Mykoła Kulisz

REFORMATOR

45-056 OPOLE
PLAC LENINA 12

DYREKTOR
MACIEJ KORWIN

ZASTĘPCA DYREKTORA
LESZEK KODRZYCKI

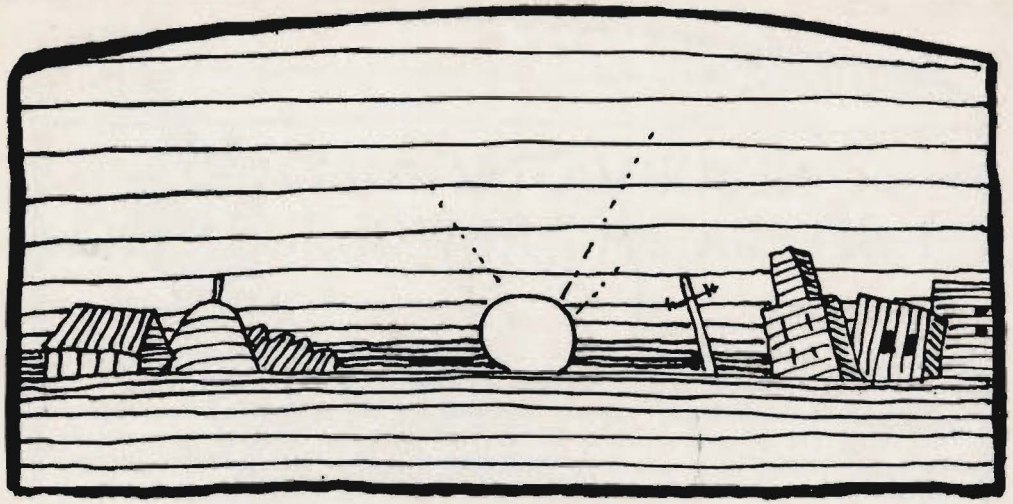
ZESPÓŁ PROGRAMOWY

MACIEJ KORWIN
dyrektor artystyczny

JAN FEUSETTE
kierownik literacki

WOJCIECH GOGOLEWSKI
kierownik muzyczny

WOJCIECH MARYAŃSKI
JAN NOWARA
KRZYSZTOF ORZECHOWSKI
ANDRZEJ PAWŁOWSKI
JACEK PAZDRO



MYKOŁA KULISZ
REFORMATOR

przełożył Edward Stanisław Bury

Reżyseria
MACIEJ KORWIN

PRAPREMIERA POLSKA

CZERWIEC 1988

JAN FEUSETTE

REFORMATOR AMATOR I SPECJALIŚCI REWOLUCJONIŚCI

1.

Błazny są różne — od śmiechu albo od Prawdy, choć często i do śmiechu, i do Prawdy razem. Ośmieszają innych, ale nieraz same też stają się pośmiewiskiem. Bywa, że wchodzi błazen, potyka się co krok, pokracznie włazi po drabince, gramoli się na wąską kładkę — widzowie wstrzymują oddech, bo jest już bardzo wysoko. Ten jeden nieostrożny krok, krzyk na widowni — spada! Nie, ręka w locie chwyta zbawczy drążek — rozpoczyna się sama prawda cyrku: wyzwolony, odważny lot na trapezie.

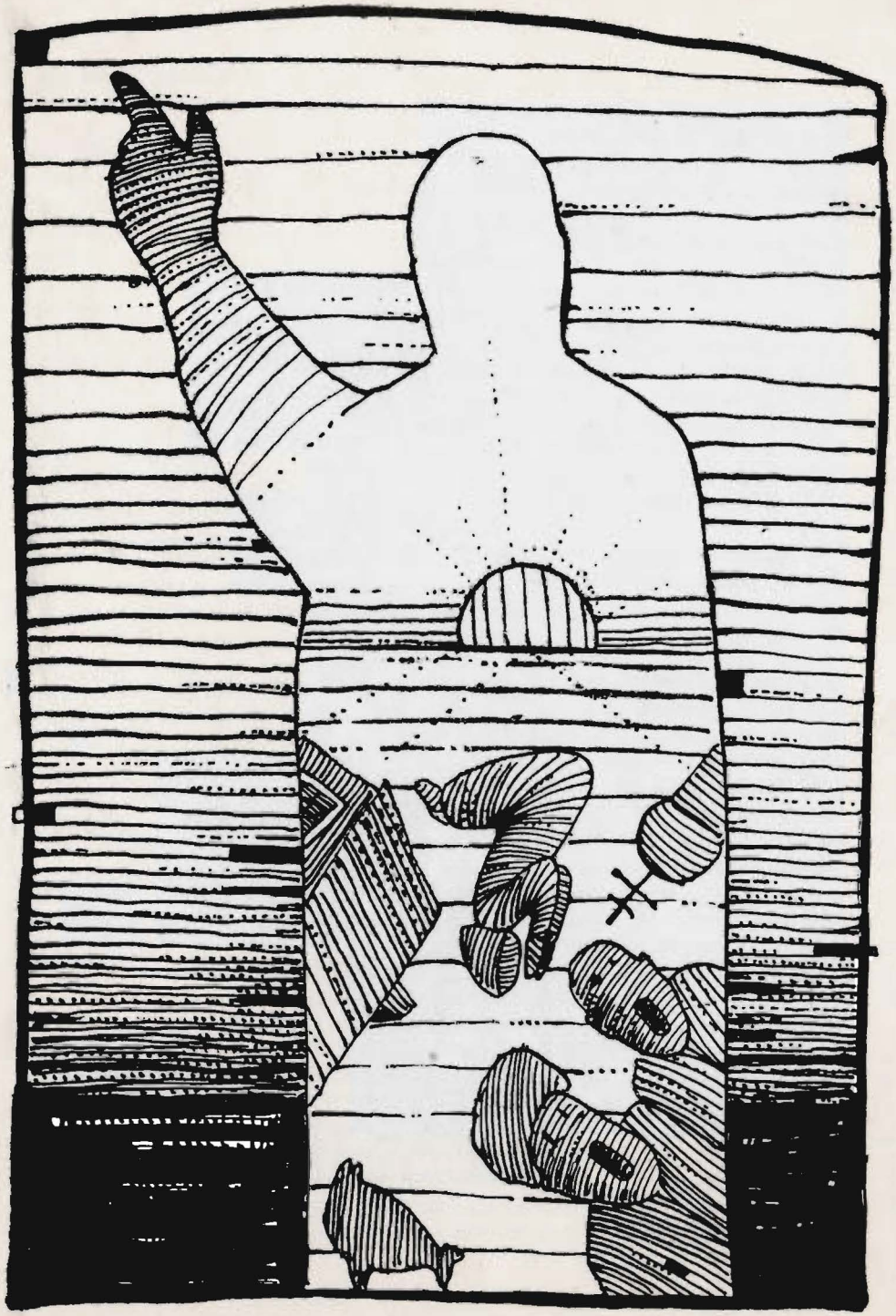
2.

Nie idź tam, Małasyku — błaga żona. Nie opuszczaj nas — proszą córki: Wiara, Nadzieja i najmłodsza, najukochańsza Miłość. Nie wspinaj się tak wysoko, spadniesz — ostrzegają kum i sąsiedzi. Rozpacz jest wielka, bo wszyscy wiedzą, że Małachij Stakanczyk nie jest precyzyjnym graczem-akrobatą, nie jest Reformatorem zawodowym. Jest co najwyżej samobójcą w imię Prawdy. A więc z błaznów, choć ludowych, to nawet nie Ezop czy Dyl, tym bardziej nie nasz dworski Stańczyk, tym bardziej nie przenikliwy Swift ze sztuki Gorina, co to ma układ z władzą: przemycam Prawdę wyłącznie w masce wariata.

Małachij nie jest akrobatą przebranym za klauna, jest zwykłym parterowym klaunem, który wszystko dobrze przemyślał, któremu już nie jest do śmiechu, który zwariował naprawdę i dla Prawdy, wspiął się pod samą kopułę i runął... i rugnął na zawodowych rewolucjonistów w ich własnym Biurze, w Radzie Komisarzy Ludowych. Po drodze, spadając, uświadomił tych, co na słupie i na rusztowaniu, i tych, co użyczają głosu wysokim Głośnikom, nie ominął też prostytutek i wariatów. Kiedy znowu dotknął ziemi, już nie mógł zauważyć martwej córki, co się powiesiła, wcześniej zaznawszy hańby.

3.

I jakiegóż by się tu spodziewać ideolo-komentarza? To po prostu: typowa klęska moralna samotnych rewolucjonistów, co chcą napra-



wiać świat przez naiwną Reformę Człowieka... U nas był choćby Leon w „Matce" Witkacego, co na hańbę posłał własną żonę, a matkę doprowadził do śmierci:

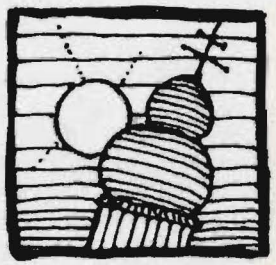
„Tak — indywiduum w ogóle skończyło się. Możliwe, że to ja jestem ten jeden jedyny w swoim rodzaju osobnik, od którego rozpocznie się zwrot naprzód, naprawdę naprzód, a nie staczanie się w otchłań stadowej nędzy pod maską wysokich ogólnoludzkich ideałów".

Ukraiński Narkomludmał, polski reformator Leon Węgorzewski, Kulisz i Witkacy — jedni w świecie fikcji, drudzy — ich kreatorzy — w świecie Historii — wszystkie te błazny zarówno stoczyły się w szarą otchłań. I oto z głębi tej otchłani dobiega znane hasło w niespodziewanym kontekście: ich idee wiecznie żywe. I oto mamy wspaniały, jak najbardziej uroczysty i oficjalny pogrzeb Witkacego, i oto mamy prapremierę polską „Reformatora" — jednego z najwybitniejszych i najbardziej „niecenzuralnych" dramatów radzieckich. Minęło właśnie 60 lat od prapremiery ukraińskiej — jedynego dotąd (jak się zdaje) i to bardzo okrojonego (tzw. trzecia wersja tekstu) wystawienia „Narodnowo Małachija" — bo tak brzmi oryginalny tytuł „Reformatora".

4.

Przed państwem wersja pierwotna „komicznej tragedii" Mykoły Kulisza. Czy istotnie zawarte w niej idee są „wiecznie żywe"? W tej mierze jest tak, „jak się państwu zdaje". My w każdym razie pozostajemy w przekonaniu, iż artystyczna jakość „Reformatora", rodzaj teatru, jaki ten tekst proponuje, są niezwykle frapujące, jeśli nie rewelacyjne w świetle tego, co wiedzieliśmy dotąd o literaturze radzieckiej lat dwudziestych, nie mówiąc już o samej literaturze ukraińskiej.

JAN FEUSETTE



N. KORNIJENKO

„NARODNOJ MAŁACHIJ" W „BEREZILU"

Mykoła Kulisz jako jeden z pierwszych w radzieckiej dramaturgii pominął uproszczenia sztuki agitacyjnej i zaczął swoją pracę dla teatru od złożonego dramatu psychologicznego. Już o pierwszej jego sztuce według słów Łunaczarskiego „grzmiała cała Ukraina" (1924). A jednej z jego ostatnich sztuk „Narodnoj Małachij" (1927) było sądzone zająć w historii radzieckiego teatru miejsce specjalne.

Zgłębiwszy istotę procesów wywołanych NEPEM „Narodnoj Małachij" (tytuł polski „Reformator") przedstawił problemy, które późniejsza krytyka określiła mianem „mieszczańskiego hamletyzmu".

Prowincjonalny pocztylion Małachij Stakanczyk, przesiedziawszy w więzieniu rewolucję (było to całkowicie „ideowe" samotnictwo), przemieszawszy w głowie Biblię z Marksem, tworzył tam projekty „Niebieskiej reformy ludzkości" w odróżnieniu od reformy „czerwonej" i „białej". Wychodząc stamtąd, jest przekonany, że jego projekty w końcu mają swoich „socjalnych ojców". Zrywa więc ze swoim środowiskiem i kieruje się do stolicy w celu wprowadzenia swoich reform w życie. Rewolucja się dokonała, warunki socjalne się zmieniły, ale ludzka natura, według Małachija, pozostała niezmienna. Zamiast dawnych sprzeczności „powstała klasowa solidarność złych" i reformy Małachija są „dobrą nowiną" moralnego udoskonalenia. A zaczynać naukę należy z każdym, poszczególnym człowiekiem. Zajmuje się tym Małachij, dopóki nie znajdzie się w szpitalu psychiatrycznym.

Swoją sztukę Kulisz określił jako tragedię. Kurbas inscenizował spektakl jako tragikomedię. Reżyser wychodził od możliwości polifonii w przestrzeni scenograficznej, intonacyjnej, rytmicznej. „Spektaklowi przypisana jest taka dokładność i „melodyjność" dokładności, jakiej może jej pozazdrościć tylko dokładność matematycznych pomiarów i najdoskonalsza symfonia muzyczna" — pisał J. Smolicz w „Życiu i Rewolucji" (1928, nr 9).

Podstawowa zasada — zasada ambiwalentności — była dotrzymana we wszystkich płaszczyznach: dramatu, reżyserii, scenografii. Skojarzenie faktów z różnych logicznych kątów widzenia: Biblia i Marks w więzieniu u Małachija; ludowe lamentacje i liturgia — jako sfera akustyczna, romantyzm i farsa, psychologiczna groteska i ironiczny melodramat — w gatunku, w środkach emocjonalnych — współzamienność normy na brak normy, wypadki wahające się od normalności do nienormalności. A w końcu ambiwalentność jak by to powiedzieć, faktów „konceptualnych": partyjniak, mesjasz, prorok w wysokim duchowym obszarze — i pseudo-bohater, antyprorok, pełnokrwiście

zdyskredytowany jednocześnie w trzech kontekstach: w środowisku robotniczym, w wariatkowie, w burdelu.

Tak budował się kosmos odrębny, nowa harmonia struktury artystycznej. Wewnątrz niej odnajdujemy „konfliktorodne" elementy, wytwarzające energię, dopełniającą duchowy i przedmiotowy świat spektaklu. Ale wyrazista niedostępność tego świata, wprowadzona (według praw muzycznej symfonii) jako centralny motyw, nie rozbijała syntezy.

Kurbas i Meller budowali trzy dynamiczne środowiska, w których te czy inne przedmiotowe elementy były wyakcentowane każdorazowo w nowym „kluczu". Nieporuszonym pozostawał wybrany odbiór, przesunięcia akcentów, ich alogiczność, niezborność. Dowcipnie i oryginalnie buduje Meller oprawę sceniczną na Mieszczańskiej 37, obraz świata chutoru z kanarkiem, fisharmonią i słonecznikiem. Scenograf lekko wyostrza atrybuty mieszkania Małachija, podkreślając myśl o atrapowym charakterze jego bytowania. „Jak żywa płaskorzeźba wygląda pierwszy akt wzbogacony niezwykle wyrazistym dźwiękiem. Płaskorzeźba złożona z oddzielnych elementów mieszczańskiego mieszkania — pejzażu ze starego ukraińskiego łubka, ikony i kanarka w centrum. Przepięknie podporządkowane logice jedynej idei, wszystkie sceny tego aktu podkreślają monotonię ubogiej egzystencji prowincjonalnego mieszczaństwa. Poszczególni jego przedstawiciele ubrani w lekko archaizowane kostiumy, które w połączeniu z pełnymi wyrazu, mocno utrwalonymi w ciągu całego aktu maskami, stwarzają prawdziwe gogolowskie szkice... W wyobraźni wypływa senny Mirgorod ze swoimi Iwanami Iwanowiczami i Iwanami Nikiforowiczami, którzy w ukryciu transformowali się i przetrwali do naszych dni, a których aktywność budziła się tylko dla bolesnych wspominań o tym, jak: uderzyła w nas rewolucja, we wszystkich uderzyła" — pisał J. Rulin w 1928 roku.

Oprawą sceniczną rządziła metafora — symbol. Z jej pomocą Meller konstruował dla Małachija na poły realny — na poły fantastyczny świat — świat odbity w jego świadomości. Ten zasadniczo nowy zwrot w interpretacji dramatu, w pracach Kurbasa, Kulisza, Mellera nie został wystarczająco doceniony. Albowiem w odróżnieniu od innych artystów, sporadycznie posługujących się tym chwytem, oni oparli na nim całościowy system estetyczny. Kurbas dużo miejsca poświęcił w nim „przetworzeniu", zapożyczywszy ze słownika symbolistów pojęcie „przemiany". Kurbas nadaje mu znaczenie plastycznego „stworzenia od nowa świata". W ten sposób „przetworzenie" — znak, który wewnątrz artystycznego toposu może występować „jednorazowo" — jako metafora, symbol, alegoria, i może być przedstawiony o wiele bardziej bogatszymi w treść formami — w ostatnim etapie rozwoju „Berezilu", w plastycznym stwarzaniu od nowa świata", staje się spektaklem w całości.

Dla tej innej artystycznej i estetycznej rzeczywistości Kurbas broni prawa do najodważniejszych scenicznych kombinacji. Uważa, że scena posiada taką nieskończoną ilość możliwości, jaką posiada samo życie. Jednym z przykładów takiej przemiany był stworzony przez Mellera i Kurbasa „Sen Małachija". Z różnych narzędzi pracy — motyk, pługów, dźwigni, zębatek, traktorowych kół — była zbudowana na scenie olbrzymia „reformatorska" maszyna. W nią to wkładano „zdeprawowanych" współczesnych Małachija. Maszyna zaczynała pracować. Dźwignie, przekładnie, koła kręciły się, skrzypiały, wyrzucały z wnętrzności mechanizmu kłęby dymu i pary. I na naszych oczach, pod wpływem magicznych gestów dyrygenta Małachija, maszyna zmieniała niedoskonałych współczesnych „reformatora" w jednakowe aniołopodobne istoty z różowymi skrzydełkami, z wzorkiem w serduszka, ulatujących w „niebieską dal". Scena nasycała się barwną drgającą gamą niebieskich kół i jasnożółtymi centrami, rozkwitającymi, krążącymi jak motyle, przez które jak na wywoływanych fotografiach wyłaniały się fantastyczne wizje Małachija. Złą groteskę „reformy" Kurbas i Meller przekazywali surrealistycznym kodem. Filozoficzną ideę bezsilności Małachijstwa budowało przenikanie realnych fragmentów w ich irrealną kombinację.

Reżyser i scenograf pracują na dwóch planach, dwóch światów: realnego i lekko przesuniętego. Świat realny był odtworzony pełnokrwiście z maksymalnym nasyceniem scenicznej przestrzeni i czasu — kolażami w duchu mieszczańskich landszaftów. Jak powiedzielibyśmy dzisiaj — w duchu kiczu. Przedmiotowe detale broniły percepcji bohatera, „wpisywały" go w swoje środowisko. „Dźwiękowa partytura" spektaklu dokładnie korespondowała z plastyką przestrzeni i odtwarzała w ten sposób ekscentryczne zestawienie rytmów nowych, ekspresyjnych — jak i liturgiczno-świątecznych. Oprawa akustyczna, tonacja i tembr replik, tworzyły poziom wspólnego rytmicznego napięcia całości.

Kurbas stawiał przed Mellerem zadanie stworzenia takiego środowiska, w którym by swobodnie i nie przymuszenie mogła żyć rzeczywista tragikomedia. Gdzie by w najryzykowniejszych i tym niemniej jednorazowo możliwych połączeniach zderzyły się ironia, wiara i nostalgiczne wizje marzeń.

Przestrzeń Kurbasa — Mellera tworzyła i jednocześnie komentowała świat odbity w świadomości bohatera. Parodystycznie przekształcając formułę „rozpadła się więź czasów" (takim przedstawiał się świat świadomości Małachija), reżyser i scenograf „materializowali" swój gorzki sarkazm włączeniem bohatera w materialne więzi z tym, co instynktowne, estetyczne, roślinne. Na scenie (na której Meller zaproponował „ramkę" z elementów późnego służbowego empiru, krat i ścian w natrętnie powtarzających się rytmach) „obracali się", chodzili w koło nie zdolni go otworzyć, ubrani w jednakowe pasiaste piżamy, mundury, chorzy. Wyrazista reliefowość i ekspresja rysunku, dokładność obliczeń kompozycyjnych kompleksów, zdeterminowanie akcji wewnętrznie sprzecznymi charakterami osób, wprowadzenie motywów irrealności — paradoksalna logika bohaterów — wszystko to tworzyło złożone i skondensowane obrazy. Zdarzenia uwarunkowane realnym planem przeplatały się z nastrojami, psychicznymi stanami „przesuniętego porządku". Poetyka tego aktu była ekscentryczna. Każdy chory był personifikacją jakiejś choroby umysłowej: jeden sądzi, że świat dziobią gracze czyli wrony, drugi jest seksualnym maniakiem, trzeci „nienawidzi okruchy". Choroba była przyczyną utraty poczucia harmonii, ładu i piękna. Jako zapełnienie duchowej pustki jedną ideą zagrażała różnorodności egzystencji, utrwalała w poczuciu niebez-

pieczeństwa. Ta niższa, roślinna warstwa egzystencji, w której Małachij czuł się jak u siebie — podkreślała „rozpad więzi czasów" w świadomości oderwanej od wyższej logiki egzystencji. Dowcipną mistyfikacją rzeczywistości stawała się scena, w której Małachij dokonywał obrzędu „namaszczenia". Cała materialna rzeczywistość tej sceny podporządkowana jest kuglarstwu Małachija. Jeszcze nie tak dawno, niosąc w sobie deformację, odnajduje tutaj jednolitość w dziwnym połączeniu elementów: akcji liturgicznej, folklorystycznych, pieśniach, ludowych intonacjach i pozostałych „demokratycznych" realiów. (Sakwa, pastuszy kij, czerwona wstęga przez plecy). Wielogłosowy chór chorych, proszących, by Małachij ich stąd wyprowadził, przerywany był deklaracjami Małachija, który wieścił wstępując na ołtarz: „Rozkażę! Wyprowadzę! Dlatego że wszystkie wasze prośby i petycje biorą sobie do serca! Do druku mój drugi dekret... do wszystkich, wszystkich, wszystkich!... Bezzwłocznie zlikwidować wszystkie portfele i teczki. Jeśli urzędnicy spytają się was, gdzie mają odkładać skargi i podania? Dajcie im odpowiedź! Od dzisiaj wszystkie skargi, podania i prośby noście: 1) w głowie, 2) w leżących na sercu torebkach". Tajemniczo i świątecznie prowadził ceremonię Małachij-Kruszelnicki — rozdawał hasło, za którym ustawili się w kolejce chorzy. Hasło „niebieskie marzenia" stawało się groteskowym grymasem i odbijało ideowe meritum mieszczańskiego utopizmu. Znamię najpiękniejszych celów swoich czasów — zasadę pośpiesznego samoudoskonalenia. W finale spektaklu dramaturg, reżyser i scenograf wprowadzili jeszcze jeden semantyczno-plastyczny dialog: teraz z charakterystykami „prorok", „mesjasz" sąsiadował tam taki potężny symbol, jakim był „dom publiczny". Kurbas, Kulisz i Meller tworzyli artystyczne zjawisko według prawideł tragicznej jarmarcznej budy. Wszechogarniający blichtr, nosowo i zgrzytliwie zawodząca dudka Małachija, który wierzył, że komponuje cudowną niebieską symfonię, świeca — to wszystko stanowiło końcowy obraz kurbasowskiego spektaklu. Wypaliła się świeca. Gasł spektakl — przypowieść o tragicznej iluzji, dźwięczała jeszcze osławiona dudka...

Estetyczny świat „Reformatora" odtworzył prawa złożonej symfonii: linii, dźwięku, koloru. Głębinowa, liturgiczna — podstawa powszechnego rozstrzygnięcia — wypełniona została w plastyce spektaklu i innych jego realiach asocjacjami z ukraińskiego folkloru, sprzęgając złożoną plastyczność przede wszystkim z poszukiwaniami asocjacji filozoficznego charakteru. To co folklorystyczne, magiczne i rytualne „reaguje" na wezwanie wyższych idei, myśli, obrazów. Przestrzenne kompozycje Mellera żyją i prowadzą dialog z człowiekiem na scenie — swobodnie, „fizycznie", namacalnie — wprowadzając w ruch myśli spektaklu...

N. KORNIJENKO

Z rozprawy „Łeś Kurbas i scenografowie",
Almanach „Radzieccy plastycy teatru i kina",
nr 5 z 1973 r. str. 342—347.

tłumaczenie: Włodzimierz Fełenczak

Reżyseria
MACIEJ KORWIN

Scenografia
JAN BANUCHA

Muzyka
WOJCIECH GOGOLEWSKI

Ruch sceniczny
BARBARA LAUKS

Asystent reżysera
GRZEGORZ MINKIEWICZ

Światło
GRZEGORZ CWALINA

Inspicjent
MICHAŁ DOMSKI

Sufler
EWA KURCZYNA

OBSADA

ROMAN KŁOSOWSKI (gościnnie) jako	Małachij Mynowicz Stakanczyk, były listonosz, reformator
LIDIA MAKSYMOWICZ	Tarasowna Stakanczyk, jego żona
MAŁGORZATA ANDRZEJAK GRAŻYNA PAWLACZYK BARBARA LAUKS	Wira Nadija Lubka jego córki
DOLORES RAJZER, ZDZISŁAW ŁĘCKI, WALDEMAR ŁABĘDZKI, BOHDAN GIERSZANIN, STANISŁAW MARECKI, JERZY SENATOR	Sąsiedzi
GRZEGORZ MINKIEWICZ	Kum
TADEUSZ HANKIEWICZ MARIAN MAKSYMOWICZ MIROSŁAW SMOLAREK	Tenor Baryton Bas śpiewacy z cerkiewnego chóru
BRONISŁAW KASSOWSKI	Staruszek z parasolem
ADOLF CHRONICKI	Mężczyzna w bryczesach
ZOFIA BIELEWICZ	Madame Apolinaria, właścicielka domu schadzek
ELŻBIETA PIWEK	Matylda, pensjonariuszka domu schadzek
TERESA JABŁOŃSKA	Pątniczka Agapia
GRAŻYNA NESTOROWICZ	Dziewczyna, czyli Ola, pielęgniarka w szpitalu psychiatrycznym
ADAM KOWALSKI BOGDAN MICHALEWSKI	Robotnicy
MAREK CHRONOWSKI JERZY SENATOR	Sekretarze w Radzie Komisarzy Ludowych USRR
MAŁGORZATA ANDRZEJAK	Sekretarka w Radzie Komisarzy
MARIAN MAKSYMOWICZ	Konwojent
MIROSŁAW POŁATYŃSKI	Sanitariusz, czyli Trochin Iwanowicz
TADEUSZ HANKIEWICZ, BRONISŁAW KASSOWSKI, JAN KOCEM, WALDEMAR ŁABĘDZKI, ZDZISŁAW ŁĘCKI, BOGDAN MICHALEWSKI	Pacjenci szpitala psychiatrycznego
JERZY SENATOR	Głos z głośnika
MARIAN MAKSYMOWICZ	Milicjant
MAŁGORZATA ANDRZEJAK, BARBARA BARCZ-BERDAK, GRAŻYNA PAWLACZYK, DOLORES RAJZER	prostytutki
WALDEMAR ŁABĘDZKI, ZDZISŁAW ŁĘCKI, STANISŁAW MARECKI, JERZY SENATOR	Goście w domu schadzek

MAŁGORZATA ANDRZEJAK, BARBARA BARCZ-BERDAK, ZOFIA BIELEWICZ, LIDIA MAKSYMOWICZ, GRAŻYNA PAWLACZYK, ELŻBIETA PIWEK, DOLORES RAJZER, ADOLF CHRONICKI, MAREK CHRONOWSKI, MICHAŁ DOMSKI, BOHDAN GIERSZANIN, TADEUSZ HANKIEWICZ, BRONISŁAW KASSOWSKI, JAN KOCEM, ADAM KOWALSKI, WALDEMAR ŁABĘDZKI, ZDZISŁAW ŁĘCKI MARIAN MAKSYMOWICZ, STANISŁAW MARECKI BOGDAN MICHALEWSKI, JERZY SENATOR, MIROSŁAW SMOLAREK

Przechodnie
Interesanci
Parafianie spod cerkwi
Głosy

Rzecz dzieje się w Charkowie w okresie NEP-u

Spektakl w dwóch częściach

WŁODZIMIERZ FEŁENCZAK

BIAŁE PLAMY

I.

Na światowej wystawie w Paryżu w roku 1925 „Berezil" otrzymał złoty medal w dziedzinie sztuki dekoracyjno-teatralnej. Cała Europa dziwi się: a cóż to za teatr? Znamy inne radzieckie teatry, ale „Berezil"? „Berezil" to ukraiński teatr kierowany przez Łesia Karbasa. Teatr posiadający cztery aktorskie studia. Teatr prowadzący reżyserskie laboratorium. Teatr kształcący pod kierunkiem Mellera własnych scenografów. Meller zna dobrze Paryż. Tu w 1913 roku studiował rzeźbę u Bourdella, tu wystawiał w „Salonie niezależnych" z Braque'm Picassem, Derainem. W sezonie 1923—24 spektakle „Berezilu" ogląda Osip Mandelsztam. Człowiek, który podsumował działalność słynnego MChaTu takimi zdaniami: „Cała działalność Teatru Artystycznego była manifestacją niewiary w słowo. MChAT odczuwał literaturę zbyt powierzchownie". — Pisał mało ale smacznie. W jednym z trzech esejów poświęconych radzieckiemu teatrowi (pierwszy dotyczył MChaTu, drugi był poświęcony sylwetce genialnego żydowskiego aktora Michoelsa) Osip Mandelsztam stwierdza: „Żelazna konstrukcja i barwna wspaniałość oto dwa bieguny reżyserii „Berezila". Rok 1926 kończył kijowski okres »Berezila«". Teatr przenosi się do Charkowa. Artykuł Mandelsztama stał się więc jakby podsumowaniem tego pierwszego okresu.

Kurbas był przyjacielem Michoelsa. Często rozmawiali o Szekspirze, którym Michoels „chciał potrząsnąć", jak zwykł mawiać. Michoels znał i cenił spektakl „Makbeta" w inscenizacji Kurbasa — spektakl, który najpiękniej realizował w radzieckim teatrze myśl teoretyczną Appii i Craiga. Ciekawe, że zarówno Kurbas, jak i Mandelsztam odkryli w Michoelsie aktora „swojego" teatru. W końcu Kurbas z Michoelsem wybrali do swojej wspólnej pracy „Króla Leara" — próby miały rozpocząć się w Moskwie gdzieś na początku 1934 roku. W tej Moskwie, do której Kurbas zostaje wezwany przez wysoki urząd. Kurbas pojechał z mianem „wróg narodu" na „emigrację". Tak samo jak później pojechał na ojcowskie zaproszenie Stalina Dowżenko, którego przymusowa — „przyjacielska" emigracja trwała ponad dwadzieścia lat. W grudniu 1933 r. Kurbas dostaje „azyl" w moskiewskim więzieniu. Dokończył reżyserii tragedii Sergiusz Radłow z Leningradu. Kreacja Michoelsa weszła do światowej galerii ról szekspirowskich. Kiedy Łeś Kurbas łopatą kopał Białomorski Kanał, Gordon Craig w asyście elity partyjno-artystycznej Moskwy w 1935 r. oglądał Michoelsa i potwierdził wysoką opinię Mandelsztama o aktorze, Mandelsztam zginął w obozie w 1938 roku. Dziesięć lat później Michoels zostaje zamordowany w tajemniczych okolicznościach na Białorusi, a jego teatr zamknięty. Tak jak zamknięty był „Berezil" w 1933 roku. Teatr Meyercholda w 1938. Teatr Tairowa w...

II.

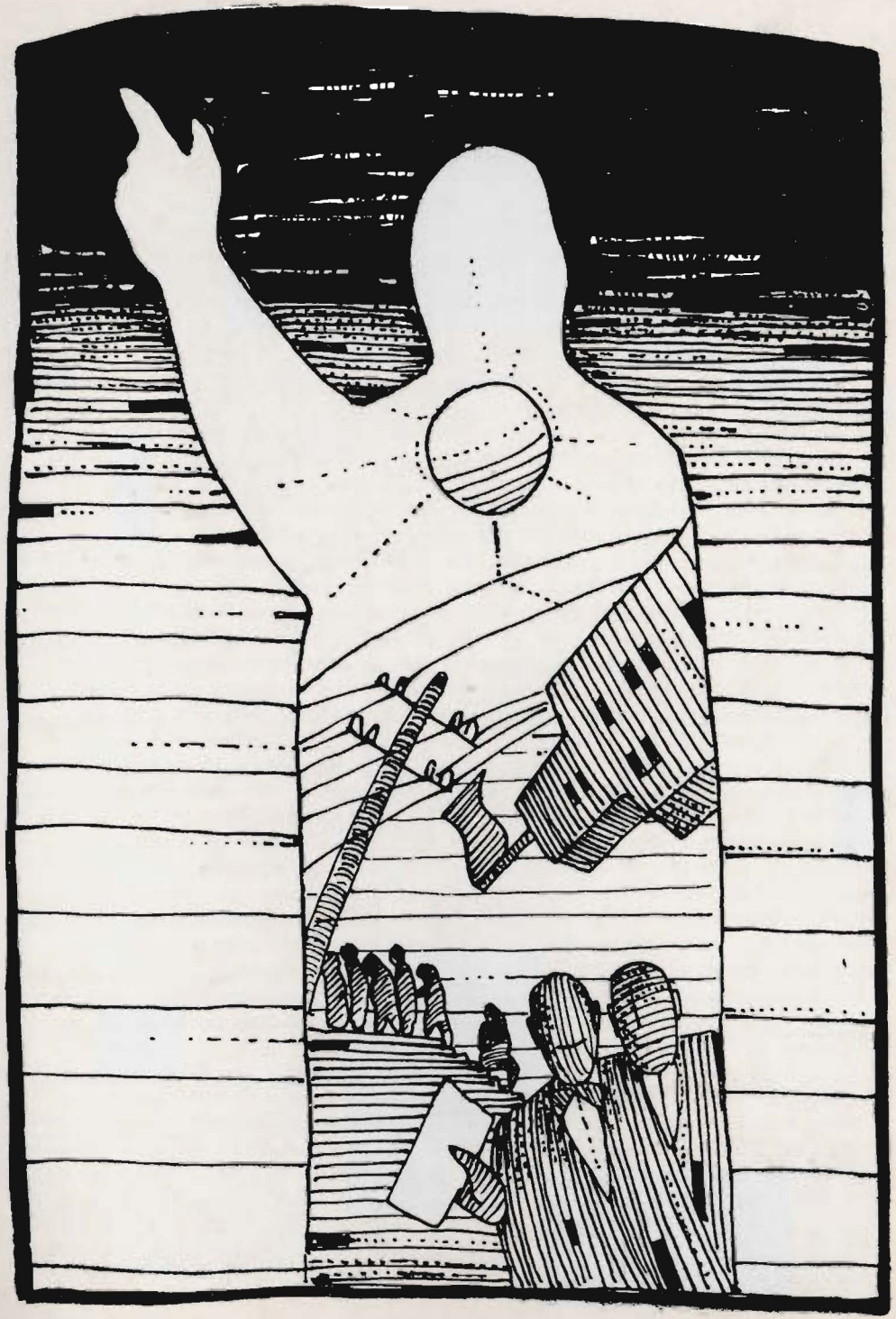
To, co robili Kurbas i Kulisz w 20—30 latach, można porównać z działalnością Wachtangowa i Meyercholda w teatrze rosyjskim, K. Mardżaniszwili i S. Achmeteli w teatrze gruzińskim, E. Piscatora i B. Brechta w teatrze niemieckim. Po zobaczeniu w 1922 roku inscenizacji „Gazu", dokonanej przez Kurbasa, autor sztuki Kaiser odnotowuje: „Nie widziałem ani w zachodniej Europie, ani w Moskwie tak wyraźnego i czystego w formie, ekspresjonistycznego potraktowania mojej sztuki". Kiedy w latach dwudziestych, jak wspomina B. I. Rawenskich, Kurbas gościł w Moskwie, Meyerchold wprowadzając na chwilę przed rozpoczęciem spektaklu „Rewizora" ukraińskiego kolegę do wyciszonej sali, kazał dać pełne światło i donośnym, nie znoszącym sprzeciwu głosem przemówił do wypełnionej po brzegi widowni: „Towarzysze! w spektaklu uczestniczy znakomity reżyser Związku Radzieckiego Łeś Kurbas!"

W 1937 roku ukazuje się w „Prawdzie" artykuł Kierżencewa pt. „Obcy teatr" potępiający działalność artystyczną Meyercholda. 7 stycznia 1938 roku Kierżencow jako przewodniczący Komitetu ds. Sztuki podpisuje zarządzenie o likwidacji Teatru im. Meyercholda. 8 stycznia odbywa się jego ostatnie przedstawienie. Jest nim „Rewizor".

Mykoła Chwilowy jedną ze swoich najlepszych satyr, uderzających w biurokratyczny aparat partyjny, wydaje pod tytułem „Rewizor". A z „Rewizorem" Meyercholda porównuje „Narodnowo Małachija" w reżyserii Kurbasa. W roku 1929, kiedy Stalin zaczął realizację programu nazwanego przez Bucharina „wojskowo-feudalną eksploatacją chłopstwa", kiedy na Ukrainie zapanował totalny terror i głód, Mykoła Chwilowy znalazł tylko jedną odpowiedź dla świata: była nią własna, dobrowolna śmierć. Kula uderzyła prosto w skroń. Jak u Majakowskiego. 20 czerwca 1939 r. Meyerchold zostaje aresztowany w Leningradzie i przewieziony do Moskwy. 2 II 1940 zostaje rozstrzelany. Kiedy w finale przedstawienia „Rewizora" podnosiła się kurtyna, ze sceny patrzyły na widzów martwe ludzkie twarze. Rewizor miał być prawdziwy. Kule także.

III.

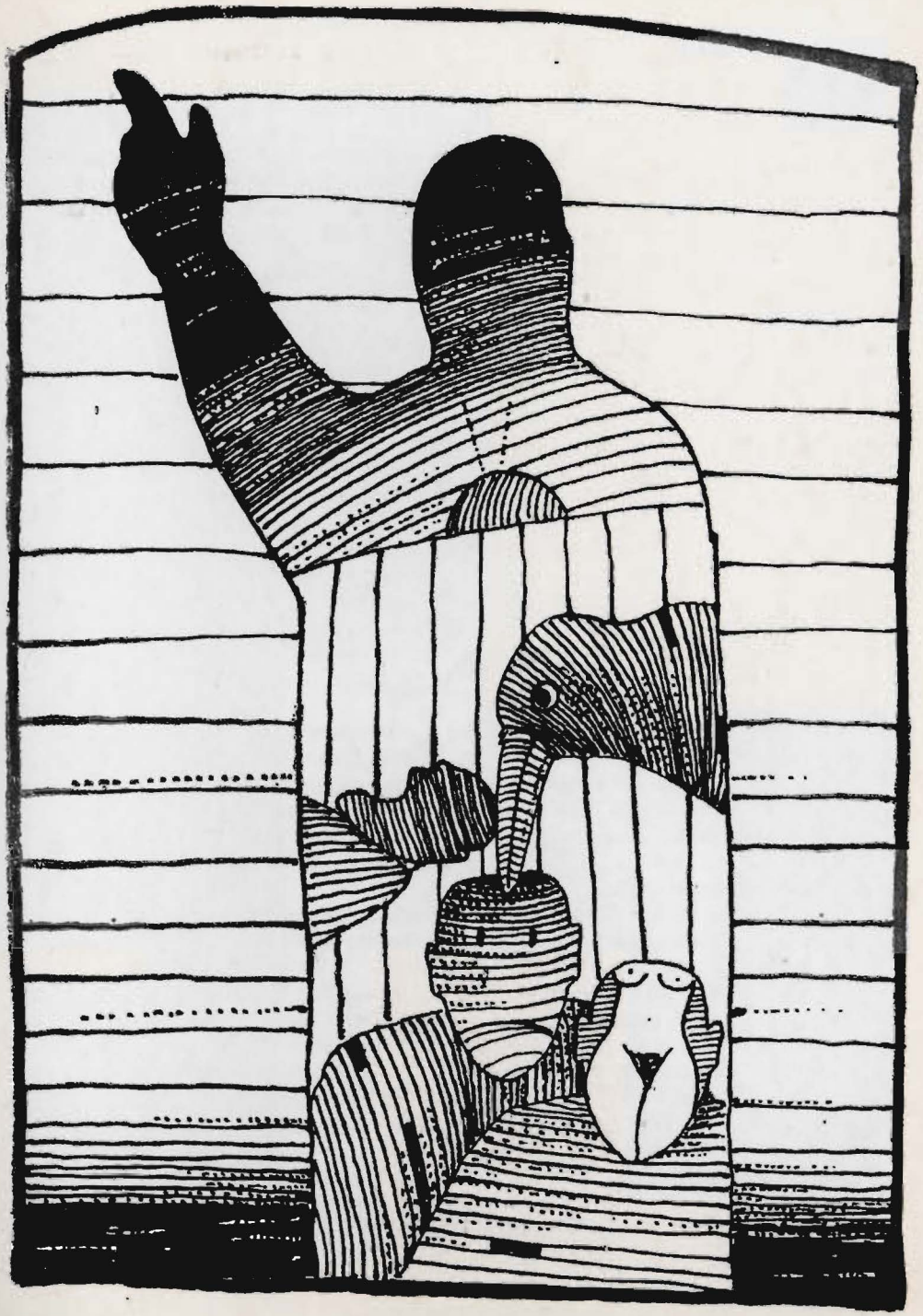
Po przeniesieniu się do Charkowa dzięki Waplite, której założycielem był M. Chwilowy, uzyskał Łeś Kurbas prawdziwy artystyczny klimat i wszechstronną pomoc. A przede wszystkim dramaturga europejskiego formatu — Mykołę Kulisza. Dzięki temu mógł przystąpić do podstawowego artystycznego dzieła swojego życia — stworzenia własnej narodowej syntezy teatralnej. Część swoich przemyśleń śmiało przedstawia w teatralnej dyskusji, która odbywała się w 1927 r. w Charkowie. (Zachowała się w druku, wydana przez M. Chwilowego w redagowanym przez niego „Jarmarku Literackim" wypowiedź Kurbasa pt. „Kierunki Berezila"). Kurbas podkreślił potrzebę więzi z przodującymi intelektami światowej kultury, potrzebę pozbawienia się kompleksu „zasadniczo prowincjonalnego narodu", czy niewolników cudzej myśli. Kurbas zwraca uwagę na „filozoficzny sens leninowskiej interpretacji



polityki narodowościowej", którą się kierując Ukraina ze swoją suwerenną kulturą powinna dojść do „szczytów twórczości o znaczeniu wszechludzkim". Na tej dyspucie teatralnej Kurbas poddaje również w wątpliwość pojęcie „proletariackiego realizmu". Ten „realizm" mówił „szczególnie nieprzyswajalny jest u nas na Ukrainie, gdzie proletariat poszukuje własnego narodowego oblicza, zagubionego w wiejskich malowankach zniewolonych czasów... Kolosalne zadanie do wypełnienia stoi przed naszą sztuką. Zmiana naszego zacofania w korzenie światowej wrażliwości... Stworzenie całkiem nowej formy teatralnej, jednorodnej z celem, który majaczy przed nami w dali. „Niespodziewanie „dal" stała się bardzo bliską. Kurbas nie wierzył swoim uszom, kiedy w lipcu 1927 roku słuchał Kulisza czytającego „Narodnowo Małachija" — tak szybko wyrósł ten dramaturg. Josip Hirniak, były aktor i historyk tego teatru odnotowuje: „Narodnoj Małachij" nie tylko zadowolił estetyczne wymogi Kurbasa, ale odkrył przed nim nowe horyzonty. „Z dramaturga Kulisz stał się drugą osobą po Kurbasie w zespole teatru. Wrzesień 1928 roku, kiedy po raz pierwszy pokazano „Reformatora" (tytuł polski), stał się początkiem nowej ery w historii ukraińskiego teatru. Ten spektakl w teatrze, „Słoneczne flety" Tyczyny w poezji i „Ziemia" Dowżenki w filmie — stały się nowym, niezależnym światowym głosem ukraińskiej sztuki.

Głos ten przeraził KC Ukrainy. Ten sukces był niebezpieczny. Sztukę to zdejmowano, to po korektach zezwalano na jej granie. Kulisz z Kurbasem w czasie tych przetargów wystawiają nową sztukę „Mina Mazajło". Niestety w dwa miesiące po premierze jej autorzy zostają poddani presji krytyki na partyjnej dyskusji pracowników teatralnych. Kurbas, sam członek partii, zaciekle broni bezpartyjnego Kulisza, odrzucając tezę, że partia może kierować pracą artysty i że teatr musi się zniżyć do gustów „proletariackich mas". W rezultacie „Mazajło", który szedł cały sezon przy przepełnionej sali, był zabroniony i zdjęty razem z „Małachijem", jako inscenizacja „nacjonalistyczna z domieszką kontrrewolucyjnego Trockizmu". Również narzucona mu realizacja „Dyktatury" Mikitienki nie rozgrzesza Kurbasa. W latach 1931—33 Kurbas świadomie odstępuje od reżyserii, całe swoje siły oddając wykształceniu młodych reżyserów i aktorów. Ówczesny pierwszy sekretarz KC Ukrainy Pawło Postyszew odbywa poważną rozmowę z Kurbasem, namawiając go na kompromis. Kurbas ma złożyć samokrytykę, potępić Chwilowego i Skrzypnika (ministra oświaty Ukrainy) i ukierunkować swój teatr jako teatr partyjny w duchu socrealizmu i komunistycznego entuzjazmu. Kurbas znany ze swojej kozackiej odwagi odpowiedział, że poglądy śp. Chwilowego uważa za prawidłowe, a od trzech dni leżący przed wejściem do teatru trup zmarłej z głodu wieśniaczki nie może być podstawą entuzjazmu.

Z Postyszewem i jego świtą następny raz spotykają się 23 września na próbie generalnej nowej sztuki Kulisza „Maklena Grasa". Po kilku przedstawieniach zabroniono dalej jej grania. 5 września komisariat oświaty USSR odwołał Kurbasa ze stanowiska dyrektora. Teatr został zamknięty. 26 grudnia 1933 roku aresztowano go w Moskwie. 47-letni reżyser poszedł budować z tysiącami Białomorski Kanał. A potem znalazł miejsce w Obozie na Sołowkach, gdzie prawdopodobnie podczas masowych rozstrzeliwań 37—38 roku stał się



ofiarą. Ślad po nim zaginął. Książka „Wspomnienia współczesnych" z r. 1969 lakonicznie podaje w swoim kalendarium:

1934 r.

Lato — Na zaproszenie S. Michoelsa Ł. Kurbas zaczął pracować w Państwowym Teatrze Żydowskim (Moskwa) nad inscenizacją sztuki Szekspira „Król Lir".

1942 r.

15 października — Ł. Kurbas umarł.

IV.

„Do tow. Kaganowicza i innych członków Biura Politycznego CK KPZR z 26 kwietnia 1926 r.

...Czysto ukraińskie marksistowskie kadry są teraz niedostateczne. Trzeba uderzyć w Chwilowego. W tym czasie jak zachodnioeuropejskie klasy proletariackie i inne partie komunistyczne są pełne miłości do Moskwy, cytadeli międzynarodowego rewolucyjnego ruchu, kiedy zachodnioeuropejski proletariat z zachwytem spogląda na sztandar, który powiewa nad Moskwą, ukraiński komunista Chwilowy nie ma nic do powiedzenia na korzyść Moskwy..."

J. W. Stalin (Dzieła, T. 8, str. 199—154)

Friedrich Wolf, niemiecki dramaturg i antyfaszysta, autor niesłusznie zapomnianej sztuki „Profesor Mamlock", dopóki jeszcze mógł, pisał o Kuliszu w niemieckiej prasie: »Patetyczną Sonatę«, ten dotychczas według mnie najpiękniejszy dramatyczny poemat ukraińskiej światowej literatury, możemy porównywać z takimi poematami dramatycznymi, jak „Faust" i „Per Gynt". 4 września 1932 roku w „Prawdzie" w artykule o „Patetycznej Sonacie" nazwano ją „Faszystowską".

Ileż to razy zachodzili do dwu maleńkich pokoików na ulicy Sumskiej 4 Kulisz z Kurbasem, przegadawszy wiele godzin z Chwilowym w redakcji „Jarmarku Literackiego", w którym drukował „Mina Mazajłę" i „Reformatora". 13 czerwca 1933 roku dowiedział się o samobójstwie Chwilowego. Jego reakcja na śmierć przyjaciela była niesamowita. Całą noc stał Kulisz obok martwego rodaka, a kiedy na cmentarzu trumnę opuszczano do grobu, rzucił się na kolana z krzykiem: „słońce moje!" Żona Kulisza, przerażona jego depresją, chciała schować rewolwer, Kulisz powstrzymał ją, mówiąc: „Bądź spokojna, ja nie zrobię tego, co zrobił Chwilowy, ja znajdę w sobie siłę i będę walczył do końca".

7 grudnia 1934 roku wyszedł z domu na pogrzeb swojego przyjaciela, autora sztuki — „Jabłoniowy sad" (umarł na gruźlicę) Iwana Dnieprowskiego. Nie doszedł daleko. Pracownicy NKWD zatrzymali go i przewieźli do aresztu.

Przypisywano mu przynależność do „Wszechukraińskiego Walczącego Centrum Terrorystycznego". Nie podpisał obciążających jego i przyjaciół zeznań. Otrzymał wyrok 10 lat dalekich obozów. Odprawiono go na Sołowki, gdzie siedział w ciemnicy, bez prawa pracy na świeżym powietrzu i pobytu w szpitalu. Był ciężko chory. Pisał pełne miłości i tęsknoty listy do rodziny. Rodzina z dwojgiem dzieci, wyrzucona z mieszkania, przez kilka dni spała na ulicy. Na bruku stały wyrzucone łóżka, sprzęty domowe, pianino. To pianino, na którym córka Kulisza Ola grała mu patetyczną sonatę, na którym Kurbas grywał mu poloneza As-dur Chopina. Pianino zostało zarekwirowane. Ostatni list do rodziny nosił datę 15 czerwca 1937 roku.

V.

Z numeru 8 pisma „Rewolucja i naród" (grudzień 1930 roku): „W ostatnim czasie wśród grupy pracowników kulturalnego frontu, nacjonalistów, zaczynają dojrzewać teorie w wielu momentach współbrzmiące z Chwilowizmem. W tym wypadku na specjalną uwagę zasługują mylne wystąpienia w gazecie „Kultura Mas" Towarzyszy Brunona Jasieńskiego i Dąbala, którzy rozwijają (topornie) teorie dla tych, dla których stworzenie polskiej proletariackiej kultury jest niemożliwe bez orientacji jej na Polskę".

Bruno Jasieński został aresztowany w połowie 1937 roku, siedział w Moskwie w Butyrskim więzieniu. Pisał w nim po rosyjsku:

Dachy żelazne i szkła okien ciemnych
Z perłowych już wyłaniają się pianek.
Marszem uroczystym do sraczy więziennych
Z kiblami w rękach zaczyna się ranek

.....

A nad Madrytem żelazem ktoś pluje
I ranek w dymie ugasa jak lampa.
To punkty oporu wciąż bombarduje
Sznur samolotów spod Cassa del Campo.

.....

Piewca ogromnych dni naszych cudów
Komunizmu zwycięskich jasnych ideałów
Leżę za kratą jak złoczyńca, wróg ludu —
W swój kamień nagrobny zmieniam się pomału.

.....

tł. Anatol Stern

Po trzech miesiącach, w śnieg i zawieję, został wysłany etapem na miejsce zesłania — na Kołymę. Jasieński zarażony tyfusem zakończył życie w szpitalu we Władywostoku. Nie wszyscy uwierzyli w jego śmierć. Jurij Dombrowski, autor wstrząsającej powieści „Kustosz", powiada, że gdy był na zesłaniu, zbliżył się do niego jakiś wysoki zgarbiony więzień i rzekł mu: „Jestem Bruno Jasieński", po czym szybko się oddalił. Nie spotkał go już więcej.

WŁODZIMIERZ FEŁENCZAK

W REPERTUARZE

DUŻA SCENA

Witold Gombrowicz
TRANS-ATLANTYK
(prem. 15 XI 1987)
William Szekspir
TROILUS I KRESSYDA
(prem. 31 I 1988)

MAŁA SCENA

Mario Vargas Llosa
JAKBY FARSA
(praprem. polska 21 VI 1987)
Stanisław Herakliusz Lubomirski
ERMIDA ALBO KRÓLEWNA PASTERSKA
(prawdop. praprem. 29 X 1987)
Marek Hłasko
BRUDNE CZYNY
(praprem. 19 II 1988)
Murray Schisgal
SIE KOCHAMY
(prem. 29 IV 1988)
Federico Garcia Lorca
MIŁOŚĆ DON PERLIMPLINA DO BELISY W JEGO OGRODZIE
(prem. 14 V 1988)

SALA PRÓB

Sławomir Mrożek
MONIZA CLAVIER
(prem. 21 II 1987)
Jan Goczoł
POD KRZYKIEM GAWRONÓW
Scena Poetów
(prem. 22 V 1987)
Bolesław Leśmian
ZDZICZENIE OBYCZAJÓW POŚMIERTNYCH
(prem. 24 I 1988)

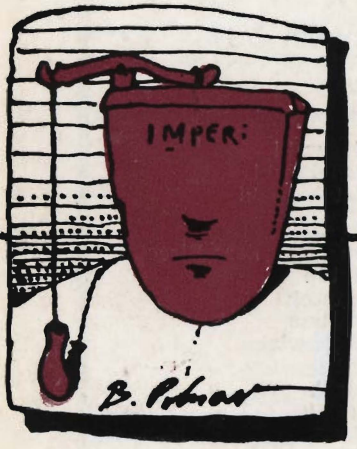
Kierownik techniczny	— Andrzej Dąbrowski
Główny mechanik	— Ireneusz Podhalański
Kierownik Biura Obsługi Widzów	— Romuald Matuszewski
PRACOWNIE TECHNICZNE	— KIEROWNICY
Krawiecka	— Teresa Kawa, Kazimierz Birecki
Stolarska	— Joachim Wystup
Malarska	— Witold Warmuzek
Oświetleniowa	— Grzegorz Cwalina
Akustyczna	— Jarosław Piechowiak
Tapicerska	— Joachim Bryla
Perukarska	— Paweł Stelmach
Modelatorska	— Jerzy Piechnik
Szewska	— Gerard Mróz
Ślusarska	— Zbigniew Rudawy
Rekwizytor	— Danuta Nowak
Specjalista ds. reklamy	— Krystyna Meszko

Brygadier sceny — DARIUSZ KOWZAN
Operatorzy światła — JAN SOWADA, KAZIMIERZ MAROSZ
Akustyk — RYSZARD BALCER

REDAKCJA PROGRAMU — JAN NOWARA
PROJEKT PLASTYCZNY PROGRAMU — BOLESŁAW POLNAR

Biuro Obsługi Widzów, plac Lenina 12, tel. 359-41, 390-82, przyjmuje zbiorowe zamówienia na bilety.

Druk: Opolskie Zakłady Graficzne im. J. Łangowskiego w Opolu
Zam. 513/88 1000 L-2/143. Cena 150,— zł


IMPER:
B. Pokrar