SCENA WROCŁAWSKA

1950
NR · 1

SCENA WROCŁAWSKA

WYDAWNICTWO PAŃSTWOWYCH TEATRÓW DRAMATYCZNYCH
WE WROCŁAWIU

Rok II STYCZEŃ 1950 Nr 1 (4)

TREŚĆ ZESZYTU:

M. J. LERMONTOW *Na śmierć Puszkina* 3
SEWERYN POLLAK: Ten, który śmiał wysławiać wolność 5
MARIAN JAKÓBIEC: Puszkin i polscy artyści 9
S. DURYLIN: Puszkin i Szczepkin 13
JERZY PROCNER: Puszkin w muzyce rosyjskiej 17
S. BREITBURG: Gorki o Puszkinie-dramaturgu 18
B. MEIŁACH: Chluba rosyjskiej dramaturgii 23
CZESŁAW STASZEWSKI: „Mozart i Salieri" a „małe tragedie" 27
ALEKSANDER JACKIEWICZ: Zapiski D'Archiaca 30

KRONIKA

Udział Zespołu P.T.D. w uroczystościach Stalinowskich 34
Akademia ku czci Lenina 34
Wyróżnienie Zespołu P.T.D. na Festiwalu Sztuk Radzieckich 34
„Moskiewski charakter" w Polskim Radio 34
Wieczór dyskusyjny w TPPR 35
Publiczna dyskusja nad „Moskiewskim charakterem" 35
Prelekcja o „Niemcach" 35
Jubileuszowe przedstawienie „Niemców" 35
Działalność Kierownictwa Występów Pozateatralnych 35
Egzaminy kwalifikacyjne aktorów 35
Z działalności orkiestry P.T.D. 36
Najbliższe premiery 36
Od redakcji 36

Aleksander Puszkin
Rzeźba Vitali Giovanni

M. J. Lermontow

NA ŚMIERĆ PUSZKINA

. . . . . .

Poeta padł! — niewolnik czci —
Oszczerczą oczerniony mową,
Z ołowiem w piersi legł we krwi,
Bez zemsty skłonił dumną głowę!...
Nie mogła dusza znieść wyniosła
Sromoty nędznych, niskich zdrad,
I przeciw sądom świata powstał,
Powstał — jak zawsze sam — i padł!
Padł! Pocóż teraz płacz i łkania,
I pustych pochwał zbędny chór,
I bełkot usprawiedliwiania?
Wyroczny los rozstrzygnął spór!

Nie z dawnaście prześladowali
Jego swobodny, śmiały dar
I dla uciechy rozniecali
Tlejący się zaledwie żar?
I cóż? radujcie się! W ten dzień już
Ostatniej męki nie mógł znieść
I zgasł, jak płomień, świetny geniusz,
Zwycięski laur zwarzyła śmierć.

. . . . . .

On padł — darń skryła go mogiły.
Jak śpiewak ów, nieznany, ale miły,
Zazdrości zaślepionej łup.
Z tak dziwną opiewany przezeń siłą,
Jak on, rażony u zabójcy stóp.
Czemu od miłych słów przyjaźni prostoduszne,
Niewinny wszedł w ten świat zawistny tak i duszny
Dla żądz płomiennych i dla wolnych dusz?
Dlaczego podał dłoń nikczemnym swym oszczercom,
Zawierzył dźwiękom słów i wiarołomnym sercom —
On, co tajniki serc w młodości przejrzał już?
I zdjąwszy dawny wieniec, innym go — cierniowym,
Przetkanym laurem, wroga uwieńczyła dłoń,
Lecz ciernie, skryte w liść laurowy,
Raniły sławną jego skroń;
Trucizną go w ostatnie dni pojono,
Zdradzieckim szeptem głupców drwił zeń świat
I z żądzą zemsty nie zaspokojoną,
Z żalem nadziei oszukanych padł.

Umilkła już cudowna pieśń
I nie rozebrzmi już zbudzona,
Schronienie jego — grobu cieśń,
Na ustach pieczęć położona.

A wy, o dumni z ojców swych nazwiska,
Synowie możnych, znanych z podłości i zła,
Wy, co stopą służalczą depczecie zwaliska
Rodów, które skrzywdziła ślepa losu gra,
Wy, stojący przed tronem zgrają niewolniczą,
Wolność, Geniusz i Sława nie wstrzymały was,
Kaci! Pod stopy prawa kryjecie się w czas,
Przed wami sąd i prawda — niechaj milczą!
Lecz jest, jest boży sąd, gachy rozpusty! Jest
Sędzia straszliwy i on czeka,
Niczym dlań złota brzęk i próżny gest,
Z góry zna każdą myśl i czyn człowieka.
I wtedy wy będziecie już na darmo
Złorzeczyć mu po wszystkie dni
I nie zmyjecie już krwią waszą wszystką czarną
Poety sprawiedliwej krwi!

M.J. Lermontow
(tłum. Wiesław Karczewski)

Seweryn Pollak

TEN, KTÓRY ŚMIAŁ WYSŁAWIAĆ WOLNOŚĆ...

Rok puszkinowski, który rozpoczął się 6 czerwca, w 150-tą rocznicę urodzin Aleksandra Puszkina, zazębiał się z rokiem mickiewiczowskim. W ramach wystawy mickiewiczowskiej w warszawskim Muzeum Narodowym otwarto wystawę poświęconą twórczości i życiu Puszkina, a także jego stosunkom z Mickiewiczem. Podobnie wystawa poświęcona Puszkinowi z działem mickiewiczowskim otwarta została w Moskwie. Jednocześnie zarówno w Moskwie jak i w Warszawie odbywają się od wielu miesięcy uroczyste akademie ku czci wielkich poetów, polskiego i rosyjskiego. To połączenie obchodów poświęconych uczczeniu obu poetów nabiera znaczenia symbolu. Nie na darmo, zarówno Mickiewicz jak i Puszkin byli przodującymi ludźmi swojej epoki, wyrazicielami idei wolnościowych. Nie na darmo obaj ci twórcy, sięgnąwszy do źródeł samorodnej poezji ludowej, wzbogacili w ten sposób nie tylko swój język poetycki, ale i treść wewnętrzną swoich dzieł, stając się poetami narodowymi. Nie na darmo wreszcie obu ich łączyła przyjaźń poetycka, przyjaźń, która również nabrała znaczenia symbolu.

Puszkin pisał o Mickiewiczu:

> ...Mówił o przyszłych czasach, gdy narody zapomną waśni — i w rodzinę wielką połączą się. Słuchaliśmy poety z zapartym oddechem...

Dziś, gdy spełniły się te słowa, z zapartym oddechem słuchamy obu wielkich poetów

Ale zanim zaczniemy czytać czy oglądać na scenie dzieła Puszkina, musimy poznać ich twórcę, jego życie, środowisko, w którym wzrastał i pracował. Musimy także poznać zasadnicze cechy jego twórczości. Aby zdać sobie sprawę z jej przełomowego znaczenia.

Jak już wspomniałem na wstępie, Aleksander Puszkin urodził się dnia 6 czerwca 1799 r. w Moskwie. Pochodził on ze zubożałej rodziny arystokratycznej. Matka poety była wnuczką słynnego wychowanka Piotra I, księcia abisyńskiego Ibrahima Hannibala, generała artylerii. Puszkin opisał go w swej opowieści historycznej pt. „Murzyn Piotra Wielkiego".

Dzieciństwo Puszkina nie było radosne. Rodzice prowadzili życie światowe, przyszły poeta zdany był na opiekę cudzoziemskich guwernerów i starej niańki, która pierwsza zaznajomiła go z poezją i baśniami ludu. Jednocześnie chłopiec, mając dostęp do biblioteki ojca, bardzo wcześnie zapoznał się z dziełami klasyków literatury światowej. Te dwa mosty poezji ludowej i tradycji klasycznej sprzęgły się w późniejszej twórczości poety.

W 1811 r. Puszkin zostaje oddany do liceum w Carskim Siole. W czasie popisu w tej szkole talent młodego poety spotkał się z uznaniem Dzierżawina, najznakomitszego podówczas poety Rosji.

W 1818 r. Puszkin — po wyjściu z liceum — bierze żywy udział w życiu towarzyskim stolicy. Puszkin, który już uprzednio dał się poznać jako znakomicie zapowiadający się poeta, w 1820 roku wydaje poemat romantyczny „Ruslan i Ludmila". Poemat, w którym po raz pierwszy w sposób świadomy zostały wprowadzone przez Puszkina wątki ludowe, wywołuje głosy zachwytu, a jedno-

cześnie ostre sprzeciwy reakcyjnego odłamu krytyki; zachowawczo nastawieni krytycy nie mogą wybaczyć poecie gwałtownego przełamania arystokratycznych tradycyj w literaturze.

Jeszcze w czasie pobytu w liceum, po przez przyjaciół, którzy w przyszłości mieli odegrać wybitną rolę w spisku dekabrystów, Puszkin przejmuje się wpływem idei wolnościowych. Za liczne epigramaty, skierowane przeciw carowi Aleksandrowi I i przeciw jego najbardziej reakcyjnym ministrom, jak Azakerejew i Golicyn, a także za odę „Wolność", o mało nie dostaje się na Sybir. Zesłany na południe Rosji, gdzie spędza 4 lata, zostaje otoczony „opieką" władz, które w końcu wyznaczają mu jako miejsce zamieszkania Michajłowskoje — rodzinny majątek Puszkinów. W Michajłowskoje pracuje Puszkin nad tragedią „Borys Godunow" i dalej pisze „Eugeniusza Oniegina", poemat, nad którym pracował już od dawna, a który miał się stać największym jego dziełem.

Krwawe stłumienie spisku dekabrystów, którzy 14 grudnia 1825 r. podnieśli zbrojne powstanie przeciw carowi, wstrząsnęło poetą. Dekabryści nie mieli oparcia w masach ludowych i to było przyczyną ich klęski. Puszkin współczuł ich ruchowi, ale klęskę tę przewidywał — w zrozumieniu sytuacji politycznej i w szerokim pojmowaniu zagadnień społecznych poszedł dalej od dekabrystów. Przykładem tego jest chociażby napisana jeszcze przed rozgromieniem dekabrystów tragedia historyczna „Borys Godunow", gdzie poeta po raz pierwszy w literaturze rosyjskiej wprowadza lud jako czynnik decydujący w życiu narodu.

Swoje współczucie dla ruchów wyzwoleńczych wyraża poeta w licznych utworach. Takie wiersze, jak „Pismo na Sybir", czy „Arion", świadczą o tym niezbicie.

Idee postępu, reprezentowane przez przyjaciół-dekabrystów, Puszkin pragnął urzeczywistnić poprzez podniesienie poziomu ogólnego, poprzez kontynuację w Rosji reform cywilizacyjnych Piotra I. Stąd w twórczości jego ustawicznie powraca postać pierwszego reformatora Rosji. Piotrowi poświęcony jest poemat „Połtawa", napisany w 1828 r. i „Jeździec miedziany", pisany w roku 1835. W tym świetle zupełnie jednoznacznie brzmią liczne wiersze, dotyczące powołania poety i roli poezji, pisane w najbliższych latach po stłumieniu powstania dekabrystów. Widząc w wolnym głosie poety odbicie myśli i uczuć całego narodu, Puszkin głosił swobodę poetyckiego słowa, którego nie może zagłuszyć ucisk i tyrania. Władze carskie stale nieufnie patrzące na poetę po powstaniu grudniowym, roztoczyły jeszcze ściślejszy nadzór nad jego życiem i działalnością twórczą. Doszło do tego, że car Mikołaj, sprowadziwszy Puszkina pod konwojem do Petersburga, pozwolił mu wprawdzie mieszkać w stolicy, lecz zaofiarował mu się na doradcę, co oznaczało w praktyce cenzurę ostrzejszą od stosowanej wobec innych. W latach następnych, w Moskwie i Petersburgu, Puszkin pracuje dalej nad „Onieginem", pisze poemat „Połtawa" o Mazepie i walce Piotra I z najazdem szwedzkim. Wplątany w krąg intryg dworskich, w pustce salonów, wśród blichtru życia arystokracji urzędniczej i równocześnie gardzący nim, poeta nie zdoła nigdy zrzucić z siebie więzów, które pętały jego twórczość. W tym właśnie świecie poznaje Puszkin piękną Natalię Gonczarow, swą przyszłą żonę, oświadcza się, lecz gdy nie od razu zostaje przyjęty, wyjeżdża na Kaukaz. Jesienią 1830 r. znalazł się Puszkin dla uregulowania spraw rodzinnych w posiadłości ojca, wiosce Bołdino. W ciągu 3 miesięcy tego zdumiewająco

twórczego okresu, Puszkin pisze 2 ostatnie rozdziały „Oniegina". Powstają wtedy 4 tzw. „małe tragedie": „Skąpy rycerz", „Mozart i Salieri", „Gość kamienny" i „Uczta podczas dżumy", 30 blisko utworów lirycznych oraz krótkie opowiadania pt. „Opowieści Bielkina", którym sądzone było stać się punktem wyjścia nowoczesnej prozy rosyjskiej.

Po powrocie z Bołdina, Puszkin żeni się z Natalią Gonczarow. Piękna, lecz samolubna i żądna blasku światowego żona poety, stała się pośrednio przyczyną jego tragicznej śmierci. W wyniku intrygi dworskiej, którą niechybnie sprowokował car Mikołaj, Puszkin w obronie dobrego imienia żony ginie w pojedynku z ręki gwardzisty carskiego, arystokratycznego emigranta francuskiego D'Anthesa (10. II. 1837 r.).

W rozprawie o „Dubrowskim" pewien krytyk (A. Jacimirski), wyraził się, że Puszkin jako artysta i obywatel atakuje w utworze tym nie poszczególne osoby, lecz cały ustrój ówczesnego państwa rosyjskiego. Że prawda społeczna „Dubrowskiego" polega właśnie na ukazaniu całej okropności systemu, który niszczy byt najszerszych mas ludowych i deprawuje tych, którzy nad masami tymi panują. Te słowa mogą stanowić punkt wyjścia dla sformowania realizmu puszkinowskiego, realizmu krytycznego w stosunku do otaczającej go rzeczywistości społecznej. Puszkin był wyrazicielem idei najbardziej postępowych ludzi swojej epoki.

Z dekabrystami łączyły go więzy przyjaźni i wspólnej ideologii. I Puszkin i dekabryści odnosili się w sposób jednakowo krytyczny do systemu carskiego samowładztwa, rozumiejąc konieczność przeprowadzenia zasadniczych zmian w ustroju państwa rosyjskiego w myśl haseł wolnościowo-rewolucyjnych. Klęskę dekabrystów Puszkin odczuł jak swoją własną. Nie na próżno w okropnych dniach stycznia 1826 r. Puszkin, pisząc w Michajłowskim piąty rozdział „Oniegina", rysuje na marginesie rękopisu swój autoportret w otoczeniu profilów Mirabeau, Woltera i przyjaciół dekabrystów: Pestela i Rylejewa. Motyw ten powtarza się często pod rysunkiem szubienicy z ciałami pięciu powieszonych. Puszkin dopisuje znamienne słowa: „i ja mogłem być pomiędzy nimi". Że się pomiędzy nimi nie znalazł, było dziełem przypadku, ale zawsze uważał się za ich spadkobiercę, za tego, który następnym pokoleniom ma przenieść ich idee.

W „Arionie" mówi Puszkin o sobie:

„A ja, tajemny pieśniarz sprawy
Na brzeg rzucony burz nawałą
Ja lutnię po dawnemu stroję..."

Ale, jak już wyżej wspomniałem, Puszkin wyprzedził dekabrystów w rozumieniu rewolucyjnej roli mas ludowych w procesach historycznych. Prawda społeczna w dziełach Puszkina wiąże się nierozdzielnie z prawdą artystyczną. Jasne widzenie rzeczywistości społecznej prowadzi do prostoty i jasności prawdziwego realizmu.

Głęboka i szczera poezja Puszkina zawsze była realna w sensie wierności prawdzie życia i zawsze stanowiła żywy i ostry protest przeciw wszelkiej akademickości i umowności, przeciw sentymentalnemu fałszowaniu życia. Puszkin uczył się przez całe życie, uczył się u swoich poprzedników i u współczesnych,

hołdował kolejno wszystkim ówcześnie panującym kierunkom literackim, biorąc z nich wszystko co najlepsze, prawdziwe, a odrzucając to, co było jedynie przejściową manierą. Nie zatrzymuje się jednak przy osiągnięciach nabytych, idzie dalej drogą pewną, którą poznaje nieomylnym poetyckim instynktem. Słusznie też mówi o sobie: „w literaturze jestem sceptykiem, żeby nie wyrazić się gorzej i wszystkie jej sekty traktuję jednakowo".

Pseudoklasycyzmowi zawdzięcza Puszkin dążenie do zachowania umiaru, do ścisłości kompozycji i jasności wyrażania, do starannego opracowywania dzieła, a przede wszystkim dążenie do pogłębiania języka ojczystego. W tym względzie posunął się on jednak znacznie dalej, niż wszyscy podówczas razem wzięci badacze w licznych akademiach Europy. Zwrócił się do dziejów języka i do języka ludowego. Zdobyczą Puszkina jest zastosowanie w szerokim zakresie mowy potocznej w poezji. „Nie należy stać na przeszkodzie swobodnemu rozwojowi naszego bogatego i pięknego języka" — pisze. Oto hasło, pod którym wszczyna walkę ze sztucznym szablonem językowym klasyków. Pod tym hasłem walczy dalej z wymyślnym językiem sentymentalistów i romantyków.

Sentymentalizm Bernardin de Saint Pierre'a, Richardsona i Karamzina z jego umownością i sztucznością stał się dla Puszkina jedynie odskocznią, która posłużyła mu dla odtworzenia kilku pięknych, lecz żywych — w przeciwieństwie do dzieł sentymentalistów — postaci „dzieci natury".

Miarą oryginalności twórczej Puszkina-romantyka jest fakt, że zaciekła niechęć do realizmu na rzecz apoteozy poetyczności w teorii braci Schleglów przekształca się u poety rosyjskiego w głębokie przekonanie o humanistycznym oddziaływaniu poezji, o jej niezależności od wpływów zewnętrznych. Przekonanie to w ówczesnych warunkach politycznych było zjawiskiem bezwzględnie postępowym. Romantyczny zwrot ku średniowieczu, ku czasom rycerskim staje się u Puszkina jedynie podstawą do głębokiej analizy psychologicznej w „Skąpym rycerzu", Byron, który był przez pewien czas „władcą jego myśli", wpłynął na Puszkina jedynie pod względem formalnym. Klarownej poezji Puszkina obcy jest mroczny ton bajronizmu. Już we wczesnych poematach o charakterze bajronicznym, jak „Cyganie", „Jeniec kaukaski" i „Fontanna Bachczyseraju", pojawiają się elementy realizmu, aby w pełni dojść do głosu w poemacie narodowym „Eugeniuszu Onieginie". W „Onieginie" Puszkin, opisując Leńskiego, w sposób wyraźnie ironiczny odnosi się do smutku i rozczarowania romantyków.

Studiując Szekspira i dramat romantyczny, Puszkin nie ogranicza się do ślepego naśladowania strony formalnej, lecz tworzy dzieło o tak wybitnie narodowym charakterze, jak „Borys Godunow". Puszkin posiadał silne poczucie narodowe, które wzmożone zostało przez rodzące się w Europie podówczas prądy odrodzenia narodowego ludów. Prądy, które niosła ze sobą młoda burżuazja europejska, były postępowe i rewolucyjne w przeciwieństwie do zachowawczego kosmopolityzmu sfer dworskich i panującej klasy szlacheckich feudałów.

Puszkin nie był ciasnym, zaściankowym nacjonalistą, a właśnie studia nad historią Rosji i badanie języka ludu wpłynęły na to, że jako rosyjski poeta narodowy stał się on w pełni poetą europejskim, wnoszącym nowe wartości do dorobku kultury światowej.

W dziełach Puszkina żyje przeszłość i teraźniejszość narodu. Przejście od romantyzmu do realizmu dało w rezultacie tak wspaniałe dzieło, jakim jest

„Oniegin", „Encyklopedia życia rosyjskiego", jak wyraził się Bieliński; owocem pogłębienia realizmu była proza Puszkina, w której sięgnął on w przeszłość narodu, prawdziwie ukazał rozmaite klasy społeczne i pierwszy spośród pisarzy rosyjskich powiedział prawdę o wsi pańszczyźnianej. Proza puszkinowska stała się źródłem, z którego czerpali niemal wszyscy powieściopisarze rosyjscy. Z postaci opowieści, nowel i poematów puszkinowskich wywodzą się bohaterowie wielkich powieści XIX wieku. Ludowość i narodowość wnoszą w powieści Puszkina wartości ogólno-ludzkie. Słowa Puszkina-demokraty, Puszkina-rewolucjonisty są słowami humanisty, którego oddziaływanie sięga daleko w przyszłość. Jego szlachetny gniew, jego bezkompromisowość, jego miłość dla ludzi, jego optymizm i wiara w życie przełamują się w pryzmacie wspaniałej poezji i są tak samo dla nas pobudzająco twórcze, posiadają tę samą siłę natchnienia w walce o sprawiedliwy porządek świata, jaką miały dla współczesnych poety.

Ten, który „w swój nielitościwy wiek wysławiać wolność śmiał i wzywał miłosierdzia i szlachetności uczuć strzegł", jest dla nas dlatego może tak żywy, że nie pomijał problemów swojego czasu, nie lękał się ich trudności, nie zawsze umiał wyłamywać się z więzów, jakie narzucała mu jego klasa. Zbyt silnie wpływało na niego wychowanie i tradycja kultury szlacheckiej. Zbyt nikły był wpływ klasy, która się dopiero w Rosji rodziła. Umiał jednak trafnie ocenić swoje środowisko, zająć wobec niego stanowisko krytyczne, tworząc podstawy nowej i nowoczesnej literatury, żywej pod względem społecznym i poetyckim po dzień dzisiejszy i w sposób żywy oddziaływającej na naszych współczesnych poetów i pisarzy. Fakt, że dla pisarzy państwa socjalistycznego Puszkin nie przestaje być źródłem natchnienia, jest najlepszą rękojmią twórczej postępowości jego poezji, jej głębokiego humanistycznego sensu.

Seweryn Pollak

Marian Jakóbiec

PUSZKIN I POLSCY ARTYŚCI

Ilekroć wspominamy o polskich kontaktach kulturalnych Puszkina, uświadamiamy sobie, najzupełniej słusznie, jego serdeczną i dozgonną przyjaźń z Mickiewiczem. Nic dziwnego. Tradycja tej przyjaźni urosła dziś do granic symbolu. Widzimy w nim przykład solidarności i pojednania tego wszystkiego, co w narodzie rosyjskim i polskim było najlepsze i najwartościowsze.

Korzystając z olbrzymiego dorobku radzieckiej nauki o życiu i pracy twórczej Puszkina, z ogłoszonej dopiero niedawno pełnej jego korespondencji, materiałów autobiograficznych, z pamiętników i listów osób, z jakimi łączyły wielkiego poetę bliższe stosunki, z dziesiątek i setek fachowych prac historyczno-literackich, mamy możność nie tylko odtworzyć losy Mickiewiczowsko-Puszkinowskiej przyjaźni, ale też przekonać się, że jego stosunki z reprezentantami polskiej kultury bynajmniej nie ograniczały się do Mickiewicza. Już od najwcześniejszej młodości, przed znajomością z polskim wieszczem narodowym, miał on możność pewnego wglądu w nasze sprawy kulturalne, spotykał polskich poetów, malarzy, muzyków.

W młodzieńczym poemacie Puszkina „Rusłan i Ludmiła" (1820) spotykamy nazwisko jednego z najzdolniejszych polskich artystów-malarzy pierwszej

połowy XIX w, Aleksandra Orłowskiego (1777—1832). „Bieri swoj bystryj karandasz" — pisze Puszkin. „Risuj, Orłowskij, nocz i sieczu". Bezpośredniość i pcufałość tych słów świadczy, że poeta znał doskonale tę ze wszechmiar niezwykłą postać: i pod względem społecznego pochodzenia, i głośnych w swoim czasie perypetii życiowych, i talentu, i niezwykłej pasji twórczej. Pochodził Orłowski z Nieborowa. Ojciec, szaraczkowy szlachcic, trzymał

A. Puszkin i A. Mickiewicz
Płaskorzeźba Milbergera

austerię w Siedlcach. Kiedyś przez miasteczko to przejeżdżała księżna Czartoryska i zatrzymawszy się w zajezdnym domu, zwróciła uwagę na uzdolnionego chłopca-rysownika. Zabrała go ze sobą i oddała na naukę do słynnego wówczas w Warszawie Norblina, gdzie z kolei zaopiekował się nim ks. Józef Poniatowski. Dawał mu podobno codziennie dukata złotem i konia wierzchowego do użytku, za co wieczorami w pałacu „Pod blachą" bawił zebrane towarzystwo

robionymi naprędce karykaturami. Po powstaniu Kościuszkowskim, w którym Orłowski wziął udział, ranny i złamany udał się do Petersburga, słynącego już Akademią Sztuk Pięknych i „doborem artystów i profesorów", jak pisze przyjaciel Orłowskiego, również malarz, Wincenty Smokowski. Tu przyjęto go z otwartymi ramionami, dano możność pracy, tu też rozwinął on wspaniale swój talent. Specjalnością artystyczną Orłowskiego były sceny batalistyczne, typy wojskowe i kozackie, sceny myśliwskie, typy szlachty, a nade wszystko doraźna karykatura, odpowiadające smakowi szlachty na pocz. XIX w.

Ale nie tylko swoją sztuką czarował Aleksander Orłowski otoczenie. Uroczym był również towarzyszem i kompanem. Gromadziła się u niego cała cyganeria literacka i artystyczna Petersburga. „Sam, przedziwnym będąc amfitrionem, wszędzie także pożądanym był biesiadnikiem dla wielce miłego, zastolnego, że tak powiem, dowcipu". — pisze pamiętnikarz tych czasów, dr Stanisław Morawski. — „Wszyscy byli u niego na stopie równości i nikt u niego głowy nie zadzierał, jak też również tam stanu swojego się nie wstydził..." Stałym bywalcem Orłowskiego, jak się zdaje, był także Puszkin. Pamiętał o nim nawet w czasie, gdy odbywał podróż do Arzerum (1829). Opisując ją, wspomni również „o kosmatych koniach, znanych nam z wiernego ołówka Orłowskiego".

Malarstwo polskie w kręgu Puszkina reprezentowali także inni artyści. Żył za jego czasów w Petersburgu wspomniany już Wincenty Smokowski, Józef Oleszkiewicz i Walenty Wańkowicz — znani nam z biografii Mickiewicza. O Walentym Wańkowiczu pisze w swoim pamiętniku Stanisław Morawski, — jak to odwiedzając go po raz pierwszy, „nie licząc rozwieszonych na ścianach robót, dwa wielkie uderzające oko portrety na dwóch warsztatach obok siebie stały... Jednym z nich był to właśnie ów szczęśliwie zrodzony portret Mickiewicza, opartego o skałę, w burce. Portret, który stał potem popularny nieledwie tak, jak i sam Mickiewicz. W tym portrecie udało się artyście upoetyzować, uidealizować, upiększyć twarz naszego wieszcza, a jednak zrobić go najzupełniej podobnym... Tychże samych zupełnie rozmiarów stał obok drugi portret. Wyobrażał on mężczyznę, udrapowanego w szeroki z kratkowaną podszewką płaszcz—almaviva, stojącego w kontemplacji i rozmyślaniu pod cienistym drzewem...". Artysta wyjaśnił mu, że był to portret Puszkina. Niestety, nie zachował się on do naszych czasów. Jedynie w r. 1929 puszkinista i radziecki historyk sztuki, M. Bielajew, odnalazł szkic ołówkowy do tego portretu, sporządzony przez Wańkowicza.

W najbliższym otoczeniu Mickiewicza i Puszkina żyli także inni Polacy, którzy reprezentowali godnie życie kulturalne narodu polskiego. Należała do nich w pierwszym rzędzie wielka pianistka tych czasów, Maria Szymanowska. Jako bywalec jej koncertów, słyszał Puszkin zapewne coś niecoś o jej przeszłości. Wiadomo mu było, jak wielką sławą cieszyła się w Europie. Może wiedział o jej wspaniałym debiucie w Warszawie w r 1818. W Moskwie zjawiła się po raz pierwszy w r. 1822, już jako zawodowa artystka. Stąd przyjechała do Petersburga i od razu zdobyła sławę i popularność w artystycznych i literackich kołach towarzyskich. Wielkim jej entuzjastą był wspólny przyjaciel Puszkina i Mickiewicza, Piotr Wiaziemski, który znał ją jeszcze ze swego pobytu w Warszawie. Pociągała zresztą towarzystwo zarówno talentem muzycznym, jak także bystrością umysłu i urodą. Wieść o niezwykłej polskiej artystce rozchodziła się po całej Rosji. Z zachwytem piszą o niej współcześni pamiętnikarze. Po kon-

certach w Moskwie i Petersburgu wyjechała Szymanowska za granicę. W ciągu czterech lat zjeździła Niemcy, Francję, Włochy, Anglię, i tam, wedle słów Wiaziemskiego, „nie tylko cieszyła się powodzeniem, lecz także starała się przez ciągłą naukę i znajomość z najpierwszymi współczesnymi artystami i kompozytorami zdobyć wiadomości, smak i wszelkie pomocnicze środki sztuki". Podróże te, wedle niego, dały jej sławę europejską, zadokumentowaną w sposób pochlebny w licznych głosach prasy niemieckiej, francuskiej i angielskiej". Znaczącym epizodem jej pobytu za granicą była znajomość z Goethem i triumfalne koncerty w Weimarze na początku 1823 r.

W marcu 1823 r. Szymanowska znowu zjawiła się w Petersburgu. Witała ją już cała prasa stołeczna. Zaczęła znowu koncerty. Oto wyjątki z jednej ówczesnej recenzji. „Pani Szymanowska zachwycała wszystkich swoją czarowną grą, w której zjednoczyły się niezwykle umiejętnie uczucie i życie i to wysokie pojęcie harmonii, które dołącza do muzyki siłę poruszającą serce. Można to nazwać poezją muzyki. Fortepian ożył dzięki muzyce tej artystki. Znawcy, w ogóle skąpi na pochwały, mówią, że p. Szymanowska jest niezrównana w *legato* i *cantabile* i że z niezwykłą wyrazistością odtwarza olśniewające myśli kompozytora... Miłośnicy muzyki są zachwyceni przyjemnym zlewaniem się tonów, jakby śpiewnością nut, umiejętnym przejściem z jednego tonu do drugiego".

Trudno ustalić datę nawiązania osobistej znajomości Puszkina i Szymanowskiej. Siostra poety, Olga Pawliszczewa, wspominała, że znał ją dobrze ojciec ich, Siergiej Lwowicz Puszkin i że uczestniczył w jej koncertach w Warszawie, gdzie po kongresie wiedeńskim był przez jakiś czas urzędnikiem. Tak więc znajomość ta była, rzec by można, rodzinna. Wczesną wiosną 1827 r. osiadła Szymanowska w Petersburgu na dłuższy czas. Weszła ponownie do kół literacko - artystycznych stolicy, prowadziła swój salon literacki, w którym zbierali się pisarze i artyści, a także, jak pisze jeden z pamiętnikarzy, „literacko-artystyczna część polskiej kolonii z pierwszym wśród nich—Adamem Mickiewiczem". „Dom Szymanowskiej i w Petersburgu i w Moskwie, gdzie bywała przejazdem podczas swoich artystycznych podróży po Rosji, był swego rodzaju centrum zbliżenia inteligencji polskiej i rosyjskiej, przy czym imię jej stale splatało się z imieniem Mickiewicza". W domu tym bywał Puszkin. O jego przyjaźni dla polskiej artystki i o podziwie dla jej talentu świadczy fakt, że wpisał się do jej albumu. „Iz nasłażdienij żizni" — pisał — „Odnoj lubwi muzyka ustupajet. No i lubow mielodija". Pod słowami tymi widnieje data 1-go marca 1828 r. Wiersze te wyjął Puszkin z drugiej sceny swego „Kamiennego gościa", którego właśnie w tym czasie pisał.

Nazwisko Puszkina w pamiętniku Szymanowskiej znalazło się obok najsławniejszych nazwisk ówczesnej Europy, obok Goethego, A. Humboldta, Chateaubrianda, Delavigne'a, B. Constanta, T. Moora, Beethovena, Webera itd. Z Rosjan widnieją tam nazwiska Karamzina, Żukowskiego, Krylowa, Denisa Dawydowa, Gniedicza, Wojejkowa, Fiodora Glinki, Wiaziemskiego.

Wśród papierów po Szymanowskiej znalazł się jeszcze jeden ślad jej bliskiej znajomości i przyjaźni z Puszkinem: liścik poety z podziękowaniem za zaproszenie na przyjęcie, pochodzący, jak przypuszczają puszkiniści radzieccy, z lipca lub sierpnia 1828 r. List ten, pisze jeden z tych uczonych, jest niczym innym, jak zwyczajną towarzyską notatką. „Należy wszakże pamiętać, że

u Szymanowskiej spotykał się Puszkin z Mickiewiczem w otoczeniu najbardziej kulturalnego towarzystwa rosyjskich i polskich poetów artystów i muzyków — że salon pianistki był najznaczniejszym ogniwem w łańcuchu polskich stosunków Puszkina, że niewątpliwie, Szymanowska dzięki swojej muzyce nieraz wprawiała w zachwyt zmęczonego petersburskim życiem poetę".

Maria Szymanowska, inni polscy muzycy (jak Michał Wielhorski), polscy artyści, malarze, a wreszcie pomniejsi poeci (jak Gustaw Olizar) stanowili wdzięczną polską ramę, na tle której rysowała mu się w świadomości stale i dozgonnie sylwetka właściwego i największego reprezentanta naszych wartości kulturalnych, bliska mu ideowo i poetycko postać Adama Mickiewicza.

Marian Jakóbiec.

S. Durylin

PUSZKIN I SZCZEPKIN

Puszkin i Szczepkin tworzyli w jednym czasie. W latach tych, (1820—1837) Puszkin osiągnął szczyty swojej twórczości w dziełach takich, jak „Eugeniusz Oniegin", „Borys Godunow", „Poltawa", „Córka kapitana" oraz drobnych tragediach — a Szczepkin tworzył na scenie najlepsze swoje postacie — Famusowa, Horodniczego, Skąpca.

Rosyjscy teoretycy sztuki XIX wieku, zgodnie uznają obu wielkich artystów za nowatorów w sztuce swojego wieku. Nowatorstwo to u obu szło w jednym wspólnym kierunku. Obaj, jako cel swojej sztuki, przyjęli prawdę. Prawda w literackich utworach Puszkina, to odrzucenie dotychczasowych konwencji pisarskich, zmiana stosunku autora do bohaterów, sięgnięcie do tematów historycznych, to wreszcie oparcie utworów o realne życie, realne postacie i sytuacje. Ta sama prawda w scenicznej twórczości Szczepkina, to „odteatralizowanie" gry scenicznej, odrzucenie afektacji, szarży, to pierwszy krok w teatrze do późniejszego objawienia metody Stanisławskiego, to wreszcie porzucenie improwizacji aktorskiej na rzecz solidnej, rzetelnej pracy nad rolą i studiów nad postacią.

Pierwsze zetknięcie się Puszkina ze Szczepkinem, to data 12 września 1826 roku, gdy poeta przybył z połtawskiej głuszy do Moskwy i oglądał spektakle, w których grał Szczepkin. A mało było wtedy przedstawień bez Szczepkina. W tym okresie Szczepkin według słów Aksakowa „w pełni dojrzałości swego talentu, pracując nad sobą, z każdym dniem szedł dalej i wprowadzał nas wszystkich w zachwyt i podziwienie". A. Pogodin, mówiąc o kulturalnym ożywieniu Moskwy, w czasie, gdy Puszkin powrócił z zesłania, wspomina m. in. o pracy Szczepkina nad Molierem. Szczepkin żył w przyjaźni z kręgiem ludzi, z którymi przyjaźnił się i Puszkin. W literacko-artystycznym salonie Wołkońskiej, Puszkin i Szczepkin spotykali się z Pogodinem, Sobolewskim, Życharewem, Szachowskim, i innymi czołowymi luminarzami ówczesnego życia kulturalnego w Moskwie.

W dzienniku Pogodina znajduje się taka notatka:

„27 marca 1829 r. Śniadanie u mnie. Przedstawiciele rosyjskiego towarzystwa i kultury: Puszkin, Mickiewicz, Chomiakow, Szczepkin, Wenelin, Aksakow, Wierstowski, Wenewitinow."

Sniadanie było wydane na cześć wyjeżdżającego z Rosji Mickiewicza. W notatce powyższej jest uderzające, że a k t o r został zaliczony do przedstawicieli „towarzystwa i kultury".

Puszkin i Szczepkin wzajemnie uznawali swoją wielkość w dwu różnych dziedzinach sztuki. Dowodem tego jest fakt, że gdy Pogodin szukał pomocy finansowej dla Puszkina w początku 1830 roku, zwrócił się między innymi do Szczepkina, który wydatnie pomógł w akcji Pogodina.

Szczepkin sam opowiadał, że gdy Puszkin przyjeżdżał do Moskwy, obydwaj artyści spotykali się u Naszczokina, przyjaciela Puszkina w jego ostatnich latach życia.

W 1832 roku Szczepkin wystawił w Petersburgu na swój benefis poemat Puszkina „Cyganie", w którym grał rolę starego cygana.

W 1836 roku nastąpiło kilka wypadków, które świadczą o zacieśnieniu się przyjacielskich więzów między obydwoma artystami. Szczepkin szykował się do wystawienia „Rewizora" Gogola i uważał ten wypadek za najważniejsze wydarzenie swojego życia. Jednakże pragnął, aby przy wystawieniu był obecny sam autor, przebywający wtedy w Petersburgu. Gdy wszelkie pisma Szczepkina do Gogola nie odnosiły skutku, Szczepkin zwrócił się do Puszkina z prośbą o napisanie listu do Gogola, do Petersburga. Niestety, choć Puszkin spełnił prośbę Szczepkina — Gogol nie przyjechał. „Rewizora" wystawił Szczepkin sam.

Jesienią tegoż 1836 roku Szczepkin znowu zwrócił się do Puszkina w sprawie Bielińskiego. Bieliński był współpracownikiem pisma „Telegraf", które w tym czasie zostało zamknięte za wydrukowanie filozoficznych pism Czaadajewa. Szczepkin, za pośrednictwem Naszczokina, wraz z gronem przyjaciół prosił Puszkina o włączenie Bielińskiego w zespół redakcyjny puszkinowskiego pisma „Sowremiennik".

I jeszcze raz w tym samym 1836 roku Szczepkin prosił Puszkina o pomoc. Tym razem chodziło o zezwolenie na wystawienie sztuki Kwitka Osnowianienko: „Szlacheckie wybory". Sztuka ta miała iść na benefis Szczepkina. Autor i jego sztuka były jednak na pół zabronione. To znaczy — cofnięto pierwsze pozwolenie cenzury. Szczepkin zwrócił się wtedy do Puszkina z prośbą o interwencję u Benkendorfa, szefa żandarmerii. Oczywiście, dla Benkendorfa wystarczyła protekcja Puszkina, aby ostatecznie zabronił wystawiania sztuki.

Dziesięcioletnia znajomość Puszkina ze Szczepkinem stała się szczególnie przyjacielską w ostatnim roku życia poety. Puszkin cenił Szczepkina tak wysoko, jak cenił go Gogol, Aksakow, Bieliński, Hercen czy Turgeniew. Zrozumiałe jest, że Puszkin musiał znać sztukę Szczepkina. Istotnie, przyjazdy Puszkina do Moskwy zbiegały się z występami Szczepkina w jego najlepszych rolach. Spotykając się dzień w dzień ze Szczepkinem u Naszczokina, Puszkin z ciekawością słuchał opowieści Szczepkina o jego przeszłości, o trudnościach życia prowincjonalnego, pańszczyźnianego aktora. Słuchali tych wspomnień i Gogol i Bieliński i Hercen i inni pisarze, ale reakcja Puszkina była odmienna od reakcji tamtych. Puszkin zawsze za dowód kulturalnej dojrzałości uważał zdolność historycznej pamięci, zdolność ujrzenia siebie nie tylko w chwili obecnej, ale na tle kształtującej się i mijającej historii. Widział tę zdolność

w Szczepkinie. Tym była podyktowana rada Puszkina dla wielkiego aktora, aby utrwalił swoje wspomnienia w formie „Zapisek". Szczepkin był zdumiony takim projektem i odmawiał spełnienia go. Przecież dotychczas takie pamiętniki pisali mężowie stanu, dowódcy wojsk, wielmoże, dyplomaci — gdzież więc w tym towarzystwie miejsce dla aktora? Puszkin zdecydował się po prostu przymusić Szczepkina do wzięcia za pióro i przed wyjazdem z Moskwy własnoręcznie rozpoczął pamiętnik:

17 lipca 1836 r. Moskwa.

„Zapiski aktora Szczepkina"

„Urodziłem się w guberni kurskiej, powiecie obojańskim, we wsi Krasne, nad rzeczką Pieńką..."

...i przekazał pióro Szczepkinowi.

Że Puszkin zdawał sobie sprawę z ważności tego pamiętnika, świadczy nadany mu tytuł: „Zapiski a k t o r a Szczepkina". Puszkin rozumiał, że tu chodzi o przyszłość całego teatru, jako sztuki, a nie tylko o życiorys człowieka nazwiskiem Szczepkin. Świadczy również o tym, jak wysoko cenił poeta wybitnego aktora. „Zapiski" są pomnikiem wspólnej walki obu artystów o nową sztukę, sztukę realistyczną.

Wieść o śmierci Puszkina wstrząsnęła Szczepkinem, który miał żal do petersburskich przyjaciół, że dopuścili do zgubnego pojedynku.

Puszkin w oczach Szczepkina był nie tylko wielkim poetą, ale i wielkim dramaturgiem. Szczepkin znał na pamięć „Skąpego rycerza" i wszystkie sceny dramatyczne Puszkina.

W dramatach puszkinowskich było wiele postaci, które mógłby grać Szczepkin. Niestety, cenzura nie pozwalała na wystawianie tych dramatów, tak że w artystycznym dorobku Szczepkina jest tylko kilka pozycji z dzieł Puszkina.

Marzeniem Szczepkina było grać „Skąpego rycerza". Marzenie to spełniło się wreszcie 9. I. 1853 r. w Moskwie, na scenie Teatru Małego. Szczepkin miał grać rolę barona, która w/g ówczesnego podziału ról, powinna być zagrana przez „tragika". Szczepkin natomiast był aktorem charakterystycznym i komicznym. Sprawa była podwójnie ryzykowna. Szczepkin — komik w roli tragicznej — i dramat Puszkina pierwszy raz właściwie wprowadzony na scenę. Od Mikołaja I istniała opinia urzędowa, że dramaty Puszkina są niesceniczne. Toteż zapowiedź przedstawienia „Skąpego rycerza" ze Szczepkinem w roli barona budziła zrozumiałe zainteresowanie i poruszenie.

Szczepkin zwyciężył. I Puszkin zwyciężył. Szczepkin znakomitym wykonaniem roli udowodnił, na długo przed Stanisławskim, że zamykanie aktora w jakimś „emploi", jest bezpodstawne, że jedyne „emploi" dla aktora, to „emploi" c z ł o w i e k a, a nie — „tragika", „komika", „amanta". I Szczepkin zwyciężył za tragicznie zmarłego przyjaciela. Wystawienie „Skąpego rycerza" pokazało, że dramaty Puszkina były niesłusznie uważane za niesceniczne, i mylnym był pogląd, że Puszkin nie tworzył dla sceny.

Wypowiedzi ówczesnej prasy były entuzjastyczne, tak w ocenie gry Szczepkina, jak i talentu dramatycznego Puszkina. Nawet petersburskie gazety, skąpe w pochwały dla Moskwiczan, musiały uznać wielkość obu artystów.

Jak bliskie były poglądy Puszkina i Szczepkina na sztukę, na konieczność realizmu w sztuce, obrazują doskonale dwa poniższe wyjątki z „Zapisków" Szczepkina i z „Eugeniusza Oniegina". Puszkina. Szczepkin pisze o klasycznej grze scenicznej.

„Na czym polegało, według ówczesnych pojęć, mistrzostwo gry: na tym, że nikt nie mówił swoim głosem. gra polegała na pretensjonalnej deklamacji, słowa były wypowiadane możliwie najgłośniej, a prawie każdemu słowu towarzyszył gest. Osobliwie w rolach kochanków deklamowano tak gorąco, że śmiech wspomnieć, słowa: miłość, namiętność, zdrada — wykrzykiwano tak głośno, jak tylko to było możliwe; ale fizjognomia grze nie pomagała: twarz zatrzymywała ten sztuczny, nienaturalny wyraz, z jakim zjawiała się na scenie... A kiedy np. aktor kończył jakikolwiek mocny monolog, po którym miał wychodzić, z reguły podnosił w tym momencie prawą rękę do góry i z tym gestem opuszczał scenę. Nie zdołam opowiedzieć wszystkich śmieszności, jakie wtedy istniały na scenie. Wszystkie one miały jeden cel: pokazać kunszt aktorski. Np. aktor na scenie, czując że w dialogu ma wypowiedzieć błyskotliwe zdanie, pozostawał na miejscu tego, z kim mówił, występował na przód sceny i zwracał się nie do współgrającego, tylko zdaniem tym obdarzał publiczność; a publiczność ze swej strony za taką przyjemność gorąco biła brawo".

A Puszkin pisze na ten temat:

„...Tam, gdzie burzliwej Melpomeny
Przeciągły się rozlega wrzask,
Gdzie przed tłumami oziębłymi
Jej blichtrem szyty lśni się płaszcz".

Zestawienie tych dwu urywków ukazuje wyraźnie, że stosunek obu artystów do sztuki był jednakowy.

Szczepkin do późnej starości był silnie uczuciowo związany z twórczością poetycką Puszkina. Do późnej starości recytował w ścisłym kółku zakazane utwory poety. W 1856 roku Szczepkin wygłosił „Posłanie" Puszkina przed kniaziem Wołkońskim, jednym z tych, którym utwór jest poświęcony. Wołkoński był potem uczestnikiem zwolnienia z pańszczyzny Szczepkina, dotychczasowej „świętej własności" hrabiny Wolkenstein.

Historia splotła wielkie imiona Puszkina i Szczepkina. Szczepkin pierwszy ocenił wielkość realistycznej prawdy dramatów Puszkina. Puszkin zaś śmiało, własną ręką wypisał imię Szczepkina na złotej stronicy historii rosyjskiego teatru. Obydwaj zaś artyści stali się podwaliną prawdziwej, realistycznej sztuki dzisiejszego, wolnego człowieka.

Na podstawie artykułu S. Durylina („Tieatr" Nr 5, 1949 r.)

opracował Zbigniew Skowroński

Jerzy Procner

PUSZKIN W MUZYCE ROSYJSKIEJ

Do pierwszych dziesiątków lat dziewiętnastego stulecia rosyjska kultura muzyczna znajdowała się pod silnymi obcymi wpływami. Na salach koncertowych, w operze słyszało się przeważnie muzykę włoską, niemiecką i francuską, zaś nieliczne zresztą pozycje rodzimej twórczości nosiły wyraźne piętno obcych wpływów. — Nie należy się temu dziwić: dwór carski od czasów carowej Elżbiety urządzał wyłącznie włoskie przedstawienia operowe, sprowadzając śpiewaków i kapelmistrzów z zagranicy (przeważnie z Włoch). Nie brakło również na dworze muzyków pochodzenia niemieckiego. Wszyscy ci przybysze przez długi czas wywierali decydujący wpływ na styl i charakter twórczości kompozytorów rosyjskich żyjących na przełomie XVIII i XIX wieku.

Twórczość Puszkina ogniskująca w sobie obok zdecydowanie narodowego charakteru wszystkie pozytywne cechy ówczesnej postępowej kultury rosyjskiej, promieniowała silnie na inne gałęzie sztuki, stwarzając specyficzną atmosferę, w kręgu której powstało wiele dzieł muzycznych, malarskich i literackich.

Specjalnie wielkie znaczenie ma poezja Puszkina dla powstania i rozwoju narodowej muzyki rosyjskiej. Zarówno „muzyczność" jego dzieł, mistrzostwo ich formy, piękno języka, jak bogactwo tematyki i zawarta w nich wielka siła dynamiczna, przyciągająca niezmiennie od stu pięćdziesięciu lat po dzień dzisiejszy kompozytorów rosyjskich i radzieckich.

Na szczególną uwagę zasługuje wpływ Puszkina na rosyjską twórczość operową. Pierwszym, który w tej dziedzinie zaczął czerpać pomysły do swych dzieł z poezji puszkinowskiej był Michał Glinka — ojciec narodowej opery rosyjskiej. Tekst drugiej jego po „Iwanie Susaninie" wielkiej opery, zatytułowanej „Ruslan i Ludmiła" oparty jest na analogicznym poemacie Puszkina. Następnie Aleksander Dargomyżski sięga po teksty wielkiego poety pisząc młodzieńczą kantatę „Święto Bacchusa" oraz dwie opery „Rusałka" i „Kamienny Gość". Cesar Cui, podobnie jak dwaj wymienieni poprzednio, pozostawia po sobie trzy opery do tekstów Puszkina.

Bodaj, że najważniejszą pozycję w historii opery rosyjskiej stanowi dramat muzyczny „Borys Godunow", będący jednym ze szczytowych osiągnięć genialnego talentu kompozytorskiego Modesta Musorgskiego. W utworze tym autor skoncentrował akcję wokół głównej postaci dramatu, podkreślając tym samym zasadniczy trzon konfliktu dramatycznego — walkę między ludem, a carem, odrzucając cały szereg akcji pobocznych.

Zupełnie inne pierwiastki odnajduje w twórczości Puszkina Mikołaj Rimskij-Korsakow, pisząc opery „Złoty Kogucik" i „Bajka o carze Sałtanie". Autor oparł je na fantastycznych baśniach o wybitnie ludowym charakterze. Warto również wspomnieć o kameralnej operze tegoż autora „Mozart i Salieri", również skomponowanej według jednej z „małych tragedii".

Jeszcze inne momenty zawarte w poezji puszkinowskiej przyciągają Piotra Czajkowskiego. Jego „Eugeniusz Oniegin" i „Dama Pikowa" stanowią ciekawy rodzaj dramatu psychologicznego. w którym muzyka uwypukla ludzkie cierpienia i namiętności.

Również i dwie krótkie opery Sergiusza Rachmaninowa „Aleko" i „Skąpy rycerz" oparte są na kanwie tekstowej znanych tragedii Puszkina.

Zupełnie osobne, a nie mniej ważne zagadnienie stanowi wpływ Puszkina na rozwój rosyjskiej liryki wokalnej. Jeszcze za jego życia Jakowlew, Odojewskij, Wierstowskij i wielu innych czerpało natchnienie z jego poezji. Aleksander Alabiew blisko jedną trzecią ze swych stu pięćdziesięciu pieśni oparł na wierszach Puszkina. Dargomyżski, Antoni Rubinstein, Cesar Cui i inni większą część swych kompozycji wokalnych napisali biorąc jako tekst poezje Puszkina. Inni kompozytorzy „potężnej piątki" podobnie jak ich poprzednicy znajdują w dziełach wielkiego poety źródło natchnienia, a czerpiąc z niego tworzą prawdziwe perły światowej literatury wokalnej.

W okresie porewolucyjnym i później, przez trzydziestoletni blisko okres wspaniałego rozwoju muzyki radzieckiej, kompozytorzy ZSRR niejednokrotnie zwracają się do poezji Puszkina. Pieśni do jego tekstów piszą: Prokofiew, Szostakowicz, Aleksandrow, Feinberg, Szaporin, Lewin, Szebalin, Knipper, Kosenko, Kowal i inni.

Poezję Puszkina spotykamy również w twórczości kompozytorów radzieckich, pochodzących z niesłowiańskich republik. Warto tu wspomnieć o napisanym przez azerbejdżańskiego kompozytora Amirowa oratorium do tekstu puszkinowskiego poematu oraz o pieśniach kompozytora łotewskiego Medynia i Estończyków Kappa i Stepanowa.

W ciągu ostatnich lat powstało około trzydziestu baletów, opartych na tematach zaczerpniętych z dzieł Puszkina (nie licząc tych, które napisano w okresie przedrewolucyjnym).

Jak widać z powyższego, pobieżnie zresztą sporządzonego zestawienia żaden chyba naród nie może poszczycić się wieszczem, który by wywarł równie wielki wpływ jak Puszkin na muzykę swego kraju.

Od pierwszych lat dziewiętnastego stulecia, aż po dzień dzisiejszy stale, nieprzerwanie wzrasta liczba kompozycji muzycznych, inspirowanych niejako przez poezję puszkinowską. Szczególnie wiele, bo blisko 600 pieśni solowych i chóralnych, 20 baletów, 10 oper i cały szereg kompozycji symfonicznych na tematy zaczerpnięte z poematów Puszkina powstało w Związku Radzieckim w okresie roku puszkinowskiego.

Jerzy Procner

S. Breitburg

GORKI O PUSZKINIE-DRAMATURGU

1.

Ogólnie wiadomo, jak wysoko cenił Gorki osobowość i dzieła Puszkina. „Gigant Puszkin, największa nasza chluba i najpełniejszy wyraz duchowych sił Rosji", „twórca podstaw naszej poezji i nauczyciel nas wszystkich", „największy w świecie artysta", „geniusz, nie mający równych sobie" — takie i tym podobne zdania Gorkiego o Puszkinie, jako wodzu rosyjskiej literatury i znanym w całym świecie pisarzu, powtarzały się niejednokrotnie.

Ale nikt właściwie dotąd nie interesował się zdaniem Gorkiego o Puszkinie, jako dramaturgu.

A przecież autor sztuki „Na dnie" i „Jegor Bułyczow" nie mógł przejść obojętnie obok dramatycznej twórczości wielkiego poety. I rzeczywiście, Gorki w ciągu szeregu lat wypowiadał się na temat puszkinowskiej dramaturgii w swoich krytykach literackich, w listach i opracowaniach artystycznych. Badał nie tylko podstawy teorii puszkinowskiego dramatu, ale nieledwie omawiał każde z dzieł tego rodzaju: od potężnego „Borysa Godunowa" aż do drobnych jego tragedii.

Aleksander Puszkin

2.

W artykule „O utworach dramatycznych" Gorki, przechodząc od poetyki Puszkina, jako całości, wyprowadza zasadnicze rysy jego dramaturgii: ludowość i realizm.

Prawda, na pierwsze wejrzenie może się zdawać, że w tej pracy Gorkiego, Puszkin — dramaturg, jak gdyby nie istnieje. Nie ma w niej żadnej wzmianki

o którejkolwiek z jego sztuk. Jedyna wypowiedź o nim samym nie ma pozornie związku z jego teatrem. Ale przy bliższym zagłębieniu się w treść artykułu staje się widoczne, że Gorki nie tylko miał na uwadze puszkinowską twórczość dramatyczną, ale uważał ją za przewyższającą wszystkie utwory tego rodzaju.

Stawiając większości dramatopisarzy zarzut ignorowania ustnej twórczości ludowej i przeszłości historycznej, jako niewyczerpanych źródeł sztuk dramatycznych, scenicznych charakterów i teatralnych konfliktów, Gorki wyłącza z tego zarzutu jedynie Puszkina: „Rosyjscy literaci-szlachta, z wyjątkiem wszechwiedzącego Aleksandra Puszkina, nie zwrócili uwagi na folklor, nadzwyczaj bogaty w materiał dramatyczny, ...nie dotknęli również materiału historycznego".

Gorki miał na myśli naturalnie w pierwszym rzędzie „Borysa Godunowa", w którym jest nie tylko realistycznie pokazana jedna z najsmutniejszych epok naszej przeszłości, ale w której poeta w scenach z ludem wykorzystał folklor rosyjski.

Ludowo-poetycką osnowę dramatów Puszkina Gorki uważał za ich nieodłączny rys, a wzmianki o jego dziełach wiązał ściśle z wzmiankami o jego opowiadaniach. I tak w dawnym swym liście do pewnego młodego literata pisze Gorki o Puszkinie: „Jemu jednakowo dostępne i rosyjska baśń i „Skąpy rycerz", „Borys Godunow" i „Robotnik Bełda".

Związany z jego realistyczną metodą historycyzm Puszkina żadną miarą nie odrywał się od współczesności; — odwrotnie: obserwacje nad procesem rozwoju narodu, rozmyślania nad jego przeszłością, były podyktowane pragnieniem poety, aby głębiej poznać teraźniejszość i — więcej — przewidzieć drogi tego, co nadchodzi. I właśnie w „Borysie Godunowie nie tylko dokonywa jednego z ważnych zadań rosyjskiej historiografii, ale porusza zagadnienia aktualne dla swoich czasów.

Organiczny związek historyczno-realistycznych obrazów z ludowo-poetyckimi motywami dał Gorkiemu podstawę do uznania „Borysa Godunowa" za koronę dramaturgii na skalę światową. Puszkin jest „autorem najlepszego dramatu historycznego „Borys Godunow", stwierdził Gorki już w 1909 roku w swoich wykładach z historii literatury rosyjskiej w partyjnej szkole dla robotników na Capri. I z nowym, jeszcze głębszym przekonaniem potwierdził tę swoją opinię w czasach radzieckich, mówiąc: „Puszkin stworzył najlepszy w literaturze rosyjskiej, po dziś dzień niedoścignony dramat historyczny „Borys Godunow".

Na głębokie, kulturalno-wychowawcze znaczenie tego mistrzowskiego dzieła puszkinowskiej twórczości dramatycznej wskazał Gorki w następnym, późniejszym artykule: „Klasa robotnicza powinna wychować swoich mistrzów kultury", w którym odzwierciadlił wskazania tow. Stalina o konieczności stworzenia robotniczo-chłopskiej inteligencji. W artykule tym Gorki, zwalczając „szkodników" kultury, bruździących w sprawie wydania dzieł pisarzy-klasyków, zaleca znakomite utwory rosyjskiej i obcej literatury, na pierwszym miejscu stawiając i wymieniając historyczną tragedię Puszkina: — „Tylko niektóre dzieła potrafią pokazać robotnikowi zło, skierowane przeciw niemu, na przykład „Borys Godunow", „Martwe Dusze", „Chłopi" Balzaka, „Mużyki" Czechowa, „Wioski" Bunina i jeszcze pół setki albo setka takich prawdziwych powieści o niedawnej przeszłości — pisze Gorki.

Wzmianki Gorkiego o tym centralnym dziele dramatycznym Puszkina spotyka się jeszcze nie jeden raz.

3.

Z niemniejszym zachwytem mówi Gorki o maleńkich tragediach Puszkina — znakomitych „scenach dramatycznych". Uderza go w nich twórcza wielostronność autora — wierność realizmowi przy przedstawianiu różnych epok i narodów. „Takie utwory, jak „Skąpy rycerz", „Egipskie noce", „Uczta podczas dżumy", „Mozart i Salieri" odkrywają w Puszkinie rzadką, nawet u genialnych artystów słowa, zdolność przenikania do ducha i życia obcych krain, oddalonych epok" — pisał Gorki w swoim szkicu. W jego pojęciu te dramatyczne miniatury są w sensie artystycznym najlepszymi dowodami geniuszu Puszkina: „na tych utworach Puszkina najjaśniej lśni pieczęć nieśmiertelności".

Obok tych sumarycznych i bezpośrednich ocen, Gorki przytacza często obrazy oddzielnych małych tragedii (najczęściej „Skąpego rycerza"), jako wyrazistych ilustracji dla oświetlenia ogólnych problemów — społecznych, filozoficznych, estetycznych.

W swoich na pół pamiętnikarskich, na pół krytycznych szkicach „Rozmowy o rzemiośle" Gorki wspomina, jak to we wczesnej młodości, pod wpływem czytania ówczesnej literatury zdecydował się pójść osobiście popatrzyć, jak żyją „ludzie". Poszedł i ujrzał dziki chaos, bujne wrzenie niezliczonych — naprawdę niewspółmiernych — sprzeczności; w swojej masie przedstawiały one specyficzną tragi-komedię, — rolę głównej bohaterki grała w niej żądza posiadania. „Tragikomedia", to nie omyłka, tak właśnie należy czytać: tragikomedia. „Tragedia" — to zbyt wzniosłe określenie dla świata, gdzie prawie wszystkie „cierpienia" wynikają z walki o prawo posiadania, czy to człowieka, czy też rzeczy, gdzie pod hasłem „walki o wolność" wre najczęściej walka o rozszerzenie „prawa" do eksploatacji cudzej pracy. „Mieszczuch, nawet wtedy, gdy staje się „Skąpym rycerzem" nie jest tragiczny, bo miłość pieniądza, pożądanie złota — to ohyda i śmieszność" — czytamy tam.

Jeszcze częściej na tę puszkinowską „scenę dramatyczną" naprowadzały Gorkiego teoretyczne wypowiedzi o sztuce. Tak np., podkreślając doniosłą rolę fantazji dla wyrażania treści w jakiejkolwiek dziedzinie twórczości artystycznej, Gorki w szeregu ważniejszych przykładów z dramatopisarstwa i literatury umieszcza i małe tragedie Puszkina: „W sztuce przedstawiania zjawisk życia słowem, pędzlem czy rylcem, „wymysł" jest zawsze na miejscu, jest pożądany, o ile pobudza wyobraźnię, dodaje utworowi siły przekonywania, pogłębią jego znaczenie — pokazuje tło społeczne. „Wymysł" spowodował powstanie „Don Kiszota" i „Fausta", „Skąpego rycerza" i „Bohatera naszych czasów", „Barona Münchhausena", „Sowizdrzała", „Tartarena" itp. — cała wielka literatura posługiwała się, bo nie mogła się nie posługiwać — wymysłem, czytamy w artykule „O prozie".

W innym wypadku, objaśniając pracownikom teatru metody tworzenia obrazu literackiego i dramatycznego charakteru, Gorki znów powołuje się na główne osoby tej „sceny dramatycznej" Puszkina. „Sztuka zawsze tworzy typy, tzn. — przerysowuje, zbiera charakterystyczne rysy wielu osobników, daje je jednemu, i w ten sposób tworzy postać, np.: skąpca: — ojciec Grandet —

Balzaca, skąpy rycerz — Puszkina, Pliuszkin — Gogola", — pisał Gorki w piśmie do zespołu jednego z leningradzkich teatrów.

Tak samo, rozpatrując jeszcze jeden problem literacko-artystyczny, mianowicie — język dzieła artystycznego, stylistykę, Gorki przeprowadza trafną paralelę między zjawiskami życia a drugą małą tragedią Puszkina — „Mozart i Salieri". Krytykując ostro bezideowe, dekadenckie „rymotwórstwo", w osobie Andreja Bielowa, zestawia jego twórczość z poglądem Salieriego: „Zmierzyłem algebrą harmonię (i analogiczne zdanie: „Muzykę, niby trupa rozłożyłem", „Rzemiosło jako fundament sztuki założyłem"), aby w końcu wyprowadzić z tego wniosek: Andrej Bielyj jest estetą i filologiem, ale głuchym na muzykę słowa, a przez to zmuszonym do mechanicznego „rymowania".

4.

O uznaniu Gorkiego dla Puszkina świadczy również szereg ubocznych, ale bardzo znamiennych danych. Przede wszystkim odpowiedzialne, artystyczne dzieła samego Gorkiego, w których można znaleźć odbicie tego, czy owego szczegółu dramaturgii puszkinowskiej. Tak np. jedna z sytuacji powieści „Życie Klima Samgina" w swoisty sposób przypomina jeden z obrazów „Borysa Godunowa". Klim — czytamy tam — jadł zimną, niesmaczną cielęcinę, pił przeparzoną, gorzkawą herbatę i starał się przypomnieć sobie słowa kronikarza Pimena. „Nie na próżno... świadkiem mnie pan ustanowił" i nie mógł sobie przypomnieć: świadkiem czego? Jak to tam powiedziano? zejść do gabinetu po książkę nie pozwalało lenistwo, wywołane zmęczeniem, ciepłem i niezwykłą ciszą".

A w drugim utworze Gorkiego — w opowiadaniu „Próba" — powiedziano, że jeden z jego (reżysera) wrogów, recenzent, twierdził, iż mówiąc o „Skąpym rycerzu", reżyser „zagalopował się": — „Ja nie przeczę Andrzeju Stepanowiczu, Puszkin jest człowiekiem utalentowanym".

Poza tym Gorki wylicza cały szereg sztuk i udramatyzowanych utworów Puszkina, gdy wskazuje na twórcze przyswojenie dzieł wielkiego poety przez pokrewną poezji muzykę, reprezentowaną wtedy przez genialną „wielką trójcę" i innych kompozytorów: „Wiadomo, że muzyka posługuje się tylko najgenialniejszymi dziełami sztuki słowa i najgłębszymi legendami ludu. Muzyka wykorzystała w formie oper cały szereg rzeczy Puszkina: „Rusłan i Ludmiła", „Dama pikowa", „Dubrowski", „Eugeniusz Oniegin", „Zloty Kogucik, „Car Sałtan", „Borys Godunow", „Cyganie", „Mozart i Salieri", „Skąpy rycerz" — wszystkie te opery zostały napisane przez najlepszych kompozytorów Rosji: Glinkę, Musorgskiego, Rimskij-Korsakowa, Rachmaninowa — pisał Gorki.

Na koniec, nieustannie przypominając o roli Puszkina jako ojca literatury rosyjskiej, Gorkij specjalnie podkreśla „współudział" poety w stworzeniu głównego utworu dramatycznego Gogola: „Bez Puszkina nie byłoby Gogola, któremu on podsunął temat sztuki „Rewizor", — Lwa Tolstoja, Turgeniewa, Dostojewskiego. Wszyscy ci wielcy ludzie Rosji uznawali Puszkina za swojego duchowego kierownika" — nadmieniał Gorki. A w lekcjach rosyjskiej literatury dla robotników, objaśnił tę stronę historii komedii Gogola szczegółowiej: Wiadomo, że Puszkin dał Gogolowi tematy do „Rewizora" i „Martwych dusz", wiadomo także..., że Puszkin przeglądał rękopis „Rewizora", ale nie udało się ustalić, jakie poprawki i wskazania wprowadził, przede wszystkim dlatego, że Gogol pracę swoją okrywał zawsze wielką tajemnicą.

Opinie Gorkiego o puszkinowskiej twórczości dramatycznej są, jak widzimy, liczne i wielostronne.

Prawda, że są one fragmentaryczne i nieuporządkowane. Jednakże, gdy je zebrać razem i usystematyzować — te oryginalne i wyraziste wypowiedzi rzucają snop światła na Puszkinowską dramaturgię.

A w ustach ojca literatury radzieckiej tym bardziej widoczne staje się znaczenie, jakie dla dramatu i teatru socjalistycznego ma dziedzictwo ojca literatury rosyjskiej.

S. Breitburg

„Tieatr"" nr 5, rok 1949.

tłum. K. S.

B. Meilach

CHLUBA ROSYJSKIEJ DRAMATURGII

Walka o zdobycie własnej, narodowej pozycji w sztuce, pragnienie wyrażenia w dziełach artystycznych specyficznych cech życia wielkiego ludu rosyjskiego przenika całą drogę życia A. S. Puszkina. Tym samym pragnieniem był ożywiony i ów rewolucyjny przewrót, jakiego dokonał poeta w rosyjskiej dramaturgii.

13 czerwca 1825r.pisał Puszkin do P. A. Wiaziemskiego: „powziąłem literacki zamiar, za który mnie chyba zacałujesz". Mowa była o „Borysie Godunowie", jednym z największych dzieł rosyjskiej literatury dramatycznej.

Zamierzając stworzenie „Borysa Godunowa", Puszkin zdecydowanie odrzucił umowną „prawdopodobność" tragedii klasycyzmu francuskiego, zamkniętej i ograniczonej trzema jednościami. Skostniałej poetyce klasycyzmu przeciwstawił prawdziwy, nie ograniczony żadnymi formalnymi prawidłami obraz rzeczywistości historycznej.

Nie było rzeczą przypadku, że Puszkin wybrał za temat swojej tragedii jedną z najburzliwszych epok rosyjskiej historii — epokę wielkich rozruchów i buntów ludowych. Dążenie do zdemokratyzowania teatru wywarło wielki wpływ na treść i na formę „Borysa Godunowa". Centralną ideą akcji jest problem stosunku między ludem a carem. Sytuacja, użyta za osnowę dla „Borysa Godunowa", była aktualna i dla współczesności. Obraz cara, który zawładnął tronem drogą przestępstwa, był typowym dla dziejów Rosji. Zagadnienie „prawowitości" władzy carskiej, poruszane przez Puszkina jeszcze w latach pobytu w liceum, było przedmiotem ożywionych dyskusji w kołach dekabrystów i opozycji skupiającej się koło nich. Zrozumiałe staje się zatem ogromne zainteresowanie Puszkina materiałami, zawartymi w X i XI tomie „Historii Państwa Rosyjskiego" Karamzina. Materiały te poeta nazwał w liście do Żukowskiego aktualnymi jak świeża gazeta. Temat ich obejmował czasy panowania Fiodora Iwanowicza, Borysa Gudonowa, jego syna Fiodora i w końcu Dymitra Samozwańca.

Ogólne nastawienie ideowe Puszkina wpłynęło decydująco na sposób użycia przez niego materiału faktycznego, zawartego w „Historii Państwa Rosyjskiego". W niektórych momentach Puszkin opierał się poza „Historią" Karamzina na innych jeszcze źródłach. Ze szczególnym zainteresowaniem wczytywał się w Nikonowski zbiór kronik. Pod jego właśnie wpływem powstał pierwszy wariant tytułu „Borysa Godunowa": „Opowieść o mnogich buntach".

Puszkin zdecydowanie odrzucił reakcyjną koncepcję Karamzina. Zupełnie inaczej, aniżeli ów historiograf, przedstawił problem stosunków między Borysem a narodem.

W „Historii Państwa Rosyjskiego" tragedia jest przedstawiona, jako „kara Boża" za przestępcze zagrabienie tronu. U Karamzina charakter Borysa jest pomieszaniem religijności z karygodnymi namiętnościami. Puszkin natomiast, jak sam mówi, patrzył na Borysa z politycznego punktu widzenia. Stosując w studiach nad jego postacią swoje teoretyczne zasady, Puszkin starał się zanalizować wszechstronnie charakter Borysa i zawarte w nim sprzeczności. Borys jest przez niego przedstawiony, jako władca, umiejący „i strachem i miłością oczarować naród", ale posiada również rysy zwykłego człowieka, wśród których należy wymienić uczucia ojcowskie („...ale czuję, mój synu, tyś mi droższy nad zbawienie duszy..."). Jednakże, przedstawiając Borysa, jako człowieka poddanego różnym namiętnościom, Puszkin nie zajmuje wobec niego bynajmniej stanowiska kronikarza, dla którego „dobro i zło za równo stoi". W tragedii jest delikatnie ale wyraźnie zarysowana najistotniejsza cecha charakteru Borysa Godunowa — żądza władzy despotycznej. Najwyraziściej występuje ta cecha w przedśmiertnym monologu Borysa. Tu w pełni odsłania się zasadnicza przyczyna wrogości między narodem a carem.

Zadaniem władzy carskiej jest powstrzymać rokosz i bunt. Liczne „dobrodziejstwa" i „szczodrość" służą temu właśnie celowi, a nie trosce o polepszenie bytu narodu. Przedśmiertne rady Borysa dla syna są podyktowane taką właśnie taktyką władzy despotycznej.

W tragedii lud, który „zawsze jest do niepokojów skłonny", przeciwstawia się carowi, jako burzliwa, wroga siła.

Poszczególne wypadki szczodrości nie zdołają przed ludem ukryć istotnego despotyzmu, wyrażającego się w szczególności w wygrywaniu tzw. „Juriewa dnia", to jest dnia, w którym pańszczyźniani chłopi mogli według tradycji, przechodzić od jednego pana do drugiego. Gawryła Puszkin (Muszkin) mówi, że dla zdobycia przychylności ludu wystarczy Samozwańcowi:

„Obiecać im pradawny Juriewa dzień,
A będzie dość uciechy..."

Puszkinowski pogląd na stosunek cara do ludu jest biegunowo różny od oficjalno-monarchistycznej koncepcji Karamzina. Różnica ta jest widoczna nawet w drobiazgach. Karamzin, pisząc o koronacji cara na Dziewiczym Polu, podkreśla „bezgraniczne oddanie" ludu carowi i opisuje tłumy, owiane duchem uwielbienia: „Matki rzucały na ziemię niemowlęta i nie słyszały ich krzyku". Puszkin przedstawia ten epizod w całkowicie innym świetle:

Lud (na kolanach. Płacz i wycie)
Ach, ojcze, zmiłuj się nad nami! Panuj!
Bądź naszym ojcem, carem.

Pierwszy (cicho)
Czemu płaczą?

Drugi
Skąd mamy wiedzieć? To jest rzecz bojarów —
Nie nasza sprawa.

Baba (z dzieckiem)
Cóż? Gdy trzeba płakać,
To zmilkł! Dam ja ci zaraz! Gdzie tu cygan?
Płaczże, szczeniaku!
(dziecko płacze)
No, no!

Opera Musorgskiego „Borys Godunow" w Państwowym Teatrze Wielkim w Moskwie. Scena koronacji Borysa. W roli Borysa A. Pirogow.

W tej samej scenie, aby pokazać ironiczny stosunek ludu do wyboru cara, poeta wprowadził rozmowę dwuch ludzi w tłumie. Rozmowa ta, to oczywiście świadoma parodia łzawej modlitwy z okazji koronacji Godunowa.

Los ojczyzny zależy od ludu — taki jest sens słów przodka Puszkina (Muszkin):

„A wiesz Basmanow, czym jesteśmy silni?
Nie wojskiem, nie, ani pomocą polską,
Ale mniemaniem, tak, mniemaniem ludu".

Ale mówiąc o decydującej roli ludu, Puszkin pokazuje również obiektywnie brak organizacji i prymityw ludowego protestu.

„Borys Godunow" nie podaje rozwiązania konfliktu między ludem, a władzą carską. Bojarstwo rodowe, wrogo nastawione do Borysa, przedstawione jest jako siła obca ludowi rosyjskiemu. Trafnie ocenione są w tragedii zdradzieckie plany Dymitra Samozwańca. Puszkin w przeciwieństwie do Karamzina rysuje go jako płytkiego, lekkomyślnego awanturnika, który jest przyczyną rozłamu i wojny. Inne obrazy tragedii stanowią mistrzowski wzór realistycznej twórczości; oryginalne, bezpośrednie, niepowtarzalne są postacie: Maryny, Szujskiego, Basmanowa, Worotyńskiego, czy nawet nawiedzonego Nikołki.

Żukowski, wiedząc o pracy Puszkina nad „Borysem Godunowem" domagał się od niego poprowadzenia akcji w duchu zgodnym z życzeniami władz, „dla rozjaśnienia całej ciemnej przeszłości — świetlaną przyszłością". Jednakże rad Żukowskiego Puszkin nie przyjął. Pisał do Wiaziemskiego: „Żukowski twierdzi, że car przebaczy mi w nagrodę za tragedię — niestety, mój drogi. Chociaż ona pisana w dobrym duchu, w żaden sposób nie mogłem schować wszystkich moich uszu pod kołpak nawiedzonego — sterczą". Aluzja Puszkina jest wyraźna: W „Borysie Godunowie" Nawiedzony jest jedynym człowiekiem, który carowi zabójcy bezkarnie mówi słowa prawdy: „Nie, nie! Nie wolno się modlić za cara Heroda".

Mikołaj I rzeczywiście zabronił drukować „Borysa Godunowa". Proponował Puszkinowi przerobienie „swojej komedii na historyczną powieść według wzoru Scotta". W całości tragedia została wydrukowana dopiero w sześć lat po jej napisaniu. Przewidywania Puszkina, że spotka się ona z wrogą reakcją kół szlachecko-arystokratycznych — spełniły się. Obojętność oraz wrogie wypowiedzi krytyki były powodem, że Puszkin napisał w lutym 1831 r. w liście do E. M. Chitrowo następujące słowa: „Mówicie o powodzeniu „Borysa Godunowa" — naprawdę nie mogę temu uwierzyć. Powodzenie przecież nie wchodziło w rachubę wtedy, gdy pisałem. Wszystko, co w nim jest dobre, nie miało bynajmniej na celu olśniewania czcigodnej publiczności (t.j. tego motłochu, który nas osądza)".

Tak. Puszkin oczekiwał nowego widza i wierzył w jego przyjście. Wielki dramaturg pracował dla takiego teatru, w którym widzem będzie — lud. I teatr taki narodził się w końcu w kraju, w którym Puszkin żył i tworzył swoje przepiękne dzieła. W teatrze radzieckim nowy widz — lud, dumny ze swego syna, sprawiedliwie ocenia wielkie dzieło Puszkina — tragedię „Borys Godunow".

B. Meilach

„Sowietskoje Isskustwo" Nr 23 (1163) z dnia 4.VI. 1949 r.

tłum. Zbigniew Skowroński

Czesław Staszewski

„MOZART I SALIERI" A „MAŁE TRAGEDIE" PUSZKINA

„Mozart i Salieri" jest jedną z czterech „małych tragedii", powstałych jesienią 1830 roku w okresie tzw. „kwarantanny boldinowskiej", kiedy to Puszkin wskutek szalejącej epidemii cholery, zmuszony był spędzić kilka miesięcy w zupełnym odcięciu od świata. Bezsilny wobec dziejowych zdarzeń, otoczony groźnym kordonem kwarantanny, Puszkin tworzył swoje „małe tragedie", odzwierciadlając w nich obce, nigdy nie widziane życie. Pierwszą próbę dramatyczna miał już poza sobą. Gdy „duch czasu wymagał wielkich zmian na scenie dramatycznej" Puszkin pisał swojego „Borysa Godunowa", by zaspokoić potrzebę stworzenia romantycznego narodowego dramatu rosyjskiego. Od chwili tej minęło pięć lat, pięć lat rozmyślań nad istotą najwłaściwszej formy dramatycznej, pięć lat wahań między klasycyzmem a nowymi osiągnięciami dramatu romantycznego. „Borys Godunow" — to jeszcze bunt przeciw regułom, to okres znudzenia prawidłowością i doskonałością tragedii klasycznej, to „szukanie wrażeń we wrzącym źródle poezji ludowej".

„Małe tragedie", do których obok „Mozarta i Salieriego" należą „Skąpy rycerz", „Gość kamienny" i „Uczta podczas dżumy", są dalszym etapem w ewolucji formy dramatycznej u Puszkina. Są eksperymentem spojenia klasycyzmu z szekspirowsko-romantyczną swobodą ujęć dramatycznych. Forma ich nie skrystalizowała się od razu. Świadczą o tym projektowane przez autora tytuły: „sceny dramatyczne", „studia dramatyczne", a nawet „próby studiów dramatycznych". Rezultatem tych poszukiwań jest na wskroś oryginalna, puszkinowska forma, w której z klasyczną ekonomią środków odtwarza on szekspirowską głębię sprzeczności przeżyć i odczuć ludzkich.

W boldinowskim okresie twórczości Puszkin pozostaje pod wpływem „Dramatic scenes" Cornwalla, Bowlesa, Milmana i Wilsona. One to pobudzają go do przedstawiania uczuć ludzkich w prostej, lakonicznej formie, innej niż ją dyktowały prawa tragedii francuskiej, ale odmiennej też od sposobów Szekspira.

Cechą łączącą wszystkie cztery utwory jest temat: silna, niepohamowana namiętność, która jest motorem akcji i „Skąpego rycerza" — skąpstwo, i „Mozarta i Salieriego" — zazdrość, i „Gościa kamiennego"— miłość, i „Uczty podczas dżumy" — żądza życia. W odniesieniu do trzech pierwszych utworów można nawet mówić o wspólnej tematyce, bo jest to ta sama żądza posiadania, skierowana tylko ku różnym obiektom i wyrażona w różnych formach. Pierwotny tytuł „Mozarta i Salieriego" brzmiał „Zazdrość", co wskazuje, iż centralnym zagadnieniem jest ta właśnie namiętność. Puszkin ogranicza też do minimum tło historyczne czy terytorialne, wyodrębniając jedynie w wielkim skrócie jeden typ, który przez to samo nabiera cech typu ogólnoludzkiego, pojętego jako pewien problem charakterologiczny. Wiemy, że Puszkin w swych „małych tragediach" nie dbał o ścisłość historyczną, choć niewątpliwie zajmował się badaniem epoki i biografii, choćby Mozarta. W sporze między Katieninem, Annienkowem i Turgeniewem o domniemane „zniesławienie" Salieriego przez Puszkina, autor odpowiedział jednym zdaniem: „Człowiek zazdrosny, który mógł wygwizdać „Don Juana", mógł otruć jego twórcę". A więc nie historyczna ści-

słość, lecz logika artystyczno-psychologiczna miała dla Puszkina decydujące znaczenie.

Nie tylko jednakże problematyka jest wspólna omawianym utworom, myśl Puszkina sięgała głębiej aż po wspólne pokłady tragizmu tych, zda się, tak różnorodnych dziełek. Tragizm scen, dzięki któremu otrzymały one zaszczytne miano „małych tragedii", zawarty jest przede wszystkim w tym, że bohaterowie właśnie w momencie realizacji swoich dążeń tracą zdobywany cel bezpowrotnie. Skoncentrowanie uwagi na problemie fatalnej, niepokonalnej namiętności, jedynej sytuacji tragicznej — zgodne jest z wymogami klasycystycznej poetyki Boileau, który żądał właśnie takiej „gry namiętności, bijących z każdego słowa bohatera". Wszakże tę zasadniczą cechę teatru klasycznego zespala Puszkin z bogactwem środków, przyswojonych już w „Borysie" z dramaturgii Szekspira — jedną namiętność rozwija w pełni wszystkich jej sprzeczności, w całej intensywności przeciwstawnych typów psychologicznych.

Obok nurtu klasycznego i romantyczno-szekspirowskiego odzywa się nieśmiało w „małych tragediach" duch realistyczny. Wybujałe namiętności rozbijają się nie o równe sobie duchem a pozytywne postaci, lecz o istoty kruche a ziemskie, o zwykłych ludzi.

Jak zdefiniujemy formę dramatyczną tych, tak oryginalnych miniatur? Jest to zaczątek swoistego „Teatru Puszkinowskiego", który niestety już się nie rozwinął, a którego cechą naczelną jest zespolenie pierwiastków klasycznej jedności „prawdy i namiętności", koncentracji akcji i czasu z szekspirowsko-romantyczną formą, w którym to zespoleniu znalazło się miejsce i dla realistycznego nerwu pisarza.

Podobieństwo strukturalne „małych tragedii" opiera się na wspólnej linii napięcia dramatycznego. Akcję wyznacza jedna sytuacja dramatyczna, uwypuklona już od pierwszej sceny. Następuje stopniowy wzrost nasilenia podstawowego dążenia, osiągnięcie punktu kulminacyjnego, w którym występuje przekroczenie jakiejś zasady moralnej, czy prawa na rzecz indywidualnych pragnień, potem ujawnienie bez obsłonek namiętności, wreszcie upadek i utrata zdobyczy. Narastanie linii napięcia osiąga Puszkin bądź przez kolejne wariacje zasadniczego motywu (w „Mozarcie i Salierim" — monolog Salieriego), bądź przez aluzje (sen Mozarta, wzmianki o Beaumarchais), bądź też przez równoległość obrazów czy postaci.

Synteza pierwiastków klasycznych i szekspirowsko-romantycznych odbiła się najsilniej w dualiźmie budowy postaci scen dramatycznych. W każdym z dramatów Puszkin ukazuje przeciwstawne charaktery. Obok jednolitych klasycznych typów „niewolników namiętności" (Salieri) widzimy lekko naszkicowane romantyczno-szekspirowskim pędzlem sylwetki psychiczne, skomponowane z odruchów, intuicji, sylwetki zaznaczone, lecz niewykończone (Mozart). Oryginalny jest pod tym względem „Don Juan", który obydwa przeciwstawne charaktery łączy w jednej osobie.

„Mozart i Salieri" zajmuje specjalne miejsce w twórczości dramatycznej wielkiego poety. Sam Puszkin uważał, że jest to najlepsza z jego „małych tragedii". Ona też pierwsza ukazała się w druku. Nad tematem Puszkin pracował dawno, bo pierwsze szkice fragmentów pochodzą z roku 1825, z czasu pobytu we wsi Michajłowskoje. Był to rok śmierci Salieriego.

Zmiana pierwotnego tytułu „Zazdrość" na „Mozart i Salieri" świadczy do pewnego stopnia o przerzuceniu punktu ciężkości utworu z samej analizy namiętności na psychologiczne przeciwstawienie dwuch typów: lekkomyślnego geniusza i rzemieślnika, opanowanego niszczycielską siłą zazdrości. Puszkin wysuwa tu nowy problem: geniuszu i zbrodni. Równocześnie zagadnienie to jest podświadomą zemstą Mozarta, która pogłębi tragizm Salieriego, każąc mu zwątpić w sens jego czynu w chwili pozornego zwycięstwa. Salieri osiąga więc swój cel tylko pozornie — w istocie traci go bezpowrotnie. Na marginesie tych problemów przewija się nurt realistyczno-satyryczny, demaskujący romantyczną

Pożegnanie Puszkina z przyjacielem, który odwiedził poetę w czasie jego zesłania we wsi Michajłowskoje.
Obraz laureata nagrody Stalinowskiej, H. Sawickiego.

przyjaźń. Przez związanie postaci z historią uwypukla autor ich realistyczny rysunek i składa niejako odpowiedzialność za ich cechy psychiczne na tradycję. W postaci Salieriego odkryto wpływ książki Wackenrodera o Józefie Berlingerze. W stosunku do Mozarta autentycznym faktem jest zamówienie „Requiem".

„Mozart i Salieri" jest jedynym utworem Puszkina, który ukazał się na scenie jeszcze za jego życia. Prapremiera odbyła się 27.I.1832 r. w Teatrze Wielkim w Petersburgu razem z dwoma wodewilami Szachowskiego.

Czesław Staszewski

Aleksander Jackiewicz

ZAPISKI D'ARCHIACA

Montaż biograficzny „Poeta padł..." opracowany został na podstawie książki L. Grosmana „Śmierć poety". W związku z tym zamieszczamy artykuł, omawiający utwór radzieckiego pisarza.

Pragnę omówić książkę, której wznowienie, wprawdzie ukazało się na naszym rynku wydawniczym przed trzema laty, ale ze względu na rocznicę puszkinowską, nabiera ona nowej aktualności.Jest to utwór radzieckiego pisarza Leonida Grosmana pt. „Śmierć poety" (w polskim wydaniu tytuł uległ zmianie, według oryginału brzmi on: „Zapiski d'Archiaca").

W utworze tym odmalował autor historyczne okoliczności, w jakich żył i umarł Aleksander Puszkin. Rolę narratora powierzył wicehrabiemu d'Archiacowi, ówczesnemu attache poselstwa francuskiego przy carskim dworze. Młody dyplomata, jak wiadomo, był sekundantem zabójcy Puszkina — również Francuza — d'Anthesa. O d'Archiacu przechowało się stosunkowo mało wiadomości, wskazują one jednak na to, że był on uczciwym człowiekiem i w przeciwieństwie do d'Anthesa szczerze bolał nad tragicznym zakończeniem dramatu, w którym pośrednio uczestniczył.

Utwór ma formę pamiętnika. Jest to oczywiście pamiętnik fikcyjny, lecz oparty na autentycznych dokumentach historycznych, bardzo wszechstronnie naświetlających zagadnienie.

W „Zapiskach d'Archiaca" Grosman wytacza proces reakcji europejskiej lat trzydziestych ubiegłego wieku. Proces o Puszkina. Obraz historyczny został tu szeroko zakrojony, uwzględnione są w nim nie tylko dzieje ówczesnej Rosji, lecz całego kontynentu, na którym rozgorzała walka między tronami a siłami rewolucyjnymi Europy.

Oto obraz ówczesnego Petersburga: „Miasto cesarzy rosyjskich nosi cechy tryumfującego władztwa w stylu klasycznego Rzymu, ale na tle posępnej i surowej przyrody tłumiącej swymi wyblakłymi barwami blask atrybutów panowania nad światem. Kaski, tarcze, kopie legionistów, rozsypanych po fryzach pałaców i ogrodzeniach skwerów, pokrywają się na całe miesiące grubymi czapami śniegu lub toną w nijakim tumanie błotnistych wybrzeży Zatoki Fińskiej". Z tego miasta wieje chłód i surowość carskiej władzy, nuda życia dworaków, urzędników i wojskowych, tych nieodzownych części absolutystycznej machiny.

Narrator prowadza nas na rewie wojskowe, które reżyseruje sam cesarz, Mikołaj I — rozmiłowany w widowiskach teatralnych i w młodych aktorkach. Rewie odbywają się w atmosferze okrutnej dyscypliny, tak dobrze nam znanej z poematu Mickiewicza. Jesteśmy wraz z d'Archiakiem świadkami nieludzkich egzekucji wykonywanych na nieposłusznych żołnierzach, nagłych upadków wysoko postawionych wojskowych, degradowanych w oczach armii. Tańce na dworskim balu przypominają nudną musztrę na placu rewii wojskowych.

Atmosfera strachu i służalstwa cechuje koła dostojników carskich, którzy w książce Grosmana są oddani z doskonałą plastyką. Gdy na przyjęciu wydanym przez wicekonsula Nesselrode orkiestra zagrała hymn na cześć władcy, wszyscy wstali z wyrazem wielkiego szczęścia i bezmiernego oddania, twarze dygnitarzy promieniowały modlitewnymi uśmiechami i niespokojnymi spojrzeniami.

Narrator, nim poznał Puszkina osobiście, zetknął się już w petersburskich salonach z jego śmiechem. Właśnie w najwyższym oburzeniu komentowano satyryczną odę, jaką poeta skierował pod adresem ministra oświaty, Uwarowa. Minister usiłował zwyczajnie przyswoić sobie majątek swego krewniaka. Puszkin to napiętnował. „Jakobin" — mówi o poecie jeden z dygnitarzy. — Niebezpieczny wolterianin. Dość powiedzieć, że jego nauczycielem w liceum był

Śmiertelny pojedynek Puszkina
Według obrazu A. Naumowa z 1894 r.

rodzony brat Marata". Dwór wyrzuca Puszkinowi niewdzięczność wobec miłościwego pana, który chciał go uczynić piewcą swego teatralnego panowania. Nienawiść otoczenia, a nawet niechęć cesarza do tego człowieka, tak innego pod każdym względem od modelu przyjętego przez ówczesne wyższe sfery — od pierwszej chwili uderza cudzoziemca obserwatora.

D'Archiac poznaje poetę w salonach posła austriackiego Ficquelmonta. Puszkin zabawia się przesypywaniem w palcach rubinów i diamentów, które poseł ma przesłać wiedeńskim jubilerom. „Śnieg i krew — co za zestawienie" — mówi Puszkin patrząc na klejnoty. Autor unika na ogół literackich chwytów, chodzi mu głównie o relację historyczną, której styl, zaznaczyć należy, doskonale oddał tłumacz. Ale ta wizja i te słowa, zwłaszcza gdy się ją porówna z mi-

strzowskim opisem tragicznego pojedynku, po którym ręce śmiertelnie rannego Puszkina były powalane własną krwią zmieszaną ze śniegiem — ma poetycki urok.

A oto portret wielkiego Rosjanina: „Jego nieładna twarz była piękna. Mimo ciężkich warg, wysuniętej szczęki i nieregularnego załamania nosa, nawet mimo obfitego kędzierzawego zarostu dookoła całej twarzy, twarz ta uderzała dziwnym zestawieniem wytworności i energii... Ale najpiękniejsze było spojrzenie — badawczo zamyślone a niekiedy ufnie niedbałe, to głęboko marzycielskie, jak spojrzenie myśliciela, to naiwnie roześmiane, jak spojrzenie dziecka".

Światopogląd poety jest obcy cesarskiemu otoczeniu. Dzieła Puszkina, które niosą w sobie powiew wolnej myśli i niekłamanych uczuć, są gorąco przyjmowane przez naród. Drażni to oczywiście władze.

Stałe ścieranie się tych dwuch przeciwstawnych sił prowadziło do ostatniej rozgrywki. Oto plastyczny obraz symbolizujący siły historyczne, w kręgu których ginął Puszkin, oto opis oficjalnej publiczności na premierze opery Glinki pt. „Życie za cesarza". „Wzdłuż aksamitnych balustrad stał, uśmiechając się pobłażliwie i dumnie bijąc oklaski, cały oficjalny Petersburg. Mało się troszcząc o nowe drogi muzyki rosyjskiej, oklaskiwał pohańbienie Polski i wyniesienie rosyjskiej idei cesarskiej w postaci dynastii Romanowów. Cały spektakl był jedynie demonstracją polityczną... Przyjrzałem się tej błyszczącej i pysznej falandze. Stanął przede mną niezłomny front jednolitej woli politycznej. Mocno zespolona parua. Wszechcuropejski legitymizm w postaci swego rosyjskiego oddziału i sankt-petersburskiego sztabu... Święte przymierze zalewające krwią pola Europy i wznoszące gilotyny i szubienice na podmiejskich placach i stokach twierdz wszystkich stolic. Nieruchoma wartownia zastałych nawarstwień historycznych, śmiertelna groźba dla wszelkiego swobodnego dążenia w przyszłość... — A tam, w głębi i w półmroku jednej z lóż, zmieniona gniewem i męką twarz poety. Jest samotny i wydaje się nieskończenie znużony i zmęczony... Wydaje mi się, że znowu widzę poza gorącym i ciemnym spojrzeniem drgające serce, broczące męką i bólem. Tak zaszczuty jeleń powinien patrzeć na sforę rozwścieczonych ogarów".

Śmierć Puszkina została w książce Grosmana wyprowadzona jako ostateczna konsekwencja wyżej nakreślonego konfliktu. Georges d'Anthes — zabójca poety — to typowy przedstawiciel europejskiej reakcji. Dla Puszkina był on wcieleniem nienawistnych sił, reprezentował cesarza — jako jego wierny oficer, reprezentował Uwarowów, Czernyszewów, Benkendorfów, wszystkich służalców brutalnej potęgi, których był ulubieńcem. Prowokacje młodego podporucznika asystującego Natalii, żonie poety, przyjął Puszkin jako wyzwanie rzucone mu przez te siły. W liście posła francuskiego w Petersburgu do d'Archiaca czytamy takie słowa: „i kiedy wreszcie stworzony przez niego poemat życiowy zamienił się w obrzydliwą historię plotek stołecznych i brudnych intryg z anonimowymi listami, głęboki wstręt do życia zastąpił dawne namiętne jego umiłowanie. Poeta wyszedł naprzeciw swoim zabójcom".

Utwór Grosmana pisany stylem jasnym i rzeczowym, obejmujący szereg dokumentów historycznych przytaczanych często in extenso — wstrząsa czytelnikiem, bo pod tym na pozór beznamiętnym stylem, wśród tych urzędowych dokumentów rozgrywa się jedna z najboleśniejszych tragedii europejskiej kultury.

Utwór radzieckiego pisarza jest oparty na kontrastach, na kontrastach przede wszystkim politycznych: czy to będzie przeciwstawienie porewolucyjnej Francji — Rosji carskiej; czy konfrontacja poety — człowieka przyszłości z zapóźnionym historycznie środowiskiem; czy to będzie wewnętrzny konflikt samego Puszkina między jego wzniosłym światopoglądem a słusznym skądinąd gniewem, który przecież nie zawsze był godny wielkiego poety; czy wreszcie będzie to moment śmierci „najlepszego Rosjanina", któremu hołd złożył naród, ale nie jego władca, organizujący w dniu pogrzebu dworskie zabawy i karzący pośmiertnie Puszkina wyrokiem skazującym go na powieszenie za udział w pojedynku.

Wielką zasługą autora tej książki jest właśnie fakt, że związki poety ze światem stały się jej treścią, że ukazała ona, jaką rolę gra historia dla losu i dzieła twórcy. Że ukazała w epilogu wizję nowego świata, „w którym przestaną krzyżować poetów".

Aleksander Jackiewicz

K R O N I K A P. T. D.

UDZIAŁ ZESPOŁU P. T. D. W UROCZYSTOŚCIACH STALINOWSKICH.

Z okazji 70-ej rocznicy urodzin Generalissimusa Józefa Stalina odbyła się w dniu 21 grudnia ub. r. w sali Teatru Wielkiego uroczysta akademia z udziałem artystów P. T. D.: Anny Jakowskiej, Zofii Skrzeszewskiej, Zbigniewa Niewczasa, Tadeusza Skorulskiego, oraz solistów, chóru i orkiestry Państwowej Opery we Wrocławiu. Słowo wiążące wygłosił reżyser P. T. D. Czesław Staszewski.

W akademii urządzonej staraniem Milicji Obywatelskiej w Teatrze Kameralnym wziął również udział Zespół P. T. D. w składzie: Antonina Dunajewska, Halina Mikołajska, Szczepan Baczyński, Władysław Dewoyno, Zbigniew Niewczas, Tadeusz Skorulski oraz orkiestra P. T. D. pod dyrekcją Jerzego Procnera.

W ramach Dni Stalinowskich odbyło się ogółem 27 występów, w których wzięły udział 102 osoby Zespołu Artystycznego P. T. D. Artyści P. T. D. wystąpili między innymi w Towarzystwie Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, w Urzędzie Wojewódzkim, w Urzędzie Bezpieczeństwa, w Teatrze Żydowskim, w W. D. O., w Fabryce „Archimedes", w Pafawagu, w Fabryce Sztucznego Jedwabiu, w R. S. W. „Prasa", w Fabryce Wodomierzy, w M. Z. K., w Browarze Piastowskim, w Fabryce M—51 itp.

AKADEMIA KU CZCI LENINA.

Dnia 21 stycznia b. r. odbyła się w KWPZPR we Wrocławiu akademia ku czci Lenina. W akademii wzięli udział następujący artyści P. T. D.: Halina Dzieduszycka, Anna Jakowska, Maria Kozierska, Zofia Skrzeszewska, Władysław Dewoyno, Tadeusz Skorulski. Artyści recytowali utwory Majakowskiego, Lewina i Dobrowolskiego.

WYRÓŻNIENIE ZESPOŁU P. T. D. NA FESTIWALU SZTUK RADZIECKICH

Wrocławskie przedstawienie sztuki Anatola Sofronowa „Moskiewski charakter", uzyskało na Ogólnopolskim Festiwalu Sztuk Rosyjskich i Radzieckich pierwszą nagrodę zespołową w dziale sztuk radzieckich. Poza tą nagrodą, przeznaczoną dla całego zespołu, jury Festiwalu przyznało Henrykowi Szletyńskiemu nagrodę za reżyserię oraz aktorom: Feliksowi Żukowskiemu i Ludwikowi Benoit za wykonanie ról Potapowa i Kriwoszeina. Nagrodzeni zostali również scenografowie: Aleksander Jędrzejewski, Wiesław Lange i Jadwiga Przeradzka za oprawę dekoracyjną sztuki.

W związku z eliminacjami festiwalowymi odegrano „Moskiewski charakter" dwukrotnie na scenie Państwowego Teatru Polskiego w Warszawie (11 i 12 grudnia ub r.). Pierwsze przedstawienie zaszczycił swoją obecnością Prezydent Bolesław Bierut; obecni byli również: minister Jakub Berman, wiceminister Włodzimierz Sokorski i inni przedstawiciele władz.

Zespołowi P. T. D. przypadł również w udziale zaszczyt zaprezentowania „Moskiewskiego charakteru" na uroczystym zakończeniu Festiwalu, które odbyło się dnia 22 grudnia ub. r. w Państwowym Teatrze Polskim w Warszawie w obecności marszałka Sejmu Władysława Kowalskiego, przedstawicieli Rządu, dyplomacji, partii, świata artystycznego, literackiego i in. W czasie tego drugiego pobytu w Warszawie, zespół nasz wziął udział w akademii Stalinowskiej w gmachu Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego; wykonano 5-ty obraz „Moskiewskiego charakteru" — posiedzenie Komitetu Dzielnicowego Partii.

W dn. 23 grudnia Zespół artystyczny podejmowany był lampką wina w Zarządzie Głównym Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej.

„MOSKIEWSKI CHARAKTER" W POLSKIM RADIO

Dnia 15 stycznia br. o godz. 15 Polskie Radio we Wrocławiu nadało na fali ogólnopolskiej godzinną audycję „Moskiewski charakter" w reżyserii Henryka Szletyńskiego i w wykonaniu Zespołu P. T. D. Sztukę zradiofonizowała Irena Bołtuć-Staszewska.

WIECZÓR DYSKUSYJNY W T. P. P. R.

W ubiegłym miesiącu dyr. Henryk Szletyński na zaproszenie Zw. Zaw. Dziennikarzy wygłosił w lokalu T. P. P. R. referat na temat: „Moskiewski charakter" i problemy teatralne Wrocławia". Po referacie odbyła się dłuższa dyskusja, w której zabierali głos wrocławscy dziennikarze, literaci i przedstawiciele świata artystycznego. W czasie dyskusji wysunięto szereg interesujących i cennych uwag i spostrzeżeń, dotyczących zarówno problemów i wykonania artystycznego „Moskiewskiego charakteru" jak i życia teatralnego Wrocławia.

PUBLICZNA DYSKUSJA NAD „MOSKIEWSKIM CHARAKTEREM"

W dniu 19 stycznia br. po przedstawieniu „Moskiewskiego charakteru" odbyła się w Teatrze Wielkim publiczna dyskusja na temat sztuki i jej wykonania przez Zespół P. T. D. Dyskusję, otwartą przez przewodniczącego miejscowego Koła Pracowników Sztuki i Kultury — Adolfa Chronickiego, zagaił dyr. Henryk Szletyński, który wygłosił prelekcję na temat „Realizm socjalistyczny i walory społeczno-dydaktyczne „Moskiewskiego charakteru" w realizacji i interpretacji reżysera i aktora polskiego". Dyskusja, w której zabierali głos przedstawiciele Partii, Związków Zawodowych i świata pracy ujawniła żywe zainteresowanie sztuką i jej problematyką oraz wykazała raz jeszcze konieczność jak największego zbliżenia Zespołu teatru do robotniczego widza — współtwórcy kultury socjalistycznej. W dyskusji zabierali głos: ob. ob. Orchoń, Kuzynow, (przew. P. R. Z. Z. Namysłów), Nowacki (Wrocław), Eichenbaum (Dolnośl. F-ka Zegarów), Boneta (F-ka Wodomierzy — Wrocław), Mydlak, Orłowski (Świdnica), Zawada, Lasota, Smyk, Wojtkowska.

PRELEKCJA O „NIEMCACH".

W dniu 20 grudnia ub. r. w świetlicy Ligi Kobiet przy Izbie Przemysłowo-Handlowej we Wrocławiu reż. Maryna Broniewska wygłosiła prelekcję na temat problemów i koncepcji reżyserskiej „Niemców" Kruczkowskiego. W ożywionej dyskusji, która nastąpiła po prelekcji, podkreślano duże walory zarówno sztuki jak i jej scenicznego wykonania we Wrocławiu.

JUBILEUSZOWE PRZEDSTAWIENIE „NIEMCÓW" W TEATRZE KAMERALNYM.

Dnia 27 grudnia ub. r. odbyło się 50 przedstawienie sztuki Leona Kruczkowskiego „Niemcy". Sztuka, wyreżyserowana przez Marynę Broniewską, cieszy się nadal niesłabnącym powodzeniem i zainteresowaniem publiczności. Do dnia 23 stycznia br. odbyło się już 68 przedstawień „Niemców".

DZIAŁALNOŚĆ KIEROWNICTWA WYSTĘPÓW POZATEATRALNYCH.

W okresie od dnia 1 grudnia ub. r. do 21 stycznia bm. odbyły się ogółem, łącznie z występami w Dniach Stalinowskich, 53 występy pozateatralne, w których wzięło udział 207 osób Zespołu Artystycznego P. T. D. Z tej liczby 16 występów miało miejsce poza Wrocławiem, a więc: w Wałbrzychu, Głogowie, Jeleniej Górze, Bolesławcu, Ligocie, Żeganiu, Sobótce, Pustkowie, Kątach, Klecinie, Żukowicach, Zieleńcu, Sołtysowicach i Dzierżoniowie.

EGZAMINY KWALIFIKACYJNE AKTORÓW.

W dniach 16, 17 i 18 stycznia br. odbywały się w P. T. D. egzaminy kwalifikacyjnej i poprawkowe dla aktorów, którzy dotychczas z różnych powodów nie dopełnili tego obowiązku. W skład Państwowej Komisji Egzaminacyjnej, mianowanej przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, weszli: reż. Józef Karbowski (przewodniczący Komisji), reż. Edmund Wierciński (egzaminator w zakresie gry aktorskiej), prof. Maria Wiercińska (egz. z dykcji i z recytacji wiersza i prozy), reż. Maryna Broniewska (egz. z rytmiki, sprawności ruchowej i techniki wokalnej), Adolf Chronicki (egz.

z nauki o Polsce współczesnej i z podstawowych zasad marksizmu), mgr. Zbigniew Krawczykowski (egz. z historii teatru i literatury dramatycznej), reż. Wiktor Biegański (delegat Związku Zawodowego Pracowników Sztuki i Kultury). Funkcję sekretarza pełnił Mieczysław Dembowski.

Do egzaminu przystąpiło 40 kandydatów z Wrocławia, Jeleniej Góry i Świdnicy, 21 osób zdało z wynikiem ogólnym dostatecznym, 2 osoby z wynikiem dobrym, 4 osoby z wynikiem bardzo dobrym; 13 osób uzyskało wynik niedostateczny.

Z DZIAŁALNOŚCI ORKIESTRY P. T. D.

W dniu 20 grudnia ub. r. Orkiestra P. T. D. pod dyrekcją Jerzego Procnera wzięła udział w Akademii Stalinowskiej, zorganizowanej przez Milicję Obywatelską w sali Teatru Kameralnego. W tym samym dniu orkiestra P. T. D. wystąpiła na akademii w Wojewódzkim Urzędzie Bezpieczeństwa Publicznego.

14 i 15 stycznia br. odbył się w sali Teatru Popularnego drugi z kolei Koncert Muzyki Popularnej i Rozrywkowej w wykonaniu orkiestry P. T. D. i solistów. Koncert ten będzie powtórzony w dniu 5 lutego b. r.; 11 i 12 lutego odbędą się koncerty muzyki operetkowej, a 19 lutego — koncert muzyki ludowej i pieśni masowej przy współudziale chóru Z. M. P.

W miesiącu lutym przewidziane są pierwsze wyjazdy orkiestry i zespołu solistów z repertuarem rozrywkowym do wrocławskich fabryk („Pafawag", „Archimedes" i inne). W najbliższej przyszłości orkiestra P. T. D. rozpocznie również koncerty zarówno muzyki rozrywkowej, jak i poważnej na terenie Świdnicy, Wałbrzycha, Jeleniej Góry, Brzegu itp. W marcu odbędzie się szereg koncertów muzyki kameralnej z udziałem kwartetu Zygmunta Kolasińskiego oraz solisty J. Sautera (flet). Kwartet składa się z członków orkiestry P. T. D. W programie utwory Bacha, Telemanna, Mozarta, Haydna i Debussy'ego.

NAJBLIŻSZE PREMIERY.

Oprócz zapowiadanych już przez nas sztuk, a mianowicie: „Nowego Swiętoszka" Stanisława Dygata i Jana Kotta (Teatr Kameralny, reż. Stanisław Bugajski) oraz „Henryka VI na łowach" Wojciecha Bogusławskiego, w adapt. Zbigniewa Krawczykowskiego (Teatr Popularny, reż. Maryna Broniewska), na scenie Teatru Wielkiego ujrzymy komedię Wiliama Szekspira „Jak wam się podoba" w reżyserii Edmunda Wiercińskiego, w opracowaniu scenograficznym Teresy Roszkowskiej. Obsadę aktorską sztuki podamy w następnym numerze „Sceny Wrocławskiej".

OD REDAKCJI.

Redakcja „Sceny Wrocławskiej", pragnąc dać widzom teatralnym możność wypowiadania się na temat oglądanych przedstawień i polityki repertuarowej naszych teatrów, otwiera w następnym numerze specjalny dział pn. „Rozmowy z widzami". W dziale tym drukować będziemy ciekawsze listy widzów oraz wyjaśniać ich wątpliwości zrodzone w czasie oglądania spektaklu. Zwracamy się więc do wszystkich zainteresowanych z gorącą prośbą o nadsyłanie swoich wypowiedzi na temat dotychczasowych przedstawień P. T. D., a więc: „Listy Chopina", „Zemsta", „Niemcy", „Moskiewski charakter" i „Puszkin". Szczere wypowiedzi widzów teatralnych staną się niewątpliwie dla teatru cennym materiałem, orientującym kierownictwo P. T. D. w potrzebach i wymaganiach widowni.

Listy prosimy nadsyłać pod adresem: Wrocław, Państwowe Teatry Dramatyczne, Redakcja „Sceny Wrocławskiej".

Wydawca: Państwowe Teatry Dramatyczne we Wrocławiu, ul, Świdnicka 23.
Kierownik Redakcji: mgr Zbigniew Krawczykowski — przyjmuje w czwartki, w godz. 16—18.

Zakł. Graf. R. S. W. „Prasa" Wrocław — 311. 21.I.50. 2.000. F-1-10619.

WYDAWCA:
PAŃSTWOWE
TEATRY
DRAMATYCZNE
WE
WROCŁAWIU

ZE ZBIORÓW
Andrzeja Kawalandta

PAŃSTWOWE TEATRY DRAMATYCZNE
we WROCŁAWIU
Dyrekcja: HENRYK SZLETYŃSKI

PROGRAM

PREMIERA
28 stycznia 1950 r.
w Teatrze Wielkim

P U S Z K I N

Widowisko w 3 częściach

Układ dramaturgiczny: IRENA BOŁTUĆ i ZBIGNIEW KRAWCZYKOWSKI

C Z Ę Ś Ć I

ALEKSANDER PUSZKIN: BORYS GODUNOW (skrót dram.)
Przekład Seweryna Pollaka

OSOBY:

Borys Godunow	FELIKS ŻUKOWSKI
Szujski	STANISŁAW JANOWSKI
Worotyński	BRONISŁAW BROŃSKI
Siemion Godunow	MIECZYSŁAW WALD
Basmanow	ZBIGNIEW SKOWROŃSKI
Muszkin	LUDWIK BENOIT
Mosalski	HENRYK BĄK
Teodor	STANISŁAW JASIUKIEWICZ
Ksenia	JANINA UKLEJA
Nawiedzony	LUDWIK WYTYSIŃSKI
Baba z dzieckiem	BARBARA KSIĄŻKÓWNA
Staruszka	HALINA NOWICZÓWNA
Żebrak	FELIKS DOBROWOLSKI
Chłop na mównicy	RYSZARD MICHALAK
I z ludu	EDWARD ROMINKIEWICZ
II z ludu	HENRYK ABBE
III z ludu	ZBIGNIEW NIEWCZAS
IV z ludu	MIECZYSŁAW DEMBOWSKI
V z ludu	WITOLD KUCZYŃSKI

Patriarcha, caryca, bojarowie, strażnicy, usłużnicy, lud

C Z Ę Ś Ć II

ALEKSANDER PUSZKIN: MOZART I SALIERI
Przekład Seweryna Pollaka

OSOBY:

Mozart	HUGO KRZYSKI
Salieri	~~WŁADYSŁAW DEWOYNO~~ Stanewski
Skrzypek	LUDWIK WYTYSIŃSKI

C Z Ę Ś Ć III

POETA PADŁ...Montaż biograficzny na podstawie powieści Leonida Grosmana „Śmierć poety"
Przekład Władysława Broniewskiego

OSOBY:

Puszkin	ANDRZEJ POLKOWSKI
Nathalie	* * *
D'Anthes	STANISŁAW ZACZYK
Wicehrabia D'Archiac	ZBIGNIEW NIEWCZAS
Baron van Heeckeren	IGNACY MACHOWSKI
Wicekanclerz Nesselrode	STANISŁAW JANOWSKI
Pani Nesselrode	JULIA ELSNER
Minister Uwarow	STANISŁAW GAWLIK
Barante — poseł francuski	JAN SZULC
Lord Durham — poseł ang.	LUDWIK BENOIT
Kanclerz Benckendorf	MIECZYSŁAW DEMBOWSKI
Fiquelmont — poseł austr.	JAN NOWICKI
Dolly Fiquelmont	ANNA JAKOWSKA
Stroganow	BRONISŁAW BROŃSKI
Czernyszew	ZBIGNIEW SKOWROŃSKI
Idalia Poletika	MARIA KOZIERSKA
Pułkownik Poletika	JERZY ADAMCZAK
Kamerdyner	* * *

Inscenizacja i reżyseria: CZESŁAW STASZEWSKI

Dekoracje: ALEKSANDER JĘDRZEJEWSKI i WIESŁAW LANGE
Kostiumy: JADWIGA PRZERADZKA
Opracowanie muzyczne: JERZY PROCNER
Dramaturg: ZBIGNIEW KRAWCZYKOWSKI
Asystenci reżysera: HALINA ŚWIĄTEK - DZIEDUSZYCKA, MIECZYSŁAW DEMBOWSKI.

Orkiestra P. T. D. pod dyr. J. PROCNERA
Przy fortepianie: MARIA WYTYSIŃSKA

Słowo wstępne: prof. MARIAN JAKÓBIEC

Kierownik techniczny: Wiktor Roman. Kierownicy pracowni: stolarskiej: Michał Prajsner, malarskiej: Maksymilian Gerszman, modelatorskiej: Jan Perwejnis, krawieckiej: Edward Waligóra, fryzjerskiej: Mieczysław Wojczyński, ślusarskiej: Teofil Wawro

Brygadier sceny: Edward Kopacz, Elektryk: Maksymilian Kempa

Zakł. Graf. R.S.W. „Prasa", Wrocław — 145 11. 1. 50 3000 F-1.11469