

SUKCES SZTUKI POLSKIEJ

W grudniu ub. r. i styczniu br. gościły w Moskwie polskie zespoły artystyczne: Państwowej Opery im. St. Moniuszki w Poznaniu i Ludowy Zespół Pieśni i Tańca „Mazowsze” oraz artystki: Halina Czerny-Stefańska i Wanda Wilkomirska.

Występy polskich artystów cieszyły się ogromnym powodzeniem wśród moskiewskiej publiczności i zostały bardzo pochlebnie ocenione przez krytykę.

Dnia 13 stycznia w Teatrze Wielkim Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich odbył się wielki pożegnalny koncert z udziałem solistów, orkiestry, chóru i baletu Państwowej Opery Poznańskiej oraz Państwowego Zespołu Pieśni i Tańca „Mazowsze”. Na koncercie tym obecni byli członkowie Rządu ZSRR — Józef Stalin, W. Mołotow, G. Malenkow, L. Beria, K. Woroszyłow, N. Chruszczow i inni.

Mówiąc o wrażeniach polskich artystów z tego wielkiego wydarzenia Wiceminister Kultury i Sztuki Jan Wilczek oświadczył korespondentowi „Litieraturnoj Gazety”: „Jesteśmy głęboko wzruszeni wielkim zaszczytem, jaki spotkał kulturę i sztukę Polski w związku z obecnością Wodza całej postępowej ludzkości Józefa Stalina i jego najbliższych współpracowników na naszym koncercie pożegnalnym. Jest to wielkie historyczne wydarzenie dla kultury polskiej”.

Po koncercie tym polscy artyści wystąpi do Józefa Stalina depeszę z wyrazami czci i wdzięczności dla Wodza całej postępowej ludzkości.

Dnia 15 stycznia br. artyści pol-



Powitanie artystów polskich powracających z występów gościnnych w Moskwie na Dworcu Głównym w Warszawie. Minister Kultury i Sztuki Włodzimierz Sokorski (po prawej) w rozmowie z Dyrektorem Opery Poznańskiej Walerianem Bierdiajewem

scy powrócili do kraju. Na Dworcu Głównym w Warszawie powitał ich w imieniu Rządu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej Minister Kultury i Sztuki Włodzimierz Sokorski.

Uchwałą Rady Państwa z 15 bm. nadane zostały wysokie odznaczenia państwowe polskim zespołom i solistom, biorącym udział w występach artystycznych na terenie Związku Radzieckiego.

Orderem „Sztandar Pracy” I Klasy został odznaczony zespół Państwowej Opery im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu za wybitne osiągnięcia artystyczne oraz

za popularyzację polskiej sztuki operowej w kraju i za granicą, a zwłaszcza za wysoki poziom ideowo-artystyczny przedstawień operowych w Moskwie od 13 grudnia 1952 r. do 12 stycznia 1953 r.

Orderem „Sztandar Pracy” II Klasy został odznaczony Państwowy Ludowy Zespół Pieśni i Tańca „Mazowsze” za wysoce artystyczne opracowanie i wzbogacenie polskich pieśni i tańców ludowych, upowszechnienie ich w kraju i popularyzację za granicą, zwłaszcza od 3 do 12 stycznia br. w Moskwie.

Orderem „Sztandar Pracy” I

Klasy został odznaczony dyrektor i kierownik artystyczny Państwowej Opery w Poznaniu prof. Walerian Bierdiajew za wybitny wkład pracy w przygotowanie zespołu operowego do występów w Moskwie, jak również za systematyczne podnoszenie poziomu artystycznego Opery.

Orderem „Sztandar Pracy” I Klasy została odznaczona najwybitniejsza polska pianistka młodego pokolenia Halina Czerny-Stefańska za wybitny wkład pracy, stałe podnoszenie poziomu swej sztuki pianistycznej i popularyzację polskiego repertuaru fortepianowego w kraju i za granicą.

Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski została odznaczona Wanda Wilkomirska, artystka-skrzypaczka, laureatka II Konkursu Skrzypcowego im. Henryka Wieniawskiego oraz wielu innych konkursów międzynarodowych.

Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski odznaczeni zostali wybitni polscy soliści operowi: Maria Fołtyń (Państwowa Opera w Warszawie), Antonina Kawecka, Wacław Domieniecki i Aleksander Klonowski (Państwowa Opera im. St. Moniuszki w Poznaniu). Ponadto nadane zostały odznaczenia państwowe wielu innym wybitnym artystom Opery Poznańskiej.

„Prawda” z dn. 15 stycznia br. w artykule wstępnym nawiązując do występów artystów polskich pisze: „Przodująca kultura wolnych narodów niesie w masę szlachetne idee walki o pokój, o demokrację, socjalizm, o szczęście i jasną przyszłość narodów.

EDWARD CSATÓ

„WASSA ŻELEZNOWA” W TEATRZE DOMU WOJSKA POLSKIEGO

Działaczka rewolucyjna powraca nielegalnie z zagranicy do Rosji, w której szerzy postrach reakcyjny rząd Stołypina. Wraca nie tylko jako rewolucjonistka, lecz i jako matka. Przed dwoma laty, uciekając wraz z chorym mężem z ojczyzny, zostawiła tu synka — pod opieką teściowej, Wassy Żeleznowej, bogatej właścicielki przedsiębiorstwa żeglugowego. Przenigdy nie powierzyłaby jej dziecka, gdyby nie konieczność. Raszel nienawidzi klasy, do której należy jej przybrana rodzina. Wie poza tym — bo mieszkała z nimi przez kilka lat przed ucieczką — że oprócz teściowej wszyscy są tu w jakimś stopniu degeneratami. Raszel rozumie, że owa degeneracja wynika z całego ich życia, z ich sytuacji społecznej; że są oni nadzwyczaj dobitnie uformowanym produktem rozkładu swojej klasy. Teraz przyjeżdża do syna, którego chce zabrać ze sobą za granicę. Być z nimi jak najkrócej, wziąć syna i uciec — oto jej cel.

Raszel wie, że ta sprawa nie rozegra się przyjemnie. Spodziewa się oporu ze strony Wassy, wobec której doznaje obok niechęci uczucia czegoś na kształt szacunku i lęku. Wassa jest bo-

wiem kobietą mocną, stanowczą, z tych, o których się mówi, że mają nieugięty charakter. Poza tym w surowości tej jest odcień jakiejś olbrzymiej pogardy dla świata, w którym żyje. Raszel pamięta dobrze jej stosunek do siebie — dziwny, bo niechętny a jednocześnie jakby szukający porozumienia i sympatii...

Wchodzi do domu Żeleznowych, ogarniają ją dobrze znajome kąty, podsycając wspomnienia, wśród których przeważają nie miłe i wstrętne. Raszel pragnie ukryć wzruszenie i treść, stara się być sucha, stara się być gościem. Ciepło, niemal serdeczne przyjęcie teściowej (co ona w tym ma?) utrudnia jej granie tej roli; pytania o męża, który pozostał za granicą umierający, napełniają serce uczuciem tkliwym i bolesnym. Szybko przechodzi do sprawy syna. Wymijające odpowiedzi Wassy niepokoją ją, z początku nie rozumie ich intencji. Może dziecko jest chore, może umarło. Po chwili dowiaduje się prawdy, którą przecież przeczuwała, jadąc tutaj: Wassa nie chce oddać jej dziecka. Raszel wyczuwa, że opór teściowej będzie poważniejszy, niż myślała. Jej syn ma być jej skradziony podwójnie.

Przestanie być jej dzieckiem, będzie rosła na kapitalistę.

Zaczyna się między dwiema kobietami pojedynek, który mieni się całą gamą kontaktów uczuciowych. Raz po raz wybucha nienawiść, pogarda, żal, aby potem łagodnieć, budząc nadzieję porozumienia się i zaraz znowu przekreślony wszystko, rozżalać się gwałtownie. Raszel nie rozumie, jak to się stało, że mimo wszelkich postanowień jej chłód przysnął, że niespodzianie dla siebie gorączkuje się, krzyczy. Usiłuje się opanować — ta próba odzyskania dystansu prowadzi ją do ogólniejszych myśli o przyczynach jej cierpienia. I znowu niespodziewanie dla siebie komunikuje teściowej wniosek „...ale niewiele już życia zostało takim jak wy, całej waszej klasie posiadaczy. Rośnie nowy gospodarz, rośnie groźna siła, która was zmiażdży”.

Raszel nie pierwszy raz mówi teściowej takie rzeczy. I jak zwykle, słyszy w odpowiedzi ironiczne „...aleś mnie przestraszyła”. A jednak tym razem po raz pierwszy chyba Wassa słucha z nowym uczuciem słów synowej, która nie wie — i nikt nie wie — ile się w niej zmieniło w ostatnim

czasie. Ściśle mówiąc, od samobójczej śmierci jej męża, kapitała Żeleznowa; sama zmusiła go do samobójstwa, argumentując zagrożonym honorem rodziny. Ale ile było tam troski o rodzinę, a ile zemsty, ile nienawiści, ile pragnienia przekreślenia raz na zawsze koszmara, który zniszczył życie jej, zatrul atmosferę domu, deprawował córki. Tyle razy myślała o tym momencie, który nastąpi, gdy nie będzie jej męża, o życiu, które stanie się lepsze. Tymczasem okazało się, że zmieniło się bardzo niewiele — właściwie nic. W niej samej coś się przełamało. Dziwne — zaczęła wracać myślami do przeszłości, do tych przeklętych czasów, kiedy Żeleznowa była ostatecznie z całego swego otoczenia, całe nadzieje kładąc jedynie we wnuku; i tego wnuka chciała zabrać. To więcej, niż gdyby chciała zabić ją samą. Jeżeli bowiem jej życie ma mieć jakiś sens, jeśli wszystkie jej walki i złe czyny mają znaleźć jakieś usprawiedliwienie, wnuk musi zostać przy niej i wyrosnąć na spadkobiercę przedsiębiorstwa. W nim jednym jest jakaś zdrowsza krew od krwi Żelezno-

wych, krew energicznej, bezkompromisowej Raszel, która patrzy teraz na nią z nienawiścią i mówi głupstwami o śmierci jej klasy.

Taki jest najbardziej istotny konflikt *Wassy Żelaznowej* Gorkiego. Wszystko inne w tej sztuce wydaje mi się tłem i ekspozycją. Drastyczne i pełne grozy momenty pierwszego aktu, związane ze śmiercią kapitana Żelaznowa, przeprowadzają przez życie Wassy jakby linię graniczną. Do tego czasu jej energia, którą utrzymuje w zewnętrznym rygorze dom i przedsiębiorstwo, jest nawiększa i pełna złudzeń. Sprawcą wszelkiego zła wydaje jej się odsunięty na ubocze i żyjący swymi rozpustnymi praktykami mąż; przeciwko niemu ona stara się stworzyć ład i siłę.

Drugi i trzeci akt, komponowane w klasycznych jednościanach i tak ściśle ze sobą związane, że pauzę odczuwamy jak coś sztucznego, stanowią właściwy dramat. W tym właściwym dramacie główna linia akcji przebiega poprzez dwie krótkie rozmowy Wassy z Raszelem. Inne sceny tych aktów służą do tego, aby ukazać prawdę słów Raszela o tym, jakie perspektywy czekają w tym środowisku jej syna: „*Bezdziałek i gitar, na tłustej strawie, z pijanym Prochorem Chrapowem, z dziewczętami, z których jedna jest jak dziecko, a druga zacięła się w złości. Wasso Borisowno, ja nieżle znam waszą klasę i tu w Rosji i za granicą — to beznadziejnie chora klasa*”. Wassa jej przeczy, ale w gruncie rzeczy czuje słuszność tych słów i to jest jej przegrana. Teraz zaczyna walczyć już beznadziejnie, bez wiary decydując się z jakąś desperacją na zadenuńcowanie Raszela wobec policji. Czuje się, jakby wszystko na świecie zwróciło się przeciwko niej, a w niej samej rośnie tylko głuchy ból serca, który ją zabije.

Wydaje mi się szczególnie ważne, aby inscenizacja *Wassy Żelaznowej* ten właśnie nurt uczyniła w przedstawieniu najgłośniejszym. Odejdzie bowiem od tej linii grozi zabrnięciem na mierzliwy naturalistyczny obraz.

Wiemy dobrze, że naturalizm nie polega ani na fotografowaniu życia, jak czasem twierdzono, ani na wiernej dokładności szczegółu. I jeden i drugi z tych rysów zauważamy również i w naturalizmie, aby jednak dotrzeć do jego istoty, musimy zapytać, co mianowicie wybrał artysta jako obiekt owej „fotografii” i jakim szczegółem służył wierność. Analiza tego wyboru doprowadzi nas do przekonania, że naturalizm polega na rozległym i dokładnym malowaniu ujemnych, nieraz obrzydliwych zjawisk życiowych z tendencją do szukania w nich jakiejś przyrodzonej prawidłowości. Między innymi i motyw zwyrodnienia rodziny jest zasłużonym naturalistycznym tematem. Rozpusta, pijanstwo, osłabienie umysłowe, zanik poczucia moralnego — wszystko to malowali naturaliści szeroko i z dużym upodobaniem. Potraktowanie więc *Wassy Żelaznowej* jako dziejów upadku kapitalistycznej rodziny, chociaż w intencjach swoich dalekie od naturalistycznych założeń, prowadzi do takiej konstrukcji obrazu scenicznego, przy której widz odczytuje ów obraz naturalistycz-



TEATR DOMU WOJSKA POLSKIEGO W WARSZAWIE: „WASSA ŻELEZNOWA” Gorkiego. S. Butkiewicz (Chrapow), S. Perzanowska (Wassa), J. Skowrońska (Ludmiła), W. Bartówna (Natalia). Reżyseria: S. Perzanowska, scenografia: R. Nowicki

nie. Przy takim ujęciu Raszel z konieczności staje się postacią rezonerską, postacią niejako spoza centrum obrazu, postacią która nie tyle działa, ile osądza, wiadomo zaś z dawna, że komentarze w sztuce nie działają tak silnie jak sam obraz. Widz jest wstrząśnięty brzydota życia rodziny Żelaznowych, przerażają go ich defekty umysłowe i moralne, czuje wstręt wobec ich myśli, słów i czynów. Przede wszystkim mówi sobie: co za rodzina; przywołanie bowiem myśli, że oto ukazano nam obraz klasy, którą Rewolucja Październikowa wymiotła z Rosji i którą dalszy rozwój rewolucji zniweczy na całym globie, jest zbyt teoretyczne i abstrakcyjne, aby przeciwważyć sugestywny nastrój obrazu.

Trzeba przyznać, że zrealizowanie właściwego nurtu *Wassy Żelaznowej* nie jest łatwe. Obrazy głupiego i złego życia Żelaznowych zajmują ogromną część

utworu. Tekst Raszel jest na pierwszy rzut oka właśnie dość rezonerski, podczas gdy teksty innych postaci, plastyczne i barwne, kuszą reżysera i aktora do rozwijania interpretacyjnych efektów. Aby dotrzeć do istotnej prawdy utworu, trzeba nieraz, jak gdyby zapominając na chwilę o powierzchniowych treściach zawartych w tekście, wyjść od sytuacji życiowej, od rozbudowania konkretnych pragnień, uczuć i działań poszczególnych postaci. Wówczas zmienia się perspektywy, staną się prawdziwsze; jak stałem się pokazać na przykładzie jednej sceny, postać Raszel np. stanie się nieporównanie bardziej żywą, ciekawą i ludzką. Stanie się nieporównanie ciekawszą od takiego np. Prochora Chrapowa. Ona wyjdzie na pierwszy plan, a on cofnie się w tło, gdzie jest jego miejsce.

Przedstawienie *Wassy Żelaznowej* w Teatrze Domu Wojska

TEATR DOMU WOJSKA POLSKIEGO W WARSZAWIE: „WASSA ŻELEZNOWA” Gorkiego. Scena z aktu trzeciego: H. Buczyńska (Wassa), H. Kalinowska (Anna). Reżyseria: S. Perzanowska, scenografia: R. Nowicki



Polskiego w Warszawie ma według mnie tę właśnie słabą stronę, że zbyt niewolniczo i powierzchownie idzie za tekstem, największy nacisk kładąc na ożywienie drobnych treści emocjonalnych w nim zawartych. Nie chciałbym być źle zrozumiany. Nie namawiam do swobody wobec tekstu, przeciwnie: uważam wierność tekstowi za podstawę realistycznej interpretacji. Chodzi jedynie o to, czego w tym tekście szukać. Nieraz np. wyrwana kwestia ciągnie aktora do wielkiej erupcji uczuć, do silnego wyrazu gniewu, zachwytu, lęku czy obrzydzenia. Barwi to sytuację, czyni postać bardziej interesującą; reżyser i aktor przyjmują zatem owo ujęcie. Tymczasem z ogólniejszej sytuacji, z całego toku zdarzeń wynika, że ma to być względnie spokojna rozmowa, choć silnie zabarwiona uczuciowo.

W takim przypadku zastosowane przez inscenizatorów środki, choć pozornie urozmaicają przedstawienie i dają poszczególnym kwestiom więcej żywości i barwy, w istocie zaciemniają wy-mowę obrazu i utrudniają widzowi rozumienie większych całości.

Wydaje mi się np., że w *Wassie Żelaznowej* są trzy bardzo ważne sceny, w których wyraźnie dominuje charakter rozmowy, choć podkład emocjonalny tych rozmów jest bardzo silny. Taka jest przede wszystkim — scena między Wassą a Żelaznowym w pierwszym akcie; chociaż chwila jest niecodzienna, choć mówi się o śmierci kapitana i choć oczywiście wskutek tego cały dialog rozgrywa się w olbrzymim napięciu uczuciowym, to jednak jest to rozmowa, w której Wassa postawiła sobie jako zadanie przekonać męża o konieczności samobójstwa. W omawianym zaś przedstawieniu interpretacja tej sceny jest inna. Jej celem zdaje się tu być raczej ukazanie wzajemnych uczuć małżeństwa, możliwie sugestywnie wygranie grozy sytuacji, która silną i gardzącą mężem Wassę zmusza do użycia wszystkich emocjonalnych środków od gróźb do błagania na klęczkach o zażycie trucizny w imię dobra dzieci. To więc, co stanowi tło uczuciowe, zostało przesunięte na pierwszy plan ze szkodą treściowych walorów tego fragmentu.

Dalsze sceny podobnego rodzaju to dwie rozmowy Wassy z Raszelem, w których powierzchowne wygrywanie emocjonalnych elementów tekstu prowadzi do sztucznego umiejscowienia Raszel poza akcją. Raszel w tym przedstawieniu jak gdyby nie interesowała się sprawą, dla której przyjechała, wyraża jedynie swoją pogardę wobec rodziny Żelaznowych, wobec ich całej klasy, przepowiada im bliski upadek tonem sędziego, wpadając często w jakąś patetyczną deklamację. Istotnie, powierzchowna analiza tekstu, zatrzymanie się na treści i walorach uczuciowych poszczególnych zdań, traktowanych w oderwaniu od życiowej sytuacji, w jakiej są wypowiedziane, prowadzi do takiego patetycznego ujęcia. Sprawę pogarsza tu jeszcze fałszywe rozumienie pozytywności Raszel, zdające się zakładać, że tak dodatnia postać znalazłszy się w takim niegodnym towarzystwie, musi się od niego całkowicie oddzielić, musi być właś-

nie czymś w rodzaju sędziego i komentatora ideologicznego. Podobnie fałszywe rozumowanie prowadzi w wielu naszych przedstawieniach do rezonerskiej papierowości pozytywnych bohaterów.

W ogóle owo nadmierne poszukiwanie żywych, wyrazistych efektów scenicznych dla podparcia każdego niemal zdania tekstu umiejscawia ten spektakl pomiędzy ujęciem naturalistycznym a jakąś ekspresjonistyczną charakterystycznością. Nie chodzi tu bynajmniej o rys przedstawienia, który zwykle nazywamy rodzajowością, a który polega na zainteresowaniu odtwarzanym środowiskiem od jego strony obyczajowej; omawiana inscenizacja wyraźnie unika tego typu szczegółów. Charakterystyczność przedstawienia polega raczej na czym innym: na budzeniu ciekawości widowni dla osobliwej kolekcji indywiduów, zebranych razem jak gdyby trochę przez przypadek. Dom Wassy Żeleznowej nabiera więc po trosze rysów jakiegoś sanatorium.

Uwaga widza skupia się na dziwnych ludziach, którzy ten dom zamieszkują, i na dziwnych wydarzeniach przez tych ludzi inscenizowanych. Z postaci Prochory Chrapowa (Saturnin Butkiewicz) zostają nam w pamięci jego nieopanowane ruchy i gesty, jego intonacje, którymi wypunktowuje każde prawie słowo w tym co mówi. Pomijając pewne nadmiary aktorskich środków, przynajmniej trzeba, że rodzi się z tego wszystkiego żywa postać, która interesuje nas swoją oryginalnością, ale w taki sposób, że zapominamy zupełnie o współudziale tej postaci w życiu domu. Błaźństwo Chrapowa w takim ujęciu nie jest bowiem z tego (tzn. Wassy) świata. Drugą wyrazistą postać stwarza Jolanta Skowrońska w roli Ludmiły; i znowu mamy tu do czynienia z istotą ludzką zwracającą uwagę przez swą niezwykłość psychologiczną. Gorki stworzył Ludmiłę jako dziewczynę trochę niedorozwiniętą i przez to dziecinną, nie dostrzegającą grozy czy brudu sytuacji, nie rozumiejącą, co się właściwie dzieje w domu Żeleznowych. Skowrońska dała Ludmiłę rysy nie tyle zacofania umysłowego, ile raczej łagodnego obłądka. Jej Ludmiła żyje w świecie urojonym. Ten obłąd ma w sobie coś łagodnego, romantycznego. Nasuwa się przypomnienie ślepej Berty w *Świerszczu* za *kominiem* Dickensa, której wyda-



TEATR DOMU WOJSKA POLSKIEGO W WARSZAWIE: „WASSA ŻELEZ-NOWA” Gorkiego. Scena końcowa sztuki: S. Perzanowska (Wassa), J. Hordorska (Raszel), J. Skowrońska (Ludmiła), S. Butkiewicz (Chrapow), W. Nanowski (Piatorkin), W. Bartówna (Natalia). Reżyseria: S. Perzanowska, scenografia: R. Nowicki

wało się, że świat jest dobrą bajką; opowiadanie Ludmiły o pracach w ogrodzie z Wassą, przez Gorkiego podane jako relacja o zjawiskach zupełnie autentycznych, tu wydaje się nieprawdziwym marzeniem o lepszym świecie. Interesująca to rola, tym bardziej budząca ciekawość, że owo błędzenie wśród urojeń wzbogacone jeszcze jest jakimś tonem budzącej się dziewczęcej zmysłowości — wydaje mi się jednak dość daleka od założeń Gorkiego. Druga córka Wassy, Natalia, ma w swym tekście wiele odezwań świadczących o nieudalym buncie dziewczyny wobec atmosfery domu i rządów matki, i znowu zbyt jednostronna interpretacja tych kwestii, nie licząca się z konkretnymi warunkami, z jakich te słowa wynikają, doprowadza Wandę Bartówną do stworzenia postaci odbywającej jakieś wielkie porachunki z rzeczywistością i nadużywającej w tym sporze bajronicznych tonów.

Te zarzuty wobec ekspresjonizmu poszczególnych ujęć aktorskich obarczają w dużej mierze reżyserię, za której sprawą cała linia spektaklu zmierza w niewłaściwym kierunku. Trzeba jednak powiedzieć, że Stanisława Perzanowska jako odtwórczyni roli tytułowej dała analizę znacznie głębszą, niż ta którą przeprowadziła jako reżyserka. Wydaje mi się, że najslabiej wypadają w

jej ujęciu owe wymienione tu momenty rozmów z Żeleznym i Raszel — z przyczyn, które starałem się wyłuszczyć. Znacznie bardziej ciekawa, wielostronniejsza, plastyczniejsza jest Wassa Perzanowskiej w scenach zbiorowych. Tam aktorka mniej jakos uwagi zwraca na powierzchowną treść swoich kwestii, mniej szafuje ekspresją, jest bardziej skupiona, znakomicie reaguje na toczący się wokół niej dialog i zdarzenia. Mniej grając, jest więcej czynna i konkretnością swych działań zarysowuje prawdziwą, wyrazistą sylwetkę Wassy, wielkiej kapitalistki, o namietnym sercu, której życie niosło tyle gorczy i zmuszało do tylu podłości. Za mało chyba tylko jest w jej Wassie siły, zbyt często ton zacieklej nienawiści wobec życia zamienia się w zrezygnowane tony skargi, przez co sprawę Wassy w konflikcie z Raszel możemy uważać za przegraną wcześniej, niż się dokonuje jej klęska; przegraną zresztą w nie bardzo zrozumiałym dla nas sposób, ponieważ zarówno ogólna koncepcja roli Raszel, o której była mowa, jak i aktorskie przeprowadzenie tej koncepcji przez Jadwigę Hordorską sprawiają, że pojedynek ten w ogóle nie został podjęty: całe partie dialogu z Raszel rozgrywa wyłącznie sama Perzanowska.

Obok Perzanowskiej rolę Wassy gra Helena Buczyńska, dla

której podjęcie tego zadania, tak odległego od jej dyspozycji aktorskich, było chyba rodzajem ambitnego eksperymentu. W tych kategoriach sądząc, wysiłek ten wypadnie ocenić dodatnio. W rezultacie tej próby Wassa ukazuje się widzowi jako dość przeciętna mieszcanka, wtrącona przez bieg wydarzeń w kolizję, do których ona zasadniczo nie dorosła i z których ratuje się drobniejszymi czy grubszymi podłościami; nie otrzymujemy więc wprawdzie pełni ani bogactwa, jakie zawarł w tej roli Gorki, ale możemy za to obserwować jakby w powiększeniu pewne strony charakteru Wassy, zazwyczaj ulegające zatarciu (np. jej szacunek dla mieszczańskiego konwenansu).

Mocną stroną przedstawienia stanowią dekoracje Romualda Nowickiego. Nie jest to zresztą scenografia, harmonizująca z tą konkretnie inscenizacją Wassy, jakiej służy; spektakl bowiem odpowiadający tej wizji plastycznej musiałby być chyba jakiś prostszy, mniej szukający powierzchownych efektów, bardziej rzeczowy. Zasadniczą wartość tej dekoracji stanowi umiejętność informowania o miejscu i momencie akcji, o charakterze ludzi, którzy mieszkają w tych pokojach, poprzez plastycznie bardzo uporządkowany, harmonijny, zamknięty w symetrycznych niemal kształtach obraz sceniczny.

Te uwagi krytyczne nie oznaczają jednak, aby przedstawienie Wassy Żeleznowej w Teatrze Domu Wojska Polskiego było „nie-dobre” w tym sensie, w jakim najczęściej stosuje się ten wyraz w ocenach publiczności, to znaczy, aby było nieporadne inscenizacyjnie i aktorsko. Przeciwnie. Wysuwając wątpliwości, jeśli chodzi o kierunek analizy, muszę jednak stwierdzić, że materiał sceniczny został starannie uporządkowany, że rozwiązanie poszczególnych sytuacji jest czyste i sprawne, że osiągnięto również poważne wyniki, jeśli chodzi o wyrazistość interpretacyjną poszczególnych ról, zarówno czołowych jak i epizodycznych. Owa techniczna staranność widowiska każe przy wszystkich zastrzeżeniach natury zasadniczej postawić ten spektakl dość wysoko w hierarchii naszych ostatnich przedstawień, w których często myśl inscenizatorska zatarta jest przez niedostateczne czy nieumiejętne opracowanie sceniczne.

JAN ALFRED SZCZEPAŃSKI

OBRAZ GINĄCEJ KLASY

(„Wassa Żeleznowa” Gorkiego w moskiewskim Teatrze Małym — 1952)

Jednym z największych sukcesów teatru radzieckiego w 1952 roku — są tacy, którzy uważają, że największym — było wystawienie sztuki Maksyma Gorkiego *Wassa Żeleznowa* w Teatrze Małym w Moskwie, w reżyserii K. Zubowa i E. Wielichowa.

Gorki napisał *Wassę Żeleznową* w dobie najsroźszych triumfów reakcji stołypinowskiej, w 1910 roku. Sztuka miała swoje błędy i gdy w 1934 r. Teatr Mały poinformował pisarza, że zamierza ją wystawić w nowej inscenizacji, Gorki opracował drugą, poważ-

nie odmienioną wersję dramatu. W 1935 roku odniosła ona wielki sukces.

W ubiegłym roku wziął *Wassę* na reżyserski warsztat główny reżyser Teatru Małego, Zubow i opracowane przezeń przedstawienie odniosło sukces na miarę nawet w teatrze radzieckim rzadko spotykaną.

Silniej, bezwzględniej niż ktokolwiek z pisarzy mu współczesnych prowadził Gorki wielką akcję demaskowania klas posiadających carskiej Rosji. Niezrów-

nany w charakteryzowaniu typów zatęchłego świata Bieziemionowych, Rjodozubowych, Kołomyjcewów, niedościgły w odsłanianiu słabości młodego pokolenia, wyrosłego w dusznej atmosferze „patriarchalnych” rodzin mieszczańskich — Gorki już we *Wrogach* sięgnął do środowiska nowoczesnej rosyjskiej burżuazji i uderzył z całą pasją świadomego rewolucjonisty we wspólny front „wrogów”: jawnego wstecznictwa i wstecznictwa zamaskowanego szyldem liberalizmu. W tym rozpięciu tematycznym pomiędzy

wielką burżuazją a drobnomieszczaństwem *Wassa Żeleznowa* znajduje się jakby pośrodku: z jednej bowiem strony pokazywany w sztuce dom Żeleznowych i Chrapowych zawiera w sobie wiele składników staromieszczańskiego zaduchu i stęchlizny — z drugiej, Wassa Żeleznowa stoi na czele dużego przedsiębiorstwa transportu rzeczno-żelaznego, bogata, wolno ją zaliczyć niemal do warstwy Bardinów z *Wrogów*.

Z żelazną konsekwencją i bez dygresji, bez wątków pobocz-