TEATR NARODOWY

im. Wojska Polskiego

NIKOŁAJ POGODIN

CZŁOWIEK Z KARABINEM

SZTUKA W 3 AKTACH

1954

GENIUSZ REWOLUCJI

Lenin był zrodzony dla rewolucji. Był on zaiste geniuszem wybuchów rewolucyjnych i niezrównanym mistrzem kierownictwa rewolucyjnego. Nigdy nie czuł się tak swobodnie i radośnie jak w okresie wstrząsów rewolucyjnych. Nie chcę przez to bynajmniej powiedzieć, że Lenin jednakowo pochwalał każdy wstrząs rewolucyjny lub że zawsze i we wszelkich warunkach był za wybuchami rewolucyjnymi. Bynajmniej. Chcę przez to jedynie powiedzieć, że nigdy genialna zdolność przewidywania, właściwa Leninowi, nie przejawiała się w sposób tak doskonały i tak dobitnie, jak w czasie wybuchów rewolucyjnych. W czasie przełomów rewolucyjnych dosłownie rozkwitał, stawał się jasnowidzem, przewidywał ruchy klas i możliwe zygzaki rewolucji, widząc je jak na dłoni. Nie darmo powiadają w naszych kołach partyjnych, że „Iljicz umie pływać na falach rewolucji jak ryba w wodzie". Stąd „uderzająca" jasność haseł taktycznych i „zawrotna" śmiałość rewolucyjnych planów Lenina.

J. W. STALIN

„O Leninie". Przemówienie wygłoszone na wieczorze słuchaczów kursów kremlowskich 28 stycznia 1924 r.

TEKST ILUSTRUJĄ SZKICE KOSTIUMÓW
WŁADYSŁAWA DASZEWSKIEGO

WYDAWCA
PAŃSTWOWY TEATR NARODOWY

AFISZ I OKŁADKA PROGRAMU
HENRYK TOMASZEWSKI

Zakłady Wklęsłodrukowe i Introligatorskie RSW „Prasa"
Warszawa
Zam. 530/54. 5000. Pap. rotogr. V kl. 80 g. B1 5-B-81784

MAKSYM GORKI

WŁODZIMIERZ ILJICZ LENIN

(fragmenty)

Umarł Włodzimierz Lenin.

Nawet niektórzy z obozu jego wrogów uczciwie przyznają, że w osobie Lenina świat utracił człowieka, „który ze wszystkich współczesnych mu ludzi był najbardziej plastycznym uosobieniem genialności".

Trudno jest odmalować jego portret. Lenin na pozór cały jest w słowach, jak ryba w łusce. Był prosty i bezpośredni, jak wszystko, co mówił.

Bohaterstwo jego prawie zupełnie pozbawione było zewnętrznej błyskotliwości — było ono nierzadkim w Rosji skromnym, ascetycznym po-

święceniem uczciwego rosyjskiego inteligenta-rewolucjonisty, niezłomnie przeświadczonego, że możliwa jest na świecie sprawiedliwość społeczna; był to heroizm człowieka, który wyrzekł się wszystkich radości świata gwoli ciężkiej pracy dla szczęścia ludzi.

*

To, co napisałem wkrótce po jego śmierci — pisane było w stanie przygnębienia, pośpiesznie i źle.

Powinienem był zacząć od Zjazdu Londyńskiego.

*

Aż do tego roku nie widziałem Lenina, a także nie czytałem go tak wiele, jak by należało. Ale to, co udało mi się przeczytać z jego pism, głównie zaś pełne zachwytu opowiadania towarzyszy, którzy znali go osobiście, pociągnęło mnie do niego z wielką siłą. Kiedy zapoznawano nas ze sobą, Lenin mocno ścisnąwszy mi rękę i mierząc mnie błyszczącymi oczami, zagadnął żartobliwie, tonem starego znajomego.

— Dobrze, żeście przyjechali. Lubicie wszak starcia? Będziecie tu świadkiem gorącego starcia.

Spodziewałem się, że Lenin jest zupełnie inny. Czegoś mi w nim brakowało. Wymawiał gardłowo i ręce wsuwał gdzieś pod pachy. W ogóle cały był zanadto prosty, nie czuło się w nim nic z „wodza". Jestem literatem... Zawód mój zmusza mnie do spostrzegania drobnostek, ten obowiązek przeszedł w przyzwyczajenie, czasem aż dokuczliwe.

Kiedy mnie „zaprowadzono" do Plechanowa, stał on, skrzyżowawszy ręce na piersiach, patrząc surowo, ze znudzeniem, jak patrzy zmęczony swymi obowiązkami nauczyciel na jeszcze jednego ucznia. Powiedział mi zupełnie banalne zdanie: „Jestem wielbicielem waszego talentu".

*

A ten łysy, wymawiający gardłowo R, krępy, silny człowiek, pocierając jedną ręką sokratesowskie czoło, szarpiąc drugą moją rękę, przyjaźnie błyskając zadziwiająco żywymi, czarnymi oczami, od razu zaczął mówić o brakach mojej książki „Matka". Okazało się, że przeczytał ją w rękopisie, który wziął od Ładyżnikowa. Powiedziałem, że śpieszyłem się z napisaniem tej książki, ale nie zdążyłem dodać, czemu się śpieszyłem. Lenin potwierdzająco kiwnął głową i sam to objaśnił: bardzo dobrze, że się śpieszyłem, książka ta jest potrzebna, wielu robotników brało udział w ruchu rewolucyjnym nie świadomie, lecz żywiołowo; a teraz przeczytają „Matkę" z wielkim dla siebie pożytkiem.

„Książka bardzo na czasie". Był to jedyny, ale najcenniejszy dla mnie komplement. Potem Lenin rzeczowo zapytał, czy tłumaczy się „Matkę" na języki obce, ile zaszkodziła książce rosyjska i amerykańska cenzura; a dowiedziawszy się, że autora postanowiono oddać pod sąd, najpierw zmarszczył się, a następnie, kiwnąwszy głową, zamknąwszy oczy, zaśmiał się jakimś niezwykłym śmiechem; śmiech jego przyciągnął robotników; podszedł zdaje się Tomasz Uralski i jeszcze parę osób.

*

...Przyjeżdżali wtedy z Rosji różni przypadkowi rewolucjoniści złamani, wystraszeni, źli na samych siebie i na ludzi, którzy wciągnęli ich w to „beznadziejne przedsięwzięcie".

— Wszystko przepadło — mówili — Wszystko zostało rozbite, zniszczone, zesłane lub wtrącone do więzienia!

*

...Lecz oto na mównicę wszedł Włodzimierz Iljicz i, wymawiając we właściwy sobie sposób r, powiedział: „Towariszczi". Wydało mi się, że mówi źle. Ale już po chwili tak samo jak wszyscy inni „pochłonięty" byłem jego przemówieniem. Po raz pierwszy oto słyszę, że o najbardziej skomplikowanych zagadnieniach polityki można mówić w sposób tak prosty. Lenin nie próbował układać pięknych frazesów, lecz każde słowo podawał jak na dłoni, ujawniając z zadziwiającą łatwością jego właściwy sens. Bardzo trudno oddać niezwykłe wrażenie, jakie wywierał.

Jego ręka wyciągnięta naprzód i podniesiona nieco do góry dłoń, która jakby ważyła każde słowo, odrzucając frazesy przeciwników, zastępując je ważkimi twierdzeniami, udowadniającymi prawo i obowiązek klasy robotniczej kroczenia własną drogą, nie zaś w ogonie burżuazji liberalnej i nawet nie obok niej — wszystko to brzmiało niepospolicie i było przezeń wypowiadane tak, jak gdyby mówił nie w swoim imieniu, lecz rzeczywiście z woli historii. Wewnętrzna spójnia, precyzyjność myśli, wyrazistość i siła jego mowy, cała jego postać na trybunie — to jak gdyby dzieło sztuki klasycznej; jest wszystko i nie ma nic zbytecznego, żadnych zwrotów krasomówczych, a jeżeli nawet były, to nikt ich nie spostrzegł.

stanowiły bowiem coś tak naturalnego jak dwoje oczu w twarzy, pięć palców u ręki.

Jeśli chodzi o czas — mówił krócej niż inni mówcy, którzy występowali przed nim, jeśli zaś o wrażenie — znacznie dłużej; odczułem to nie tylko ja, za mną towarzysze szeptali pełni zachwytu:

— Mocno gada.

*

Żegnając się ze mną w Londynie powiedział, że stanowczo przyjedzie na Capri odpocząć.

Zanim jednak wybrał się na Capri, zobaczyłem się z nim w Paryżu, w mieszkaniu studenckim składającym się z dwóch pokoików — studenckim jedynie pod względem wielkości, ale nie pod względem czystości i porządku. Nadieżda Konstantynowna, przygotowawszy nam herbatę, odeszła dokądś i pozostaliśmy sami.

*

Wstał, właściwym sobie gestem wsunął palce za kamizelkę pod pachami i zaczął wolno chodzić tam i z powrotem po ciasnym pokoiku, mrużąc oczy, to znowu błyskając nimi.

...Podchodząc do mnie powiedział jakby ze zdumieniem, z dużą siłą ale niegłośno.

— Nie, pomyślcie tylko: w imię czego syci pchają głodnych na rzeź, jednych przeciw drugim? Czy znacie przestępstwo bardziej idiotyczne i ohydne? Robotnicy zapłacą za to strasznie drogo, ale koniec końców — to oni wygrają. Taka jest wola historii.

Często mówił o historii nigdy jednak w jego słowach nie wyczuwałem bałwochwalczego korzenia się przed jej wolą i potęgą.

Rozmowa podnieciła go; przysiadł się do stołu, otarł spocone czoło, łyknął herbaty i nagle spytał:

— Cóż to za skandal mieliście w Ameryce? Wiem z gazet o co chodzi, ale jak to się stało?

Opowiedziałem mu pokrótce o moich przygodach.

Nigdy nie spotkałem człowieka, który by umiał śmiać się tak zaraźliwie, jak śmiał się Włodzimierz Iljicz. Było to nawet dziwne, że tak surowy realista, człowiek, który tak dobrze widzi i głęboko czuje nieuchronność wielkich społecznych tragedii, nieprzejednany, niezachwiany w swojej nienawiści do świata kapitalizmu, może śmiać się całkiem jak dziecko, do łez zanosząc się od śmiechu. Wielkie, krzepkie zdrowie psychiczne mieć trzeba, żeby móc tak się śmiać.

— Och, ale z was humorysta. — Mówił ze śmiechem. — Ani przypuszczałem. Diablo śmieszne.

I ocierając łzy śmiechu, poważnie już, z dobrym, miękkim uśmiechem powiedział:

— To dobrze, że potraficie traktować niepowodzenie z humorem. Humor to wspaniała, zdrowa cecha. Doskonale wyznaję się na humorze, ale nie władam tą sztuką. A rzeczy śmiesznych jest w życiu bodaj, że nie mniej niż ponurych, doprawdy, nie mniej.

*

Zachwycała mnie jego niezwykła wola życia i aktywna nienawiść do wszystkiego co w życiu nikczemne, podziwiałem jego młodzieńczy zapał, jaki wkładał we wszystko, co robił. Zdumiewała mnie jego nadludzka

zdolność pracy. Jego ruchy były lekkie i zgrabne; skąpa lecz silna gestykulacja harmonizowała całkowicie ze stylem jego mowy, skąpym w słowa, bogatym w myśli. W jego twarzy o mongolskich rysach płonęły, grały przenikliwe oczy niezmordowanego bojownika przeciwko kłamstwu i niedoli życia, płonęły mrużąc się, uśmiechając się ironicznie, pałając gniewem. Blask tych oczu dodawał jego słowom jeszcze większego ognia i wyrazistości.

Zdawało się niekiedy, że z oczu jego bucha snopem iskier nieposkromiona energia jego ducha, a przepojone nią słowa skrzą się w powietrzu. Jego przemówienia zawsze wywoływały fizyczne uczucie nieodpartej prawdy.

Dziwny i niezwykły był widok Lenina spacerującego w parku w Gorkach — do takiego stopnia wiązał się z jego postacią wizerunek człowieka, który siedząc na końcu długiego stołu i z uśmiechem połyskując przenikliwymi oczami sternika zręcznie kieruje dyskusją towarzyszy, albo też stojąc na trybunie, odrzuciwszy w tył głowę, rzuca w zasłuchany tłum, w pochłaniające go oczy ludzi spragnionych prawdy, słowa dobitne i jasne.

Przypominały mi one zawsze zimny blask metalu. Spoza słów tych z zadziwiającą prostotą wyłaniała się artystycznie rzeźbiona postać prawdy.

*

Lubił on wszystko co śmieszne i śmiał się całym ciałem, dosłownie „zanosił się od śmiechu", czasem do łez. Krótkiemu, charakterystycznemu dźwiękowi „hm-hm" potrafił nadać nieskończoną skalę odcieni, poczynając od zjadliwej ironii, a kończąc na ostrożnym powątpiewaniu; i często w owym „hm-hm" zawierał się subtelny humor, dostępny człowiekowi niezwykle przenikliwemu, znającemu na wylot szatańskie niedorzeczności życia.

Krępy, przysadzisty, o czaszce Sokratesa i wszystko widzących oczach, Lenin nierzadko stawał w pozie dziwnej i trochę komicznej — głowę odrzucał do tyłu i, składając ją na bok, zakładał kciuki gdzieś pod pachy, za kamizelkę. W pozie tej było coś zadziwiająco miłego i śmiesznego, coś z atakującego koguta; w takich chwilach jaśniał całą radością — wielkie dziecko tego potępieńczego świata, wspaniały człowiek, który musiał przynieść siebie samego w ofierze wrogości i nienawiści, aby spełnić się mogło dzieło miłości.

*

Włodzimierz Lenin — wielki, prawdziwy człowiek tego świata — umarł. Ta śmierć bardzo boleśnie uderzyła w serca ludzi, którzy go znali — bardzo boleśnie.

Ale czarna kresa śmierci podkreśli tylko w oczach całego świata, bardziej wyraziście jeszcze, znaczenie Lenina — wodza ludu pracującego na całym świecie.

I choćby chmura nienawiści do niego, chmura kłamstwa i oszczerstw wokół imienia jego była jeszcze bardziej gęsta — wszystko jedno: nie ma takiej siły, która by mogła przyćmić blask pochodni wzniesionej przez Lenina w mglistej pomroce obłąkanego świata.

I nie było człowieka, który by tak jak ten, prawdziwie zasłużył sobie na wieczną pamięć świata.

„O Leninie" Warszawa 1954

LEON GOMOLICKI

Z HISTORII DRAMATURGII RADZIECKIEJ

Przeglądając repertuar MCHATu z pierwszych lat porewolucyjnych przekonujemy się, w jak małym stopniu odzwierciedlał on wielkie wydarzenia tej heroicznej epoki. Uderza zupełny brak sztuk o tematyce rewolucyjnej, a nawet w ogóle znikoma liczba nowych przedstawień. W roku 1920 teatr wystawia „Kaina" Byrona, w roku 1921 „Rewizora" Gogola; są to jedyne premiery z tych lat. W Trzecim Studio Wachtagow ukazuje próby aktualizowania starych sztuk Maeterlincka, Strinberga i Gozziego we własnej demaskatorsko-satyrycznej interpretacji. Ale walka z ich tekstem była trudna i często sprowadzała wybitnego reżysera na manowce groteski i bufonady. Inne teatry radzieckie również nie dają w tym okresie ani jednego współczesnego przedstawienia, zresztą z przyczyn od nich niezależnych — z powodu zupełnego braku sztuk o tematyce współczesnej. Teatr ciągle czekał na dramat radziecki; olbrzymie, epokowe zagadnienia przeobrażeń społecznych wymagały swego wcielenia na scenie.

W roku 1918 powstało wprawdzie pierwsze rewolucyjne widowisko sceniczne — Misterium-Buffo Majakowskiego, ale było to właśnie „widowisko" — wielka alegoria satyryczna, zbudowana na tradycjach szopki ludowej, teatr zaś oczekiwał sztuki realistycznej, która na przykładzie żywych bohaterów uzyskałaby nowy wielki temat.

Dopiero w roku 1925 MCHAT wystawił pierwszą sztukę napisaną specjalnie dla teatru radzieckiego. Była to „Pugaczowszczyzna" Treniowa. Z winy jednak zarówno autora, jak i teatru sztuka ta nabrała również cech „widowiska", rodzaju panoramy historycznej, w dodatku apoteozującej żywioł rewolucji chłopskiej. Tymczasem powstającemu teatrowi radzieckiemu zależało przede wszystkim na ukazaniu sił rewolucji proletariackiej podporządkowującej żywioły pierwiastkowi myśli i woli.

Przełom nastąpił w tymże roku, gdy Studio im. Wachtangowa wystawiło utwór Seifulliny „Wirinieja", sceniczną adaptację powieści tej samej autorki. Przeróbkę tę Seifullina odczytała wobec licznego grona pisarzy i działaczy teatralnych. Nowatorska próba stworzenia sztuki o wsi poruszonej wielką falą rewolucji wywołała zrozumiałe zainteresowanie. Lecz Seifullina, znakomita powieściopisarka, była niedoświadczonym dramatopisarzem i sztuka jej grzeszyła wadliwą konstrukcją. Czytanie trwało cztery godziny i wywołało ogólne rozczarowanie. Jedynie grupa wachtangowców z reżyserem, A. Popowem, na czele, nie przelękła się pracy nad przeróbką nieudanej sztuki: był temat oraz bogaty surowy materiał, z którego przy wspólnym wysiłku teatru i autora mógł powstać prawdziwie realistyczny dramat. Tak narodziła się tradycja twórczej metody teatru radzieckiego, kiedy zespół aktorów staje się współautorem wystawianego utworu.

Współpraca teatru z pisarzem była znana i dawniej. Szczególne pogłębienie tej formy stosował Stanisławski, kiedy wciągał do współpracy ze swoim teatrem Czechowa i Gorkiego. Ale w wypadku „Wiriniei" chodziło nie tylko o inspirację powstania utworu, nie tylko o praktyczne wskazówki i dyskusje z reżyserem, chodziło również o twórcze doświadczenie aktorów w procesie realizacji tematu w postaciach i sytuacjach scenicznych.

Podobny proces powstania sztuki z surowego materiału rzeczywistości rewolucyjnej widzimy na przykładzie współpracy innego reżysera z innym autorem. Mam tu na myśli sztukę Wsiewołoda Iwanowa „Pociąg pancerny 14-69", której napisanie inspirował sam Stanisławski. Powstała ona w warunkach naglącej konieczności wtedy, gdy MCHAT podjął się zorganizowania przedstawienia w dziesiątą rocznicę Rewolucji Październikowej. Ponieważ sztuk o tematyce współczesnej wciąż jeszcze nie było, Stanisławski zaprosił na naradę grupę młodych pisarzy. Termin był bardzo krótki, autorzy zaś nie mieli żadnego doświadczenia w dziedzinie dramaturgii, dlatego też postanowiono zmontować spektakl składany. Poszczególni pisarze podjęli się napisania krótkich scen, lecz po zaznajomieniu się ze złożonym przez nich materiałem Stanisławski zorientował się, że sceny te pod żadnym względem nie tworzą całości. Zainteresował się natomiast dwiema scenami napisanymi przez W. Iwanowa i zaproponował początkującemu pisarzowi dopisanie do nich ekspozycji i pointy i w ten sposób stworzenia nowej sztuki.

Główne zastrzeżenia Stanisławskiego budziła postać jednego z bohaterów „Pociągu pancernego 14-69", komunisty Peklewanowa, który zgodnie z prawdą historyczną powinien był stać się organizatorem walki z agresorem imperialistycznym, mózgiem i duszą tej walki, a który w sztuce — tak samo jak w powieści Iwanowa o tymże tytule, której adaptacją właściwie był dramat — usuwał się na dalszy plan jako postać

epizodyczna. Wtedy zwłaszcza, gdy aktor Chmielew stworzył na próbach sugestywny obraz Peklewanowa, reżyser zdecydowanie odrzucił błędną koncepcję pierwotnego tekstu sztuki.

— Proszę zapomnieć o Peklewanowie z powieści — powiedział. — Stworzyliśmy własnego Peklewanowa. To jest nasz wielki sukces.

Przekonany o słuszności rad Stanisławskiego, Iwanow całkowicie przebudował sztukę. W rezultacie tej ścisłej współpracy autora z reżyserem i z aktorem powstała postać głównego bohatera dramatu, akcentując aktywną rewolucyjną treść przedstawienia. A jednocześnie powstała samoistna sztuka dramatyczna, nie adaptacja utworu prozaicznego, lecz jeden z czołowych utworów dramaturgii radzieckiej.

Lata 1925-27 przynoszą dalsze sztuki żelaznego repertuaru radzieckiego teatru, ukazując z realistyczną prawdą wydarzenia wojny domowej. Były to — obok „Pociągu pancernego" Iwanowa — dramaty cieszące się po dziś dzień wielką popularnością zarówno w ZSRR, jak i poza jego granicami: „Sztorm" W. Bill-Biełocerkowskiego, „Lubow Jarowaja" Treniowa (wystawiona po raz pierwszy w roku 1926 przez Moskiewski Teatr Mały z Paszenną w roli głównej bohaterki sztuki), „Przełom" B. Ławreniewa. Po nich ukazują się sztuki Furmanowa, Leonowa, Katajewa i innych. W latach trzydziestych istnieje już bogaty, różnorodny repertuar radziecki, poruszający poza tematyką wojenną zagadnienia budownictwa i walki z pozostałościami psychologii burżuazyjnej, którym przeciwstawiało się nowe społeczeństwo radzieckie.

Do tego okresu należą również pierwsze dramaty Mikołaja Pogodina, oparte na bezpośrednich obserwacjach współczesnej autorowi rzeczywistości radzieckiej.

N. POGODIN

O PRACY SZCZUKINA

...O pracy Borysa Wasiliewicza Szczukina nad postacią Lenina, o poczuciu odpowiedzialności, jakie przy tym okazał jako artysta radziecki, należy pomówić oddzielnie. Obszerny to i odrębny temat.

Genialność i wielkość dzieła Lenina jest tak wyjątkowa, że żaden pisarz ani aktor, przystępując do opracowania tej postaci, nie znajdzie żadnych, nawet najbardziej odległych, najbardziej warunkowych analogii w dramaturgii światowej. Jest to tak oczywiste, że nie potrzebuje żadnych uzasadnień. Wystarczy ze wspaniałej galerii wszechświatowych postaci teatralnych wziąć najbardziej wyrazistą, uprzytomnić ją sobie i zestawić z tą treścią, jaką należy zawrzeć w postaci wodza rewolucji proletariackiej, by okazało się jasno, że paralele takie są zgoła niewłaściwe i, co za tym idzie, czcze i nieważne.

Sztuka teatralna rządzi się swymi prawami. Możecie, dajmy na to, pisać słabiej i „nie tak dobrze" jak Szekspir — i teatr wybaczy to wam, natomiast nie wybaczy nieznajomości i pominięcia praw, które ustanowił Szekspir. Teatr wymaga materiału scenicznego, tj. postaci i akcji właściwych naturze sceny. Dlatego też pisarz, który podjął się scenicznego upostaciowania Lenina, nie może się oderwać od zdobyczy dramaturgii światowej.

I tu właśnie zaczynają się trudności naszej dramaturgii. Jak pogodzić te świetne, klasyczne zdobycze ze zjawiskami, postaciami i czynami, których istota i natura jest całkowicie nowa?

„Prawda" A. Korniejczuka, „Na brzegu Newy" K. Treniowa i „Człowiek z karabinem" — czyli sztuki, w których po raz pierwszy ukazuje się na scenie Lenin — są to ćwiczenia terminatorskie, nieśmiałe próby by dać zarys postaci, którą w całej pełni wyobrazić sobie niełatwo.

Kiedy powstał projekt napisania sztuki teatralnej, w której by wśród osób występujących widniało imię Lenina, nie mogłem zrazu uwierzyć w jego wykonalność. Z jednej strony — zrozumiałe, czysto ludzkie wzruszenie, które trudno było, nie podobna niemal opanować, z drugiej zaś — należy wziąć pod uwagę psychologię dramaturga. Przecie tak czy inaczej musi on kierować postacią, narzucić jej pewne czynności. Ale jak kierować postacią Lenina?

Rozpocząłem od tego, żem zabrał się do czytania różnych wspomnień o Leninie. Takie ujęcie rzeczy wydało mi się trafne: wszakże tym sposobem jako autor usuwam się jakby na drugi plan, w żadnym razie nie pozwolę sobie na żadne dowolności, spożytkowując wyłącznie to, co przekazali inni. Przeczytałem dużo książek, porobiłem sporo notat. Lecz w pewnej chwili spostrzegłem, że owe pamiętniki, które czytam uparcie, nie wszystkie są tak doskonale wiarogodne, jak przypuszczałem. Nasamprzód — są subiektywne. Więcej w nich mniemań, zapatrywań i wrażeń, niźli faktów. Niejeden fakt oświetlony jest rozmaicie. Tak więc nadzieja na ukrycie się za faktami, podanymi przez innych, okazała się złudna.

Przestudiowawszy ten stos ksiąg, przeczytałem raz jeszcze słynną broszurę J. W. Stalina pt. „O Leninie"; jest to mowa wygłoszona na Kremlu dn. 28 stycznia 1924 r. Zaprawdę, przedziwny to dokument. W krótkich, pełnych prostoty słowach mamy tu całą filozofię postaci Lenina.

Pisarz, zarówno jak aktor występujący na scenie, trwa w stanie zamętu i niepokoju, skrępowania i napięcia dopóty, dopóki nie znajdzie „klucza do postaci". Klucz ten znalazłem w broszurze Stalina. Toteż, gdy rdzeń utworu mego ukształtował się, zagłębiłem się w dzieła Lenina. Weźmy jego język. Gdzież mamy się go uczyć, jeśli nie na pismach samego Lenina? A jego uwagi na marginesach książek, jego notatki i zeszyty?

Nie mówiłbym o tym wszystkim, gdybym pewnego razu na próbie „Człowieka z karabinem" nie dowiedział się ku wielkiej mojej radości, że Szczukin w swej pracy szedł niemal tą samą drogą.

— Bez pomocy mowy Józefa Wissarionowicza Stalina — powiedział — nie zdołałbym

NIKOŁAJ POGODIN

CZŁOWIEK Z KARABINEM

Sztuka w 3 aktach, 12 odsłonach

Przekład Juliana Wołoszynowskiego

1954

Osoby:

Lenin		IGNACY MACHOWSKI
		JACEK WOSZCZEROWICZ
Stalin		ZYGMUNT HÜBNER
Iwan Szadrin, żołnierz z frontu		JAN KURNAKOWICZ
Nikołaj Czybisow, robotnik petersburski		JÓZEF NOWAK
Nadieżda, żona Szadrina		WANDA ŁUCZYCKA
Katierina, siostra Szadrina		JOANNA WALTER
Stamieskin	żołnierze na froncie	ADAM MULARCZYK
Jewtuszenko	żołnierze na froncie	JAN ŻARDECKI
Łopuchow	żołnierze na froncie	ZBIGNIEW KRYŃSKI
Żołnierz z modlitewnikiem	żołnierze na froncie	MARIAN FRIEDMANN
Kapitan	żołnierze na froncie	ZYGMUNT KĘSTOWICZ
Zachar Sibircew		KAZIMIERZ OPALIŃSKI
Warwara Iwanowna, jego żona		STANISŁAWA PERZANOWSKA
Babka Liza		EWA KUNINA
Witalik, syn Sibircewa		MIŁOSZ MASZYŃSKI
Generał		IGOR ŚMIAŁOWSKI
Konstytucyjny demokrata		WŁADYSŁAW GRABOWSKI
Monarchista		MIECZYSŁAW PAWLIKOWSKI
Pan z nad Wołgi		WŁADYSŁAW BRACKI
Europejczyk		ANDRZEJ SZCZEPKOWSKI
Cudzoziemiec		FRANCISZEK SAWICKI
Pan z gazetą		KLEMENS PUCHNIEWSKI
Pan ironiczny		ANDRZEJ MAKAREWICZ
Pan zdenerwowany		RUDOLF GOŁĘBIOWSKI
Jefim		EDWARD FERTNER
Miss Fish		DANUTA WODYŃSKA
Mężczyzna w płaszczu na ramionach	osoby z otoczenia Lenina	JAN ŻARDECKI
Mężczyzna w binoklach	osoby z otoczenia Lenina	ZYGMUNT KĘSTOWICZ
Mężczyzna o wyglądzie profesora	osoby z otoczenia Lenina	KLEMENS PUCHNIEWSKI

Marynarz Dymow	WŁADYSŁAW KACZMARSKI
Marynarz Samsonow	ZDZISŁAW SZYMAŃSKI
Młody żołnierz	BOGDAN ŁYSAKOWSKI
Żołnierz z chlebem	WILHELM WICHURSKI
Wołodia, młody marynarz	MIECZYSŁAW CZECHOWICZ
Nikanor, robotnik, dawny członek partii	ZYGMUNT MACIEJEWSKI
Komisarz od opału	TADEUSZ WOŹNIAK
Były chorąży	JERZY KAWKA
Motocyklista	ZBIGNIEW KRYŃSKI
Czerwonogwardzista	FRANCISZEK GOŁĄB
Młoda kobieta	HANNA SKARŻANKA
Robotnik agitator	FRANCISZEK SAWICKI
Robotnica	MARIA KRAWCZYKÓWNA
Działacz I	MARIAN FRIEDMANN
Działacz II	ZYGMUNT MALINOWSKI
Działacz III	WACŁAW KUCHARSKI
Działacz IV	KAROL SOCZEK
Student	JULIUSZ ROLAND
Marynarz z ochrony Lenina	KAZIMIERZ WÓJCIKOWSKI
Kapitan Karnauchow	WITOLD SKRZYPIŃSKI
Chłop	ADAM MULARCZYK
Chłopka	MARIA KUBICKA
Jeniec Makuszkin	TADEUSZ FIJEWSKI
Leciwy żołnierz	TADEUSZ KROTKE
Żołnierz z naszywkami	RUDOLF GOŁĘBIOWSKI
Przebrany oficer	WILHELM WICHURSKI
Przekupka	HELENA JASZCZOŁTOWA
Dziewczyna	BARBARA KLUKOWSKA
Robotnik I	WACŁAW IZDEBSKI
Robotnik II	BOLESŁAW BRODELKIEWICZ

ROBOTNICY, ŻOŁNIERZE, MARYNARZE, CZERWONOGWARDZIŚCI, DELEGACI FABRYCZNI — ZESPÓŁ TECHNICZNY P. T. N. I ZESPÓŁ POMOCNICZY

Dekoracje i kostiumy:
WŁADYSŁAW DASZEWSKI

Reżyseria:
BOHDAN KORZENIEWSKI

Dyrektor teatru
MARIAN MELLER

Asystenci reżysera:

JERZY KRASOWSKI
ZYGMUNT HÜBNER
ALEKSANDRA KOREWA

Asystenci scenografa:

MARIAN STAŃCZAK (Asystent A. S. P.)
WOJCIECH SIECIŃSKI
EDWARD KOUGAN
JAN KRZEWICKI (Absolwenci A. S. P.)

KIEROWNICY PRACOWNI:

Stolarskiej	JAN SZARZYŃSKI
Malarskiej	HENRYK RACHALEWSKI
Modelatorskiej	STANISŁAW DUBIEL
Kierownik oświetleniowy	JÓZEF MARCUCH
Elektroakustyk	TADEUSZ MICHALSKI
Efekty pirotechniczne	FRANCISZEK MACHAJ
Krawieckiej męskiej	STEFAN MOSZKOWICZ
Krawieckiej damskiej	FILOMENA CHUDZIK
Szewskiej	JÓZEF JASIŃSKI
Tapicerskiej	FRANCISZEK CMOCH
Perukarskiej damskiej	HELENA MANIOWA
Perukarskiej męskiej	STANISŁAW GALCZEWSKI
Brygadier sceny	JÓZEF KUSZCZYK
Kierownik techniczny	ZBIGNIEW MROCZEK

Inspicjent:
FRANCISZEK GOŁĄB

Sufler:
EUGENIA ŚLIWIŃSKA

nigdy tak dokładnie i ściśle uzmysłowić sobie najwznioślejszych rysów postaci Lenina.

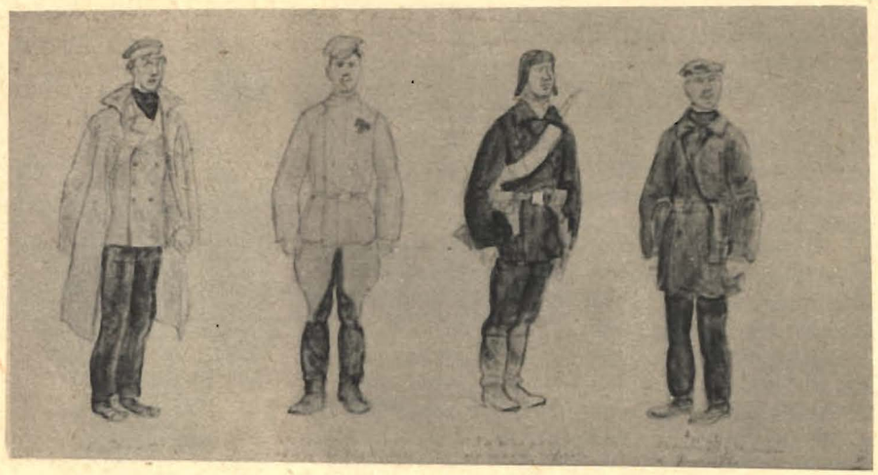
...Odbywały się próby. Wszystkie drzwi na widownię zamykano. Na korytarzach czuwali dyżurni, by nie dopuścić na widownię najmniejszego hałasu. Aczkolwiek ta zasada ciszy zawsze była ściśle przez „wachtangowców" przestrzegana, teraz samorzutnie przybrała jakiś uroczysty charakter: nic dziwnego — Szczukin trudził się nad scenicznym ucieleśnieniem postaci Lenina, Teatr im. Wachtangowa przygotowywał wystawienie „Człowieka z karabinem".

Baliśmy się o Szczukina, że nie podoła, że mu sił zabraknie, w dzień bowiem miał próby teatralne, a w nocy nagrywał swą rolę w filmie „Lenin w Październiku". I tu i tam termin zakończenia pracy był coraz bliższy: artysta lada chwila powinien był położyć kropkę nad i.

Do teatru na Arbacie Szczukin przychodził w jakimś stanie osobliwym. Nie wiem doprawdy, jak odmalować stan człowieka, który całą noc do świtu pracował w atelier filmowym, tworząc scena po scenie kreację artystyczną najbardziej odpowiedzialną. Zwykłe pojęcie „roli" nie może tu mieć zastosowania: tylko wielki artyzm mógł dokonać tego, cośmy potem zobaczyli. I zapewne ów szczególny, odgrodzony od powszedniości stan, który w owych chwilach każdy, choć trochę wrażliwy człowiek wyczuwał w Szczukinie, był właśnie następstwem olbrzymiego wzmożenia jego życia duchowego w tym szczytowym momencie, kiedy to przestaje istnieć zmęczenie i czas.

Na próby przychodził Szczukin w ubraniu, w którym miał występować na scenie. Zżywał się z nim — od trzewików po krawat. Widziałem nieraz, jak strzepuje z rękawa jakiś pyłek, marszcząc się przy tym gniewnie; jak w samotności, zapominając o wszystkim, idzie zwolna przez widownię, z głową pochyloną, wetknąwszy kciuki swych dużych rąk w pachy kamizelki.

Zresztą wiedzieliśmy o tym, że już od dawna, gdy znalazł się sam na ulicy i był pewien, że go nikt ze znajomych nie obserwuje, chodził krokiem innym, nie tym swoim szybkim i charakterystycznym. Jego najbliżsi bywali świadkami innych jeszcze, bar-



dziej złożonych procesów tej klasycznej pracy artysty, która wznosi wrodzony talent na wyżyny kunsztu klasycznego. Myślę, że już na rok przed rozdaniem ról Szczukin zaczął pracować nad postacią Lenina.

Lecz oto nadeszła chwila pierwszej próby ruchowej, w dekoracji — tej, na której tle aktor miał się ukazać widzom. Wszystkie drzwi, jak nadmieniliśmy, były pozamykane. Na widowni pozostał inscenizator R. Simonow, I. Tołczanow, który grał rolę żołnierza Szadrina, Szczukin i ja, jako autor, potrzebny nieraz na takich próbach ostatecznych, zdarza się bowiem, że tekst miejscami zaczyna rozbrzmiewać ze sceny inaczej, niż się tego spodziewano, i trzeba natychmiast dokonać jakichś poprawek.

Twórczość — to pojęcie dość mgliste, które czasami zwodzi niewtajemniczonych. Nie chciałbym tu użyć tego słowa, jednakże, gdybym powiedział, że w owej chwili ci trzej — Szczukin, Simonow i Tołczanow — tylko pracowali, nie zaś tworzyli — nie byłaby to cała prawda.

Owszem, z całym spokojem, oczami rzeczoznawców badali dekorację, czyli, jak to się mówi w teatrze: długi, ginący gdzieś w głębi olbrzymiej wachtangowskiej sceny, korytarz Instytutu Smolnego. Owszem, odbywała się krótka, rzeczowa wymiana zdań:

— No, jakże, Borysie, czy nie za głęboko?

Szczukin, który nigdy nie odpowiadał od razu, zaczynał powoli:

— Co do mnie, myśle...

Pauza.

I nie trudno było odgadnąć, że każdy z nich myśli tylko o tym, by owo niezwykłe wyjście aktora zainscenizować tak, aby oddziałało na wyobraźnię widza i wstrząsnęło nim.

Lenin... Jeżeli sztuka wskrzesza przeszłość i czyni z niej teraźniejszość, czy też odwrotnie — przenosi nas w przeszłość, jeżeli jej moc cudowna sprawia, że stajemy się żywymi uczestnikami czasów minionych, to jakże zdobyć się na ową cudowną moc w stanowczej chwili pierwszego ukazania się Lenina w Instytucie Smolnym? Taki właśnie sens miały pytania rozbrzmiewające owego dnia na widowni teatru wachtangowskiego,

taki sens miało to jakby przymierzanie w myśli aktora do dekoracji, i te długie pauzy między jedną a drugą uwagą, rzucaną w rozmowie trzech niepospolitych artystów, na pozór tylko rozmową zajętych.

Światło zalewające otwartą na całą szerokość scenę odbijało się od białych ścian olbrzymiej widowni. Od ulicy dochodził daleki, tłumiony, powszedni gwar Moskwy. Zdało mi się, że ktoś przede mną w krzesłach westchnął: ale, że nikt prócz nas, wejść tu nie mógł, powiedziałem sobie, żem się przesłyszał w tej niezwyczajnej ciszy panującej tutaj.

— No cóż, Borysie, chodźmy spróbować?

— Ano, chodźmy. Czas najwyższy.

Stosunek kolegów wachtangowców do Szczukina cechowała czarująca prostota, skojarzona z niekłamaną czcią dla jego wielkiego talentu. Nikt mu nie zazdrościł. On zaś, jako artysta i człowiek pełen uroku i przewagi moralnej, po swojemu kształtował swój stosunek do otoczenia.

Niby to gderliwie postękując Szczukin podnosi się z fotela.

— Zmordowaliście mnie — mówi — zmordowali...

Ktoś obcy gotów pomyśleć, że człowiek ten zdradzający skłonność do tycia, jest rzeczywiście ociężały, nieruchawy, leniwy. Ale my, którzy go znamy, wiemy, że jest lekki i szlachetnie plastyczny, pełen harmonii, rytmu i wdzięku.

Nagle nachyla się mi gwałtownie do ucha i szeptem niemal pyta:

— No, mój autorze, jakże mam wychodzić, co?

Cóż mu powiem, co mogę powiedzieć — ja, autor, który zdaje sobie dobrze sprawę, że cała jego robota, to zaledwie szkic nieśmiały, wypracowanie szkolne? Tylko on, Szczukin, zdolny był tchnąć życie w te krótkie sceny mojej sztuki, w których ukazuje się Lenin.

— Co? — ciągnie szybko półgłosem. — Jak mam wychodzić? Prędko? Powoli? A może czytając gazetę? Wybiec, wyskoczyć? No? Rozumiem: jest to humor, z jakim zazwyczaj zabiera się do najtrudniejszej pracy człowiek, który opanował swój kunszt w zupełności.

Nie mogę się zdobyć na odpowiedź. Więc Szczukin, mijając stolik re-

żysera, idzie na scenę krok w krok za Tołczanowem, który gra Iwana Szadrina, żołnierza z czasów pierwszej wojny światowej, w ówczesnej czapce na głowie, z karabinem przez ramię. Za chwilę żołnierz w poszukiwaniu wrzątku do herbaty będzie szedł korytarzem Instytutu Smolnego. Na razie korytarz jest pusty. Na następnych próbach będą tu inni aktorzy — żołnierze, wypoczywający wprost na podłodze; będą w pośpiechu przechodzili jacyś ludzie; przed drzwiami Komitetu wojenno-rewolucyjnego stanie na warcie marynarz... W danej chwili gra tylko Szczukin ze swym partnerem: chcą we dwójkę, sam na sam, dokładnie przegrać pierwszą scenę.

— Zaczynamy — mówi głośno od swego stolika reżyser. Widać, że mu pilno: porywczy jest i niecierpliwy.

Przekonacie się, że wszystko pójdzie znakomicie — mówi do mnie, widząc, że im bliższa jest chwila, gdy Szczukin ma się ukazać, tym większe ogarnia mnie zdenerwowanie. — Borys tylko tak udaje... Wszystko ma świetnie opracowane.

Zaczyna się próba. Iwan Szadrin idzie korytarzem szukając herbaty. Gra z partnerami urojonymi, których na scenie nie ma.

Ale tak jest przejęty grą, jego ruchy i słowa zwrócone do nieobecnych tak są wyraziste, że mimo woli zapominamy, że to tylko próba.

— Dobrze — woła od stolika Simonow. — Doskonale.

Ale Szczukin chce, żeby Tołczanow powtórzył tę scenę. Chce jeszcze raz zobaczyć, jak to chodzi po tych olbrzymich korytarzach zbłąkany żołnierz. Nie mówi, po co mu to jest potrzebne. Ale widać, z jakim wytężeniem pracuje w tej chwili jego mózg artysty.

— Zrób mi tę grzeczność — łagodnie prosi Tołczanowa — zagraj-no jeszcze raz.

Więc żołnierz z karabinem, którego by nikomu nie powierzył, i z imbrykiem w ręku idzie jeszcze raz i dochodzi do tego umownego miejsca, kiedy to z głębi korytarza ma się ukazać Lenin. Ma on wyjść na scenę w tej samej chwili, kiedy orkiestra wzbiera nową falą muzyki — jeśli to nie nastąpi, cały pomysł zawiedzie: żołnierz będzie stał bezczynnie, obraz zastygnie w bezruchu, wszystko stracone.

I Szczukin wyszedł — z taką niespodziewaną gwałtownością, z taką energią przemieniony nie do poznania, żem doznał na sobie samym,

w jaki to podziw i uniesienie wprawi on w owej chwili widzów. Krokiem szybkim, sprężystym, skupiony, świadomy swego celu, szedł oto korytarzem nie Szczukin, który dopiero co siedział tu z nami lecz zupełnie inny człowiek, wielki i urzekający w swym uduchowieniu.

Nigdy nie zapomnę tej pierwszej inscenizacji.

Tołczanow cofnął się nieco, gdy Szczukin zbliżył się do niego, lecz natychmiast, nie pozwalając mu odejść dalej, z prostotą i naiwnością zapytał z cicha:

— Szanowny... gdzie bym tu mógł dostać herbatki?

„Klucz został znaleziony. Scena, której złożoność takim nas przejmowała lękiem, przybrała swój nieomylny kształt artystyczny. Szczukin i Tołczanow przerwali grę, czując, że dalej zaczęłaby się improwizacja, która mogłaby obniżyć znaczenie i sens tego, co właśnie osiągnięto. Nikt z nas na razie nie mógł się zdobyć na żadną ocenę tego niezwykłego występu.

Simonow wstał, żeby się udać na scenę, celem dokładnego, powiedziałbym — matematycznego opracowania inscenizacji. A gdy szedł wzdłuż rampy, przystanął nagle zdumiony: w trzecim rzędzie zobaczył jakąś kobietę, która szlochała z twarzą ukrytą w dłoniach. Była to nasza stara, poczciwa krawcowa teatralna. Przyszła na próbę, żeby sprawdzić, jak leży ubranie na Szczukinie, i niepostrzeżenie została na widowni. I oto wstrząśnięta tym, co ujrzała, zalewała się łzami.

O tej pamiętnej próbie nie zawaham się powiedzieć, że były to chwile święte. Trudno oddać słowami natchnioną grę artysty. A wszakże odczuliśmy i pojęli ten potężny wiew natchnienia, z jakim Szczukin wcielił się w postać geniusza rewolucji — nawet bez charakteryzacji, w świetle zaledwie markowanym. Cała jego miłość do Lenina znalazła swój wyraz w tej grze artysty, przepełnionego szczęściem tworzenia. Zrozumieliśmy, że już dawno, zanim jeszcze otrzymał egzemplarz sztuki, musiał stworzyć w sobie tę kreację.

...Tymczasem filmowanie dobiegło końca. Ale nie wiadomo było jeszcze, jak wypadł film: M. Romm montował go

właśnie dniami i nocami. Co musiał przeżywać wówczas Szczukin — on, który pierwszy grał Lenina. A gdyby... „Gdyby" przekreśliłoby wszystko. Bo gdyby film się nie udał, Szczukin bez wątpienia nie zechciałby i nie mógł wystąpić na scenie.

Oto odbywa się próba generalna. Szczukin zachowuje się jakoś dziwnie. Porusza się jak automat, a swoją mowę końcową wygłasza tak cicho, że ledwie go w piątym rzędzie słyszymy.

My, którzyśmy widzieli jego pracę, wiemy, że nic szczególnego nie zaszło. Postąpił jak najsłuszniej: oszczędzał się, nie marnował na próżno sił. Ale inni nie rozumieli tego, czy też nie chcieli zrozumieć. Przedstawiciele Komitetu Sztuki po próbie wypowiedzieli swe uwagi, udzielili wskazówek. Najpierw mówili o błędach innych wykonawców, następnie przeszli do Szczukina. Dlaczego tak cicho mówi? Lenin tak nie mówił.

Szczukin wstał.

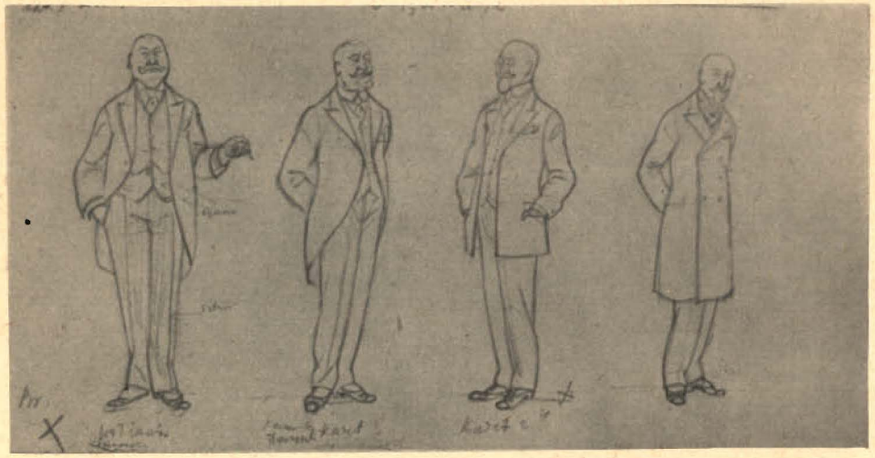
— Lepiej będzie, jak sobie pójdę — powiedział tym samym cichym głosem.

— Dlaczego? — zapytano go ze zdziwieniem.

— Boję się, że jak będziecie tak mówić, to mnie zbałamucicie. A jutro premiera.

Wieczorem dowiedzieliśmy się, że film o Leninie będzie wyświetlany. Nazajutrz Szczukin grał pełnym głosem.

Przełożył *Jerzy Wyszomirski*



LEON GOMOLICKI

O M. POGODINIE

Wiosną 1936 roku z inicjatywy Stalina ogłoszony został w Związku Radzieckim konkurs na utwór artystyczny poświęcony zbliżającej się dwudziestej rocznicy Rewolucji Październikowej. Jednym z warunków konkursu było ukazanie w utworze roli Włodzimierza Lenina w Rewolucji

W wyniku tego konkursu powstały sztuki: Konstantego Treniowa „Nad brzegami Newy", Aleksandra Korniejczuka „Prawda" i Mikołaja Pogodina „Człowiek z karabinem".

Dramat Pogodina, jak wiele jego wczesnych sztuk, nie od razu uzyskał swą formę ostateczną. Według pierwotnych zamiarów autora miał to być scenariusz filmowy. W sierpniu 1936 roku Pogodin pokazał wybitnemu aktorowi Borysowi Szczukinowi projekt scenariusza filmu pt. „Październik", w którym Szczukin miał grać rolę Lenina. W rok później reżyser filmu, Jutkiewicz, nie czekając na rozstrzygnięcie konkursu, przystąpił do zdjęć. W jego dzienniku czytamy: „1937. Czerwiec. Po raz pierwszy w historii kina i teatru w ciszy nocnej studia Lenfilmu powstają rysy oblicza Lenina. Pierwsze zdjęcia. Wykonujemy je w okolicznościach szczególnie uroczystych, w napięciu podniecenia — przed nami stoi żywy Lenin... I jeszcze jeden, pełen niebywałego podniecenia dzień: wyświetlamy taśmę na ekranie. Są jeszcze braki, ale można powiedzieć z całym przekonaniem: to sukces. Na ekranie Lenin..."

W sierpniu 1937 zdecydowano jednak, że na dwudziestolecie Rewolucji zostanie zrealizowany tylko jeden, inny film — „Powstanie". Sprawa realizacji scenariusza Pogodina przestała być aktualna, ale jednocześnie Teatr im. Wachtangowa podjął się wystawienia sztuki, na którą Pogodin miał przerobić swój scenariusz. Sztukę tę autor zatytułował „Człowiek z karabinem". I znów Szczukin miał grać Lenina. Aktor ten, niezwykle

sumiennie traktujący powierzoną mu odpowiedzialną rolę, podjął się ogromnie trudnej pracy: starannie gromadził materiały pomocnicze, wczytywał się we wspomnienia współczesnych, studiował kroniki filmowe, w których została utrwalona postać Lenina, wysłuchiwał godzinami płyt gramofonowych z nagranym głosem twórcy rewolucji proletariackiej, wnikliwie badał materiał ikonograficzny. Zajęcia w domu, w studium filmowym (trwały zdjęcia filmu „Powstanie") i próby w teatrze pochłaniały mu do dwudziestu godzin na dobę. Ale przygotowania te i praca nad filmem pomogła Szczukinowi wszechstronnie przemyśleć i opracować postać Lenina: aktor przyszedł do teatru już z gotową rolą.

12 października 1937 roku odbyła się generalna próba sztuki Pogodina. Kiedy Szczukin-Lenin ukazał się w głębi sceny, przemierzając szybkim, energicznym krokiem korytarz Instytutu Smolnego, cała sala teatralna jak jeden człowiek powstała ze swych miejsc. Owacje trwały kilka minut, nie pozwalając aktorowi dojść do głosu. Zarysowana już w scenariuszu „Października" kluczowa scena spotkania Lenina z Szadrinem spełniła swoje przeznaczenie — stała się sugestywną, celną syntezą, uwypuklającą zasadnicze cechy charakteru wodza rewolucji, który w żywych kontaktach z masami uczy je i uczy się przy tym sam, wykazuje wielkie serce i mądrość, połączone z urzekającą skromnością.

Pogodin umiał wydobyć i ukazać w swym utworze zasadniczy, humanitarny pierwiastek rewolucji proletariackiej. Dlatego też sztuka „Człowiek z karabinem", odniósłszy z miejsca wielki sukces, weszła do żelaznego repertuaru teatrów radzieckich.

Ale i wcześniejsze dramaty Pogodina odznaczały się również pionierską, aktualną treścią.

W pierwszych latach Rewolucji Październikowej młody teatr radziecki dotkliwie odczuwał brak własnego repertuaru. Postępowi działacze teatralni czekali na dramat, który by wreszcie odtworzył prawdziwie rzeczywistość rewolucyjną. Stanowiło to przedmiot nieustannej ich troski, jak również troski pisarzy, zwłaszcza zaś tych działaczy i tych pisarzy, którzy od razu stanęli na pozycjach rewolucji proletariackiej. Jednym i drugim zależało przede wszystkim na ukazaniu sił podporządkowujących wyzwolone żywioły pierwiastkowi woli i myśli, na ukazaniu nowej ideologii marksistowskiej. W tym okresie Partia zwróciła się z apelem do teatru by przyczynił się do powstania nowego repertuaru, który by szczególnie podkreślił historyczną rolę klasy robotniczej. Zagadnienie to bowiem od dawna już nurtowało młode społeczeństwo radzieckie lecz sugestywna siła sztuki scenicznej wciąż pozostawała niewyzyskana, wciąż czekano na współczesną sztukę realistyczną.

Przełom, który nastąpił w tej dziedzinie w latach 1925—30, wiąże się ze śmiałą nowatorską działalnością młodego wówczas reżysera Aleksego Popowa. On właśnie stał się inspiratorem i realizatorem pierwszych sztuk repertuaru radzieckiego, które powstały w wyniku ścisłej współpracy teatru z pisarzem. Ten niezwykle owocny i twórczy eksperyment przyniósł wspaniały plon w postaci pierwszych sztuk radzieckiej dramaturgii: scenicznej adaptacji powieści Seifulliny „Wirinieja" i dramatu Ławreniewa „Przełom".

Był to jednak dopiero pierwszy etap tej pracy, który ukazał na scenie walkę klasową, dał syntezę wojny domowej. Tymczasem życie, wyprzedzając osiągnięcia sztuki, stawiało przed pisarzami i przed teatrem coraz nowe zadania. Okres budownictwa socjalistycznego wysunął na pierwszy plan olbrzymie zagadnienie pięciolatek, a co za tym idzie —

narodzin nowego bohatera na tle twórczego zrywu narodu radzieckiego. I znów reżyser wyszedł na spotkanie jeszcze nie wcielonego w dzieło sztuki tematu.

W roku 1929 do Popowa zgłosił się ze swoją pierwszą próbą dramatyczną pt. „Tempo" reporter „Prawdy" Mikołaj Pogodin. Posiadał on dużą znajomość terenu i aktualnych zagadnień, które badał na wielkich budowlach, w nowopowstających zakładach przemysłowych i zmieniającej swe oblicze wsi radzieckiej. Ale ten surowy materiał rozsadzał konwencjonalne ramy dramatu i niedojrzały utwór Pogodina okazał się nie tyle sztuką, ile ujętym w dialogi reportażem. Początkującemu dramaturgowi poszczęściło się jednak: spotkał on na swojej drodze reżysera, który nie uląkł się eksperymentu wymagającego dużego wkładu sił i twórczej odwagi. Popow zapalił się do aktualnej tematyki sztuki Pogodina i postanowił zająć się przerobieniem autentycznego, zaczerpniętego wprost z życia, na gorąco, materiału.

Popow rozpoczął próby „Tempa", przepracowując jego tekst w czasie pracy z zespołem aktorskim, a więc poddając go tej samej metodzie, którą stosował przy adaptacji „Wiriniei". Wówczas nie doszło jednak do wystawienia „Tempa": w roku 1930 Popowa przeniesiono do Teatru Rewolucji, w którym jednocześnie kierownictwo literackie objął Pogodin. Wynikiem ich współpracy była druga sztuka Pogodina, reżyserowana i wystawiona przez Popowa — „Poemat o siekierze".

U źródeł tematu leżał tu również materiał reportażowy: obserwacja pracy załogi huty. Sztuka nabierała kształtu scenicznego w ścisłej współpracy autora z teatrem. Aktorzy wielokrotnie odwiedzali zakłady „Sierp i młot", aby bliżej poznać pracę i życie robotników.

Autor odsłaniał przed nimi stopniowo dojrzewający plan przyszłej sztuki. „Już widzieliśmy ogólny jej zarys, a jakie to jest ważne dla

teatru — opowiada Pogodin. — Reżyser, scenograf, cały kierowniczy zespół nabierał coraz większego przekonania do utworu, który jeszcze nie był napisany..."

W podobnych okolicznościach powstawały i dalsze sztuki Pogodina: „Mój przyjaciel" (1932) — o kierowniku budowli, komuniście Grzegorzu Gaju oraz „Srebrna Padź" (1938) — o żołnierzach straży pogranicznej. O pracy nad drugą z tych sztuk Pogodin pisał w artykule umieszczonym w swoim czasie w czasopiśmie „Sowieckoje iskusstwo".

Kiedy reżyser Popow, przeniesiony do Teatru Armii Radzieckiej, wyjechał na czele zespołu tego teatru na gościnne występy do szeregu miast Dalekiego Wschodu, Pogodin również wziął udział w tej ciekawej podróży. Tu, przy zbieraniu materiałów do nowej sztuki i podczas dyskusji nad jej planem znów połączył się talent autora i kwalifikacje zespołu teatralnego. Za główny temat utworu posłużyły obserwacje życia załogi strażnicy Srebrna Padź — czujnych wartowników szczęścia i wolności wielkiego kraju. „Byliśmy świadkami autentycznych faktów — wspomina Pogodin — które przekształcały się później w akcję sztuki. Znaliśmy osobiście ludzi, których cechy charakteru, zdania i wypowiedzi posłużyły następnie za wzór przy tworzeniu postaci dramatu i dialogów".

Taki był początek twórczej drogi dramaturga oraz wybitnego działacza teatralnego, członka Komisji Repertuarowej i naczelnego redaktora miesięcznika radzieckiego „Teatr" Mikołaja Pogodina, dziś autora wielu popularnych, a także znanych i cenionych za prawdę realistyczną i wysoki poziom artystyczny dramatów i komedii. Prócz omówionych należy wspomnieć: „Po balu" (1933), „Arystokratów" (1935), „Giocondę" (1938), „Kremlowskie kuranty" (1941), „Gdy kruszą się kopie" (1953) i in. Dziś jeszcze Pogodin wspomina czasy, kiedy pewnym krytykom teatralnym — później zdemaskowanym przez prasę partyjną, ale wówczas najbardziej agresywnym — zależało na zdezorientowaniu i na załamaniu początkującego pisarza, którego sztuki nie tylko przyniosły syntezę aktualnych zagadnień, lecz zawierały w sobie także rewolucyjną treść przyśpieszającą proces powstawania nowej rzeczywistości.

Traktowali oni utwory Pogodina jako prymityw, nazywali je lekceważąco „reportażami scenicznymi", metodę zaś budowania dramatów na materiale zaczerpniętym z życia „naiwnym realizmem". Ta teoryjka, przeciwstawiająca ów „naiwny realizm" rzekomej „prawdzie artystycznej" kryła w sobie niebezpieczne przeciwstawienie prawdy artystycznej prawdzie życia w celu udowodnienia, że realizm socjalistyczny jakoby w ogóle nie sprzyjał sztuce.

„Kiedy przypominam sobie to wszystko — pisze Pogodin w jednym ze swych artykułów z ostatnich lat, adresowanym do młodego pokolenia radzieckich dramaturgów — nasuwa mi się mimo woli uderzające zestawienie: przecież to samo było i później z innymi, najsłuszniejszymi pod względem ideologicznym poczynaniami młodszych ode mnie pisarzy. Przecież dywersje krytyków były skierowane przeciw najwybitniejszym autorom zapowiadającym swoją twórczością nowy kierunek i rokującym nieprzeciętne zdolności.

Powinni to poważnie rozważyć młodzi towarzysze aby zrozumieć jedną zasadniczą prawdę: w literaturze zwyciężyć może tylko ten, kto mocno związał się z życiem, z nową rzeczywistością".

Sam Pogodin na przykładzie własnej twórczości dowiódł słuszności i prawdy głoszonej i z pełnym sukcesem realizowanej przez siebie zasady.

JADWIGA SIEKIERSKA

SŁYSZAŁAM LENINA...

O Leninie napisano już setki wspomnień, wypowiedzi, odtworzono jego obraz w sztukach teatralnych, filmach, uwieńczono w dziełach poetów i pisarzy. Nadal obraz Lenina zasila fantazję ludową, znajduje wyraz w wielonarodowym bogactwie sztuki ludowej w ZSRR.

Ten wielki człowiek, z imieniem którego związane są narodziny naszej epoki, pozostaje niewyczerpanym źródłem natchnień dla poety, artysty, tematem studiów dla badacza, historyka, polityka.

Słyszałam Lenina przemawiającego na IV Kongresie Kominternu. Zawdzięczam to Julianowi Marchlewskiemu, przewodniczącemu polskiej delegacji na Kongresie. Zobaczyć obrady Kongresu — było szczytem moich marzeń.

Wczesnym rankiem 13 listopada 1922 r., „ciocia Bronia" (tak w kołach polskich komunistów nazywano żonę Juliana Marchlewskiego), zawiadomiła mnie telefonicznie, że jest dla mnie przepustka na Kongres i że czeka mnie wielka niespodzianka. Domyśliłam się — będzie przemawiać Lenin. Gorączkowo zaczęłam się ubierać — wszystko leciało mi z rąk od gwałtownego pośpiechu. Przechodząc jezdnią na rogu Wozdwiżenki i Mochowej omal że nie wpadłam pod samochód.

Olbrzymia Gieorgiewskaja sala jednego z pałaców kremlowskich wypełniona tłumem niecodziennym, wszędzie kontrasty barwnych strojów

ludowych, różnych typów narodowych. Na tle pałacu carów moskiewskich — ta mozaika strojów i narodów miała szczególną wymowę.

Pierwszą połowę sali wypełniali delegaci — w drugiej siedzieli goście. Żeby lepiej widzieć — usiadłam w pierwszym rzędzie dla gości, tuż przy delegatach. Ktoś przemawiał, ale go nie słuchano uważnie. Na sali panował niepokój oczekiwania. Wyglądano Lenina. Myśl o nim tym bardziej zaprzątała umysły, że już wtedy był ciężko chory. Przybył na Kongres wprost z Gorek (pod Moskwą), gdzie się leczył.

Lenin zjawił się nieoczekiwanie, zanim przewodniczący zdążył zapowiedzieć jego przybycie. Szybkim, drobnym krokiem wszedł na trybunę. Zerwała się burza oklasków, wszyscy wstali. W jasnoszarym ubraniu, średniego wzrostu, mrużąc oczy, opędzając się ręką od nieustających oklasków, jak od natrętnych much, Lenin z uśmiechem zwracał swą twarz to ku sali, to ku prezydium, oczekując na ciszę.

Uderzyła mnie wtedy w postaci Lenina niezwykła bladość twarzy o chorobliwym, żółtawym odcieniu. To było jego przedostatnie przemówienie.

Jakże niepodobne były portrety do żywego Lenina. Żywa mimika twarzy, błyski ironii, otwarty, szeroki uśmiech, stale zapalające się młode ogniki w oczach — kontrastowały z chorobliwą bladością twarzy.

Powoli ustawały oklaski, ludzie siadali, sala się uciszała... Lenin zaczął mówić gestykulując, wysuwając w charakterystyczny dla niego sposób prawą rękę naprzód, żywo poruszając się. Mówił dość szybko.

Analizował kilkuletni dorobek władzy radzieckiej w świetle perspektyw rewolucji światowej. Nazywał się ten referat: „Pięć lat Rewolucji Rosyjskiej i perspektywy rewolucji światowej".

Tak mnie wtedy pochłaniała sama osoba Lenina, że z trudem śledziłam wątek jego myśli. Wryła się w pamięć bezpośredniość, prostota i żywość, z jaką przemawiał. Lenin nie miał w sobie nic z pozy, nic z posągowości trybuna. Referat swój przeplatał dowcipami, uśmiechając się wtedy specjalnie chytrze i bardziej mrużąc jedno oko. Czasami przemówienie jego robiło wrażenie swobodnej gawędy. Niekiedy, dla poparcia jakiejś myśli, czy szukając nowych faktów, zwracał się do kogoś z bliżej siedzących w prezydium i znów szybkim ruchem głowy przechylał się ku sali, rozwijając nową myśl.

Uwagę moją przykuwał osobliwy leninowski sposób przemawiania. W tym wielonarodowym i wielojęzycznym zespole nawiązał się tak bardzo bezpośredni, tak żywy kontakt między Leninem a salą, że każdemu się zdawało, iż Lenin właśnie dla niego przemawia.

Słuchałam później wielu doskonałych mówców, mocnych w logice, błyskotliwych, sugestywnych i olśniewających dowcipem. Ale nikogo nie słyszałam, kto by potrafił tak jak Lenin stopić się w jedno z masą, do której przemawia.

Słuchając Lenina miałam uczucie człowieka, który dojrzał nagle przyjacielską twarz kogoś bliskiego i od razu poczuł się prosto i swojsko.

Ta wyjątkowa siła bezpośredniości i prostoty Lenina jako mówcy była dla niego typową jako dla „nowego wodza nowych mas, prostych i zwykłych mas najgłębszych „nizin" ludzkości" (Stalin).

„Lenin jest prosty jak prawda" — powiedział o nim pewien robotnik z Iwanowa. Tą właśnie z serca płynącą prostotą zdobywał sobie również ludzi gdy przemawiał.