

W XXXII ARMII
ROCZNICĘ CZERWONEJ



PABLO NERUDA

ODA NA CZEŚĆ ARMII CZERWONEJ, KTÓRA PODESZŁA DO BRAMY PRUS

Oto jest pieśń między nocą i świtem, oto pieśń, urodzona z przedśmiertnego jęku, jak bój bębna, zlanego krwią, pieśń, wzrosła z pierwszych radości, podobnych galezi, kwitnącej w śniegu i promieniom słońca na gałęzi kwitnącej.

Oto słowa, które wstrzymały śmierć, które zgłoska za zgłoską wycisnęły lzy, jak bieliznę, póki nie wyschła ostatnia gorzka wilgoć łkania, póki płacz całego świata nie spłół się w mocną przedzę, w linę, w stalową linę, która trzyma zorzę. Bracia, możemy dziś powiedzieć: idzie świt, dziś już możemy uderzyć w stół dłonią, na której wczoraj wspierał się twarz, zalana łzami.

Możemy już patrzeć na kryształową wieżę naszych potężnych, zaśnieszonych gór, bo w wysokim wzlocie ich skrzydeł bliższy surowy blask odległego śniegu, w którym ugrzęzły łapy zaborcy.

Armia Czerwona u bramy Prus. Słuchajcie, słuchajcie nieznani, ponizani, niezwykli bohaterowie. Słuchajcie, zburzone, spalone, zrównane z ziemią wioski. Słuchajcie, pola Ukrainy, gdzie dunny kłosa znów rośnie. Słuchajcie, zamęczeni, powieszni, słuchajcie, partyzanci martwi, ci, pod szronem niezachwiani, których dłonie jeszcze dzierżą karabin.

Słuchajcie, dziewczęta i dzieci bezbronne, słuchaj, święty prochu Puszkina i Tolstoja, Piotra, Kutuzowa! Słuchajcie wieści, co doszła na wysokość Południa: Armia Czerwona u bramy Prus. Gdzież teraz są rozwścieczeni zabójcy i grabarze, gdzie ci, którzy na drzewach wieszali matki, gdzie tygrysy, znające tylko zniszczenie?

Oni w murach swego drżącego domu czekają gromu kary, i gdy wszystkie mury upadną, zobaczą, jak do drzewa tego samego przyjdzie dziewczyna, partyzant i dziecko, zobaczą, jak przyjdą martwi, przyjdą żywi, żeby ich sądzić.

Słuchajcie, Czesi i Słowacy, przygotowujcie obcegi najmocniejsze, i widly, zbierajcie popiół Lidie, niech jutro płacz to wszystko przełknie! Słuchajcie, niecierpliwi robotnicy Francji: rzekami waszymi nieśmiertelnymi popłyną utopteni zabójcy. Hiszpanie, przygotowujcie zemstę w górach i na brzegu płomiennego Południa: czyściec maleńki, zardzewiały karabin, bo przyszedł dzień — w bramy Prus bije grom.

Oto pieśń dnia, co się rodzi, nocy, która się kończy. Słuchajcie czujnie, niech z cierpień przeżytych wstanie głos, który nie przebacza, niech nie drgnie karząca dłoń. Zanim będziecie jutro sławić ludzką skromność, macie czas poznać ziemię, przesiąkniętą męczeństwem. Nie podnoście jutra z białą flagą przebaczenia nad przeklętymi synami wilka, nad braćmi żmii, nad tymi, co nóż ostrzyli i ścieli różę.

Oto jest pieśń o wiośnie, utajonej pod ziemią Rosji, pod przestrzenią śniegu, pod przestrzenią tajgi, oto słowo podnoszące się do gardła z ziaren, które leżą w ziemi, z ziaren, pokrytych tęsknotą, ze złamanych łodyg najbardziej gorzkiej zimy ziemi, zimy krwi i ziemi.

Jednak wszystko przemija, a z głębin ziemi kielkuje nowa wiosna. Patrzcie, jak kwitną armaty u bramy Prus, patrzcie na CKMy i czołgi, które wylądowały teraz w Marsylii. Patrzcie tutaj Hiszpanie, na Meksyk, na Chile, oczekują powrotu rozsiansych po świecie braci. To dzieje się na świecie, to jest jak oddech, którego nie czuliśmy dawniej w falach prochu. Oto pieśń o tym, co jest i o tym, co będzie, oto jest pieśń o deszczu, padającym na pole, jak olbrzymia łaża z krwi i z ołowiu. Dziś, gdy Czerwona Armia stukła do bramy Prus, pragnę śpiewać dla Was, dla całego świata tę pieśń z prostych słów, żebyśmy byli godni światła, które idzie.

przełożył Lech Andrzej Pijanowski

ODRODZENIE

TYGODNIK

Cena 25 zł

Warszawa, dnia 19 lutego 1950 r.

Rok VII Nr 8 (273)

ALEKSANDER JACKOWSKI

ZACZNIJMY WRESZCIE MÓWIĆ OTWARCIE O TEATRZE

Rok ubiegły przyniósł w naszym życiu teatralnym wiele nowego. Mamy do zanotowania wiele bezspornych osiągnięć; wspomnijmy chociażby niektóre przedstawienia w ramach Festiwalu Sztuk Radzieckich. Ale czy możemy powiedzieć, że teatr spełnia swoje funkcje dobrze? Że jest teatrem bojowym, rewolucyjnym, kształtującym nowego widza? Powiedzmy szczerze. Mimo poszczególnych doskonałych osiągnięć, mimo widocznego procesu zmian, które zachodzą, wciąż jeszcze istnieje rozbieżność między życiem naszym a teatrem. Przemiany, jakie zachodzą w kraju, socjalizacja wsi, masowy ruch współzawodnictwa — wszystko to stawia przed teatrem wciąż nowe zadania. Czy teatr może je wypełnić? Co trzeba zrobić, aby teatr nie był tylko w pogoni za utraconym czasem, ale włączył się całą siłą w proces budowania naszego nowego jutra?

Na te tematy nie wystarczy mówić tylko w kołach teatralnych czy działaczy kultury. Musimy rozpocząć wszechstronną, rzetelną, konkretną dyskusję. Niech wypowiedzi się w niej sam teatr, niech wypowiedzi się krytycy, dramaturdzy i również ten, dla którego grają teatry — zwykły człowiek z widowni.

Rozpoczynając artykułem tym dyskusję, stawiam sobie jako zadanie dokonanie pójebnego zresztą przeglądu tych zagadnień, które wydały mi się najbardziej w naszym życiu teatralnym istotne. Przyznaję uczciwie, że bodźcem do tych rozważań było dla mnie wystawienie przez Łódzki Teatr Nowy sztuki czeskiego autora W. Kani „Brygada szlifierza Karhana”. O tej sztuce również warto pomówić.

Walka klasowa, tak silna na wszystkich płaszczyznach naszego życia, znajduje swe odbicie w pracach naszych teatrów. Trudno nie widzieć klasowego uwarunkowa-

ni zagadnienia naszego teatru. Są to: repertuar, sposób wystawiania sztuk, organizacja widowni. Z tymi zagadnieniami wiąże się ogólne — zasadnicze: sprawa ideologicznej dojrzałości teatru. Wtedy można mówić o rzeczach bardziej już specjalnych, jak stosunek teatru do filmu, teatru zawodowego do amatorskiego itp.

REPERTUAR TEATRÓW

„Teatr jest dla współczesnych najsukuteczniejszą kazałnicą.” Tolstoj, który to powiedział, nie znał jeszcze kina, ale mimo to ma jeszcze i dzisiaj dużo racji. Tylko, że z „kazałnicą” trzeba mieć o czym mówić...

Gdy przyjrzymy się naszym teatrom, uderzy nas w wielu przypadkach brak przemysłowej polityki repertuarowej. Teatry niewątpliwie czynią wysiłki w kierunku stworzenia programu repertuarowego, ale punktem wyjściowym nie jest ocena potrzeb i tworzenie pod tym kątem widzianego planu, lecz ocena możliwości aktorów i inne tego rodzaju motywy. Mówiło się już wiele o typizacji teatrów. Nie można jednak powiedzieć, że została ona wprowadzona w życie. Sprawa ta jest zbyt poważna, żeby ją w kilku zdaniach omawiać. Wydaje mi się jednak niezbędne powrócenie do tej sprawy, która przecież decyduje nie tylko o kształtowaniu widza, ale i o kształtowaniu profilu samego teatru. A pamiętajmy, że dobór sztuk decyduje o twórczym stawianiu się teatru i jego tzw. obliczu.

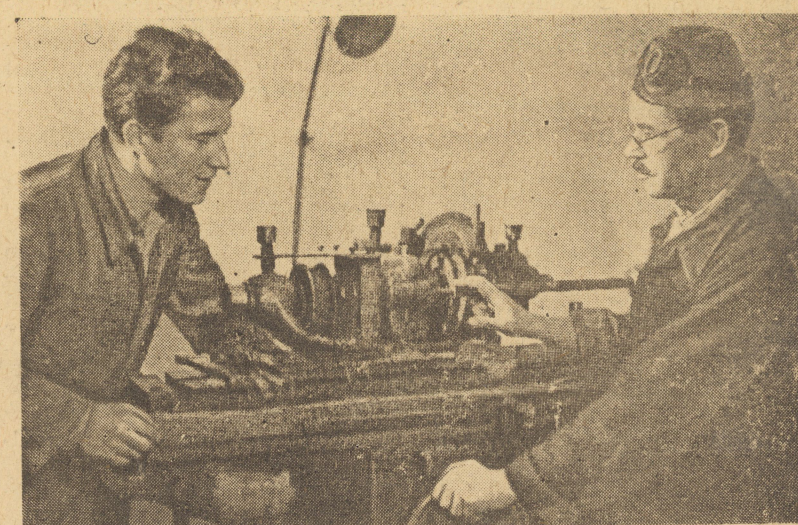
Proces wyboru sztuki dla repertuaru przechodzi w naszym teatrze jak ciężki poród — pisał Stanisławski w roku 1904, czyli w okresie gdy dla teatru pisali Gorki, Czechow i wielu innych.

A tymczasem np. Teatr Polski, który powinien być przecież czołowym teatrem stolicy, jeśli nie kra-

dramaturgii radzieckiej. Poza tym przekazywały okres najbardziej nam może dziś bliski — okres rozwoju współzawodnictwa pracy, racjonalizatorstwa, tworzenia gospodarki kolektywnej na wsi. Należałoby więc te błędy Festiwalu naprawić wprowadzając w sposób przemysłowy radzieckie sztuki na nasze sceny. I to biorąc pod uwagę, jakie sztuki, kiedy i na jakie sceny. Warto przy tym zwrócić uwagę, że sztuki radzieckie wymagają niejednokrotnie pewnych skrótów czy adaptacji. W przeci-

radzieckiej, świadczy, że teatr nasz poza nielicznymi wyjątkami nie jest przygotowany jeszcze do grania sztuk politycznych, sztuk z środowiska robotniczego. Wszystko to stawia przed teatrem z całą siłą konieczność przestawienia dotychczasowego stylu roboty. Przede wszystkim próby.

O ile dawniej zaczynano często od razu od stawiania sytuacji, o tyle teatr współczesny opiera się w pewnym etapie prac głównie na próbach analitycznych



„Brygada szlifierza Karhana” — Cz. Guzek i J. Zieliński

nym razie mogą wystąpić nieprzewidziane przez autora sentymentalno-mieszczankie akcenty w ostatnim akcie („Makara Dubrowy”). Ogólnie jednak biorąc, jak to już wspominałem, Festiwal Sztuk Radzieckich stanowił przełom w repertuarze naszych teatrów. I słusznie wiąże się teraz nadzieje z Festiwalem Polskich Sztuk Współczesnych.

Dotychczas bowiem sztuki polskie tkwiły przeważnie w mieszczańskim konwencji, nie uwzględniając nowego konfliktu, nowego bohatera. Wiele naszych czołowych dramaturgów nie dało dotychczas ani jednej postaci pozytywnej pochodzenia robotniczego. U innych robotnik jest tak papierowy w porównaniu z silnie zbudowanymi postaciami negatywnymi, że reakcja widza jest wręcz odwrotna niż tego sobie życzył autor (np. Wierski „Cement”, Barnas, Rojewski). Nawet u tak świetnego pisarza jakim jest L. Kruczkowski, postaci działaczy partyjnych są tak obciążone nawarstwieniami mieszczańskimi, że osłabia to w dużej mierze efekt ideologiczny jego sztuk. Wygląda na to, że stary Fredro wcale nie był najgorszy i że jego murarze z „Zemsty” należą dziś jeszcze do czołowych postaci robotniczych w naszym teatrze! Ale pominąwszy żarty — należy przyznać, że są oczywiście i wysiłki mniej czy bardziej udane (np. Dybowskiego „Zapora”, Wierskiego „Inżynier Sabba”), które dają nadzieję, że w końcu zobaczymy na naszej scenie prawdziwą, pełnokrwistą postać robotnika czy też „pozytywnego bohatera”. Przyszłość naszego teatru zależeć będzie oczywiście w dużej mierze od współpracy z dramaturgiem. Zanim jednak do-

rozumowanych. Akcent przedstawienia przesuwają się bowiem ze strony reżyserkich pomysłów i ustawień na prawidłowość oddania charakteru postaci, pokazania we właściwy sposób konfliktów — a co za tym idzie przeniesienia na widza w sposób najbardziej przekonujący ładunku ideowego, zawartego w sztuce. A że nie jest to wcale proste, świadczą chociażby błędne ustawienia postaci, a nawet całych odsłon w teatrze tak myślowym jak Axera („W pewnym mieście”). Myślę zresztą, że bledem tego przedstawienia była jakaś niewłaściwa sugestia „europeizacji” radzieckich postaci. W rezultacie okazało się, że europeizacja była w tym wypadku po prostu synonimem mieszczańskości.

Analiza sztuki klasycznej zmusza do rozszerzenia wiedzy o epoce, o konfliktach społecznych tej epoki — słowem zmusza do stałego dokształcania. Analiza sztuki współczesnej zmusza do ideologicznego dokształcania. Nie więc dziwnego, że już kilka teatrów przystąpiło do systematycznego szkolenia ideologicznego, a inne — jak mi wiadomo — przygotowują się do tego.

Może wreszcie w ten sposób zniknie z naszego teatru popularna dziś jeszcze postać aktora, który twierdzi, że musi być apolityczny, neutralny, bo przecież nigdy nie wiadomo, kogo będzie musiał grać — Pana Boga czy robotnika? Może wreszcie przestanie w naszych teatrach straszny reżyser i aktor-intuicjonista. Być może intuicja uda się raz czy drugi zbudować rolę lub postać jakąś jedną czy kilka scen. Ale intuicja na pewno kiedyś zawiedzie.



Pilarski w roli Karhana

fol. M. Frankfort

nia roli, jaką spełnia teatr w określonym środowisku. I przystępując do rozważań na temat stanu naszego teatru trzeba oceniając poszczególne elementy, jak dobór repertuaru, jego inscenizacja i podanie aktorskie, wychodzić właśnie z pozycji klasowych.

Teatr otrzymuje duże dotacje państwowe. Oceniając tylko statystyki — możemy powiedzieć o rosnącej wciąż liczbie budynków teatralnych, o dużej ilości sztuk, które przewijają się przez repertuar poszczególnych teatrów. Ale niech nas nie łudzi ten organizacyjny raczej ruch. O powodzeniu teatru, o jego sensie decyduje stosunek do widowni. I to nie do widowni starej, drobnomieszczańskiej, „pod którą” jakże często się gra jeszcze dzisiaj — ale stosunek do widowni nowej, do nowego robotniczego i chłopkiego widza, którego teatr musi umieć przyciągnąć w krąg swojego oddziaływania. Teatr nasz oczywiście nie wyrzeka się widza mieszczańskiego — ale sprawa polega na tym, aby go kształtować, przepajając nowymi treściami, zdobywać, a nie aby mu ulegać. Czy takich teatrów jest wiele? Niestety, jest ich wciąż jeszcze mało. A nawet te najlepsze również zbaczają często z właściwej drogi.

Jeżeli porównać dziś organizację, rozmach teatrów z wynikami ich pracy, wnioski nasuwać się dosyć smutne. Niejednokrotnie przypomina to zwalona z nasympu lokomotywę. Leży to potężne na grzbiecie, nieruchome, bezradne, a koła kręcą się, kłęczą, maszyną pracuje pełną parą. Chodzi więc o to, aby lokomotywę naszego teatru skierować na właściwy tor. Spróbujmy wypunktować węzłowe

ju — od początku swego istnienia — w sztukach, które albo mu nie wychodzą, jak np. „Na dzień” i „Wrogowie” Gorkiego, „Odwet” Kruczkowskiego itp. albo spełniają raczej funkcję „dekoracyjną” (np. Cyd, Zakon Krzyżowy itp.). Najlepsze przedstawienia, jakie widzieliśmy na jego deskach, były to sztuki grane gościnnie przez przyjezdne zespoły (zwłaszcza w czasie Festiwalu). Linie repertuarową — jeśli tak można powiedzieć — miał w Warszawie tylko jeden teatr. Teatr Nowy. Ale jego dewiza było chyba „być jak — ale wesóło”. Wszystkie przedstawienia tego teatru idą konsekwentnie po linii grania „pod” małomieszczańską publiczność. Stąd oburzający wręcz stosunek do sztuk klasycznych, jak np. „Wesele Figara”. Tę rewolucyjną jak na swoje czasy sztukę wykastrowano tak dokładnie, jak tylko się dało, zostawiając tylko wątek sentymentalno-romansowy. Z „Volpona” Ben-Johnsona zrobiono szmiorawate przedstawienie, w którym ostrze satyry społecznej zastąpił no mieszczańskim happy-endem. Podobnie konsekwentnie prowadzono inne sztuki, wydobywając z nich akcenty miłe mieszczańskiemu uchu („Maszeńka” lub okropna muzyka „Zemsta Nietope-rza”).

Sztuki radzieckie, które widzieliśmy na Festiwalu, były dobrane w sposób wybitnie przypadkowy. Gorączkowy pośpiech odbił się ujemnie zarówno na doborze sztuk, na ich przekładach jak i na samym wystawieniu. (Teatry niekiedy miały na zrobienie sztuki niecałe 3 tygodnie!) Sztuki, które widzieliśmy, nie dawały pojęcia o prawdziwym obrazie zwłaszcza współczesnej



Dyskusja po przedstawieniu „Brygady szlifierza Karhana”

fol. M. Frankfort

bre sztuki napłyną, wydaje mi się, że śmiało można by po prostu „uteatralizować” niektóre wydane książki czy nowele (np. Wilczka — „Nr 16 produkuje”, Rudnickiego — fragmenty z „Stare i nowe” itp.). Przejdźmy do następnego zagadnienia:

PRACA TEATRU NAD SZTUKĄ

To, że teatr nie potrafił odtworzyć bezbiednie ani jednej sztuki

METODY I „METODY”
Aby zagrać sztukę o współczesnej problematyce, właściwie ją odcyfrować i przekazać widzowi, konieczny jest wysoki stopień uświadomienia ideologicznego i zgrania całego zespołu. Sztuki problemowe wylaczają zresztą grę „gwiazdorów”, ponieważ wypacza to z reguły symetrię ideologicznych akcentów.

(Dokończenie na stronie drugiej)