



# TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

P R O G R A M

**MAKSYM GORKI**

**NA  
DNIE**

*przekład*

**ANNA KAMIŃSKA  
i JAN SPIEWAK**

•

*reżyseria*

**WŁADYSŁAW KRASNOWIECKI**

*asystent reżysera*

**MIROŚLAW WAWRZYŃIAK**

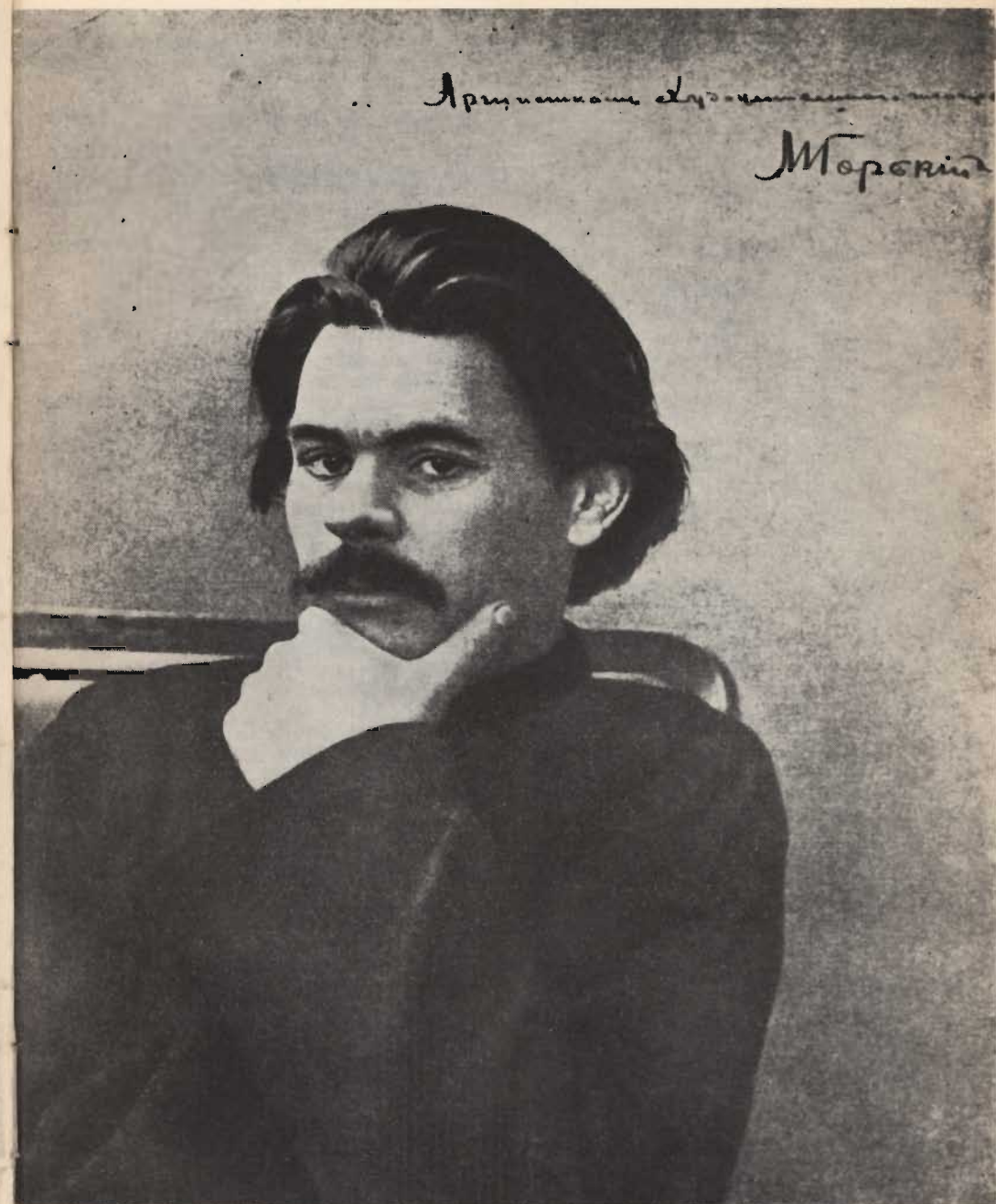
•

*scenografia*

**ZOFIA PIETRUSIŃSKA**

*pierwsza premiera w sezonie 1963/64  
na Małej Scenie Teatru Narodowego  
2 listopada 1963*

**MAŁA SCENA**  
ul. Czackiego 15/17



Osoby

Michał Iwanow Kostylew,  
właściciel domu noclegowego

Wasilisa Karpowna, jego żona

Natasza, jej siostra

Miedwiediew, ich wuj, policjant

Andriej Mitrycz-Kleszcz, ślusarz

Anna, jego żona

Waśka Piepieł

Nastia, dziewczyna

Kwasznia, sprzedawczyni pierożków

Bubnow, czapnik

Satin

Aktor

Baron

Łuka, wędrowiec

Ałozka, szewc

Krzywa Szyjka

Tatar

tragarze

JAN CIECIERSKI

BARBARA RACHWAŁSKA

MARIA WACHOWIAK

KAZIMIERZ WICHNIARZ

MIECZYŚLAW MILECKI

KRYSTYNA KAMIEŃSKA

WIĘCZYŚLAW GLIŃSKI

MIECZYŚLAW KALENIK

IRENA KRASNOWIECKA

JOANNA WALTERÓWNA

WŁADYSŁAW KACZMARSKI

WŁADYSŁAW KRASNOWIECKI

LECH MADALIŃSKI

MARIAN WYRZYKOWSKI

KAZIMIERZ OPALIŃSKI

MIECZYŚLAW KALENIK

ALEKSANDER BŁASZYK

WILHELM WICHURSKI

JANUSZ ZIEJEWSKI

MAKSYM GORKI

# NA DNIE

przekład

ANNA KAMIEŃSKA  
i JAN ŚPIEWAK

•

reżyseria

WŁADYSŁAW KRASNOWIECKI

asystent reżysera

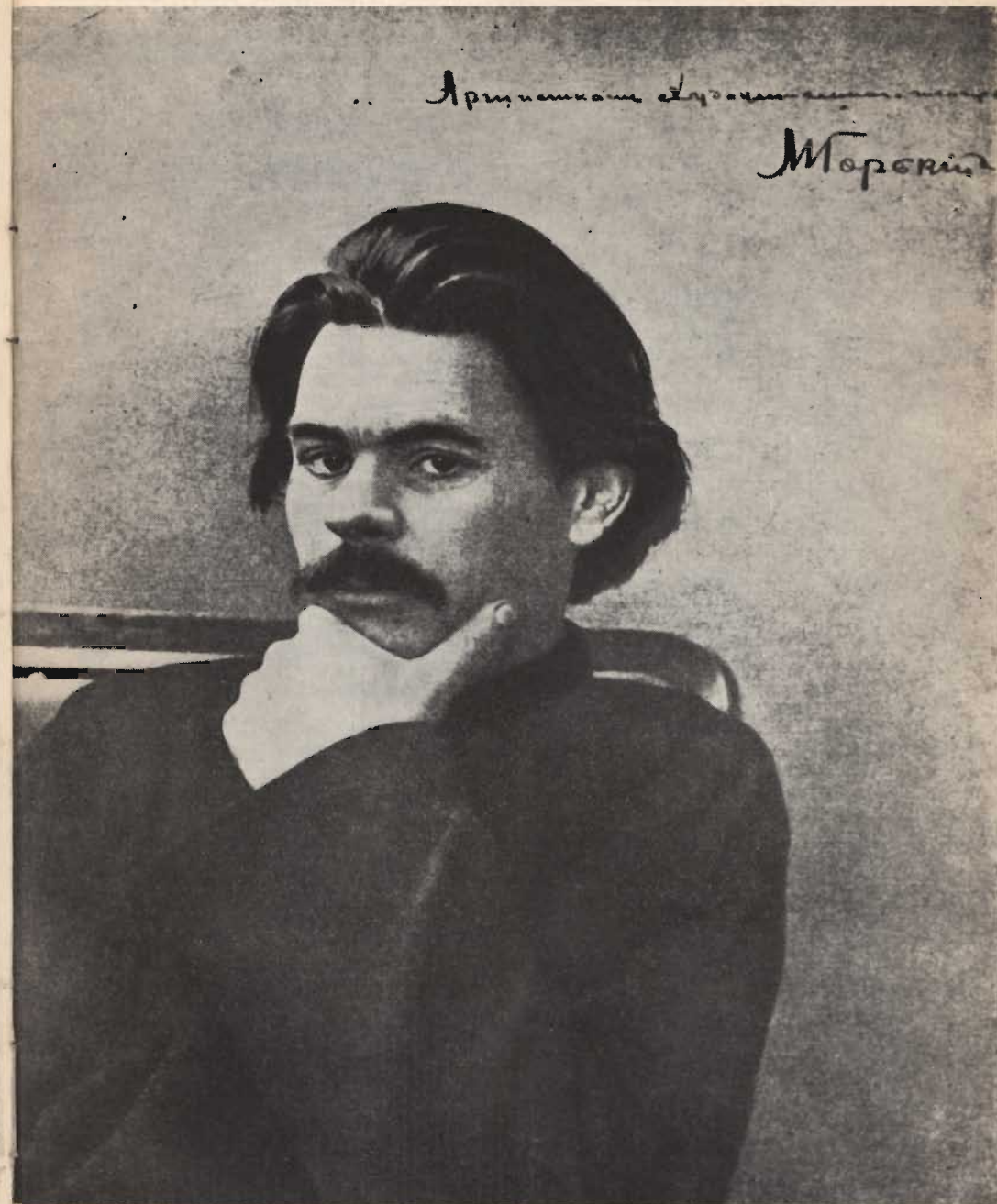
MIROŚLAW WAWRZYŃIAK


•

scenografia

ZOFIA PIETRUSIŃSKA

pierwsza premiera w sezonie 1963/64  
na Małej Scenie Teatru Narodowego  
2 listopada 1963





Romain Rolland

## Maksym Gorki

Piętnaście lat temu w parterowym sklepiku przy ulicy Sorbony w Paryżu, gdzie krótko po założeniu czasopisma *Cahiers de la Quinzaine* zbieraliśmy się Karol Péguy, ja i paru innych, jedyna fotografia zdobiła naszą redakcję — ubogą, czystą, uporządkowaną, pełną półek z książkami. Fotografia ta przedstawiała Tolstoja i Gorkiego stojących obok siebie w ogrodzie w Jasnej Polanie. Jak Péguy ją zdobył? Nie wiem; ale kazał zrobić kilka odbitek; i każdy z nas miał na swym biurku podobiznę dwóch dalekich kolegów. Część *Jana Kszysztofa* została napisana w ich obecności.

Jeden z tych dwóch ludzi odszedł na zawsze w przeddzień europejskiej katastrofy, którą przepowiadał; w tych ciężkich dniach brak nam okrutnie jego głosu. Ale drugi, Maksym Gorki, trwa na posterunku i jego niezależne słowa pocieszają nas po stracie tych, które zamilkły.

Nie należy on do ludzi, których wydarzenia wojenne wytrąciły z równowagi. W żalonym gronie tysięcy pisarzy, artystów, myślicieli, którzy w ciągu zaledwie paru dni zrezygnowali ze swej roli przewodników i obrońców ludu, by iść za oszalałymi stadami, by jeszcze bardziej podniecać je i strącać w przepaść; Maksym Gorki należy do nielicznych ludzi, którzy w pełni zachowali rozsądek i umiłowanie ludzkości. Miał odwagę przemawiać w obronie ludzi, którym kneblowano usta. Ten wielki artysta długo żył wśród nędzarzy, prostaczków, pokrzywdzonych, pariasów — i nigdy się ich nie wyparł. Gdy zdobył sławę, zwraca się ku nim i rzuca potężne światło swej sztuki w mroki kryjące nędzę i krzywdy społeczne. Sam doświadczył cierpień i umie zrozumieć cierpienia innych ludzi...

Haud ignara mali, miseris succurrere disco...  
Dlatego też w tych dniach doświadczeń

---

Przez poznawanie nieszczęść uczyć się pomagać nieszczęśliwym

(które cenimy, bo pozwoliły nam zdać sobie sprawę z wartości ludzkich uczuć i myśli) — w tych dniach, gdy niezależność ducha wszędzie jest gnębiona, wyrażamy wdzięczność Maksymowi Gorkiemu. I wyciągamy do niego rękę ponad walkami, okopami, ponad skrwiąną Europą. W obliczu nienawiści srożącej się wśród narodów, głosimy zjednoczenie nowej Europy. „Świętym Przymierzom” wojennym rządów przeciwstawiamy braterstwo wolnych umysłów całego świata!

Tekst odczytany przed wykładem, który wygłosił Anatol Łunaczarski o życiu i twórczości Maksyma Gorkiego w Genewie w styczniu 1917 r.

Les Précurseurs. Wyd. Albin Michel.  
1923 r. Paryż. Przekł. Zofii Karczewskiej-Markiewicz. Tytuł od tłumacza.

#### Powitanie Gorkiego

Braterstwo, które mnie łączy z Maksymem Gorkim, jest tym godniejsze uwagi, że przybyliśmy na nasze spotkanie z dwóch przeciwległych krańców horyzontu. On ze starej Rosji, z jej ludowego, silnego, zahartowanego szczepu. Ja — ze starego mieszczaństwa francuskiego, słabego fizycznie, ale duchowo niezłomnego. On się uczył zdzierając stopy na wszelkich drogach. Ja — zdzierając łokcie i siedzenie na ławkach szkolnych i uniwersyteckich. Gorki żył w wyjątkowo ciężkich warunkach materialnych. Ale obydwaj musieliśmy torować sobie drogę poprzez bagniska i lasy przesądów. Istnieją przesady ludowe i przesady mieszczańskie, które nie są najmniej jadowite. Przykry trud podejmuje człowiek próbujący rzucić snop światła w ten mrok ignorancji i złej woli.

Powiedziano o religii, że jest to „opium ludu”. O ileż to wyrażenie byłoby właściwsze dla określenia europejskiej literatury i sztuki ostatnich lat pięćdziesięciu! Sparaliżowały one sumienie społeczeństwa, dostarczyły mu alibi dla uchylenia się od odpowiedzialności społecznej, dostarczyły kapliczek dla schronienia się

przed rzeczywistością, pretekstów dla odwrócenia się od czynu i dla stwierdzenia: „Umywam ręce od niesprawiedliwości”. Nawet najbardziej przenikliwi jak Flaubert sądzili, że patrzyenie i myślenie zwalnia od działania. Nie wiele brakowało, by powiedzieli, że czyn jest objawem niższości umysłu. Gdy pod koniec ubiegłego wieku burzliwy kryzys wywołany sprawą Dreyfusa spowodował nagły zryw ludzi szlachetnych, jak na przykład Zoli, była to zaledwie jedna godzina buntu, który chwilo-wo zjednoczył lud i najuczciwszych intelektualistów. Później intelektualiści wrócili pod swój namiot i już stamtąd nie wyszli.

Aż do ostatnich lat piętnastu najlepsi spośród nas nie mogli się wydobyć ze ślepej uliczki indywidualizmu. Działaliśmy w odosobnieniu, kierując się tylko głosem swego sumienia: to było naszą siłą, ale i słabością. Temu zawdzięczaliśmy swą niezależność, a zarazem bezsilność. Piszący te słowa wiedział o tym lepiej niż ktokolwiek, gdy na początku wojny 1914 r. w swym rozpaczliwym wołaniu „Ponad zamęt” stwierdzał z gorzką dumą człowieka pokonanego: „Mówię nie dlatego, żeby przekonać Europę. Mówię, żeby ulżyć swemu sumieniu”. Brakowało nam stałego ładu, na którym moglibyśmy się oprzeć. „Niezależność Ducha” pojmowana tak, jak ją rozumiałem w roku 1919-tym, gdy występowałem z odezwą w jej imię, jest drzewem, wznoszącym ramiona ku niebu. Ale jego korzenie prawie całkowicie wydoszły się z ziemi. Jest ono skazane na śmierć, jeśli się nie uda zasadzić go na nowo w łonie ludzkości, w tej „czarnej ziemi”, jaką jest lud pracujący. Gorki z niego pochodzi.

Tekst napisany z okazji powrotu Gorkiego do Moskwy i jego uroczystego powitania w maju 1931 r.

Quinze ans de combat (1919—1934).  
Wyd. Rieder. 1935 r. Paryż. Przekł.  
Zofii Karczewskiej-Markiewicz

Stefan Zweig

## wspomnienia o Gorkim

Gdy wyjeżdżałem z Moskwy, moje walizki były prawie puste. To, co mogłem rozdać, podzieliłem między ludzi, a sam zabrałem ze sobą tylko dwie ikony; długo jeszcze potem zdobyły mój pokój. Ale najcenniejszą zdobyczą jaką zabierałem ze sobą do domu, była przyjaźń z Maksymem Gorkim, z którym w Moskwie zetknąłem się osobiście po raz pierwszy. Spotkałem się z nim w rok czy dwa później znów w Sorrento, dokąd musiał się udać ze względu na swe nadwątlone zdrowie, i spędziłem w jego domu trzy niezapomniane dni.

Nasz sposób porozumiewania się był właściwie bardzo dziwny. Gorki nie władał żadnym obcym językiem, a ja znów nie znałem rosyjskiego. Według wszelkich prawideł logiki powinniśmy byli siedzieć w milczeniu jeden naprzeciwko drugiego lub utrzymywać rozmowę na jakim takim poziomie za pośrednictwem naszej czcigodnej przyjaciółki Marii, baronowej Budberg. Ale to nie przypadek, że Gorki uważany jest za jednego z najgenialniejszych narratorów literatury światowej. Opowiadanie — to była dla niego nie tylko forma artystycznego wyrazu, lecz naturalna funkcja całej jego istoty. Opowiadając wcielał się w postać, o której mówił, żył w tej narracji i ja go rozumiałem; mimo nieznamościami języka umiałem odczytać to, co mówił, z jego twarzy, ruchliwej i plastycznej. Był on typowo „rosyjski” — trudno znaleźć na to inne określenie. W rysach jego twarzy nie było nic szczególnie uderzającego; tego wysokiego, szczupłego mężczyznę z włosami jasnymi jak słoma i z wydatnymi kośćmi policzkowymi można było sobie doskonale wyobrazić jako chłopca pracującego na polu, jako dorożkarza na koźle, jako szewca-łaciarza, jako zaniedbanego włóczęgę. Był człowiekiem z „ludu”, stanowił jakby skoncentrowany prototyp Rosjanina. Można było minąć go na ulicy, nie zauważywszy w nim nic szczególnego. Dopiero siedząc naprzeciw niego i słuchając, jak opowiada, nie podobna było nie zorientować się, kim jest ten człowiek. Opowiadając, bezwiednie utożsamiał się

z postacią, którą portretował. Przypominam sobie, jak opisywał (zrozumiałem, zanim mi przetłumaczono) starego, zmęczonego garbusa, z którym zetknął się kiedyś podczas swych wędrówek. Mimo woli wciągnął głowę w ramiona, oczy jego, promiennie błękitne i błyszczące, zmatowiały, głos mu się załamywał: sam o tym nie wiedząc przeobraził się w starego garbusa. A po chwili, gdy zaczynał opowiadać coś wesołego, wybuchał serdecznym śmiechem, rozpierał się na krześle swobodnie, twarz mu się rozjaśniała. Była to nieopisana rozkosz słuchać go, gdy odtwarzał krajobraz i ludzi, a opisowi towarzyszyły okrągłe, jak gdyby rzeźbiące w powietrzu ruchy. Wszystko w nim było pełne prostoty i naturalności, jego chód, sposób siedzenia, słuchania, wesołości. Pewnego wieczora włożył strój bojara, przypasał szablę — i w tej samej chwili spojrzenie jego nabrało wyniosłości i dumy. Brwi podniosły się rozkazująco, chodził po pokoju tam i z powrotem energicznym krokiem, jak gdyby rozważał w myśli treść groźnego „ukazu”; gdy przebrał się znów w swoje codzienne ubranie, śmiał się swobodnie jak wiejski chłopak. Jego żywotność była zdumiewająca; żył z jednym rozharatany płucem właściwie wbrew wszelkim prawidłom medycyny, ale zachłanna żądza życia i żelazne poczucie obowiązku pomagały mu trzymać się na nogach. Rano pracował, pisał czytelnymi, kaligraficznymi literami swoją wielką powieść, odpowiadał na setki listów i pytań, z którymi zwracali się do niego młodzi pisarze i robotnicy jego kraju. Przebywać z nim razem znaczyło dla mnie znów przeżywać Rosję, nie bolszewicką, nie taką, jaką była dawniej, i nie taką, jaką jest dziś, lecz rozumieć szeroką, mocną, ciemną duszę wiecznotrwałego narodu.

Jako stary rewolucjonista Gorki pragnął przewrotu, był osobistym przyjacielem Lenina, ale wahał się jeszcze wtedy przed wstąpieniem do partii i przy tym gryzło go sumienie, że nie był wśród swoich w tych czasach, kiedy każdy tydzień przynosił jakieś nowe rozstrzygnięcie.

Któregoś dnia byłem świadkiem takiej bardzo charakterystycznej, na wskroś nowo-rosyjskiej sceny; odsłoniła mi panujące w jego duszy rozdwojenie. Do Neapolu przybił rosyjski krążownik, będący na pierwszym rejsie szkoleniowym. Młodzi marynarze, którzy nigdy jeszcze nie byli na Zachodzie, spacerowali w swych sztykownych mundurach po via Toledo, wchłaniali szeroko otwartymi, chłopskimi oczyma to wszystko nowe i nie mogli się tym

widokiem nasycić. Nazajutrz grupka marynarzy postanowiła pojechać do Sorrento, aby odwiedzić „swojego” pisarza. Nie zapowiedzieli wizyty; w tym iście rosyjskim poczuciu równości i braterstwa uważali za rzecz całkiem zrozumiałą, że „ich” pisarz musi mieć czas dla nich w każdej chwili. Stanęli przed jego domem i okazało się, że mieli rację: Gorki nie pozwolił na siebie czekać, zaprosił ich do siebie. Ale — Gorki opowiadał mi to sam śmiejąc się następnego dnia — ci młodzi ludzie, dla których nie było nic ważniejszego niż „Sprawa”, potraktowali go zrazu bardzo surowo.

„Jak ty mieszkasz? — mówili, gdy znaleźli się w pięknej i wygodnej willi. — Żyjesz jak burżuj. I dlaczego właściwie nie wracasz do Rosji?”

Gorki wyjaśniał im wszystko szczegółowo. Ale w gruncie rzeczy dzielni chłopcy nie byli tak srodzy, jakby się na pozór wydawało. Chcieli właściwie tylko pokazać, że nie mają żadnego respektu dla sławy i że przede wszystkim muszą sprawdzić, jakie kto ma poglądy. Rozsiedli się swobodnie, pili herbatę, gawędzili, a pod koniec, przy pożegnaniu, wyściskali go jeden po drugim. To było wprost nadzwyczajne, jak Gorki odtwarzał tę scenę, oczarowany swobodą młodej generacji i bynajmniej nie urażony ich bezceremonialnością.

„My byliśmy zupełnie inni! — powtarzał wciąż. — Albo zbyt nieśmiali, albo zanadto zadzieraliśmy nosa, ale nigdy nie byliśmy tacy pewni siebie”.

Przez cały wieczór oczy mu jaśniały.

„Wydaje mi się, że najchętniej wyruszyliby pan z nimi razem w drogę do kraju” — powiedziałem.

Spojrzał na mnie bystro:

„Skąd pan wie? Rzeczywiście aż do ostatniej chwili zastanawiałem się, czy nie powinienem zostawić tego wszystkiego, książek, papierów i całej mojej pracy, i pojechać z tymi młodymi chłopcami na dwa tygodnie gdziekolwiek, przed siebie. Z nimi razem poczułbym znów, co to jest Rosja. Będąc z daleka zapomina się to, co najlepsze. Żaden z nas nie napisał nic wartościowego na wygnaniu”.

Lecz Gorki mylił się nazywając Sorrento „wygnaniem”. Mógł w każdej chwili wrócić do kraju i rzeczywiście wrócił po pewnym czasie.

Świat wczorajszy (Die Welt von Gestern). PIW. 1958 r. Warszawa. Przekł. Marii Wisłowskiej. Tytuł od nas.

## Alfred Kerr przyglądajcie się, działajcie!

Idźcie do teatru, obejrzyjcie tę sztukę. Co daje pisarz? Wielką ilość osób. Mordują fabrykanta. Młody robotnik chce uratować mordercę, gdyż ten ma rodzinę, ale sprawca zjawia się i bierze winę na siebie ... Taka jest akcja. Pośrodku wszystko się urywa. Przy końcu młoda dziewczyna woła, że winni są ci, do których grona należał zamordowany a nie morderca.

Duchowo najmocniejsi są w sztuce robotnicy. Wśród ich wrogów moralnie najwyższą stoją kobiety. A pozostali? Marne płazy. Jak się rzekło, po robotnikach moralnie najsilniejsze są kobiety, będące prawdziwymi podporami społeczeństwa, jak to powiedział Ibsen. I właśnie w naszych czasach musimy wysłuchiwać oskarżeń prokuratora niemieckiego pod adresem kobiet. Pan ten zapomniał uznać również za mało wartościowe zeznania mężczyzn, które jak mi się zdaje, często pozostają pod wpływem spożytego ubiegłego wieczoru alkoholu. Naprzeciw, raz w miesiącu zmniejszonej poczytalności kobiety, staje w ciągu trzydziestu wieczorów w miesiącu zmniejszona przez alkohol poczytalność mężczyzny. Po równouprawnieniu kobiet obiecują sobie zmierzch głupoty mężczyzn, której korzenie tkwią przeważnie w uporze. Nie pragnąłbym, aby świat stał się zniewieściały, ale przez współdziałanie kobiet może się stać prostszy bardziej młodzieńczy, naturalniejszy.

A może *Wrogowie* są dramatem raczej narodowym? Prawie w to wierzę. Pisarz ukazuje tu swój naród w epoce bohaterstwa. Jest piewą chwały narodowej. Bo piewcami tymi nie są tylko ci, którzy upiększają i witają fanfarami wypaczenia i błędy kasty miarodajnej. Gorki jest pisarzem narodowym, wyrosłym na dobrej glebie. Wielbi tych, którzy jeszcze nie zwyciężyli.

Idźcie, obejrzyjcie tę sztukę. Będziecie czekali przez dwa akty, będziecie potrząsali głowami i mówili: a jeżeli nawet tak jest?... Może zaczniecie się niecierpliwić. Ale pod koniec będziecie wstrząśnięci, ogarnie was chęć wy-

skoczenia na scenę i uściśnięcia tym ludziom dłoni. Na jednej bowiem, jedynej skromnej grupie zobaczycie to, co dzisiaj tysiącrotnie i każdego dnia dzieje się w tym kraju i dzieć się będzie, dopóki bezimienni, biedni bohaterowie krwią i więzieniem wywalczą sobie swój powoli rosnący w górę gmach. Może umyślnie ludzie dramatu scharakteryzowani zostali przez pisarza fragmentarycznie. Gorki chciał zapewne ukazać jedynie przekrój, jedynie dzień codzienny. Ale również klasy wyższe, bogacze, scharakteryzowani zostali szkicowo. Tak, sztuka, nie należy do poruszających i pobudzających. Poruszająca i pobudzająca natomiast jest rewolucja, którą ukazuje.

Wrogowie to ostroga, to pociecha w walce, to dobre słowo w okresach masowych rzezi. To braterski zew w bitwie dziesięcioleci. W sposób najbardziej dramatyczny ukazują Gorki ofiarność. Mówi on: Patrzcie, tacy jesteście. Wprawdzie chwilami muszę w was wątpić, czasami ogarnia mnie coś w rodzaju lęku przed napływającą czarną powodzią, wiem, że na drodze od zwierzęcia do boga nie przekroczyliście jeszcze jej połowy, wiem, że zaledwie opanowaliście podstawy ludzkości, wiem, żeście nieokrzesani i prymitywni. Ale wiem również, jakie potraficie ponosić ofiary, widzę miliony waszych wyciągniętych rąk, widzę, jak jeden z was, bez zastrzeżeń, bez rozgłosu, bez zapłaty oddaje życie za innych, za to, co nie znane, czego oczyszcza wasze, kiedy zostanie osiągnięte, już nie zobaczą. Wiem, że jesteście bohaterami, wiem, nie mam wątpliwości, że zwyciężycie!

Oto co do mnie z milczenia tej sztuki dociera, również i tam, gdzie głos pisarza zawodzi. Nie powiedział tego, ale czy tego nie słyszycie? Może nie jest to sztuka najlepsza, nie chcę o tym wiedzieć, choć ze mnie artysta aż po koniuszki palców, kicham na dobre sztuki. Chcę skoczyć na scenę i zawołać do uszmin-kowanych, poprzebieranych postaci: mocno, mocno, nie dawajcie pardonu!

Za lat dwadzieścia, sztuka ta, przestanie działać, będzie się analizowało jej walory artystyczne. Dzisiaj działa. Dlatego idźcie na nią, oglądajcie ją. Nie pytajcie, od kogo pochodzi. Nie pytajcie! Przyglądajcie się, działajcie!

Z recenzji jednego z najwybitniejszych krytyków ówczesnej epoki. Berliner Tageblatt. 1906 r. Berlin. Przekł. Jacka Frühlinga. Tytuł od tłumacza.



I. J. Repin — Burlaki na Woldze



## Włodzimierz Niemirowicz-Danczenko o Maksymie Gorkim

... Wewnętrzna przenikliwość. Przy całym zewnętrznym spokoju jakieś ogromne zasoby nie roztrwonionych sił, gotowych do ataku w kierunku podpowiedzianym przez intuicję. Bystre spojrzenie spod czoła — ścisła, szybka ocena i selekcja obserwacji. Coś zmusza go do skupienia się i zamyślenia, to znów wzdraga się przed jakimś dobrze mu znanym, do niczego niepotrzebnym głupstwem. Obok szlachetnej skromności — żywiołowa wiara w siebie, a przynajmniej we własny światopogląd. Miły śpiewny bas, akcent na „o” i czarujący, urzekający swą dobrotliwością uśmiech. W ruchach jakiś swoisty, kanciasty wdzięk. Wyrazny zachwyt Czechowem.

Tak rysuje mi się postać Maksyma Gorkiego we wspomnieniach z pierwszego z nim spotkania.

Gorki był już wtedy na wyżynach swej sławy, ale reporterzy i dziennikarze jeszcze nie nadużywali jego nazwiska, jeszcze nie było jego fotografii, tylko chodzili słuchy o pewnym włóczędździe wielkiego talentu literackiego, który był półanalfabeta i którego, jak niosła wieść, Korolenko wyprowadził na drogę literacką — wieść o nowej gwiazdzie literatury, która od razu ukazała jeszcze nieznany świat nędzarzy, która tchnęła taką odwagą, siłą i gorącym pragnieniem życia, do których tęskniła inteligencja w owych czasach zmierzchu, zgniłej atmosfery i niepotrzebnych, pośepnych ludzi epoki marazmu.

Publiczność, która lubi literaturę i teatr, prawdę mówiąc mało interesuje się samą sztuką, zapewne dlatego, że nie bardzo ją rozumie. Trzeba stale przebywać w atmosferze sztuki, ażeby zrozumieć, jaką radosną wiarę budzi pojawienie się nowego prawdziwego talentu. Publiczność przyjmuje tylko treść i może jeszcze ogólny nastrój; Gorki oczarował z miejsca i jednym, i drugim. Publiczność jednak nie dostrzega, że autor tu znalazł celne wyrażenie, tam znów śmiałym pociągnięciem pędzla dodał soczystej i gęstej barwy, ówdzie dał ledwie uchwytny, lecz wyrazisty rys charakteru,

słowem, publiczność nie dostrzega owych oznak rzetelnego talentu, tworzącego dzieło sztuki i odurzającego aromatem życia, które znalazło nowy, piękny wyraz. Łatwo więc zrozumieć, że zainteresowanie osobą Gorkiego, jakie ogarnęło całą czytającą publiczność, wystąpiło szczególnie ostro wśród ludzi teatru i literatury. Oczywiście, i my, jako twórcy młodego teatru, od razu zapragnęliśmy namówić Gorkiego, żeby napisał sztukę dla naszej sceny. Rzecz jasna, że teatr, który chciał powiedzieć nowe słowo, potrzebował również nowych autorów.

Pierwsze spotkanie z M. Gorkim

... Wyszły już wówczas trzy tomy jego opowiadań. Głośne były: *Malwa*, *Grzywka* i *Byli ludzie*. Zachwyt budziła i treść i forma. Budziły zachwyt nowe postacie z mało znanego świata, które jakby patrzyły na nas z upalnej stepowej mgły lub zadymionych podwórzcy, patrzyły z rezerwą i zuchwale, z pewnością siebie, jak na obcych, jak na jutrzejszych wrogów na śmierć i życie, postaci drażniące pogardą dla naszego schludnego odzienia, pięknem swej muskularnej siły i — co najbardziej godne zazdrości — drażniące nas swobodnym i śmiałym rozstrzygnięciem wszystkich naszych „przeklętych problemów”. Zachwyt budziło również słoneczne, pełne miłości życia naświetlenie tych postaci oraz gorący, bojowy, pełen męstwa temperament samego autora. Urzekał również i artyzm: wykute zdanie, wyrazisty, obrazowy język, nowe trafne porównania, prostota i lekkość poetyckich wzlotów. Nowy romantyzm. Dźwięczała w tych utworach radość życia.

M. Gorki i A. Czechow

Gorki pisał *Na dnie* i był pochłonięty tą sztuką. Od razu zachwyciła ona teatr i praca nad nią z miejsca zawrzała. Szybko też uporaliśmy się z poszukiwaniem „tonu” dla gorkowskiego dialogu.

Przez cały czas prób *Na dnie* Gorki był wśród nas, ale wówczas nasze role często się zmieniały; wielokrotnie już nie on panował nad teatrem, lecz teatr nad nim. Nie lubię zajmować się odgadywaniem cudzej psychiki, ale tym razem było aż nadto widoczne, że Gorki jakby oddał się swemu sukcesowi, być może, po raz pierwszy oddał się cały, całą swą duszą. Musiał wyjść na spotkanie wielu ludziom,

którzy naprawdę garnęli się do niego, przyjaźnie i z poważnymi pytaniami (...) Musiał poświęcać również po prostu „szumowi”, nieuniknionemu w życiu stołecznym, jeśli ono nas wciągnie. Gorki był, jak to mówią, rozchwytywany. Jednym z głównych, jeśli nie głównym, miejscem jego pobytu był Teatr Artystyczny, w skład którego wchodziło tylu rozmaitych ludzi. Próby, obiady, kolacje, spotkania, wyrazy hołdu, rozmowy, czytanie... Zawsze bardzo energiczny i opanowany, patrzy uporczywie, chce cię dobrze zrozumieć, a jeśli jesteś „swój”, od razu cię polubi; gdy idzie o to, co jest dobre, a co złe, nie waha się ani sekundy i zawsze niezachwianie wierzy w siebie. Na próbach był prosty, szczery, ufny, ale gdy trzeba było — dobrodusznie uparty. Pamiętam, że przez cały ten okres, bodaj przez całą tę zimę (1902—1903) był ożywiony i zadowolony, jakby wreszcie spotkała go nagroda za wiele lat ciężkiego życia. W czasie premiery *Na dnie*, która odniosła największe powodzenie, jakie może się zdarzyć w teatrze, Gorki wychodził kłaniać się, naturalnie, onieśmielony, gdyż nie był przyzwyczajony, wychodzić na scenę, zwłaszcza razem z doświadczonymi pod tym względem aktorami, ale był bardzo zadowolony... „A to dobre, diabli nadali.” — wołał wchodząc do gabinetu prosto ze sceny, na którą wywoływała go publiczność. Był rozpalony, uśmiechał się, gasił w popielniczce papierosa, z którym wychodził na scenę, albo zapalał nowego.

„A to dopiero historia!” — często powtarzał to powiedzenie.

Teatr dał z siebie cały swój kunszt, maksimum swego natchnienia. Radość ogarnęła cały zespół — i najlepszych, grających główne role, i tych, którzy wychodzili w tłumie włóczków, rabusiów i opryszków. Wszyscy znajdowali się w tym stanie napięcia, w jakim wypełniamy z powodzeniem i radością najważniejsze zadanie naszego życia. Bojowy ton, słowa tnące jak szpicrutą, nasycone rewolucyjną treścią tło sztuki — znalazły mocną i urzekającą realizację teatralną.

Minęło ćwierć wieku. W tym samym teatrze, w tych samych murach będzie się grało tę samą sztukę. Nawet aktorzy przeważnie będą ci sami. Tylko przez ten czas stali się doskonałymi mistrzami. Łukę będzie grał także Moskwin, Barona — tenże Kaczałow, dekoracje i sytuacje pozostaną te same, nie tknie ich ćwierć wieku ewolucji sztuki teatralnej, słowem, nic się na scenie nie zmieni. Natomiast nie do po-

znania zmieniła się widownia. Publiczność jest zupełnie nowa. Dwadzieścia pięć lat temu widzowie ci nie mieli dostępu do naszego teatru i zaledwie słyszeli o nim, pracując przy swych warsztatach i maszynach. A dzisiaj tylko oni zajęli wszystkie miejsca w teatrze, z uczuciem zadowolonych gospodarzy będą słuchać słów tej samej sztuki, śledzić te same namietności i cieszyć się tym samym kunsztem sławnego Teatru Artystycznego. I z jeszcze większym zachwytem będą witać aktorów, i z jeszcze większymi owacjami będą wychwalali swego ukochanego pisarza. Kiedy zaś wyjdzie autor z nie osiwiałymi i bardzo jeszcze gęstymi włosami, z głębokimi bruzdami na całej twarzy — ze zdumiewającą naocznością ujawni się metamorfoza, jaka nastąpiła w surowych murach słynnego teatru.

O przedstawieniu *Na dnie*

O teatrze. (Statii, rieczii, biesiedy, pisma). PIW. 1957 r. Warszawa. Przekł. Kazimierza Piotrowskiego. Tytuł od nas.

## Konstanty Stanisławski przy okazji prac nad sztuką M. Gorkiego „Na dnie”

Jak zwykle Niemirowicz-Danczenko i ja podchodziliśmy do nowego dzieła każdy swoją drogą. Włodzimierz Iwanowicz po mistrzowsku odkrył istotną treść. (...) Ja zaś, według zwyczaju, bezsilnie szarpałem się na początku pracy, przerzucając się od realiów do uczucia, od uczucia do obrazu, od obrazu do inscenizacji, lub zamęczałem Gorkiego szukając w nim twórczego materiału. (...)

Opowiadania Gorkiego rozpały nas. Zapragnęliśmy zajrzeć w samą głąb życia „byłych ludzi”. W tym celu zorganizowano wyprawę, do której należało wielu aktorów grających w sztuce, Niemirowicz-Danczenko, malarz Simow, ja i inni. Pod przewodnictwem pisarza Gilarowskiego, badającego życie „bosiaków”, zorganizowano przegląd Chitrowego Rynku. (...)

Owej nocy, po dokonanej w mieście wielkiej kradzieży, rynek znajdował się, jeśli można tak się wyrazić, w stanie wojennym, ogłoszo-

nym przez tajną policję. Dlatego trudno było osobom obcym dostać przepustkę do domów noclegowych. W wielu miejscach stały grupy uzbrojonych ludzi. Trzeba było je wymijać. Często zatrzymywano nas żądając przepustek. W pewnym miejscu musieliśmy się nawet skradać, aby „ktoś, Boże broń, nie usłyszał”. Gdy minęliśmy linię ochrony, było już łatwiej. Tam już mogliśmy swobodnie oglądać olbrzymie sale noclegowe, wypełnione szeregiem prycz, na których spali znużeni ludzie: kobiety i mężczyźni, podobni do trupów. W centrum ogromnego przytułku znajdował się tamtejszy uniwersytet z bosiacką inteligencją. To był mózg Chitrowego Rynku, składający się z ludzi umiających pisać i trudniących się przepisywaniem ról dla aktorów i teatru. (...)

Wszyscy ci mili mieszkańcy domu noclegowego przyjęli nas jak starych znajomych, gdyż znali nas dobrze z teatru i z przepisywanych dla nas ról. Postawiliśmy na stół poczęstunek, to jest wódkę i kiełbasę, i rozpoczęła się uczta. Gdy wyjaśniliśmy im cel naszych odwiedzin, to jest chęć poznania życia „byłych ludzi”, bez czego nie moglibyśmy odegrać sztuki Gorkiego, „bosiaki” rozczulili się do łez.

— Jakiegoż to zaszczytu dostępujemy! — wykrzyknął jeden z nich.

— Co w nas jest ciekawego, żeby nas aż na scenie wystawiać? — dziwił się naiwnie inny.

Rozmowa toczyła się wciąż dokoła tego samego tematu: kiedyż przestaną pić, kiedy staną się znowu ludźmi, kiedy stąd wyjdą itd.

Jeden z nich wspominał minioną przeszłość. Z dawnego życia, lub może jako pamiątka po nim pozostał mu marny rysunek wycięty z jakiegoś ilustrowanego pisma. Rysunek przedstawiał ojca-staruszka, który teatralnym gestem pokazuje synowi weksel. Obok stoi płacząca matka, a zawstydzony syn, prześliczny młodzieniec, zamarł w bezruchu, spuściwszy oczy ze wstydu i żalu. Widocznie dramat polegał na podrobieniu weksla. Malarz Simow nie pochwalił rysunku. Boże, co się wtedy zaczęło dziać! Jak gdyby w tych żywych naczyniach wzburzył się alkohol i uderzył im do głowy! ... Poczzerwienieli, przestali panować nad sobą i rozbestwili się zupełnie. Posypały się wymysły. Ktoś schwycił butelkę, ktoś inny krzesło i rzucili się na Simowa... Jeszcze chwila i byłby zginął, lecz towarzyszący mu Gilarski ryknął grzmiącym głosem pięciopiętrowe przekleństwo, którego skomplikowana konstrukcja oszołomiła nie tylko nas, ale i ludzi z przytułku. Zaskoczeni, osłupiali ze zdumienia, zachwyty i estetycznego zadowolenia.



Dom noclegowy na Chitrowym Rynku



fragment projektu dekoracji



Dom noclegowy na Chitrowym Rynku. Szkic W. A. Simowa

Nastroj odrazu się zmienił. Wybuchnął śmiech, rozległy się oklaski, owacje, powinszowania oraz podziękowania za tak genialne przekleństwo, które uratowało nas od śmierci lub kalectwa.

Eskapada ta lepiej niż wszystkie rozmowy o sztuce lub jej analizowanie pobudziła moją fantazję i inwencję. Miałem teraz żywy wzór do naśladowania, miałem materiał do tworzenia ludzi i obrazów. Wszystko otrzymało realne podstawy i znalazło się na swoim miejscu. Tworząc szkice i scenariusz lub tłumacząc aktorom taką czy inną scenę, kierowałem się żywymi wspomnieniami, a nie wymyślonym założeniem. Zasadniczy rezultat eskapady polegał na tym, że zmusiła mnie ona do odczucia wewnętrznego sensu utworu.

„Wolność za wszelką cenę” — oto jego treść duchowa. Ta wolność, w imię której ludzie spadają na dno życia, nie wiedząc o tym, że tam stają się niewolnikami.

Moje życie w sztuce. (Moja żiźń w iskuſtwie). PIW. 1954. Przekł. Zofii Petersowej. Tytuł od nas.

## Wasył Kaczałow ze wspomnień o Maksymie Gorkim

Pierwsze moje spotkanie z Aleksym Maksymowiczem pamiętam tak dokładnie, jakby odbyło się ono przed dwoma lub trzema laty, a przecież było to w maju 1900 roku. Siedziałem wówczas ulicą Bronną na próbie. Było to w czasie, kiedy wynajmowaliśmy na próby tak zwaną „Romanówkę”. (...) Wyprzedziły mnie dwie osoby: jedna wysoka stawiała wielkie kroki, druga — znacznie niższa, podążała za nią, jednak bez trudu. Spotkaliśmy się u wejścia do „Romanówki”. Nie wiedzieć czemu, nie wpuszczono ich do środka.

Ten niższy zwrócił się do mnie:

— Pan prawdopodobnie jest aktorem? Jestem Sulerżycki\*, a to Gorki — pisarz Gorki. Przyjechaliśmy z Jałty. Proszono nas, żebyśmy przychodzili, kiedy zechcemy, a teraz nie możemy się dostać.

Pobiegnęłam powiadomić, kogo należy, że u wejścia stoi Gorki i że go nie wpuszczają. Już po pięciu minutach Gorki i Sulerżycki otoczeni byli zwartym kołem naszej młodzieży. W tym czasie codziennie od rana do późnego wieczora mieliśmy próby *Śnieżki*\*\* i od tego ranka nasi goście zaczęli całymi dniami przesiadywać u nas. (...)

I oto nadszedł dzień, który z najdrobniejszymi szczegółami utrwalił się na zawsze w mojej pamięci. Gorki czyta nam, całemu zespołowi Teatru Artystycznego, sztukę *Na dnie*. Czyta wspaniale. Jak żywi stają przed nami bohaterowie sztuki, zapamiętujemy ich i odróżniamy bez trudu. I chociaż w interpretacji autora wszyscy oni przemawiają jego własnym przytłumionym basem, wszyscy jednakowo charakterystycznie akcentują literę „o”, wszyscy potrzęsają przed nosem zacisniętą pięścią — są to jednak postacie barwne,

\* Leopold Sulerżycki (1873—1916) — gorący propagator systemu Stanisławskiego, reżyser MChATu oraz kierownik I Studia MChATu.

\*\* *Śnieguroczka* — sztuka A. N. Ostrowskiego.

plastyczne, przy czym każda z nich jest inna. Cóż za niezwykła wnikliwość w zgłębianiu ludzkich charakterów, jaka różnorodność i bogactwo charakterystycznych dla każdego typu rysów. Błyskotliwe „powiedzonka” i pełne komizmu sytuacje wzbudzają ogólną wesołość.

Gorki czyta i nie uśmiecha się, niczego nie podkreśla, nie sugeruje. Niekiedy nasz śmiech wybucha tak gwałtownie i zaraźliwie, że autor traci powagę, macha nieporadnie ręką i uśmiecha się: „istotnie, śmieszne”. A gdy odczytał scenę, w której Łuka żegna i pociesza umierającą Annę, wszyscy wstrzymaliśmy oddech — tak bardzo było to wzruszające i prawdziwe. Zaległa obsolutna cisza. Głos Gorkiego zdrżał i załamał się. Gorki przestał czytać, stał palcem zę, powrócił do czytania, lecz po dwóch słowach znów zamilkł, prawie gniewnie ocierając oczy chusteczką, potem odchylił się do tyłu i z zażenowaniem pokiwał głową: „Mocno napisane — jak Boga kocham, dobrze”. Zabrzmiały ogłuszające oklaski, kilku z nas miało łzy w oczach. Wspaniała ta sztuka odkrywała przed nami nowy, nieznaną świat. Przeróżający świat wyrzutków społeczeństwa, okaleczonych i zepchniętych do suteryn — na samo dno życia.

Teatralna i policyjna cenzura stawiała szereg przeszkód utrudniających wystawienie sztuki.

Wł. I. Niemirowicz-Danczenko zmuszony był specjalnie jeździć do Petersburga, by bronić poszczególnych scen, a nawet zdań. Ostatecznie uzyskano zezwolenie na wystawienie sztuki w Teatrze Artystycznym. W związku z tym Włodzimierz Iwanowicz pisał do mnie: „Odnoszę wrażenie, iż uzyskaliście zezwolenie tylko dzięki temu, że władze są pewne zupełnego fiaska sztuki”.

Carska cenzura zawiodła się na swoich przewidywaniach. Sztuka odniosła olbrzymi sukces i wywołała wśród publiczności głęboki odzew.

Zrozumiano ją jako zapowiedź nadciągającej burzy.

Wykonawcom, reżyserom, a zwłaszcza autorowi publiczność zgotowała żywiołową owację. Niemniej gorąco oklaskiwano K. S. Stanisławskiego i Wł. I. Niemirowicza-Danczenkę.

Gorki wyszedł na scenę trochę zażenowany z papierosem w ustach — nie kłaniał się nikomu. Na publiczność spoglądał z filuternym, a zarazem wyzywającym uśmiechem.

Kiedy po raz ostatni opadła kurtyna — my wszyscy, uczestnicy sztuki — zaczęliśmy obejmować autora, dziękując mu za szczęście dzielenia z nim tak wielkiego sukcesu. Byliśmy

naprawdę szczęśliwi i już rozkochani w swych rolach. Przypominam sobie, że kiedy opracowywałem rolę Barona, z początku nie byłem nią porwany. Zresztą sam autor stwierdził po odczytaniu sztuki, że Baron mu się nie udał, mimo iż tworząc go wzorował się na osobie żyjącej — rozpitym indywiduum, baronie Buchholzu, który w końcu upadł tak nisko, że musiał szukać schronienia w niżnigrodzkim domu noclegowym.

Aleksy Maksymowicz przysłał mi nawet jego fotografię w otoczeniu takich samych jak on obwiesiów. Ponadto nadesłał mi jego portret. Niektóre szczegóły wykorzystałem przy charakteryzacji. (...) Najwięcej jednak charakterystycznych rysów podpatrzyłem u prawdziwych arystokratów. Specjalnie z powodu Barona zawierałem z nimi znajomości i w czasie rozmowy przebieierałem ich w myśli w żebracze łachmany. (...)

Jeśli chodzi o treść wewnętrzną, psychikę barona, to nakreślił ją autor w swej sztuce.

Ogólny strajk 1905 r. utrudnił ogromnie pracę we wszystkich teatrach. Przypominam sobie, że na premierze *Dzieci słońca* nastąpiło tragicomiczne zdarzenie, będące wyrazem ówczesnych burzliwych nastrojów. Pierwsze przedstawienie sztuki odbyło się 25 października 1905 r. Na kilka dni przed premierą opublikowano „Najwyższy Manifest” o nadaniu konstytucji. W ślad za manifestem przetoczyła się przez Rosję fala pogromów: wywołano je w Kijowie, Twerze, Odessie i wielu innych miastach. Moskiewska „czarna sotnia”, również energicznie przygotowała się do pogromu inteligencji. Nie było niemal dnia bez napaści i zabójstw. Atmosfera w mieście napięta była do ostateczności.

Przed premierą gruchnęła po mieście wieść, że „czarna sotnia” zalicza Gorkiego i nas do wrogów „cara i ojczyzny” i że zorganizuje podczas przedstawienia napad na Teatr Artystyczny.

W czasie premiery publiczność była niezwykle podniecona. W każdej chwili spodziewano się ekscesów. I oto — gdy zgodnie z tekstem sztuki — przed samym finałem, na scenę przez parkan wdarli się statysci teatralni, jako prowokatorzy i inicjatorzy „cholernego buntu” — I. H. Germanowa, grająca rolę mojej żony Heleny, wystrzeliła w kierunku tłumu, a ja, jak było ustalone, upadłem... W tym momencie nastąpiło coś zupełnie niespodziewanego: publiczność nie zorientowała się, kto do kogo i dlaczego strzela, wzięła statystów



Typy nadwołżańskich „bosiaków”.  
Zdjęcie przysłane przez Gorkiego do MChATu w związku z inscenizacją „Na dnie”.



projekt  
kostiumu  
Wasilisy

projekt  
kostiumu  
Aktora

projekt  
kostiumu  
Satina



projekt  
kostiumu  
Łuki

projekt  
kostiumu  
Kwaszni

projekt  
kostiumu  
Barona



za czarnosecińców, którzy wtargnęli do teatru, aby nas pobić i uznała mnie za pierwszą ofiarę.

Zerwała się nieopisana wrzawa. Kobiety dostawały hysterii. Część publiczności rzuciła się w kierunku sceny, prawdopodobnie aby nas bronić, druga — w kierunku wyjścia, aby ratować się ucieczką. Niektórzy pobiegli do szatni po ukrytą w paltach broń. Ktoś krzyknął: „kurtyna”! Przed kurtyną ukazał się Wł. I. Niemirowicz-Danczenko prosząc publiczność o spokój celem umożliwienia aktorom dalszej gry.

Zapewniał przy tym, że zakończenie sztuki będzie pomyślne. Kiedy kurtyna poszła w górę, publiczność jeszcze była wciąż niespokojna.

Rozległy się okrzyki „Kaczałow wstań! Wstań Kaczałow!”. Wstawałem więc, zapewniałem, że żyję i znów się kładłem. (...)

Poza teatrem nie spotykałem się często z Aleksym Maksymowiczem.

Pamiętam spotkanie z nim w Berlinie — było to w roku 1906. W styczniu roku 1906 Teatr Artystyczny wyjechał na gościnne występy po Europie. Objazd rozpoczęto sztukami *Car Teodor*, *Na dnie*, *Wujaszek Wania*. Z tymi sztukami objeżdżano największe miasta Niemiec. Grano je poza tym w Wiedniu, Pradze i w drodze powrotnej — w Warszawie. W Berlinie przedstawienia trwały przez cały miesiąc — w tym czasie był tam również i Gorki. Nazwisko jego było już bardzo znane w Europie i Ameryce. W berlińskim teatrze grano w języku niemieckim jego sztuki: *Na dnie* i *Dzieci słońca*. Na wystawach księgarń ukazały się jego książki w języku rosyjskim i tłumaczeniu niemieckim, wystawiono jego portrety i niezliczoną ilość pocztówek z podobizną pisarza.

Sztukę *Na dnie* wystawił Maks Reinhardt, który w tym czasie był młodym początkującym cym reżyserem. Przypominam sobie, że zwracał się do mnie z polecenia M. F. Andrejewej\* z propozycją wzięcia udziału w wieczorze literatów, poświęconym twórczości Gorkiego. Wieczór ten zorganizowano w jednej z wielkich sal Charlottenburga. W tym okresie było to jeszcze przedmieście Berlina, zamieszkałe w większości przez ludność niezamożną, studentów i urzędników. Teatr był przepełniony. (...)

Pamiętam, jak gorąco i owacyjnie powitano Gorkiego — publiczność wstała przy jego uka-

\* Maria Fiodorowna Andriejewa (Zelaburżskaja 1872—1953) słynna aktorka MChATu. Grała rolę Nataszki w *Na dnie Gorkiego*.

zaniu się. Rozległy się huczne oklaski i okrzyki „Hoch”! W teatrze było wielu rosyjskich emigrantów. Większość niemieckiej publiczności nie znała rosyjskiego i nie mogła należycie ocenić tekstu ani recytacji Aleksiego Maksymowicza. Cała ta publiczność przybyła tu tylko po to, by ujrzeć Gorkiego i aby wyrazić swe uwielbienie dla artysty i działacza politycznego. Dobrze pamiętam, jak podszedł do mnie na scenie zupełnie wówczas młody Karol Liebknecht i szepnął mi po niemiecku:

— Chce pan zobaczyć coś z zoologii — zwierzęta w klatce tu na miejscu, w teatrze? — I pokazał mi otwór w kulisach, przez który było widać siedzących w pierwszej łoży synów cesarza Wilhelma z następcą tronu na przedzie. (...)

Następne spotkanie moje z Gorkim odbyło się już w sowieckiej Moskwie po październiku, wiosną 1918 r.

W Kolumnowej Sali Domu Związków uroczysty wieczór zorganizowali spółdzielcy, których Aleksy Maksymowicz darzył wielką sympatią. Na jakieś dwa tygodnie przed uroczystością Gorki prosił mnie o wzięcie udziału w koncercie i zachęcanie do współpracy kilku kolegów, a zwłaszcza Moskwinina i Gribunina.

— Oni grają przekomicznie *Chirurgię*. Będzie dobra publiczność. Będzie i Lenin. Później dla nas wszystkich urządzią dobre przyjęcie. (...)

Całość koncertu wypadła znakomicie. W garderobie artystów Gorki wesoly i ożywiony gawędzi z Leninem, a zwracając się do aktorów mówi:

— No cóż? Czyście zauważyli, jak bardzo zmienia się publiczność? To już przecież zupełnie co innego. Przyjemnie jest występować przed tą nową publicznością.

Po skończonym koncercie Gorki powiedział mi:

— Jakoś naszym spółdzielcom nie powiodło się dzisiaj. Coś mi się zdaje, że żadnego przyjęcia nie będzie. Mają jakieś trudności ze światłem.

Okazało się, że w lokalu przy Piotrowskich Alejach, gdzie miał się odbyć bankiet dla uczestników koncertu z udziałem Lenina i Gorkiego, zgasło światło. W Moskwie wówczas wielkie trudności nastęrczał brak prądu elektrycznego i światło udało się uzyskać tylko dla Sali Kolumnowej. Podobno nawet na Kremlu tego wieczoru nie było światła. Zawstydzeni spółdzielcy szukali świec w sklepie przy

Twerskiej Bramie — lecz i tam ich nie znaleziono w dostatecznej ilości. Obiecano nam urządzić bankiet za kilka dni. Aleksy Maksymowicz wychodząc z koncertu żartował:

— Słabo u nas na razie z kooperacją i elektryfikacją. Ale nie tracimy nadziei, Iljicz zaprasza mnie właśnie do siebie, mówi, że ma jakąś niespotykanej grubości świecę — ot taką — i pokazał oburącz jej grubość. Tak więc posiedzimy sobie przy tej świecy i pomarzymy o elektryczności.

Pamiętam, że Gorki był jeszcze na dwóch naszych przedstawieniach. Były to: *Pociąg poncerny* w 1929 r. i *Zmartwychwstanie* w 1933 r. (...) Zadowolony z przedstawień, mówił z radosnym podnieceniem, zwracając się głównie do „starych”:

— Potraficie zgłębić i opanować tajemnicę wiecznej młodości. Zawdzięczacie to waszej umiejętności wychowania młodzieży. Jest w niej tyle siły żywotnej, że odmładza ona cały teatr i nie pozwala ostygnąć i zestarzeć się wam, „starym”. I dlatego wasza sztuka jest taka młoda i żywa. W waszym teatrze rozum współdziała z sercem.

A po chwili milczenia dodał:

— Wasz teatr może działać wiele. Tak, tak, wy wszystko możecie — jesteście teatrem nieograniczonych możliwości.

Te słowa Aleksiego Maksymowicza cytuję dosłownie — nie z pamięci, lecz z notatek w moim pamiętniku.

Ze wspomnień (Iz Wspominanij: Piesy Gorkiego w MChAT, Wstrieczy z M. Gorkim, Moja robota nad rolami). Łódź Teatralna rok III. 1948/49 nr 12/30. Przekł. Jerzego Głowackiego. Tytuł od tłumacza.



W. G. Perow Trojka

## z dziejów „Na dnie”

Na dnie należy bezsprzecznie do najwybitniejszych utworów scenicznych, jakie napisał Gorki. Głęboki, wielopłaszczyznowy dramat wydobyl skłębione, pełnokrwiste postacie, pociągające do interpretacji aktorskich i reżyżerskich. Jest to dramat moralno-polityczny i psychologiczny, szukanie prawdy bytu dociekiwe i surowe. Ci, co znaleźli się na dnie społecznym, stali się odzwierciedleniem spraw ważkich, które Gorki ukazał poprzez losy, czyny, rozmowy, poprzez ścieranie się postaw. Sztukę tę Gorki zaczął pisać 22 maja, a ukończył ją 15 czerwca 1901 roku. Od razu wzbudziła ona zachwyt zespołu Mchatu a zwłaszcza Konstantego Stanisławskiego. Wiele starań musieli dolożyć Stanisławski i Niemirowicz-Danczenko, aby uzyskać od cenzury zewolnienie grania sztuki. Zewolnienie to uzyskał tylko Mchat z tym, że cenzura niemilosiernie okroiła sztukę. Czechow w liście do O. Knipper pisał (7 lutego 1903) „Cenzura wypowiedziała Gorkiemu wojnę na śmierć i życie nie ze strachu a z nienawiści do niego”. Ostre cięcia cenzuralne rzecz jasna naruszały równowagę sił ideowych w sztuce. W takim kształcie sztuka szła do 1917 roku a nawet i nieco później.

Ostrość widzenia Gorkiego uczyniła tę sztukę wyraźnie kontrowersyjną. Wywołała ona ostrą dyskusję w środowiskach literackich i w prasie. Tolstojowi sztuka nie podobala się, natomiast Czechow i Andriejew ocenili ją wysoko. Premiera odbyła się 18 grudnia 1902 roku. Sztuka z miejsca zdobyła sobie ogromne powodzenie u publiczności. T. L. Szczepkin-Kupernik pisał w swoich wspomnieniach: Na dnie wywołało wrazenie bomby... Publiczność opuszczała teatr z uczuciem: „Tak dalek być nie może... tak być nie powinno”... Krytyka w zależności od reprezentowanych orientacji politycznych zajmowała różne stanowiska. Prasa reakcyjna a zwłaszcza A. Subotin redaktor Nowo go w r i e m i e n i ostro zaatakował polityczny sens sztuki. Subotin pisał: „To nie ludzie a diabły, są to wyrzutki społeczeństwa, nie posiadają oni sumienia ani litości”. Ślad moral: należy wystrzegać się takich ludzi. I nni zblizeni do Subotina krytycy pisali, że postacie sztuki to nie ludzie tylko ślepe żywioły. Imputowali Gorkiemu jakąś „filozofię życia”, postawę mistyčno-symbolistyczną, chrześcijańską ideę, dokoła której omotalo się pogańskie życie. Ostrzej jeszcze krytykowano sztukę w Petersburgu. Anonimowy krytyk w Nowo s c i a c h dnia uważa, że postacią centralną jest Łuka, bez niego cały utwór byłby jedynie obyczajowym obrazem, nie posiadającym głębszej dramatycznej treści. Tematem sztuki jest „uwznoszące kłamstwo”. Odchodząc z domu noclegowego, Łuka pozostawił w umysłach lokatorów głęboki ślad. Inni krytycy pojęli Na dnie jako sztukę o ginących ludziach, którzy jednakże warci są miłości i współczucia.

Dyskusja, jaka wyłoniła się w liberalnych moskiewskich pismach zwróciła uwagę na humanitarną ideę sztuki, na niezwykle ciekawy obraz obyczajowy. Po raz pierwszy na scenie ukazano ludzi z tzw. dolów społecznych, którzy mają szlachetne myśli i uczucia. Nie skomla oni o litość dla siebie, ale umieją oskarżać winnych. Na dnie to sztuka o człowieku. Zasadnicze jej motywy to wiara w człowieka, nadzieja lepszego jutra, miłość do lepszego jutra, miłość do wszystkiego, co żyje. Wysuwając na czoło sztuki postać Łuki krytyka nie umiała dojrzeć. ani zrozumieć postaci Satina,

a jeśli nawet dostrzegano Satina, to i wówczas oceniano go nie jako przeciwieństwo Łuki lecz jako jego współwyznawcę. Krytykowano wypowiedzi poszczególnych postaci. „Dziwny jest ten dom noclegowy, w którym każdy łachmaniarz jest filozofem rozprawiającym o prawdzie, o szczęściu i o życiu” — pisał pewien recenzent. W obronie Na dnie wystąpiła gazeta Nowo s c i, w której podkreślano słowa Satina „Człowiek — to prawda”. Również i St. Petersburgskie Wiadomości broniły Gorkiego i jego sztuki, wskazywały na idee i moralną jej wartość. Do tego, że Łukę wysuwano jako pierwszoplanową postać przyczyniła się zapewne też genialna gra Moskwin.

Sam Gorki w r. 1933 ocenił Na dnie raczej negatywnie. Według pierwszego pomysłu autora Łuka powinien być postacią nawskroś ujemną, przeciwstawieniem jego miał być Satin. Dopiero w trakcie pisania postać Łuki nieoczekiwanie dla autora nabrała innego sensu. Krytykując swoją sztukę Gorki wystąpił przeciwko pojmowaniu jej jako sztuki o tendencjach chrześcijańskohumanitarnych z Łuką, głosiicielem miłości na czele. Gorki nie przerobił nigdy swego utworu, nie wprowadził żadnych zmian. Moskwin grał Łukę na serio jako pocieszyciela i jako chytrego staruszek, rozumie on, że jego pocieszycielska misja jest bezwyściewa. Przeciwstawieniem jego jest Satin, głosi on, że marzenie otwiera ludziom wyjście, oznacza wolność.

Po wielu latach wobec nowego widza inni aktorzy znakomicie interpretowali postać Łuki. Łuka bezustannie od czegoś odchodził, ogromna fala niepokoju każe mu wlec się bez paszportu, spotykać coraz nowych ludzi. Boi się zostać sam, łąnie do ludzi aby nie zostać przez nich opuszczonym. Inni aktorzy jak np. Klimow nie czynią z Łuki mędrca, to chytry staruszek, znający życie. Na dnie weszło na stale do repertuaru radzieckich teatrów. Zaden wybitny teatr nie upraszcza ani jednej postaci sztuki, dostrzega złożoność postaci Barona, Kleszcza, Aloszki, Anny, Wasylisy i innych, aby nie zgubić niczego co chciał wypowiedzieć Gorki. Żadna postać nie nadaje się do upraszczania, do płytkiej groteski. Najwybitniejszą postać stworzył W. I. Kaczalow, który wydobyl nie tylko sens monologu ale i ukazywał wartość człowieka. Kaczalow również znakomicie grał Barona, w oczach barona zamglonych alkoholem tilił się strach.

Bardzo wczesnie, bo już w 1903 r. Na dnie było grane na zachodzie. Sztukę wystawił Mały Teatr w Berlinie w reżyserii Maksa Reinhardta i w znakomitej obsadzie z J. Wassermanem (Baron) i M. Reinhardtem (Łuka). Przedstawienie zyskało wielkie powodzenie u publiczności, zarówno w Berlinie, jak i w Wiedniu, gdzie Mały Teatr występował gościnnie. Z rangi sztuki zdawali sobie sprawę niektórzy krytycy ówczesni; najwybitniejsi z nich ocenili ją entuzjastycznie.

W Polsce Na dnie po raz pierwszy wystawił teatr krakowski za dyrekcji J. Kotarbińskiego 30.V.1903 w przekładzie Aleksandra Zelwerowicza. W lwowskim teatrze za dyrekcji Pawlikowskiego sztuka ukazała się 13.VI.1903 r. W Warszawie artyści byłego Teatru Ludowego wystawili Na dnie na scenie Teatru Wielkiego w dniach 2 i 7.I.1906 r. W tymże roku na Muranowie wystawił Na dnie Teatr Żydowski. W Poznaniu dyr. Edmund

чего не понимаешь... и, врешь! Старикъ - не шарлатанъ. Что такое - правда? Человѣкъ - вотъ правда! Онъ это понималъ... вы - нѣтъ! Вы - тупы, какъ кирпичи!... Я - понимаю старика... да! Онъ вралъ... но - это изъ жалости къ вамъ, чортъ васъ возьми! Есть много людей которые лгутъ изъ жалости къ ближнему... я - знаю! Я - читалъ. Красиво, вдохновенно, возбуждающе лгутъ... Есть ложь утѣшительная, ложь примиряющая... [REDACTED] [REDACTED] [REDACTED]. Я - знаю ложь! Кто слабъ душой... и кто живетъ чужими соками, - тѣмъ ложь нужна... однихъ она под держиваетъ, другіе - прикрываются ею... А кто - самъ себѣ хозяинъ... кто не зависимъ и не жретъ чужого, зачѣмъ тому ложь? [REDACTED]

Strona z ocenzurowanego egzemplarza Na dnie (1902 r.) Przekreślone przez cenzora słowa Satina z IV aktu: „Kłamstwo usprawiedliwia ten ciężar, co zmiądzżył rękę robotnika a oskarża tych, co umierają z głodu”. „Kłamstwo to religia niewolników i panów...”

Rygiel pokazał sztukę w 1906 r. i w tym samym roku pokazał ją w Krakowie. Podczas pierwszej wojny światowej Na dnie ukazało się w Warszawie i w Łodzi. W Warszawskim Teatrze Małym wystawiono sztukę 14.XII. 1915 r. W Łodzi premiera odbyła się 14.X.1916 r. w reżyserii Janusza Orlińskiego.

W Polsce Ludowej Gorki stał się jednym z najbardziej czytanych pisarzy i jednym z najczęściej grywanych dramaturgów. Grane były niemal wszystkie jego sztuki: Barbarzyńcy, Dzieci słońca, Jegor Bulyczow, Mieszczanie, Na dnie, Ostatni, Wassa Zeleznowa, Dostigajew i inni, Wrogowie. Nawet Matka, słynna powieść Gorkiego i Małwa znakomita nowela pokazywane były w przeróbce na scenie.

Na dnie cieszyło się dużym powodzeniem w teatrach i u publiczności. Pierwszy raz po wojnie pokazano sztukę w teatrze Wojska Polskiego w Łodzi — 9.VI.1949 r. w inscenizacji i reżyserii Leona Schillera, w scenografii Otto Axera, muzyką Tomasza Klesewettera.

Przeniósłszy się do Warszawy Leon Schiller powtórzył swoją łódzką inscenizację Na dnie w Teatrze Polskim 1.XI.1949 r. Oprawa plastyczna i muzyka pozostały te same co w Łodzi. Przedstawienie warszawskie zostało nagrodzone na Festiwalu Sztuk Rosyjskich i Radzieckich w Warszawie w 1949 r.

Kolejna premiera Na dnie odbyła się 18.II.1955 r. na scenie Teatru Nowej Warszawy, jako warsztat szkolny PWST. Reżyserował wówczas sztukę Jan Świdorski, dekoracje projektował Wojciech Sיעіński. W roku 1959. 5.XII. wystawił sztukę Teatr Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze w inscenizacji i reżyserii Jerzego Zegalskiego i scenografii Ryszarda Kuzyszyna. Wreszcie ostatnio utwór Gorkiego ukazał się na scenie teatru im. Modrzejewskiej (Stary) w reżyserii Lidii Zamkow i scenografii Andrzeja Cybulskiego. Przedstawienie to usiłowało przeciwstawić się tradycyjnej inscenizacji sztuki.

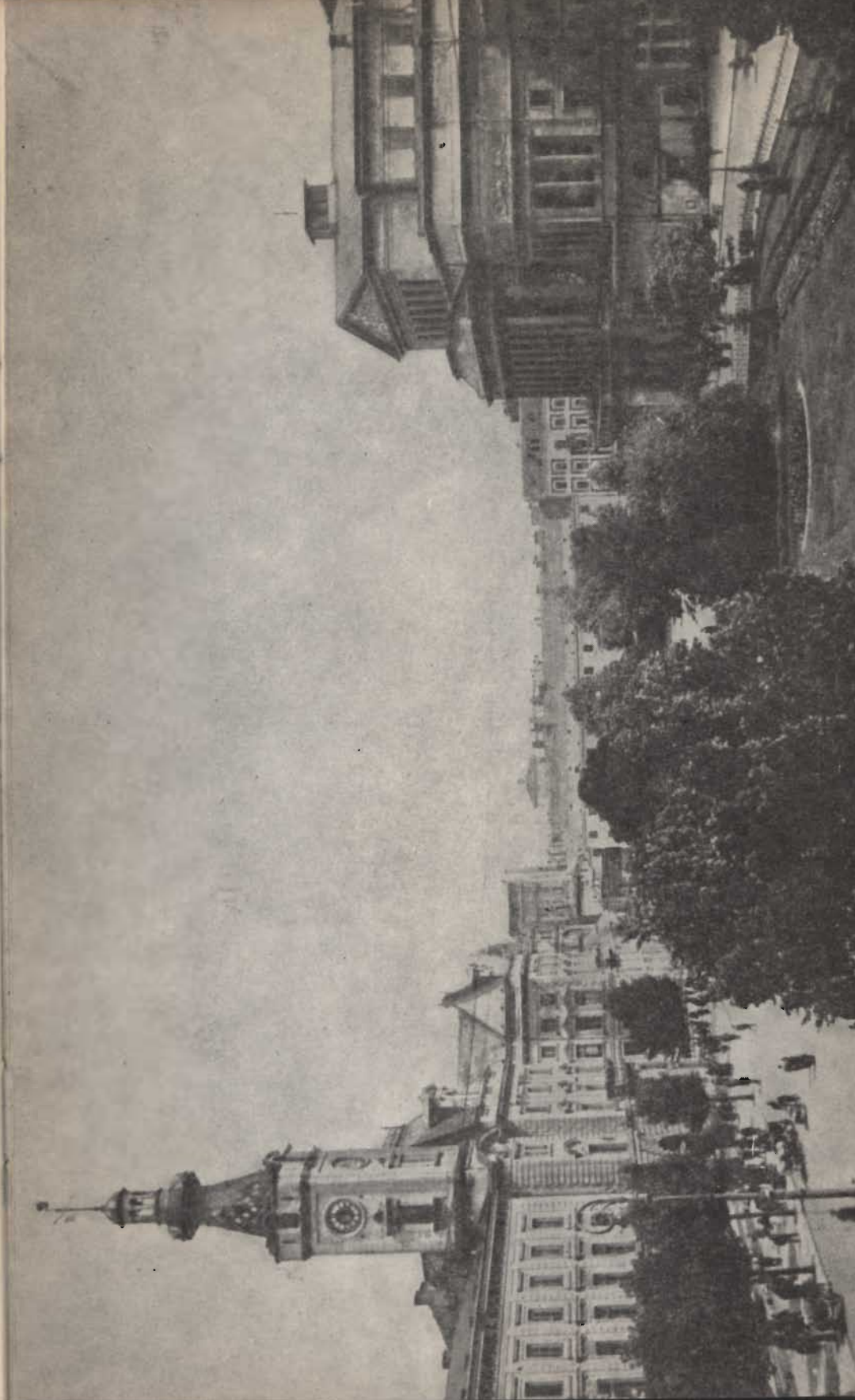
Wszystkie powojenne premiery posługiwały się tekstem sztuki w tłumaczeniu Anny Kamieńskiej i Jana Spiewaka. Przekład ukazał się drukiem w PIW-ie w 1950 roku. Wcześniej sztuka ukazywała się dwukrotnie: w tłumaczeniu T. Trzcіńskiego — Warszawa. J. Fiszer. 1904 r. i w tłumaczeniu A. Zelwerowicza. Monachium. Wyd. J. Marchlewskiego et Ce.

Na podstawie — J. Juzowskiego i M. Lewina: „Na dnie. Materiały i badania”. Moskwa 1947 r. WTO i art. S. Dąbrowskiego: „Na dnie w polskich teatrach”. Łódź Teatralna. Serżon III. 1948/49 r. nr 12. — opracował j.

Wydawca: Teatr Narodowy  
Redaktor: Halina Zakrzewska  
projekt okładki i opracowanie graficzne:  
Wiesława Maria Koziotkiewicz

DSP. Zam. 7020. L-20

Plac Teatralny na przełomie XIX/XX w. ►



*S E Z O N • 1 9 6 3 / 6 4*