszy z domu noclegowego na Chitrowce. „A jednak, nie zważając na przeżyte emocje, Wiktor Andrejewicz, — pisał W. Gilariewski, — w pasji doprowadzenia do końca swego zadania spędził kilka dni następnych na łażeniu po ciemnych podziemiach spelunek moskiewskich i obrał za model jedną z najbardziej rozbójniczych jaskiń — dom noclegowy Bardadyma. Tu przy świetle lampy naftowej rysował siedząc na pryczy. Spod prycz koło jego nóg wyłaziły ze swoich podziemnych kryjówek niesamowite indywidua... Ze szkiców skreślonych w tych warunkach powstały żywe dekoracje trzeciego aktu „Na dnie", dom noclegowy Bardadyma, uwieczniony przez Wiktora Andriejewicza".

Metody Stanisławskiego są obecnie powszechnie znane. Błędne byłoby określić je terminem naturalizmu. Wierne, pełne pietyzmu naśladowanie rzeczywistości jest tylko jednym z zasadniczych elementów tych metod, chociaż może wprowadzić w błąd powierzchownego obserwatora. W roku 1905 Teatr wystawił „Dzieci słońca" Gorkiego. Czasy były niespokojne; po wydarzeniach rewolucyjnych nastąpił okres reakcji, pogromów i napadów „czarnej sotni". W czasie przedstawienia, kiedy, zgodnie z akcją dramatu, na scenę wtargnęli statyści w rolach prowokatorów i podżegaczy buntu, na sali powstała panika. Część publiczności rzuciła się do wyjścia, niektórzy zaś skierowali się ku scenie na odsiecz artystom. Mimo zapewnień Niemirowicza-Danczenki, że to jest tylko przedstawienie, publiczność jednak nie uwierzyła odrazu i Kaczałow musiał kilkakrotnie podnosić się, dowodząc, że nie jest zabity.

Fakt ten wskazuje, że naśladowanie życia, które w sztukach Czechowa znajdowało wyraz w uwzględnieniu czwartej ściany, w pauzach psychologicznych i statyce akcji wewnętrznej, nabrało innego znaczenia w dramatach Gorkiego, gdzie rzeczywistość była potraktowana dobitnie, z uwypukleniem

tkwiących w niej zagadnień i sprzeczności społecznych. Stąd przebrani za bileterów policjanci i patrole żandarmerii w teatrze na przedstawieniach sztuk Gorkiego, stąd krzyki w pierwszych rzędach widowni: „Precz z okropnościami! I bez tego mamy dość niesamowitości w życiu!" Ze sceny MCHAT powiał wiatr zbliżającej się nawałnicy, nadciągającej burzy. Prowokując narodziny Gorkiego — dramatopisarza, grono Stanisławskiego stworzyło nowe możliwości ujawnienia budzących się sił rewolucji. Inspiratorzy pierwszych utworów dramatycznych młodego pisarza może nawet nie byli do końca świadomi swego dzieła, ale inicjatywa ich odegrała decydującą rolę w losach Teatru. Odtąd metody jego pracy pogłębiły się, skierowane w stronę realizmu społecznego, a sam Teatr związał jak najściślej swoją sztukę z rewolucyjnym geniuszem twórcy literatury proletariackiej.

II

Temat „bosiaków", który wysunął Gorkiego na czołową pozycję wśród pisarzy rosyjskich i przyczynił się do rozgłosu jego za granicami Rosji nie był wymyślony przez autora nowel o ludziach, rzuconych na dno społeczeństwa. Sam wyraz „bosiak" był nowotworem mowy potocznej i określał wówczas nowe zjawisko społeczne okresu imperializmu. Dawny język rosyjski znał wyraz podobny: czasownik „bosomyżniczat", czyli włóczyć się bez określonego zajęcia i w skrajnej nędzy. „Bosiak" był jednak czymś więcej niż określeniem włóczęgi. Wyraz ten wypełniła treść socjalna. Mieściło się w niej pojęcie zdegenerowanego i zdeklasowanego wyrzutka społeczeństwa, dowodzącego swym losem faktu ostatecznego rozkładu ustroju feudalnego. Ale rzesze „bosiaków" powstawały i mnożyły się również w następstwie kryzysu kapitału przemysłowego. Były to tłumy bezrobotnych wyrzucanych na bruk z zakładów fabrycznych, ludzi pozbawionych dachu nad głową i nadziei na poprawę bytu w przysłości. W latach dziewięćdziesiątych zeszłego stulecia zjawisko to przybrało formy masowe. Setki tysięcy bezdomnych nędzarzy włóczyły się po drogach Rosji, mieszkały pod gołym niebem w miejskich parkach, pod parkanami dzielnic fabrycznych, w podziemnych labiryntach miast, na cmentarzach. Nie mogło to nie zwrócić uwagi reporterów, dziennikarzy. W pismach zaczęły ukazywać się szkice z życia „bosiaków", nieraz opracowane artystycznie. W okresie pozytywizmu i dokumentarnej tematyki społecznej było to w stylu czasu. Wówczas wystąpił Gorki z pierwszymi nowelami, które czytelnicy i literaci-narodnicy (ludowcy) przyjęli z entuzjazmem, a jednocześnie z rezerwą. Odczuli oni w soczystym stylu młodego pisarza coś obcego swoim wypróbowanym oschłym metodom tradycyjnego liberalizmu. Koro-

lenko określił to jako romantyzm i nawet ironicznie wymawiał Gorkiemu, że na próżno usiłuje wskrzesić nieboszczyka. Tymczasem tu właśnie tkwił sens nowego; zaledwie zakreślonego wówczas kierunku literatury. Romantyzm pierwszych nowel Gorkiego był tym małym ziarnkiem, z którego wyrosło wielkie drzewo realizmu socjalistycznego.

Pierwsi obserwatorzy młodego talentu nie poznali się na nim i nie zauważyli, że romantyzm Gorkiego posiada szczególne cechy i bynajmniej nie zdąża do idealizacji bohaterów z lumpenproletriatu.

Gorki akcentował siłę protestu człowieka wyzwolonego (wyzwolonego dzięki swemu upadkowi społecznemu) spod władzy prawa pieniądza rządzącego w świecie kapitalistycznym. „Bosiacy" jego pogardzają kryteriami mieszczucha, nienawidzą wszystkiego, co krępuje i poniża ducha człowieka. W okresie rozkładającej się burżuazji, w warunkach wyzysku i niesprawiedliwości socjalnej, — sytuacja „bosiaka" przebywającego poza nawiasem społeczeństwa, była pod pewnym względem korzystniejsza niż niewolnictwo robotnika i chłopa, a nawet „wolność" samego kapitalisty. Gorki dobrze widział i dobitnie podkreślił także i cechy ujemne „bosiaka", które właśnie przeszkadzały mu odegrać rolę wyidealizowanego bohatera w twórczości pisarza proletariackiego. Protest „bosiaków" nie posiadał cech świadomości klasowej, był anarchistyczny i negatywny. Dlatego tak często ulegali oni depresji, rezygnacji lub marzycielstwu, którym pragnęli omamić, oszukać samych siebie. Pierwsze przejawy rewolucji, postępy ruchu robotniczego, działalność Lenina ostatecznie odwróciły uwagę Gorkiego od tematyki „bosiaków".

III

W ewolucji twórczej Gorkiego dramat „Na dnie" zajmuje miejsce na przełomie dwóch zasadniczych etapów literatury realistycznej: realizmu krytycznego (jak określił go sam Gorki) i realizmu socjalistycznego, zrodzonego ze światopoglądu marksistowskiego. Pod tym względem „Na dnie" należy jeszcze do literatury demaskującej, odsłaniającej nagą prawdę okrutnej rzeczywistości społeczeństwa burżuazyjnego. Jest to wielki akt oskarżenia odważnie rzucony w twarz ówczesnym panom sytuacji, chęć pokazania skrajnych sprzeczności kapitalizmu. Nawet tu, na „dnie" życia, wśród wyrzutków społeczeństwa panują te same prawa wyzysku. Pieniądz, przesąd, hipokryzja, obłuda przenikają i do tej ostatniej kryjówki znękanego i poniżonego człowieka. A jednak łachmany tych nędzarzy odsłaniają nie tylko ich skrajną nędzę

i wyniszczone ciało, niezdolne już do walki z życiem: „Na dnie" wcale nie jest obrazem w duchu naturalizmu dokumentarnego. Z osobliwą siłą przejawia się w sztuce Gorkiego jego humanizm — nie sentymentlny humanizm liberałów-ludowców, lecz nowy humanizm socjalistyczny. Wyrzutki z różnych warstw społecznych mimo swoich cech ujemnych (pozostałości dawnego życia) i upadku moralnego wcale nie rezygnują z miana człowieka i noszą je z dumą. Tu, na „dnie", w odrażającej spelunce noclegowego domu drapieżnika Kostylewa, w niesamowitych warunkach ostatecznego upadku, toczy się dyskusja o godności i wyzwoleniu człowieka. Tu właśnie padają znamienne słowa, główne hasło humanizmu społecznego:

— Człowiek — to brzmi dumnie.

„Człowieka nie wolno poniżać litością, — mówi Satin — Człowieka powinno się szanować..." Słowa te były krawędzią pomiędzy zasadami dawnego humanisty sentymentalisty a humanizmem nowej epoki rewolucyjnej. W dyskusji tej po przeciwległych stronach stoją dwie kluczowe postacie dramatu: Satin i Łukasz. Role ich w realizacji MCHAT'u potraktowane są nader poważnie i zawsze powierzane były lepszym aktorom Związku Radzieckiego. Postać Łukasza stworzył Moskwin; obecnie gra tę rolę Tarchanow. Satina gra artysta ludowy RSFSR Jerszow.

Po rewolucji „tołstojowska" filozofia Łukasza nieprzeciwstawiania się złu i jego teoria zbawiennej siły kłamstwa wydawały się niektórym niepożądane w nowych warunkach. Mówiono nawet o nieaktualności sztuki. Nawet sam Gorki był tego zdania i pisał: „Dramat ten jest przestarzały". Mimo to nie zeszła ona ze stałego repertuaru teatru radzieckiego, który szczególną uwagę zwrócił na jej istotną akcję, tkwiącą w zmaganiu się dwóch światopoglądów: Łukasza i rewolucjonisty Satina. Przy końcu dramatu teoria Łukasza odnosi porażkę; jest on bezsilny wobec logiki wypadków, których rozwoju nie mogą powstrzymać jego kłamliwe pocieszenia. Jest to osią kompozycyjną dramatu. Dla widza jasne są przyczyny powodujące, że ludzie (tak niepodobni jeden do drugiego) stoczyli się na dno świata kapitalistycznego. Powstające między nimi kolizje nabierają specjalnej ostrości dzięki temu, że w środowisku domu noclegowego zjawił się świeży człowiek — właśnie Łukasz. Wkrótce następuje wybuch; logika stosunków społecznych doprowadza bohaterów sztuki do katastrofy. Waśka Piepieł idzie do więzienia, Nastka do szpitala, Aktor popełnia samobójstwo. Taki jest nieunikniony koniec. Zapobiec klęsce może jedynie bunt przeciwko całemu układowi życia, przeciw całemu ustrojowi kapitalistycznemu. Drogę świadomej walki rewolucyjnej wybiera Satin, dzięki czemu postać jego wysuwa się na czołowe miejsce. Siła realistycznego od-

zwierciedlenia rzeczywistości w dramacie Gorkiego wywołuje u widzów odruch protestu, którego romantycznym wyrazem są repliki Satina.

Na tym polega prawda i wielkość utworu Gorkiego. Nadaje to sztuce cechę nowej literatury, literatury realizmu socjalistycznego.

IV

Idea nowej sztuki, jak wszystkie wielkie idee, tkwiła w atmosferze epoki. Będąc cząstką epoki rewolucyjnej, zwiastunem jej i piewcą, Gorki pochwycił jej dążenia i nadał im kształt. Punktem zwrotnym w twórczości pisarza były wrażenia, które odniósł w czasie demonstracji robotniczej w Soromowie w roku 1902. Wtedy już zrodziła się w nim myśl napisania książki o robotnikach. Myśl była śmiała i ryzykowna, jeżeli wziąć pod uwagę, że obawiając się powstającego i wzmacniającego się ruchu robotniczego cenzura carska zabroniła drukować jakiekolwiek utwory z życia robotników. Wówczas Gorki rozpoczął zbieranie materiałów i kreślenie notatek do powieści „Matka". W trakcie poszukiwania materiałów natrafił Gorki na artykuły Lenina, dotyczące procesu uczestników w demonstracji. Z tym większą uwagą studiował Leninowską „Iskrę", gdzie w maju 1901 roku ukazał się słynny artykuł „Od czego zacząć?" zawierający zarys planu stworzenia partii marksistowskiej. W marcu 1902 roku wyszła z druku podstawowa praca Lenina „Co robić?" W pracach tych Gorki znalazł wytyczne, nadające logiczny tok spostrzeżeniom i myślom.

Demonstracje pierwszomajowe w Soromowie można uważać, jak już powiedziałem — za punkt zwrotny w intencjach twórczych Gorkiego. Pod ich wpływem rozszerza on swoje obserwacje ruchu robotniczego i uściśla wiedzę o nim. Nowy temat wymagał nowych metod realizacji; nowa sztuka powinna była wystąpić uzbrojona ideologicznie, stać na poziomie teorii i polemicznej praktyki rewolucji proletariatu. Tłumaczy to specjalne zainteresowanie Gorkiego rozprawami podstawowymi i artykułami okolicznościowymi Lenina.

Wstrząs rewolucji 1905 roku dał pierwsze plony nowego okresu twórczości Gorkiego. W 1906 roku napisał on „W r o g ó w" i „M a t k ę". Jest to pierwszy w literaturze dramat i pierwsza powieść o walce klasowej proletariatu. W dramacie dał Gorki satyrę na przedstawicieli burżuazji od prymitywnych jednostek do maskujących się rozważaniami filozoficznymi liberalnych i nieliberalnych mędrków mieszczaństwa. W powieści pokazał wzrost świadomości masy robotniczej. Nie żywiołowy bunt, tylko świadoma, oparta o teorię socjalistyczną walka, jako główny temat „Matki" zadecydowała o jej znaczeniu historycznym. Otwiera ona nowy okres w literaturze, okres realizmu socjalistycznego.

Czyn był nie tylko jej bohaterem, czyn był jej główną cechą. Tak właśnie „Matka" przyjęta przez Lenina, który ze swoich pozycji teoretyka-organizatora rewolucji również uważnie obserwował Gorkiego. Powieść przeczytał w rękopisie i ocenił jako czynnik walki, jako realizację w sztuce jego postulatów taktycznych.

Istotnie, zbieżność zasadniczych wniosków, wysnutych w „Matce" z tym, co Lenin głosił wówczas i perswadował z pasją polemisty, jest zadziwiająca. Punkt za punktem można udowodnić pokrewieństwo artykułów leninowskich z tekstem powieści Gorkiego, stanowiące jak gdyby ilustrację do myśli Lenina. Dowodziłoby to tylko słuszności aktywnej zasady proletariackiej sztuki realistycznej.

Leon Gomolicki

Anna Kamieńska

„NA DNIE" M. GORKIEGO

Jak wytłumaczyć niesłychane powodzenie sztuki Gorkiego „Na dnie", która wszedłszy na scenę Teatru Moskiewskiego w 1902 roku nie zeszła z niej przez 27 lat?

Po raz pierwszy w historii teatru Gorki wprowadził na scenę świat dołów społecznych, społeczne „dno", którego postacie nie zdobyły sobie jeszcze dotąd żadnej estetycznej konwencji w sztuce teatralnej. Przepaść dzieląca widza teatralnego od bohaterów sztuki była przepaścią między prawowitym członkiem społeczeństwa i wyrzutkiem nie mającym prawa istnienia, człowiekiem porządnym, obywatelem z niefałszowanym paszportem i złodziejem, łobuzem, z którym spotkanie w ciemnej uliczce może nie należeć do przyjemności. Tych to ludzi z nizin przedstawił Gorki na scenie, pokazał dzieje ich upadku, pokazał „nigdzie" ich bytu w ten sposób, że sztuka musiała stać się aktem oskarżenia przeciwko widowni teatralnej z paszportami, aktem oskarżenia przeciwko ustrojowi społecznemu, który takie zakamarki nędzy i upadku nie tylko znosi, ale je produkuje. Gorki rozmyślając nad losem swojej ojczyzny w latach, które nabrzmiewały sprzecznościami kapitalistycznego świata, umieścił te rozmyślania nie na tle świadomego środowiska mieszczańskiego, nie na tle czynnego proletariatu, który w tym czasie od buntu i rozpaczy przechodził do zorganizowanej działalności rewolucyjnej, ale na tle środowiska marginesowego, na dnie społeczeństwa. Na dnie bowiem właśnie odbijają się w wypaczonej, jaskrawej formie wszystkie anomalia wadliwego ustroju społecznego.

To co w górze okrywa się często maską pozoru i społeczną konwencją „porządności" — tu występuje bez osłonek pod właściwą nazwą prostytucji, szulerstwa, złodziejstwa. „Pocieszam się tylko tym — mówi Piepieł — że inni więcej ode mnie kradną, a jednak... wszyscy ich szanują". Jedną z takich masek moralności społecznej jest pojęcie honoru i sumienia, o których toczy się rozmowa w akcie I. „Honor, sumienie potrzebne tylko bogatym" — stwierdza Piepieł.

„Na dnie" jest więc sztuką środowiskową, przedstawiającą bardzo specyficzną grupę dołów społecznych, grupę, będącą jakby liszajem społeczeństwa kapitalistycznego. „A bez powodu nawet krostka na nosie nie wyskoczy" —

Maksym Gorki

mówi Łukasz. Życie tej grupy toczy się według swoistych praw, według wewnętrznych niesformułowanych umów. Gdy coś je naruszy, grupa rozpada się i rozprzęga, pojawia się destrukcyjny element rozpaczy, który tak jak samobójcza śmierć Aktora, nie może nic zdziałać i tylko „psuje pieśń".

Zresztą wewnątrz grupy z dołów niemożliwa jest żadna więź społeczna wyższego stopnia, żadne zespołowe działanie lub czucie. Mieszkańcy domu noclegowego Kostylewa, których poznajemy w sztuce, żyją obok siebie, obijają się o siebie łokciami, śpią na pryczach jeden obok drugiego, a nie mają ze sobą nic wspólnego; ich kłótnie, rozmowy, opowieści nie wpływają na rozbicie izolacji, w jakiej każda z postaci osobno przebywa. Każdy żyje własnym wnętrzem z surową niezależnością wobec innych, niezależnością która w atmosferę sztuki wprowadza nawet pewien ton grozy. Samotność w jakiej niepostrzeżenie umiera Anna, samotność śmierci Aktora i dumna niezależność Nataszy, która nawet wobec kochającego człowieka nie okaże słabości i nie poprosi o opiekę — jest udziałem wszystkich niemal osób sztuki. Ta wewnętrzna niezależność każdego z osobna jest jednak czynnikiem utrzymującym całą grupę na powierzchni ich dennego życia. Tu nikt od nikogo nie żąda litości i pociechy — pod jej wpływem bowiem załamuje się i ginie. Jest to okrutne prawo grupy utrzymującej się na krawędzi bytu. To właśnie prawo naruszył obcy przybyły Łukasz, który zachowaniem swym, swoją postawą życiową zachwiał normalnym tokiem życia domu noclegowego, zjawił się skądś i odszedł tak, że nikt tego odejścia zrazu nie zauważył, a jednak w życie izby noclegowej wniósł ferment, „zepsuł lokatorów", „pokwasił ich niby stare drożdże", na innych podziałał „jak kwas na zardzewiałą monetę". Kim był Łukasz? Na czym polegało jego działanie, jeśli izba noclegowa w końcu aktu IV-go nie jest w zupełności tą samą, jaką była w chwili zjawienia się jego na progu w akcie I?

Postać Łukasza wywoływała najwięcej sporów krytyki teatralnej, od jej ujęcia przez różnych aktorów zależał cały sens ideologiczny sztuki, przechylający się to ku ludowej pełnej współczucia dobrodusznej mądrości Łukasza, to ku chytrej (Łukasz — łukawyj = chytry), zakłamanej i okłamującej idei destrukcyjnego pocieszenia i litości, które nie leczy ran, lecz je zakrywa. Był jak „miękisz dla bazzębnych" — mówi Satin — „Jak plaster na wrzody"— dopowiada Baron w akcie IV, który służy już tylko do oceny i ukazania wyników filozofii Łukasza.

Oba nachylenia ideologiczne postaci Łukasza są zawarte w sztuce i sam Gorki domieszał do tej postaci sporo osobistej sympatii, której wyparł się później, gdy ideologia „Na dnie" wydała się jemu samemu nie dość wyraźna. W każdym razie Łukasz jest pocieszycielem, jest zwolennikiem nienaruszania własnych fikcji, w których obracają się dla wygody ludzie, zwolennikiem kłamstwa utrzymywanego dla pozornej równowagi i spokoju. Społecznie Łukasz jest reprezentantem obcego świata dla środowiska nizin i mętów miejskich — świata chłopskiego, podobnie jak druga jeszcze postać sztuki — Kostylew, na co wskazuje język jakim przemawia, jego przysłowia ludowe, archaizmy i zwroty języka starocerkiewnego.

Łukasz wyszedłszy z patriarchalnej wsi rosyjskiej wnosi w świat nizin miejskich obcą im ideologię, która odpowiada tołstojowszczyźnie. Lenin pisząc o Lwie Tołstoju, jako zwierciadle rewolucji rosyjskiej, stwierdził, że Tołstoj wyrażał w swej ideologii niesprzeciwiania się złu, ascetyzmu i pesymizmu zapatrywania większej części chłopstwa rosyjskiego. „Całe minione życie chłopstwa nauczyło je nienawidzieć pana i czynownika, ale nie nauczyło go i nie mogło nauczyć, gdzie szukać odpowiedzi na te wszystkie pytania. W naszej rewolucji mniejsza część chłopstwa rzeczywiście walczyła organizując się jako tako w tym celu, a zupełnie nieznaczna część powstawała z bronią w ręku, by wytępić swych wrogów, unicestwić carskich sługusów i obrońców obszarniczych. Większa część chłopstwa płakała i modliła się, mędrkowała i marzyła, pisała podania i wysyłała „orędowników" zupełnie w duchu Lwa Tołstoja!" W tej charakterystyce postawy chłopstwa rosyjskiego w latach „żywiołowego przebudzenia się mas robotniczych" i powszechnych strajków od lat 90-tych mieści się i Łukasz z „Na dnie" Gorkiego. I on jest marzycielem i mędrkiem, i on jest rzecznikiem nierozbijania fikcji i kłamstw zasłaniających rzeczywistość, w których ludziom istnienie wydaje się jeszcze znośne. I on ukazał każdemu jakiś raj, ale nie wskazał do niego drogi. „Tołstojowska abstynencja polityczna" większości chłopstwa, o jakiej mówi w swoim artykule Lenin — wyraża się w postawie Łukasza jako dążność do łagodzenia sporów i zatargów, zacierania klasowych odruchów buntu, jakie mogą się rodzić „na dnie". Wyniki pocieszycielskiej roboty Łukasza ujawniają się szybko. Natasza „przepada bez wieści", Piepieł wędruje do więzienia, Aktor popełnia samobójstwo, Baron i Nastka załamują się. Sam Łukasz dąży dalej w poszukiwaniu jakiejś prawdy, w istocie ucieka w czasie awantury, w którą mógłby być zamieszany.

Rok 1905 przyniósł ostateczny kres tołstojowszczyźnie, Gorki ustosunkował się też wówczas surowiej do swego Łukasza, a podkreślił pozytywną rolę drugiego bohatera sztuki — Satina.

„Na dnie" jest nie tylko sztuką środowiskową; jest rozłożoną na głosy i udramatyzowaną dyskusją filozoficzną. W dyskusji tej Satinowi przypada rola kierownicza. W pierwszych aktach sztuki, w których toczy się akcja — Satin nie wtrąca się często, mimo że już od początku występuje obok Barona jako „człowiek wykształcony", jako „inteligent". W rozmowie z Kleszczem w akcie III Satin zdradza świadomość społeczną, którą można by już nazwać świadomością proletariacką. Zrozpaczonemu, szukającemu jakiejkolwiek pracy

Kleszczowi, przeciwstawia Satin utopijną opowieść o strajku powszechnym ludzi pracy. Jego widzenie jest szersze niż egoistyczna, pełna rozpaczy postawa Kleszcza. Ton buntu przeciwko społecznej niesprawiedliwości i krzywdzie, zjawiający się silnie tylko w ustach Kleszcza, nadaje mu pozory proletariackiej świadomości, zwłaszcza, że Kleszcz nazywa się z dumą człowiekiem pracy i pogardza towarzyszami z domu noclegowego. To Kleszcz siedzi cały czas przy swoim kowadle i pracuje, „zgrzyta" — jak mówią jego współmieszkańcy nie doceniający pracy. Są to jednak tylko pozory. Kleszcz jest zrozpaczonym drobnomieszczaninem, który bez narzędzi, bez swego warsztatu nie czuje żadnego oparcia, czuje się najzupełniej osamotniony. Faktycznymi proletariuszami w sztuce są tylko tragarze — Krzywa Szyjka i Tatar.

Treścią filozoficznej dyskusji toczącej się na scenie w ciągu całej sztuki jest poszukiwanie prawdy i sensu życia. Każda z postaci społecznego „dna" szuka tej prawdy na swój sposób. Kleszcz przez pierwsze trzy akty nie wierzy w żadną prawdę. Jego prawdą jest nędza i bezradność. Także Bubnow wyraziciel sceptycznego praktycyzmu, odnosi się negatywnie do abstrakcyjnych problemów filozoficznych. Baron widzi swoją prawdę w przeszłości, która mimo, że dla niego samego niezrozumiała trzyma go przy życiu. Prawdą Nastki jest „prawdziwa miłość", w którą ona wierzy, której mitem się karmi. Prawdą Aktora jest jego talent, jego prawdziwe imię, nieznane nikomu i rozbudzona przez Łukasza wiara w możliwość nowego życia. Żarliwym i naiwnym poszukiwaczem prawdy jest też Piepieł, który z największą chciwością i niepokojem słucha opowieści Łukasza o dwóch złodziejach i sprawiedliwym kraju. Satin w akcie IV reasumuje filozoficzną dyskusję. „Człowiek, to jest prawda. A co to jest człowiek?... To nie ty, nie ja, nie oni... nie!... To ty, ja, oni, ten stary, Napoleon, Mahomet... razem! Rozumiesz? To — ogrom! W tym jest początek i koniec wszystkiego... Wszystko — w człowieku, wszystko — dla człowieka! Istnieje tylko człowiek, wszystko poza tym — to dzieło jego rąk i jego mózgu! Człowiek! To — wspaniałe! To brzmi — tak dumnie!"

Dziwne wydają się te słowa w zatęchłej izbie noclegowej w ustach zabójcy i szulera. One jednak sprawiają, że cała sztuka nie ma tego pesymistycznego wydźwięku, jaki nasuwa nam obraz życia społecznego dna. Wraz z pragnieniem wyrwania się z tego życia każdy z bohaterów sztuki odznacza się jakimś rysem „dumnego człowieczeństwa", o którym Satin mówi tak entuzjastycznie. Człowiek Satina to przede wszystkim jakaś siła wewnętrzna. Baron zwierza się ze swego lęku: „Głupstwo! — odpowiada Satin — Człowiek nie powinien się bać niczego!" Także samobójstwo Aktora potępia Satin nie z cynizmu; on przecież tylko zauważył podejrzane wyjście Aktora. Satin potępia w nim słabość i tchórzostwo, tak samo jak potępia rozpacz Kleszcza.

Element filozoficznej dysputy wplecionej w najrealniej zarysowany obraz społecznej nędzy i upadku, aforystyka jaką często posługują się postacie sztuki, nadaje jej realizmowi wzniosłą, romantyczną intonację. Mimo, że bezpośrednio nie wyrażona, idea protestu i oskarżenia wobec ustroju opartego na nędzy i wyzysku wynika z tej sztuki jasno. Widocznie to „paszukiwanie prawdy", będące w sztuce Gorkiego pasją najprostszych i najnędzniejszych ludzi na dnie społecznym, niepokoiło wówczas całe społeczeństwo. Rewolucja Październikowa rozstrzygnęła wielką dyskusję o prawdzie i człowieku w historii.

Anna Kamieńska

Zdzisław Janiak

EGZEMPLARZ REŻYSERSKI „NA DNIE" W OPRACOWANIU K. S. STANISŁAWSKIEGO

(Z archiwum MCHAT-u)

W Muzeum MCHAT-u w Moskwie znajduje się wspaniały dokument dotyczący pierwszej inscenizacji dramatu Maksyma Gorkiego „Na dnie". Jest to rękopis egzemplarza reżyserskiego sporządzony ręką znakomitego aktora, reżysera i twórcy Moskiewskiego Teatru Artystycznego, Konstantego Siergiejewicza Stanisławskiego.

Rękopis sprawia wrażenie głęboko przemyślanego i bardzo starannie opracowanego planu inscenizacyjnego. Pisany jest czarnym atramentem na białych liniowanych kartkach o rozmiarach 26½ x 19 cm, zszytych wraz z przepisanym tekstem sztuki w cztery zeszyty, według kolejności aktów. Do każdej stronicy tekstu Gorkiego odnosi się druga stronica z uwagami Stanisławskiego, dzięki czemu komentarze reżyserskie biegną równolegle z tekstem sztuki. Zdarza się również, że pióro Stanisławskiego przechodzi ze stronicy reżyserskiej na autorską uzupełniając tekst uwagami lub określając stosunek reżysera do informacji odautorskich.

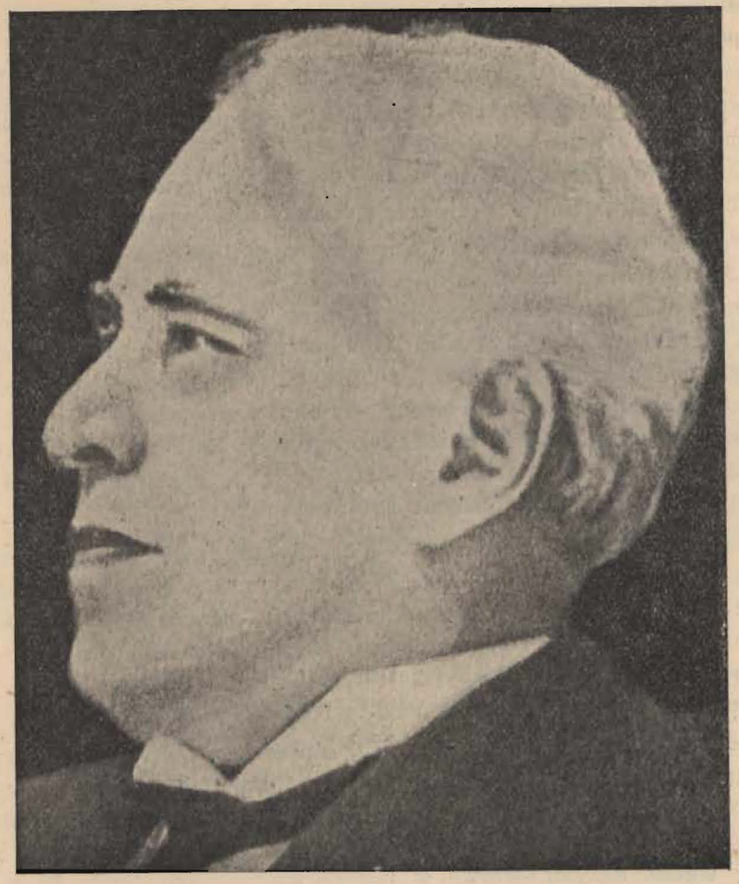
Całość rękopisu obejmuje trzy akty sztuki — pierwszy, drugi i czwarty; do aktu trzeciego odnosi się jedna tylko karta, zawierająca szkic, narysowany ołówkiem.

Każdy poszczególny motyw sztuki opracowany jest drobiazgowo, niemal pedantycznie. Do każdego aktu załączone jest po kilkadziesiąt rysunków, na których zaznaczone są sytuacje.

Na początku aktu pierwszego, po spisie osób działających, Stanisławski podaje dokładny spis i charakterystykę wprowadzonych przez siebie nowych postaci.

Tam również znajdują się szczegółowe plany sceny do aktu pierwszego i drugiego. Poza tym każdy akt poprzedzony jest charakterystyką atmosfery w jakiej ma się rozgrywać akcja.

Komentarze opatrzone są kolejną numeracją, odpowiednio powtórzoną w samym tekście. Wszystkie uwagi odnoszące się do rekwizytów, świateł, dźwięków, hałasów itp., pokreślone podwójną linią.



K. S. Stanisławski

Jak wynika z dat umieszczonych na tytułowych stronach każdego aktu, całość została opracowana między 28 sierpnia a 17 września 1902 roku, przy czym akt pierwszy w dniach od 28 sierpnia do 8 września, drugi i trzeci — od 8 do 15 września i czwarty — w ciągu dwóch dni tj. od 15 do 17 września. Nazajutrz (18 września) rozpoczęto próby, które trwały równe trzy miesiące;

pierwsze przedstawienie sztuki Gorkiego odbyło się bowiem 18 grudnia 1902 roku.

Przeglądając rękopis Stanisławskiego musimy dzisiaj uznać jego wielkie dla nas znaczenie, które polega przede wszystkim na tym, że stanowi on, jako szczegółowo opracowany egzemplarz reżyserski, doskonały autentyczny dokument teatrologiczny.

Dokument ten jest najlepszym wyrazem pewnej określonej fazy kształtowania się artystycznego światopoglądu Stanisławskiego. Ażeby należycie zrozumieć zamierzenia reżyserskie, wyrażone w rękopisie, musimy przynajmniej w kilku zdaniach scharakteryzować najogólniejsze założenia estetyki teatralnej, wyznawanej w tym okresie przez Stanisławskiego.

Jest rok 1902. Moskiewski Teatr Artystyczny, którego kierownikami są: K. S. Stanisławski i Wł. Niemirowicz-Danczenko, ma za sobą dopiero cztery lata pracy. Jakkolwiek na zachodzie Europy postulaty nautralistycznego teatru, Meiningenczyków i „Teatru Wolnego" Antoina toną już w metafizycznej mgle symbolizmu, jakkolwiek i MCHAT w owej epoce ulega powoli również tym przeobrażeniom — zwłaszcza gdy idzie o repertuar — niemniej hasła estetyki naturalistycznej dla Stanisławskiego w r. 1902 są w pełni aktualne. Osiągają one nawet swój punkt kulminacyjny i cały szereg inscenizacji nurza się w powodzi szczegółów realizmu opisowego.

Tendencje naturalistyczne MCHAT-u odegrały niewątpliwie rewolucyjną rolę w historii teatru rosyjskiego. W bezkompromisowej walce z zacofaniem w grze aktorskiej, z bezdusznym wirtuozostwem, efekciarstwem, deklamatorstwem i rozpanoszoną literacką „sztampą" w teatrze, Moskiewski Teatr Artystyczny oczyścił i uzdrowił rosyjską sztukę teatralną. Na tym polega postępowa rola naturalizmu w ogóle, a na terenie teatru w szczególności.

Ale z czasem dramat naturalistyczny służąc jako „obiektywny dokument życia" przekształcony zostaje w zdjęcie fotograficzne tego lub innego wycinka zdarzeń, w „fotografię życia". Wszystkie szczegóły i drobiazgi podniesione zostają do tej samej rangi, jaką posiadają i winny jedynie posiadać rzeczy istotnie ważne. Reżyser dziarży w teatrze władzę „dyktatora". Przeprowadzając koncepcję sztuki, reżyser — naturalista podporządkowuje je nie tylko aktora i dekoratora ale bardzo często i sam tekst dramatu. Na przykład rozbudowuje go przez wprowadzenie dodatkowych postaci, wydobycie rodzajowości, akompaniament głosów ludzkich, zwierzęcych, ptasich itp. stara się jak najbardziej zacierać wszelkie akcenty sceniczne, osłabiać napięcia dramatyczne, by w ten sposób „urealnić" sztukę, uczynić ją „kopią życia", „przekrojem środowiska".

Wszystkie te postulaty znajdują swoje odbicie w omawianym rękopisie Stanisławskiego. Przerzucając kartkę po kartce egzemplarza można tylko podziwiać konsekwencję, z jaką Stanisławski realizuje założenia estetyki naturalistycznej. I tak z zamieszczonego na samym początku spisu osób i następnie z komentarzy widzimy, że Stanisławski skrzętnie wykorzystuje uwagę Gorkiego: „kilku bosiaków bez nazwisk i osobistych rzeczy" i wprowadza do sztuki około dwudziestu nowych postaci. W wymienionym spisie osób wyszczególnieni są tylko stali mieszkańcy domu noclegowego:

1. Kopista. Młody człowiek w zniszczonym garniturze inteligenta. Zamieszkuje tutaj od niedawna i żywi nadzieję szybkiego wyrwania się stąd. Pisze gorliwie i z wielkim pośpiechem, często wychodzi i wraca. Prawie z nikim nie rozmawia i czasem wpada w zadumę. Nagłym ruchem wydobywa mieszek (ukryty z medalikiem na piersi) i przelicza pieniądze. Wielką troską otacza swoje ubranie, kołnierzyki i mankiety. W ostatnim akcie występuje już w zwyczajnym ruskim ubraniu.
2. Kataryniarz (później Stanisławski nazywa go Muzykantem. dop. mój Z. J.). Obcokrajowiec, może być Żyd. Sylweta według obrazu Makowskiego. Gdy wraca z pracy, przede wszystkim czyści i wstawia pod pryczę swoją katarynkę. Podczas naprawiania jej, gdy pokręci korbą, instrument wydaje dziwny dźwięk.
3. „Pietruszka" * Niewiadomej narodowości podejrzany „pan". Suchotniczy, chudy, z bardzo dużym nosem. Włosy, wąsy i „hiszpanka" bardzo czarne, być może czernione. Pozostały zarost wysoko nad policzkami — bujny i gęsty. Jest ojcem różnoletnich dzieci o bardzo czarnych włosach i śniadej cerze. Po powrocie z pracy starannie wraz z dziećmi (które porządnie bije) naprawiają parawany i kukły („pietruszki").
4. Dziewczyna z klatką. Mała, czarna, z krótkimi włosami i czarnymi oczami — niewątpliwie Żydówka. Po powrocie z pracy bardzo zajęta klatką i ptakami.
5. Troje dzieci, jedno mniejsze od drugiego. Jedno z nich garbate, drugie — ciągle kaszle, trzecie — bardzo żywe, stale biega, ciągnąc za sobą kawał papieru uwiązany na sznurku. Wszystkie bardzo czarne i kędzierzawe.

---

* Pajac-etymolog. Pedrolino. Pierrot z Commedia dell'arte.

6. Ryży dryblas, bardzo krępy, wysoki, posępny, zawsze pijany. Ciężko stąpa wielkimi buciarami.

7. Staruszek — stosunkowo przyzwoicie ubrany z chłopska. Włosy silnie posmarowane tłuszczem. Jowialny wyraz twarzy. Na szyi ma zawieszoną torbę żebraczą, klania się często bez potrzeby, ni to pozdrawia, ni to prosi o datek na budowę świątyni.

8. Kobieta z płaczącym dzieckiem przy piersi. Chuda, biedna. Dziecko sprawia jej wiele kłopotu. Wszędzie zawiesza i suszy pieluszki, a dziecko zadręcza wszystkich domowników swoim krzykiem (oddać za pomocą gramofonu). Długo rozczesuje swoje rzadkie włosy.

9. Prostytutka (nazywana również przez Stanisławskiego „Podejrzaną Damą" dop. mój Z. J.). Bardzo tłusta. W dzień twarz jej wydaje się niebieska od różu. Prawie przez cały dzień śpi, głośno chrapiąc. W drugim akcie, gdy wszyscy kładą się spać, ona ubiera się i wychodzi.

10. Staruszka. Zniedołężniała ze starości i dlatego zawsze w domu. Czasem wychodzi na chwilę do kuchni, albo na dwór na powietrze. Chodzi z trudem, a najgorzej po schodach. Dyktuje jakieś pisma kopiście (wygląda na żebraczkę).

11. Mały pijak. Młody, z bródką. Wszystko przepił. Zawsze pijany, nieuczesany. Chodzi w spodniach i niepodpasanej rubaszce. Cały jego majątek to — harmonia. Nie rozstaje się z nią. Czapkę przepił. Zawsze chodzi z butelką wódki.

12. Melancholik. Twarz wykształconego, inteligentnego człowieka. W jednej chłopskiej rubaszce i spodniach. Potrafi stać długo na jednym miejscu, patrząc w jeden punkt, potem nagle chwyta czapkę i wybiega. Powraca bez żadnej energii i stając na poprzednim miejscu przybiera poprzednią pozę.

Jak widzimy, według Stanisławskiego, nie mają to być tylko zwyczajni statyści. Postaci te spełniają ściśle określoną funkcję w sztuce, stanowią w ten sposób nowe dopisane przez reżysera role.

Jaką troską otacza Stanisławski każdy szczegół, ruch, każdą osobę bez względu na jej ważność w sztuce, przekonuje nas już zamieszczona przed pierwszym aktem charakterystyka „nastroju".

Nastrój

Wiosenny, słoneczny, lecz chłodny ranek. Ćwierkanie wróbli przyciszone, gdy drzwi są zamknięte, a głośne przy ich otwieraniu.

Rzęsiste promienie dopiero co wzeszłego słońca wpadają przez drzwi i okna, oświecają na początku aktu sufit, a pod koniec podłogę. Niektórzy z mieszkańców wyszli już do pracy. Na ich miejscu puste prycze.

Ubóstwo mieszkania i żyjących w nim ludzi wyraża się najbardziej w tym, że nie widać żadnych osobistych rzeczy. Cały majątek mieszkańców to tylko to, co mają na sobie. Z domu wyszli już: Miedwiediew (na służbę), Aloszka (na wódkę), Krzywy (do pracy), Ryży (także do pracy), Mały (z Aloszą na wódkę). Inni mieszkańcy wstają zaspani i ubierają się do wyjścia.

Tak np.:

Tatar klęczy na pryczy plecami do widzów. Modli się. Bubnow czesze palcami włosy, siedząc na pryczy. Potem wyciąga z kieszeni igłę z nitką, zawinięte w papierek i podczas całego aktu reperuje spodnie. Tatar, zszedłszy z pryczy, wszedł do kuchni umyć ręce (nabrał wody w usta i pluje na ręce). „Piotruszka", Kataryniarz i Dziewczyna ubierają się. Oglądają swoje instrumenty: kukły, katarynkę i ptaszki. Wychodzą z tym wszystkim do swego zajęcia.

Podobnie opisuje Stanisławski zachowanie się trojga dzieci „Pietruszki", dwojga Staruszków, Prostytutki, Melancholika, Aktora i innych.

Stanisławski z góry przewiduje i opisuje każdy szczegół, wprowadza szereg drugorzędnych, paralelnych w stosunku do zasadniczych akcji i osób. O rozbudowaniu dramatu, wprowadzeniu elemetnów zewnętrznych, scen rodzajowych itp. „realiów" celem „rozgniatania" głównego nurtu dramatu i jego akcentów świadczą liczne i obfite komentarze Stanisławskiego. Tak na przykład po słowach aktora w pierwszym akcie: „Ofelio, wspomnij mnie w swych modłach" — następuje pauza, do której odnosi się następujący komentarz:

> Z dala dobiegają krzyki dwóch mężczyzn, wymyślanie jakiejś kobiety o niskim głosie i piskliwy płacz innej — prawdopodobnie pobitej. Wszyscy pijani. Hałas wzmaga się. Głosy kobiece, potem wymyślanie mężczyzny, głos „piskliwej" kobiety i w końcu głos męski. Wszystkie cztery głosy razem. Słychać gwizdek, po chwili drugi, trzeci i powoli awantura milknie.

W tym samym czasie Kopista poskładał troskliwie swoje papiery, zakorkował i zawinął w kawałek papieru buteleczkę z atramentem, zawinął pióro, schował to wszystko do kieszeni, wziął czapkę (gdzie indziej — kapelusz — dop. mój. Z. J.), pośpiesznie wychodzi odnieść „robotę".

Satin z zimną krwią, nie podnosząc się, obrócił się w stronę, z której dochodzi hałas. Podobnie Bubnow. Mieszkańcy przyzwyczajeni są do podobnych hałasów. Aktor, jako człowiek nerwowy, trochę się przejął i podszedł do drzwi, by przyjrzeć się awanturze.

Po kilku minutach:

...Kleszcz zgrzyta pilnikiem, a z oddali słychać „Pietruszkę", który daje „przedstawienie".

W akcie drugim spotykamy między innymi takie uwagi:

...Kopista wychodzi do kuchni i za chwilę wraca przynosząc w filiżance wodę. Nalewa do butelki z atramentem...

Według mnie — pisze Stanisławski — Miedwiediew ma przyzwyczajenie częstego spluwania na podłogę (jak to czynią policjanci na posterunku).

...Z głębi (sceny — dop. mój Z. J.) dochodzą dźwięki harmonii Małego Pijaka, powtarzanej w kółko jednej i tej samej melodii. Później tak jakby zasypiał — harmonia milknie. Po chwili znowu zaczyna grać.

...Podczas całego trwania rozmowy Wasalisy z Piepiełem rozlega się głośne chrapanie śpiących ludzi na pryczach.

W rękopisie reżyserskim Stanisławskiego uderza dysproporcja, jaka istnieje między szczupłymi komentarzami analitycznymi w odniesieniu do bohaterów dramatu Gorkiego, a obszernymi i drobiazgowymi — w odniesieniu do „osób wprowadzonych".

Czyżby więc z tego wynikało, że Stanisławskiego absorbowały postaci drugorzędne, przez siebie wprowadzone bardziej od właściwych bohaterów? Oczywiście nie! Dysproporcja ta wynika stąd, że w Moskiewskim Teatrze Artystycznym analiza dramaturgiczna, a więc tym samym i analiza psychologii bohaterów dramatu, była wyłączną domeną wielkiego współtwórcy tego teatru — Włodzimierza Niemirowicza-Danczenki. Jemu zresztą Maksym Gorki poświęca w dedykacji swój dramat „Na dnie".

W akcie czwartym zjawia się jeszcze jedna nowa postać:

...jakiś inteligent. Siedzi przez całą noc i pisze. Nie trudno odgadnąć,

co by się z nim stało w szóstym akcie, gdyby autor dopisał jeszcze dwa akty.

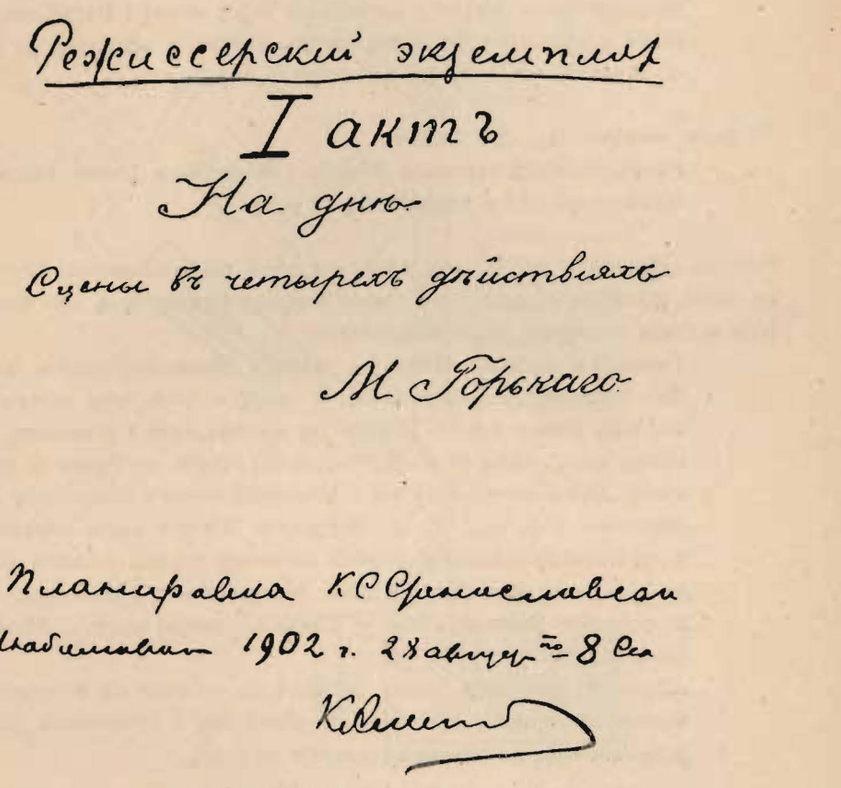
Po rozpaczliwym wybuchu Barona i następującej rozmowie z Satinem:

Baron: A niech cię diabli... ty... umiesz myśleć spokojnie...

A ja... zdaje się... jestem bez charakteru...

Satin: To go sobie spraw. Czasem się przydaje...

Stanisławski daje uwagę w tekście:



Rękopis K. S. Stanisławskiego
Tytułowa strona I aktu egzemplarza reżyserskiego

Satin siadł na ławce. Przejście Podejrzanej Damy.

i na prawej stronicy taki komentarz:

Kleszcz roześmiał się. Pauza. Satin śpiewa jakąś ładną melodię. Wspomnienia z dawnych lat, na przykład arię Susanina z opery M. Glinki „Iwan Susanin". Satin siada na ławce.

W około zapanowała cisza. Nastka śmiało już podchodzi do stołu i pije. Baron przyniósł jednego papierosa (prawdopodobnie ze swojej „budy", znajdującej się za kuchnią — dop. mój Z. J.) — Ostrożnie zapala go. — Potem, gdy się zaciągnie dwa — trzy razy, Satin weźmie mu papierosa z ręki. Zaciągnie się sam dwa — trzy razy i zwróci go właścicielowi. Baron może nim poczęstować także i Nastkę. Podejrzana Dama w kapelusiku — rozpromieniona. Zmęczyła się, wracając do domu. Wszyscy obrócili się w jej stronę i Baron rzucił nawet jakąś dwuznaczną, pikantną uwagę, ale Satin odciągnął go i dał mu do zrozumienia, żeby jej nie dotykał. Piją i palą.

Po paru zdaniach Nastki i Satina:

Pauza. Kobieta karmiąca dziecko i Podejrzana Dama, która się rozbiera — po cichu rozmawiają ze sobą.

Podczas całej sceny schodzenia Aktora z pieca aż do momentu jego wyjścia na dwór, gdzie się wiesza — na scenie wszyscy twardo śpią, lub drzemią. Po jego wyjściu następują takie komentarze:

Pauza. Po wyjściu Aktora — zaspana Staruszka człapie do kuchni. Tak zaspana, że ledwo idzie. W nocnym podartym odzieniu. Przechodząc, głośno kaszle. (Kaszel jej słychać było i przedtem, w czasie całego aktu). Idzie do kuchni napić się czegoś. — Pauza ta potrzebna, ażeby Aktor nie spotkał się z Miedwiediewem i Bubnowem. W głębi (sceny — dop. mój, Z. J.) chrapanie. Kleszcz także chrapie. Satin, wypróżniwszy szklankę, poszedł na swoją pryczę. Kładzie się. Twarz spokojna — zadowolona. Wejście Miedwiediewa i Bubnowa. Schodząc ze schodów Bubnow idzie w kierunku swojej pryczy, Miedwiediew idzie za nim.

...Bubnow spostrzegł Satina, ucieszył się — rwie się do niego z obładowanymi rękami. Miedwiediew chciał się z Bubnowem pocałować, przewrócił się na pryczę i rozmyśla co dalej...

Poza szczegółowymi opisami sytuacji i zachowania się aktorów spotykamy takie charakterystyczne zdania:

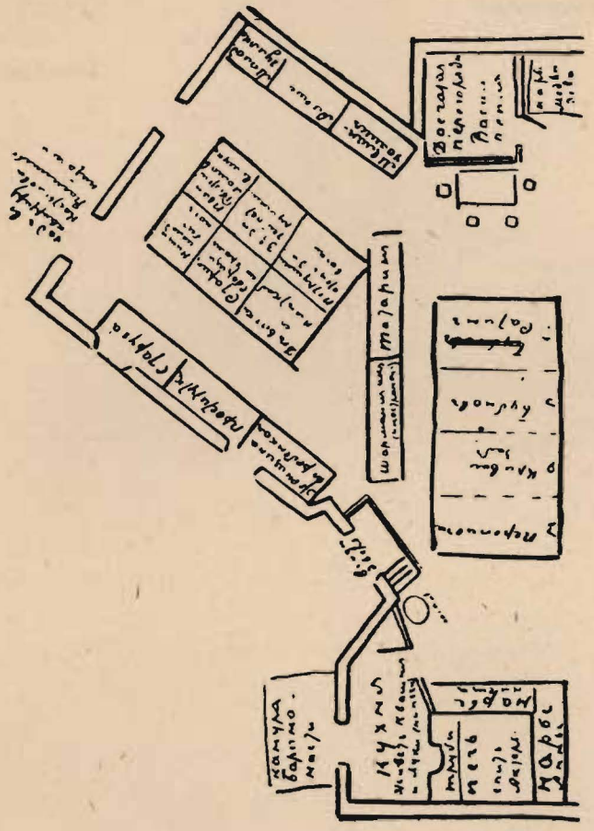
...Satin stoi w miejscu, chwiejąc się bije się pięścią po głowie, jak gdyby wybijał dręczącą myśl...

...Cała scena śmiechu pijanych, potrząsanie głowami...

...W dali rozpaczliwe wycie psa...

...Aktor przyczesał włosy przed śmiercią...

...Pauza. Wtem ciszę i spokojną gawędę przerywa zwalenie się na podłogę pijanego Kopisty. Spity do nieprzytomności. Usiadł na pryczy. Tępym wzrokiem zatoczył po obecnych, bąknął coś chrypiącym głosem, rozwalił się i zasnął...



Plan przestrzeni scenicznej do 1 aktu narysowany przez K. S. Stanisławskiego

Skupienie uwagi reżysera na podobnych szczegółach i akcjach drugorzędnych miało „jak najwierniej" oddać życie domu noclegowego. Zgodnie z tezami estetyki naturalistycznej, Stanisławski, inscenizując w roku 1902 „Na dnie" pragnął dać „fotografię życia", „przekrój środowiska", do którego rzekomo ogranicza się dramat Gorkiego.

Dzisiaj nie ma już potrzeby nadmieniać, że takie założenia w sztuce prowadziły do wprost odwrotnych wyników, że takie założenia zacierały i spychały na dalszy plan główne konflikty dramatu, jego istotną ideologię; zabijały sztukę, której zadaniem winno być: „przedstawienie rzeczywistości z aspektu przyszłości" — jak to genialnie określił Maksym Gorki, twórca realizmu socjalistycznego.

Zdzisław Janiak

Wydawca: Państwowy Teatr Polski. Adres redakcji: Warszawa, Karasia 2
Za redakcję: Zdzisław Janiak

Nr 935 „Książka i Wiedza", Warszawa, ul. Piękna 15 — B-84049

PAŃSTWOWY TEATR POLSKI

w WARSZAWIE

MAKSYM GORKI

NA DNIE

Cztery Obrazy Dramatyczne

O S O B Y:

MICHAŁ KOSTYLEW	*KAZIMIERZ DEJUNOWICZ*
WASYLISA KARPOWNA, jego żona	*ZDZISŁAWA ŻYCZKOWSKA*
NATASZA, jej siostra	*HANNA SKARŻANKA*
MIEDWIEDIEW, ich wuj, policjant	*SATURNIN BUTKIEWICZ*
WAŚKA PIEPIEŁ	*JERZY KALISZEWSKI*
ANDRZEJ KLESZCZ, ślusarz	*MACIEJ MACIEJEWSKI*
ANNA, jego żona	*BARBARA LUDWIŻANKA* *MARIA STROŃSKA*
NASTKA	*RYSZARD HANIN*
KWASZNIA	*STANISŁAWA KOSTECKA*
BUBNOW	*WŁADYSŁAW HAŃCZA*
SATIN	*LEON PIETRASZKIEWICZ*
AKTOR	*TADEUSZ WOŹNIAK* *ŁUKASZ ŁUKASZEWICZ*
BARON	*JAN ŚWIDERSKI*
ŁUKASZ	*JÓZEF MALISZEWSKI*
ALOSZA	*WITOLD SADOWY*
KRZYWA SZYJA	*KONRAD MORAWSKI*
TATAR	*LUDOSŁAW KOZŁOWSKI*
LUDZIE z ULICY	*SŁUCHACZE P. W. S. T.*

Przekład:
ANNA KAMIEŃSKA i JAN ŚPIEWAK

Widowisko poprzedzi
PIEŚŃ O SOKOLE

zakończy
PIEŚŃ O ZWIASTUNIE BURZY

Obydwa utwory wygłosi CZESŁAW WOŁŁEJKO

Oprawa sceniczna:
OTTO AXER

Muzyka:
TOMASZ KIESEWETTER

Reżyseria:
LEON SCHILLER

Współpraca reżyserska:
ZDZISŁAW JANIAK

B-86204 Druk. „Lech" W-wa Zam. 2911