LEONID ZORIN

„DOSTRZEC W PORĘ"

TEATR ŚLĄSKI
IM. STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO
W KATOWICACH
DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY JERZY KALISZEWSKI

SEZON 1960/61

MAŁA SCENA

LEONID ZORIN

MŁODOŚĆ, MIŁOŚĆ, CZAS

(DOSTRZEC W PORĘ)

Tytuł oryginału: „Uwidiet'wo wremja"

Prapremiera polska dnia 19 listopada 1960 r.

KZG 1 zam. 2180 25 10 60 W-2 500 A1. piśm. 60 g i karton

SZTUKA
O MŁODOŚCI NIESPOKOJNEJ

Sztuka Zorina (uwidiet, wo wremia) różni się bardzo od wyobrażenia, jakie polski widz posiada o współczesnych sztukach radzieckich. Jest wyrazem tych zmian w kulturze radzieckiej, które przeciętny odbiorca mógł zaobserwować najłatwiej na przykładzie takich filmów jak: „Czterdziesty pierwszy" i „Los człowieka". Jest to tendencja zmierzająca w kierunku obserwacji uczuć ludzkich, wyrozumiałości i aprobaty dla tych spraw które decydują o osobistym szczęściu czy nieszczęściu człowieka, niezależnie od szerokości geograficznej .

Nie mamy więc u Zorina wielkich „ogólnoludzkich", a przynajmniej „ogólnopaństwowych spraw, nie ma charakterystycznego dla literatury radzieckiej patosu wielkich wydarzeń. Sztuka sprawia wrażenie intymności, wymiary bohaterów są normalne, ludzkie. Myślą oni nie tylko o tym, żeby budować socjalizm, ale także i o tym w jaki sposób im osobiście przypadnie go budować. Nie jest im obojętne miejsce, jakie zajmą w otaczającej ich rzeczywistości. Są jeszcze bardzo młodzi. Młodzi ludzie ze współczesnych sztuk radzieckich nie zawsze są przedstawieni ciekawie, nieschematycznie. Na ogół żyją w sytuacji ustabilizowanej, wiedzą że po ukończeniu takiej a takiej szkoły czy instytutu dostaną pracę, będą zarabiać, założą dom i rodzinę. — Marzenia przeciętne pełne realizmu — do osiągnięcia dla wszystkich. — Bohaterowie Zorina nie są tak pewni siebie. Niepokoją się, stawiają przed sobą wysokie wymagania, pytają — boją się o własną przyszłość. Czy starczy im sił i zdolności? Wiedzą, że jeśli im się nie powiedzie — to w rzeczywistości w jakiej żyją nie znajdą dla siebie żadnego usprawiedliwienia. Ponieważ dano im wszelkie szanse, wszelkie warunki rozwoju.

Sztuka Zorina jest bardzo młodzieńcza. Tylko sztuka o młodych ludziach może być tak integralnie smutna. W życiu bohaterów nic się jeszcze nie „ułożyło", ale już wiele marzeń „wzięło w łeb", dając im gorzki przedsmak życia. Już wiedzą, że takie nieszczęścia nie są śmiertelne, że jakoś z nimi można żyć. I lękają się takiego życia, lękają się własnej zgody na takie życie. I to właśnie sprawia, że sztuka Zorina, nienajlepiej przecież napisana, jest tak bardzo prawdziwa, sympatyczna i chyba w jakiś niebanalny sposób optymistyczna.

CECHY I TENDENCJE DRAMATURGII RADZIECKIEJ PO II WOJNIE ŚWIATOWEJ

Po zwycięskiej wojnie z najazdem hitlerowskim zaczęto podsumowywać rezultaty osiągnięć kulturalnych i artystycznych z lat ubiegłych. Nie poprzestano na osiągniętych rezultatach, lecz poddano je gruntownej krytyce, która podniosła pewne słabe strony życia teatralnego i literackiego w Związku Radzieckim.

Na Zjeździe KC WKP(b) w sierpniu 1946 r. odsłonięto fakt, że sztuki współczesne autorów radzieckich zostały częściowo wyparte z repertuaru teatrów. Ta ucieczka teatrów od sztuk współczesnych dała asumpt zjazdowi do krytycznego oświetlenia osiągnięć dotychczasowych w dziedzinie teatru i literatury i zastosowania środków zaradczych na przyszłość. Ustalono więc, że w wielu słabszych sztukach pisarzy współczesnych człowiek radziecki występuje w karykaturalnej postaci: przedstawia się go jako prymitywnego i mało kulturalnego, o gustach i obyczajach mieszczańskich. Ujemne natomiast typy występują w pewnej aureoli, są obdarzone siłą charakteru i wolą.

Uchwała KC WKP(b) „O repertuarze teatrów dramatycznych i środkach zmierzających do jego polepszenia" wskazuje na to, że stan repertuaru współczesnych teatrów tłumaczy się również brakiem odpowiedniej krytyki. Uchwały KC partii wysunęły wiele środków zaradczych zmierzających do polepszenia współczesnego repertuaru radzieckiego i wezwały dramaturgów i krytyków do usilnego i celowego wysiłku w celu zahamowania ucieczki teatrów od repertuaru współczesnego.

Odpowiedzią na to wezwanie stało się dzieło zbiorowe pt.: „Sowietskij tieatr i sowremiennost" wydane w roku 1947 i zawierające zarówno materiał rozważań zjazdu partyjnego z roku 1946 w tej sprawie jak i późniejsze wypowiedzi dramaturgów i teatrologów, związane z tą dyskusją. Znany pisarz radziecki — A. Fadiejew —

tak wypowiada się w tym dziele na temat braków współczesnej dramaturgii radzieckiej. Słabą stroną naszej dramaturgii jest to, że nie „umie jeszcze należycie przedstawić czołowego człowieka radzieckiego.. Przedstawia go jako szarego nie interesującego, suchego, książkowego, wygłaszającego ogólnie znane nudne prawdy, podczas gdy ten człowiek dokonał największej rewolucji, zbudował państwo socjalistyczne".

L. Malugin w cytowanym dziele najdalej może zachodzi w tej samokrytyce, przedstawiając źródła słabych stron dramatu radzieckiego. „Myśli naszych bohaterów — pisze Maługin — często są nietyle współczesne, ile aktualne jedynie aktualnością dnia. Postacie sztuki wszystkie swoje sądy czerpią z czołowych artykułów gazet lub popularnej broszury. Dramaturgia nasza pokazała nam ludzi energicznych, przepojonych radością życia, dobrych żołnierzy i budowniczych, lecz nie zdołała dotąd pokazać bohatera myślącego".

Redakcja „Prawdy" zajęła się również analizą braków współczesnej literatury radzieckiej, rzucając hasło „Przezwyciężenie zastoju w dramaturgii". W nawiązaniu do dyskusji, znany powieściopisarz Mikołaj Wirta wypowiedział pogląd, że w sztukach o życiu radzieckim w którym zlikwidowano walkę klas, nie ma już miejsca na życiowe konflikty i starcia, na istotne konflikty. Ponieważ zaś osią dramatu jest konflikt, brak jego pozbawia sztukę siły nośnej i prawdy żywotnej. Namiastką konfliktu w tradycyjnym tego słowa znaczeniu jest walka między „dobrym" a „lepszym", lecz sprzeczność ta nie jest tak żywa i silna, by stać się tworzywem dramatu. Podobne poglądy wyraził słynny dramaturg B. Ławreniew. Podzieliło je również kilku innych pisarzy i krytyków radzieckich. Na gruncie tych wypowiedzi — powstała nowa gorąca dyskusja, której echa przetoczyły się i po naszej prasie teatralnej. Owocem jej jest ustalenie różnicy między konfliktami antagonistycznymi, opartymi na walce klas właściwymi ustrojowi kapitalistycznemu i konfliktami nieantagonistycznymi, których treścią jest walka z przeżytkami i obciążeniami kapitalizmu w świadomości ludzkiej. W krajach rodzącego się socjalizmu, znajdujących się w przejściowym stadium zmiany ustroju — żywe i aktualne są zarówno konflikty antagonistyczne jak i nieantagonistyczne.

Dobiegając do kresu tych rozważań chciałbym zwrócić uwagę na to, że jedną z przyczyn osłabiena tętna współczesnej twórczości dramatycznej jest zbyt fetyszystyczne często pojmowanie realizmu, sprowadzonego do wyławiania „fotogenicznych" momentów życia i opędzania powszechnie znanych potrzeb bieżącej chwili.

Uchwały XX Zjazdu partii stały się zapowiedzią zmiany, która przewidywałaby możliwość przenicowania pewnych pojęć w sztuce.

Nie dotyczy to oczywiście zmiany zasadniczego kierunku artystycznego, realizmu socjalistycznego. Stwierdzić jednak trzeba, że zespół składników tego kierunku uległ obecnie pewnemu rozluźnieniu, a ramy jego znacznemu poszerzeniu, co zapowiadałoby możliwość dalszych przemian.

(fragmenty art. J. N. Millera
„Czterdziestolecie teatru radzieckiego")

DWUGŁOS O DRAMACIE RADZIECKIM

W Związku Radzieckim toczyła się ostatnio dyskusja na temat współczesnego dramatu, zainicjowana przez redakcję Litieraturnoj Gazety. Jako pierwsi zabrali głos: dramatopisarz Afanasij Sałyńskij i krytyk A. Anastasjew.

Wypowiedź Sałyńskiego to głównie ocena kilku nowych sztuk radzieckich. Z jednej strony fakt, że już w najbliższym czasie pierwszy człowiek poleci w kosmos, a z drugiej — że huligani zabili komsomolca, że pojawiają się ludzie niedouczeni, że są jeszcze amatorzy obrzydliwych anonimów, podli czynownicy.

Jedni pisarze — powiada Sałyńskij — spoglądają w przyszłość inni patrzą wokół siebie i zrezygnowani, zamykają oczy. Szczególnie dziwną wydaje się Sałyńskiemu okoliczność, że pewni literaci, młodzi ludzie, którzy mogliby prawdopodobnie po odbyciu przeszkolenia polecieć w kosmos, piszą sztuki wywołujące podobną reakcję jak grypa wirusowa.

Rzecz w tym, aby pokazać na scenie bohatera pozytywnego, aby dramat radziecki stał się optymistycznym; w tym dopatruje się Sałyńskij aktualności dramaturgii współczesnej. Dramaturgia teatralna na zachodzie — powiada — przeżywa kryzys, związany z ogólnym kryzysem ideologii i moralności świata kapitalistycznego, a także z rosnącą konkurencją filmu i telewizji. Jak to się mówi, sam los każe dramaturgii radzieckiej stać się przodującą na świecie. Należy odejść od tematyki peryferyjnej, marginesowej. Należy odejść od dramaturgii „czarnej", pesymistycznej, która rodzi sztuki bezkonfliktowe à rebours; wiadomo, że autor pokazując postaci negatywne m u s i je w końcu skompromitować, m u s i kazać im przegrać.

Więc gdzie konflikt?

Inny charakter ma wypowiedź Anastasjewa pt. „Dramat i współczesność". Anastasjew próbuje naświetlić istotę dramatu radzieckiego od strony teoretycznej. Dobrych sztuk współczesnych — pisze — jest mało. Częściowo dlatego, że szereg najwybitniejszych pisarzy — Leonow, Simonow, Kron — odeszło od dramatu, że nie wszyscy dostatecznie znają życie, że talent jest również rzeczą na ogół rzadką, że teatry biernie wyczekują na mannę z nieba. Nie są to jednak najważniejsze przyczyny. Istnieją realne i istotne przeszkody, które stają na drodze prawidłowego rozwoju dramaturgii radzieckiej. Po pierwsze, konflikt podstawowy, element dramatu, stał się ostatnio w życiu radzieckim czymś jakościowo innym. Po drugie, wśród pisarzy, ludzi teatru, krytyków, w organizacjach twórczych i wydziałach repertuarowych panują błędne pojęcia o istocie dramatu — o tym, w jaki sposób dramat ma ukazywać życie społeczeństwa.

Idzie o to, by dramat n i e p o w t a r z a ł na scenie sytuacji i konfliktów mechanicznie przeniesionych z życia — by nie bawić się w ilustracyjność. Ilustracyjność, odmiana dawnej bezkonfliktowści, oznacza klęskę dramatu. Fakt zaś, że mogą się rodzić u nas wątpliwości w rodzaju: czy dramat ma u nas jeszcze rację bytu — bo przecież istotą dramatu jest konflikt, a w społeczeństwie radzieckim nie ma już konfliktów zasadniczych, są tylko jakby chorobliwe przejawy kłamstwa, egoizmu, drobnomieszczaństwa, fakt istnienia tego rodzaju wątpliwości jest dzwonkiem alarmowym.

Kłopot najważniejszy naszych dramatopisarzy to wyłuskanie z naszej rzeczywistości konfliktu dramatycznego. Jeśli pisarz teatralny — powiada Anastasjew — pragnie pokazać konflikt istniejący w naszym życiu, to musi przede wszystkim dostrzec różne zwalczające się w nim siły, musi dokonać między nimi rozróżnienia, musi wreszcie doprowadzić do ich dramatycznego p r z e c i w s t a w i e n i a. Z tym właśnie, zdaniem krytyka, dramatopisarze radzieccy nie potrafią sobie poradzić. Przeważnie bywa tak, że — upraszczając — bohater pozytywny, porte-parole autora, zwycięża niemal mechanicznie bohatera negatywnego, który z góry skazany jest na porażkę. W takiej sytuacji przegrać muszą obaj; w dramacie już tak jest, że postać pozytywna zdobędzie naszą sympatię tylko wówczas gdy zwycięstwo jej będzie pod znakiem zapytania. Inaczej nie ma dramatu. Postać budowana pod kątem triumfu w finale nie może być bohaterem pozytywnym. A tak właśnie wygląda konstrukcja przeciętnej współ-

czesnej sztuki radzieckiej. Bierze się to stąd, że sztuka chce tylko naśladować życie, że stawia się znak równości pomiędzy prawdą artystyczną, a prawdą życia. Dramat wtedy jest z reguły ilustracją sceniczną faktów wziętych z życia, jest po prostu dramatem bez konfliktu — a więc przestaje być dramatem. Tak wyglądają przesądy na temat dramatu wśród samych pisarzy.

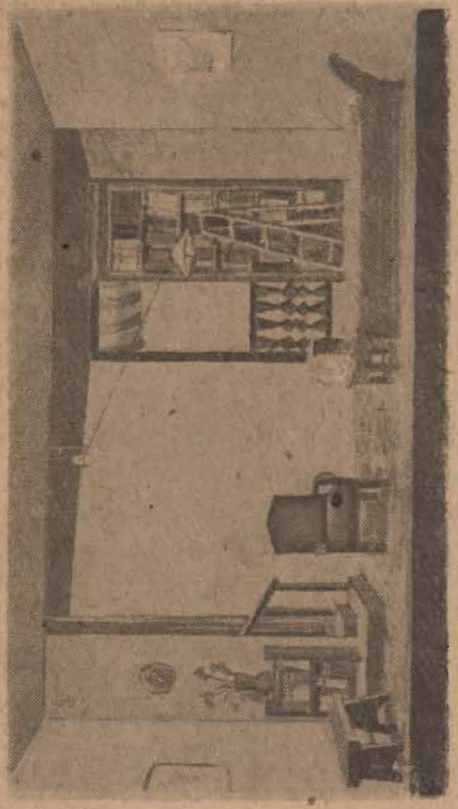
Nie jest to jednak jedyny przesąd. Znalazło by się sporo przykładów, jak to krytycy, albo przedstawiciele urzędów do spraw kultury protestowali przeciw pokazywaniu w dramacie zła; pokazanie zła na scenie — powiadają — mogłoby sugerować, że w naszej ojczyźnie zło panuje wszędzie, ze cały kraj wypełniony jest złoczyńcami, a w każdym razie mało pozytywnymi bohaterami. Znowu — ilustracyjność. Tym razem z innym nadawcą.

Jest wreszcie sfera życia ludzkiego ,w której dramatyzm sytuacji nie jest bezpośrednio związany z walką przeciwstawnych sił społecznych, z przedwstawieniem różnych moralności czy ideologii: sfera osobistych stosunków między ludźmi. Czyżby temat marginesowy? Mówi się, że dramat rozdzielonej miłości, czy utraconej przyjaźni nie pomaga w budowaniu komunizmu, że jest ucieczką od spraw życia społecznego. Nieprawda! Zwłaszcza w sztuce dramatycznej, w całej światowej literaturze dramatycznej, każda prawie sztuka wiąże najwyższe ideały społeczne ze sferą życia osobistego bohaterów. Tu również zdarzają się niedorzeczne i obraźliwe w stosunku do widza wypadki zamazywania dramatyzmu, lęk przed zakończeniem spektaklu na smutnej nucie. Fabrykuje się tedy standartowe finały — apoteozy przy uroczyście zastawionym stole prezydialnym. Sztuki pełne bólu i goryczy kończą się z reguły radosnym akordem. W naiwności ducha sądzi się, że deklaratywny i sztucznie doczepiony finał napełni radością widza, który przez trzy godziny był świadkiem rozgrywającego się na scenie dramatu. Zresztą — po co to? Żeby nie wyszedł w smutnym nastroju z teatru? Ileż w podobnych praktykach niedowierzania, braku zaufania do widowni!

Jeżeli dramat ustępuje miejsca odzie, a komedia — żartobliwej piosence, to teatr milknie, nie znajduje drogi do ludzkiego serca. Jak każde dzieło dramat sztuki sprawdza się w życiu, obrazów — życiowego i scenicznego nie po-

ale nie poprzez zestawienie ze sobą dwóch przez ich utożsamienie. Dramat dochowa wierności życiu wtedy, gdy potrafi wyrazić istotne problemy nurtujące współczesne życie duchowe.

Dialog, nr 4 1960



Jan Dutkiewicz — Projekt dekoracji

TEATR ŚLĄSKI IM. ST. WYSPIAŃSKIEGO W KATOWICACH

Dyrektor i kierownik artystyczny:
Jerzy Kaliszewski

LEONID ZORIN

MŁODOŚĆ, MIŁOŚĆ, CZAS

(DOSTRZEC W PORĘ)

sztuka w 2 aktach

Przekład:
Ziemowit Fedecki i Wacława Komarnicka

Osoby:

Artem	Bernard KRAWCZYK Julian KILAR
Borys	Andrzej ANTKOWIAK Ryszard ZAORSKI
Rina	Krzesisława DUBIEL
Wadim	Maciej MAŁEK
Zina	Aleksandra GÓRSKA

W scenach filmowych udział biorą:

Alicja SEDZIŃSKA, Roman HIEROWSKI, Kazimierz LEWICKI, Jerzy POŁOŃSKI, Rudolf ZBROJEWSKI

Scenografia	Reżyseria
Jan Dutkiewicz	Jan Biczycki

Inspicjent — Bolesław WAWROS, kontrola tekstu Maria KISIELEWSKA, kierownik techniczny Bogdan CHOMIAK, kierownik sceny Franciszek KOBYLARZ, kierownik oświetlenia Jan KRĘŻEL, kierownicy pracowni teatralnych: krawieckiej męskiej Michał WALCZAK, krawieckiej damskiej Małgorzata KUCIELOWA, perukarskiej Paweł GRABOWSKI, stolarskiej Szczepan ROMAN, malarskiej Antoni UNDEROWICZ, modelatorskiej Stanisław MOŻEJKO, tapicerskiej Jerzy RAJWA, szewskiej Bernard MALINOWSKI, ślusarni Stanisław BACZYŃSKI

Prapremiera dnia 19. XI. 1960 r.

Rina – platynowa, różowe szpileczki. Parę zbyt kokieteryjnych min. Zbyt kociak.

Borys – b. elegancki, kawowy, garnitur z kamizelką, włoskiego kroju.

Artem – ciężki. Przynosi na pożegnanie butelkę wódki. Wypija jedną po drugiej dwie szklanki.

Zina – niby warkoczyki. B. dnia. To śmieszne przy szkolnym stroju.

Wadim – trochę się skręca i krzyczy.