

Kazimierz Budzyk

O chińskiej operze narodowej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 46/4, 305-342

1955

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

I. R O Z P R A W Y

KAZIMIERZ BUDZYK

O CHIŃSKIEJ OPERZE NARODOWEJ

1

Na niedawnej II Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej w sprawie badań nad sztuką Zakład Historii i Teorii Teatru, będący składową częścią Państwowego Instytutu Sztuki, zapowiedział rychłe ukończenie prac nad zarysem powszechnej historii teatru. Osobny tom znakomitego dzieła niewątpliwie poświęcony zostanie dziejom teatru chińskiego, w tym chyba również i współczesnemu życiu teatralnemu Chińskiej Republiki Ludowej. Specjaliści zgromadzeni w Zakładzie Historii i Teorii Teatru PIS pewnie już teraz dysponują bogatymi materiałami, a tylko przez nieuzasadnioną skromność nie udostępniają ich czytelnikowi, choćby w postaci artykułów informacyjnych, których brak od dawna się daje odczuwać. Bardziej drażniącą jest powściągliwość naszych teatrologów, którzy obszernie relacjonują osiągnięcia teatrów zachodnioeuropejskich na tegorocznym paryskim Festiwalu Teatralnym, natomiast z największego, jak sami przyznają, wydarzenia artystycznego Festiwalu z „objawienia nowej sztuki teatralnej” — ślą nam telegraficznie, w długich poza tym artykułach, swoje „och” i „ach”, ale niewiele więcej. Niewiele więcej przynajmniej w sensie informacyjnym, rzeczowym, bo między wierszami wyczytamy tam jednak przekonywające uzasadnienie, które niewątpliwie skłoni nasz aktyw teatralny do bliższego przyjrzenia się operze chińskiej, jej odrębnościom i jej obecnemu kierunkowi rozwoju.

W korespondencji z Festiwalu Teatralnego w Paryżu nadesłanej przez Jerzego Pomianowskiego czytamy taką oto bardzo zastanawiającą diagnozę, postawioną przez autora w wyniku jego kontaktu z operą chińską:

Samoistność i oczywista ludowość chińskiego teatru, jego umowność — nie szkodząca wrażeniu prostoty, prawdy, realizmu — wszystko

to każe myśleć, że nasz kryzys teatru jest może tylko kryzysem naturalistycznych środków wyrazu, nie mogących sprostać ani ludowym marzeniom o piękniejszym życiu, ani wszystkim treściom ludowego zapału, romantyzmu, humoru¹.

Obserwacja ta nie musi być niesłuszna tylko z tego powodu, że w istocie jest ona przeniesieniem na nasz teren wniosków, jakie z doświadczeń chińskich dla całego teatru europejskiego wyciągali krytycy i teatrologowie francuscy. Drugi z festiwalowych korespondentów również podkreślił konieczność uwzględniania doświadczeń chińskich:

Chiny przy całej wielkiej klasyce są dla teatru współczesnego odkryciem nowych możliwości, nowego połączenia koloru, gestu, tańca i akrobatyki, patosu, groteski i prostoty ludzkich uczuć².

Jakkolwiekby uzasadniać konieczność bliższego zaznajomienia się z problemami nurtującymi chińską dramaturgię narodową, trzeba chyba wyciągnąć stąd pewne wnioski praktyczne w kierunku zintensyfikowania prac już rozpoczętych i podejmowania prac nowych. Istnieje również potrzeba obszerniejszej na ten temat informacji i chyba niesłuszny wydaje się lęk redaktorów naszych czasopism poświęconych literaturze i sztuce, że zniecierpliwia polskiego czytelnika przez wciąganie go do spraw tak bardzo odległych zarówno w przestrzeni, jak i w czasie. Nie jest bowiem prawdziwą tezą, że chińska klasyka operowa i jej przystosowanie do współczesności to sprawa dla rozwoju kultury innych narodów nieważna. Dużą zasługę tegorocznego Festiwalu Teatralnego w Paryżu stanowi to, że dowiódł on, iż jest właśnie odwrotnie.

Pisząc obecne uwagi bynajmniej nie mam zamiaru wyřęcać teatrologów lub recenzentów teatralnych czy krytyków. Moje zainteresowania tym przedmiotem wyrosły częściowo z ciekawości laika, który miał okazję oglądać występy kilkunastu chińskich zespołów operowych, przy sposobności też to i owo na ten temat zasłyszał lub przeczytał, częściowo z powodu narzucających się tutaj przeciwstawień w stosunku do współczesnej dramaturgii polskiej i do kłopotów, jakich nie brak naszej estetyce, i w ogóle literaturze, w walce o realizm socjalistyczny. Niektóre impulsy wyniosłem z te-

¹ J. Pomianowski, *Spotkania paryskie*. Nowa Kultura, VI, 1955, nr 26.

² J. Kott, *Na Festiwalu Teatralnym w Paryżu*. Przegląd Kulturalny, IV, 1955, nr 26.

oretycznoliterackich sporów o realizm naszej literatury w przeszłości, zwłaszcza zaś o realizm romantyczny.

Nie muszę dodawać, że wszelkie zainteresowania operą chińską utrudnione są przede wszystkim dlatego, że dzieli ją od nas przegroda zbudowana z trudności językowych niełatwych do usunięcia. Trochę możemy pocieszać się tym, że duża część oper klasycznych podobne trudności sprawia samym Chińczykom, zwłaszcza gdy pochodzą oni z odległych od danego teatru prowincji. Europejczyk nie znający języka nieraz bardzo będzie się płątał, czasem nawet może dochodzić do zupełnie fałszywych wniosków. Trudno mi przewidzieć błędy, które sam tutaj popełnię, żeby jednak zorientować czytelnika, jak łatwo jest w nie wpadać, przedstawię wypadek, który zdarzył się już komuś przede mną. Jeden z wybitnych naszych beletrystów z dumą mówiący o sobie, że był „pierwszym pisarzem polskim, który na własne oczy zobaczył Chiny Ludowe” napisał po powrocie sporą książkę, jeden zaś z jej rozdziałów poświęcił chińskiej operze klasycznej. Na ogół całość widowiska podobła mu się —

Tylko akcja tego *San Cza-kou* wydaje się jednak zanadto pogmatwana, wymyślona, by nie rzec, wyssana z palca. Za dużo wątków, nie ma w niej tej oszczędności słowa, czynu i postaci, cechującej antyczną sztukę sceniczną Grecji³.

Surowy ten sąd dotyczy naprawdę pokazowego przedstawienia chińskiej opery klasycznej, którego trzonem jest walka w ciemności na miecze — majstersztyk tańca, pantomimy i akrobacji. Skądże tu ów zarzut o pogmatwanej akcji i braku oszczędności słowa? Przecież akcja zredukowana tutaj została niemal do zera (walka dwu przyjaznych stron z powodu nierozpoznania się w ciemności), słów zaś prawie że nie ma. Oto nieobeznany widz europejski przeczytał podsunęty mu program, w którym po rosyjsku podano „prehistorię” wydarzeń będących treścią sztuki, i na podstawie tamtej legendy ocenił sztukę, ukazującą mały, końcowy zresztą fragment długiej i rzeczywiście powikłanej fabuły. Trzeba bowiem wiedzieć, że chińskie opery klasyczne zazwyczaj są udratyzowaniem legend znanych w Chinach powszechnie. Dlatego też mogą one wybierać dowolne ich fragmenty bez obawy, że widz nie zorientuje się w treści przedstawienia. Usłużni gospodarze podsuwają Europejczykom streszczenia całości w językach dla nich zrozumiałych, ale nie znaczą

³ J. Putrament, *Notatnik chiński*. Warszawa 1952, s. 61.

to jeszcze, żeby można było sąd o legendzie przenosić na samą sztukę.

W zrozumieniu opery chińskiej, zwłaszcza zaś opery klasycznej, Europejczycy przeszkadza również nieznajomość skomplikowanej chińskiej kultury teatralnej z wielu jej konwencjami i umownościami. Nieraz już u nas o tym pisano, więc pomnę tę sprawę zupełnie. Wspomnę tylko, że należy ściśle rozróżniać schematyczne konwencje (symbolika raz na zawsze określonych barw, ruchów i gestów) od umowności polegającej na tym, że widzowie przyjmują jako rzecz naturalną zastępowanie ekspresją aktorską braku odpowiednich rekwizytów czy też braku poszczególnych elementów zbyt skondensowanej sytuacji. W pierwszym wypadku mielibyśmy ochotę mówić o nierealistycznych środkach wyrazu, w drugim zaś — mamy do czynienia z realistyczną motywacją fabuły dokonaną skrótowno, raczej przy pomocy gry aktorskiej niż rekwizytów i realistycznej dekoracji. Mimo tak różnego charakteru omawianych środków scenicznych ich źródło jest jedno i to samo: jest nim dawniej nieuniknione ubóstwo w wyposażeniu teatru ludowego i fakt odgrywania przedstawień na wolnym powietrzu, a więc w warunkach zmuszających do przejaskrawienia słabo inaczej dostrzegalnych środków.

Pragnąc obudzić szersze zainteresowanie chińską operą narodową, chciałbym w pierwszym rzędzie wskazać na to, co ją różni od teatru europejskiego, potem zaś przedstawić wielką dziś w Chinach sprawę reformy oper ludowych i klasycznych, będącą częścią rozległego procesu przyswajania kulturze socjalistycznej najlepszych osiągnięć tradycji narodowych. Jak w każdej informacji wstępnej, tu również przyjdzie powtórzyć sprawy fragmentarycznie już znane, choć z pewnością nie nazbyt szeroko spopularyzowane. Mam nadzieję, że po drugiej już u nas serii występów chińskiej opery narodowej informacja taka będzie pożyteczna i przyczyni się do stworzenia odpowiedniego klimatu, w którym dalsze wizyty teatrów chińskich w Polsce staną się jeszcze bardziej owocne.

2

Zaczynając od rzeczy oczywistych, od razu każdemu rzucających się w oczy, trzeba powiedzieć, że opera chińska jest jedynym w swoim rodzaju zespoleniem sztuki dramatycznej (w potocznym u nas rozumieniu tego słowa), operowej (a więc wokalnie-muzycznej) oraz choreograficzno-cyrkowej. Nikogo niech nie peszy ten ostatni, dopiero co wymieniony element. Gdyby Chińczycy mieli

w swym piśmie duże litery, sztukę cyrkowo-akrobatyczną pisaliby oni przez równie wielkie S jak sztukę dramatyczną w ogóle.

Pamiętam, jak zanosiliśmy się od śmiechu, gdy Szpilki szydziły z któregoś departamentu naszego Ministerstwa Kultury i Sztuki, kiedy w planie swoich zajęć wyliczał on jednym tchem prace nad organizacją i budową gmachu dla Opery Warszawskiej oraz nad programem występów i zaopatrzeniem materiałowym... Cyrku nr 3 w Warszawie. Dopiero teraz rozumiem, jak bardzo były te szyderstwa niewczesne i jak lekkomyślna była nasza aprobata dla kaśliwych szyderców. W Chinach przywiązuje się dużą wagę do sztuki cyrkowej głównie dlatego, że jest to sztuka we wszystkich swoich elementach prawdziwie ludowa. Odmienność obowiązującej w Chinach pod tym względem hierarchii najlepiej uzmysłowił mi fakt, że na reprezentacyjnym przyjęciu, zgotowanym niedawno w Szanghaju dla naszej delegacji rządowej, głównym punktem programu były właśnie występy artystów cyrkowych. Artystyczne uzasadnienie takiej właśnie hierarchii zaakceptujemy z całą pewnością, gdy występy opery chińskiej porównamy z występami chińskich cyrkowców.

Drugą, całkiem dla nas niezwykłą osobliwością chińskiej sztuki dramatycznej jest jej niekłamana, autentyzm i prawdą bijąca w oczy ludowość. W naszym żargonie krytycznym pojęcie ludowości właściwie rozplynęło się niemal zupełnie i to pod piórami najbardziej zagorzałych jej obrońców. Przyjęło się bowiem, że „ludowe“ jest wszystko to, co zgodne jest z historycznymi interesami ludu, niezależnie od tego, jaki jest w tym względzie stopień świadomości samego ludu. Słusznie zwalczając sprowadzanie pojęcia „ludowości“ do samej tylko folklorystyki, unicestwiliśmy je przez utożsamienie z „postępowością“. Mówiąc o ludowości opery chińskiej możemy bez obawy o zbytne zacieśnienie rozumieć ludowość niemal dosłownie. Z pewnością nie wyjdzie z tego formalnie traktowana folklorystyka. Obok niej będziemy bowiem mieli do czynienia z ludową świadomością ideową i z odrębnym światem ludowego artyzmu. Byłoby nieporozumieniem mówić o tej ludowości tak, jak nasi badacze literatury chcieliby mówić o ludowości *Lalki* Prusa czy *Domu kobiet* Nałkowskiej.

Jak wiadomo, genealogia sztuki dramatycznej była ludowa nie tylko w Chinach, ale także i w Europie. Trzeba jednakże pamiętać, że drogi historycznego rozwoju dramatu zupełnie inaczej przebiegały w Chinach, inaczej zaś w Europie. O ile w Chinach sztuka dra-

matyczna, zwłaszcza operowa, aż do chwili obecnej zachowała jak najbardziej bezpośrednie kontakty z teatrem ludowym i panującym w nim stylem inscenizacji, o tyle w Europie już w teatrze poszełpirowskim kontakty te uległy gwałtownemu rozluźnieniu. Nic w tym nie ma dziwnego. W wielowiekowym okresie panowania feudalizmu w Chinach twórczość ludowa zdołała się usamodzielnąć i zachować nieprzerwaną ciągłość rozwoju. W krajach europejskich natomiast, a więc w krajach stosunkowo wczesnych rewolucji burżuazyjnych, w kulturze na czoło wysunęło się mieszczaństwo, później burżuazja, która swym wpływem ograniczyła i zepchnęła na peryferie autentyczną twórczość ludową. W zachodniej Europie już w w. XVII zapanował w teatrze dramat mieszczański, który osiągnął szczyty rozwoju na przełomie w. XIX i XX, a więc wówczas, kiedy w Chinach dopiero nabrzmiewała pierwsza rewolucja demokratyczno-burżuazyjna. Ponieważ bardzo wcześnie, bo już od r. 1921 chińska rewolucja demokratyczno-burżuazyjna toczyła się z udziałem klasy robotniczej, a od r. 1928 pod bezsporną jej hegemonią, ponieważ treść społeczna tej rewolucji stale wzbogacana była o treści socjalistyczne, w tej sytuacji nie było warunków do powstania w Chinach dramatu mieszczańskiego. Dramaturgia socjalistyczna jest więc w Chinach — najdosłowniej biorąc — dramaturgią ludową. To, co można było widzieć na festiwalowych przedstawieniach chińskiej opery narodowej, bynajmniej nie jest stylizatorstwem. To autentyczna ludowość, tyle tylko, że wychodząca poza opłotki chłopskie, bo lud chiński zagarniając dla siebie całe bogactwo swej pradawnej kultury śmiało podejmuje już dzisiaj zadania stworzenia nowej kultury, kultury socjalistycznej.

Wbrew pozorom właśnie z ludowością, m. in. z konkretną sytuacją dawnego ludowego teatru chińskiego, wiąże się to, co widza najbardziej urzeka w chińskiej operze narodowej. Generalnie biorąc, jest to zupełnie niezwykle stopień poetyckiej ekspresji, styl o nieodpartej sugestywności i niespotykanym uroku. Jest to styl, który pozwala na uzyskanie silnego wrażenia przy równoczesnej, dość daleko posuniętej umowności, przy luźnych nieraz związkach poszczególnych elementów fabuły, zazwyczaj przy braku realistycznie pojmowanych szczegółów, często wbrew schematycznym konwencjom przejmowanym z ludowej tradycji teatralnej. Nieraz się zastanawiałem nad tym, gdzie tkwi rzeczywiste źródło bezspornego sukcesu artystycznego chińskiej opery. Najprościej byłoby powiedzieć, że święci tutaj triumfy niewątpliwie dla widza kunszt ak-

torski oraz inscenizacyjny. Pewnie, że są to wartości niezwykle, które wykształciły się w długiej wielowiekowej tradycji w warunkach ubóstwa lub całkowitego braku rekwizytów. Warunki te z pewnością sprzyjały wysunięciu na czoło sugestywnego gestu aktora i celności inscenizacji, skoro teatr ludowy pozbawiony był pozostałych środków, które w teatrze europejskim zapewniają naoczność i sugestywność obrazu przedstawionego świata. Ale to nie może nam wszystkiego wyjaśnić.

Mam wrażenie, że najistotniejsze źródło przedziwnego stylu chińskiej opery narodowej tkwi w charakterze twórczości ludowej, do której ona w całej pełni należy. Jest to styl bajki, przypowieści, baśni, legendy — styl gatunków, w których dosłowna interpretacja fabuły byłaby po prostu nonsensem. Jest to styl utworów, których hiperbolika zawiera skarby mądrości ludowej, styl intelektualnie bogatej i emocjonalnie nasyconej sugestii, niemal aluzji, styl jak najdalszy od doraźnej dydaktyki, styl wyrażający tęsknoty i pragnienia tym silniej i tym goręcej, im trudniej o natychmiastową ich realizację. Nie waham się powiedzieć, że po prostu jest to styl baśniowo-romantyczny, którego przybliżone odpowiedniki znajdziemy w *Śnie nocy letniej* i *Burzy* Szekspira, w *Dziadach* wileńskich Mickiewicza i w *Balladynie* Słowackiego.

Ostatnia cecha chińskiej opery narodowej, o której chciałbym tu wspomnieć, niestety będzie niedostrzegalna dla widza warszawskiego, choć całkiem oczywista jest ona na gruncie rodzimym w Chinach. Jest to niezmierzone bogactwo form i gatunków dramatycznych — rzecz nie do pojęcia bez odwołania się do charakteru i rozwoju chińskiej kultury ludowej. To „niezmierzone bogactwo“ trzeba tutaj rozumieć dosłownie. Dość powiedzieć, że specjaliści nawet w przybliżeniu go nie potrafią określić. Jedni mówią „przeszło 100“, drudzy z równym przekonaniem — „przeszło 200“. Niech nikt nie usiłuje zapamiętać ich sobie — choćby tylko z nazwy, bo stracona to sprawa. Dla ciekawości wymienię przynajmniej niektóre: *tinsi*, *tindzi*, *pinsi*, *pindzi*, *szensi*, *szansi*, *szaosinsi* (*didusi*), *czuansi*, *hupeh*, *kunczi*, *anhwej*, *huti*, *czinczjan*, *sjansze*, *kusi*, *huajpan*, *tianhuajsi*, *wejansi*, *huajhajsziaosi*, *jangodzi*.

Może niektórych zainteresuje, skąd wzięło się w Chinach tyle („przeszło 200“) gatunków i rodzajów teatralno-dramatycznych. Bardziej obznajmieni z geografią niewątpliwie dostrzegli, iż niektóre z przytoczonych nazw to po prostu nazwy prowincji i miast chińskich, uzupełnione magicznymi słówkami, jak *dzi*, *czy*, *ti*, *si*,

które służą do oznaczenia gatunku operowego (nb. nie każde *si* ma w tym wyliczeniu takie znaczenie; zależne to jest od tego, na jakim „tonie“, górnym czy dolnym, jest owo *si* wymawiane — ale zostawmy ten szczegół językoznawcom). Jak z tego widać, głównym źródłem zróżnicowania gatunków i rodzajów chińskiej opery jest właściwość ustrojowa przeszłości nazywana „rozdrobnieniem feudalnym“ — tyle tylko, że swoiście realizująca się tutaj w sztuce. Nie wiem, jak wielki jest ten właśnie współczynnik, który skrzyżowany z następnym daje owych „przeszło 200“ gatunków i rodzajów. Następny współczynnik wynika ze zróżnicowań artystycznych. Zależą one przede wszystkim od charakteru i wzajemnego stosunku mowy, śpiewu, muzyki i tańca. Poza tym chodzi o to, czy aktorami są tylko mężczyźni, tylko kobiety lub też kobiety i mężczyźni w rozmaitych układach i rolach. W pewnym stopniu dla niektórych stylów dodatkowo charakterystyczna jest również tematyka.

To, co było wynikiem „rozdrobnienia feudalnego“, z natury rzeczy skazane jest na wyrównanie w państwie scentralizowanym, które zmierza do przejęcia i upowszechnienia wszystkiego, co było w przeszłości najlepsze. Zarysowują się zatem nowe podstawy zróżnicowań stylowych, związane już nie tyle z miejscem powstania stylu, co raczej ze specyficznymi zadaniami, które dany styl będzie spełniać, a co za tym idzie: ze specyficznym doбором środków artystycznych — zarówno tych, które gdziekolwiek powstały w przeszłości, jak i tych, co powstaną obecnie lub też przejęte zostaną z twórczych osiągnięć innych narodów, zwłaszcza zaprzyjaźnionych.

3

Dotykamy zatem bardzo istotnego problemu chińskiej opery narodowej, a mianowicie jej reformy, która świadomie podjęta została w r. 1942, dzisiaj zaś prowadzona na dużą skalę — zapowiada naprawdę duże wyniki. Niektórzy nasi specjaliści, znawcy teatru powszechnego, z oryginalności opery chińskiej wyciągnęli najbardziej fałszywe wnioski. Z okazji pierwszych przedstawień warszawskich czytamy:

Starochińskie widowiska pokazano nam w pieczołowicie zachowanym tradycyjnym kształcie. Wielowiekowa tradycja złożyła się na każdy z elementów widowiska: na rytm narzucany niesłychanie sugestywnie przedstawieniu przez perkusję, na kostium, charakteryzującą artystę, na każdy jego ruch. Równie tradycyjne jest posługiwanie się drobnymi tylko

rekwizytami, używanymi bezpośrednio przez aktora, usunięcie niemal zupełne większych zespołów dekoracyjnych⁴.

Przeszło dziesięć lat trwającej reformie chińskiej opery narodowej trzeba, rzecz jasna, (zgodnie z prawdą) przypisać mądre poszanowanie tradycji, ale równocześnie niesposób pominąć milczeniem nowatorskiej jej treści i coraz większego z biegiem lat rozmachu. Dzisiaj informacja o chińskiej operze narodowej to przede wszystkim podanie wiadomości o zasięgu i kierunku jej reformy.

Dla obecnego ruchu teatralnego Chińskiej Republiki Ludowej niewątpliwie bardzo krzywdząca byłaby opinia, że jest to kierunek żywiołowy, trwający Bóg wie od jak długiego już czasu. W istocie bowiem ruch ten jest rezultatem mądrej polityki kulturalnej zapoczątkowanej w r. 1942 przez wodza Komunistycznej Partii Chin, Mao Tse-tunga, na większą zaś skalę kontynuowanej dopiero po wyzwoleniu, a więc po 1949 roku. Komisja Reformy Opery przy Ministerstwie Kultury i Sztuki powstała w r. 1950, w tym samym roku odbyła się ogólnokrajowa konferencja pracowników dramatycznych, w r. 1951 sformułowano oficjalne wytyczne reformy, której pierwsze wyniki podsumował po raz pierwszy Narodowy Festiwal Dramatu Klasycznego i Ludowego w końcu 1952 roku. Liczny zespół artystów chińskich, który w sierpniu-wrześniu 1953 r. występował w Polsce po sukcesach odniesionych na IV Festiwalu Młodzieży i Studentów, bynajmniej nie reprezentował zakamieniałej tradycji, jak to sugerowali nasi sprawozdawcy. Przeciwnie. Fragmenty oper klasycznych, które pokazano nam wówczas, były wynikiem daleko już zaawansowanej reformy. Dalszy jej etap mamy możliwość obserwować obecnie.

Reforma chińskiej opery bynajmniej nie polegała ani na łagodzeniu zbyt ostrych kantów konwencji archaicznych stylu *tinsi*, ani na supłaniu węzłów z rwących się nici fabularnych stylu *szaosinsi*, ani w ogóle na niczym takim, co dotyczy samego tylko warsztatu teatralnego. Reforma była w istocie rezultatem decyzji natury ideologicznej. W roku 1942 Mao Tse-tung powiedział:

pragniemy uczynić z literatury i sztuki integralną część rewolucyjnego mechanizmu, pragniemy uczynić z nich prawdziwie skuteczne narzędzie służące zjednoczeniu i wychowaniu narodu, prawdziwie potężną broń, służącą rozbiciu i zniszczeniu wroga⁵.

⁴ S. T., *Artyści chińscy w Polsce*. Przegląd Kulturalny, II, 1953, nr 40.

⁵ Mao Tse-tung, *O zadaniach artysty i pisarza*. Warszawa 1950, s. 9.

Wszystkie środki artystyczne są dopuszczone i znajdują poparcie, o ile potrafią przyczynić się do zrealizowania tego głównego celu. Ale czy wszystkie rzeczywiście skutecznie mogą temu celowi służyć? Czy służą temu celowi wszystkie wypracowane w przeszłości elementy roboty dramatycznej i warsztatu scenicznego? Na to pytanie od razu odpowiedziano sobie przecząco. Dlatego też Mao Tse-tung wzywając do reformy chińskiej opery narodowej wręcz to właśnie podkreślił: „poniechajcie przeżytków, rozwijajcie to, co nowe, pozwólcie wszystkim kwiatom w całym ich blasku zakwitnąć“.

Rozmach reformy opery chińskiej i wielkie znaczenie tej akcji wynika z bardzo prostego obrachunku. W chwili gdy rozpoczynano te prace, przeważająca większość ludności uczestniczyła w odbiorze kultury jeszcze za pomocą żywego słowa. Dlatego też tak wielką była rola teatru, który w istocie zastępował lekturę książek. Istniała realna możliwość spełniania przez teatr tych funkcji. Było bowiem ponad 1000 programów, więcej niż 200 gatunków i rodzajów dramatycznych, ponad 300 000 czynnych aktorów i przeciętnie 1 milion widzów dziennie. Powszechność sztuki teatralnej w Chinach da się porównać chyba tylko z popularnością filmu w krajach Europy i Ameryki.

Fakt, iż reforma chińskiej opery narodowej miała i ma charakter przede wszystkim ideologiczny, spowodował dużą aktywność działaczy i artystów na odcinku głównie repertuarowym. W tym zakresie postawiono sobie dwa nawzajem uzupełniające się cele. W jednym z nich chodziło o stworzenie nowego repertuaru w oparciu o gatunki, w których tekst z natury rzeczy był zmienny lub łatwo wymienny, drugie zadanie natomiast polegało na przepracowaniu starego repertuaru, w którym tekst stanowił podstawę widowiska. Przyjrzyjmy się tym sprawom z osobna.

Z doświadczenia także i europejskiego wiemy, że istnieją formy dramatyczne, które powiązane są z bieżącym życiem, stale więc muszą „reformować“ swój repertuar zgodnie z potrzebami chwili. Jako przykład pierwszy z brzegu wystarczy przypomnieć szopkę polityczną, czy w ogóle teatr satyryczny oraz kupletowe partie przeróżnych operetek. Chińska sztuka dramatyczna obfituje w rozmaite gatunki tego typu znane pod nazwą *czju-ji*. Jeśli mamy posłużyć się zrozumiałą na naszym gruncie analogią, gatunki te wypadnie przyrównać do swego rodzaju konferansjerki deklamowanej rytmicznie lub wręcz przechodzącej w melodeklamację — zawsze

z akompaniamentem bębna lub bambusowych kastanietów. Pamiętajmy tylko, że ową konferansjerkę prowadzi raczej bazarz ludowy niż wdzięczący się do widowni zapowiadacz. Odmiany prze-różnych gatunków polegają na coraz to innym charakterze dekla-macji lub melodeklamacji, na udziale lub braku śpiewu, na różnym udziale instrumentów, wreszcie — co najważniejsze — na różnym stopniu prymitywnej fabuły dramatycznej, konstruowanej przez wprowadzenie dalszych (zawsze nielicznych!) aktorów. Reforma tego działu chińskiej sztuki dramatycznej okazała się czymś niezwykle prostym, gdyż wielu znanych pisarzy włączyło się do tej nie-pozornej, zdawałoby się, twórczości i zrewolucjonizowało do nie-poznania tradycyjne *czju-ji*. Istnieją i u nas analogiczne gatunki, raczej zresztą w formach radiowych niż teatralnych, ale... my mamy pisarzy zbyt „wielkich“, by się mogła rozwinąć tak „mała“ sztuka.

O wiele większe perspektywy otworzyła reforma tych gatunków chińskiej dramaturgii, które posiadały tekstową część repertuaru stosunkowo łatwo wymienną, a więc taką, która nie stanowiła naj-ważniejszej części widowiska. Były to gatunki oparte w przeważa-jącej mierze na tańcu, muzyce i śpiewie. Szczególnie owocna okazała się reforma tego rodzaju, który kwitnął jeszcze przed wyzwoleniem w prowincjach opanowanych przez Armię Ludową, a więc na te-renach położonych wokół słynnego Jenanu. Bardziej rozwinięte ga-tunki ludowej, autentycznej wersji tego rodzaju dramatycznego zbliżone były do operetki z niezbyt rozwiniętą fabułą, gatunki pry-mitywne natomiast ograniczały się do różnych postaci tańca z to-warzyszeniem muzyki i śpiewu.

Odmienne trudności przedstawiała reforma tych gatunków i ro-dzajów chińskiej opery narodowej, w których tematyka i fabuła sta-nowiły główny punkt widowiska. Od razu trzeba powiedzieć, że cho-dzi tu o gatunki i rodzaje najbardziej rozwinięte i w pełni wykształ-czone w sensie dramatycznym i teatralnym. Sama zaś tematyka nie-mal wyłącznie dotyczyła przeszłości — czy to baśniowo-legendarnej, czy też wręcz historycznej. Rzecz komplikowała się także i dla-tego, że duża liczba utworów od dawna była terenem wpływów kultury feudalnej na kulturę ludową, niektóre gatunki wręcz były rezultatem przystosowania teatru ludowego do potrzeb kultury feudalnej — magnacko-dworskiej. Jak się łatwo domyślić, ów nacisk kultury dworsko-feudalnej przyniósł nie same tylko spustoszenia natury głównie ideologicznej, ale też udoskonalił i wysubtelnił tech-nikę dramatyczną, szczególnie zaś przyczynił się do rozwinięcia

kunsztu aktorskiego. Ta przeciwstawność nie zawsze ułatwiała podjęcie słusznej decyzji przez terenowych reformatorów opery, przeciwnie: często przyczyniała się do ich dezorientacji.

Początkowa dezorientacja wśród realizatorów reformy wynikała, jak to zwykle bywa, z dwustronnych przegięć. Ci, co dogmatycznie przeakcentowywali ideowy sens podjętej reformy, wydali nieubłaganą walkę przesądom i zabobonom oraz pozostałościom ideologii feudalnej, i w rezultacie zajęli stanowisko nihilistyczne, zabraniając wystawiania pewnej części oper klasycznych. Drugie przegięcie miało charakter oportunistyczny. Niektórzy działacze przeakcentowując intencje upowszechniania sztuki przyjęli, jako jedyne kryterium, fakt popularności danej opery wśród ludu. Ponieważ zaś opera klasyczna, także i ta, która była nacechowana wpływami kultury dworsko-feudalnej, cieszyła się dużą popularnością, wniosek stąd wyciągnięty prowadził do faktycznego zaniechania reformy.

Kierownictwo reformy na szczeblu centralnym z miejsca osadziło obydwie odchylenia zarysowujące się w początkowym okresie realizowania słusznych wytycznych. Już w r. 1950 opracowano szczegółowe wskazania prostujące dostrzeżone błędy. Nadal podkreślając ideologiczny charakter reformy, zaakcentowano przede wszystkim ostrożność w jej realizacji oraz zwrócono uwagę na jej oddolny charakter. Znany pisarz i działacz kultury, Kuo Mo-żo, otwarcie wówczas powiedział:

Do zrealizowania tego zadania dążyć będziemy współpracując ściśle z aktorami dawnego stylu i mobilizując ich do wzięcia udziału w reformie. [...] Reforma będzie przeprowadzana w sposób ostrożny. Przede wszystkim będziemy dokonywać zmian w treści starych scenariuszy i pieśni, a następnie układać nowe⁶.

Omawiając rezultat wstępnych prac świeżo w r. 1950 powołanej Komisji Reformy Opery przy Ministerstwie Kultury i Sztuki, dziennik *Zenminzypao* (odpowiednik naszej *Trybuny Ludu*) pisał:

Przy sprawdzaniu programów źle jest wzbraniać przedstawień — źle też pozwalać na wszystko. Gdy sztuka ma niedobłą treść, można zabronić przedstawienia wyłącznie tylko w następujących okolicznościach: 1) jeżeli sztuka propaguje zabobon i moralność feudalną oraz służalczość; 2) jeżeli sztuka propaguje morderstwa i demoralizację; 3) jeżeli sztuka poniża lud pracujący lub język ludu. Sztuki takiej treści będą dyskutowane z aktorami i przedstawicielami działu oświaty, w rezultacie zaś będą

⁶ Kuo Mo-żo, *Oświata i kultura w nowych Chinach*. Warszawa 1951, s. 18.

albo poprawiane, na nowo opracowane, albo usuwane z repertuaru. Ogólne wytyczne zmierzają do tego, by zachować repertuar, ale równocześnie by nie tolerować złych jego elementów. W pracy tej należy realizować następujące postulaty: 1) przy sprawdzaniu repertuaru trzeba dobrze rozróżniać zabobon od legendy i baśni, które zawierają ludowe wyobrażenia o zjawiskach przyrody, protest społeczny ludu lub jego marzenia o lepszej przyszłości [...]; 2) należy odróżniać demoralizację od objawów miłości [...]; 3) sztuki historyczne nie powinny być uwspółcześniane, powinny one wiernie przedstawiać historię — nie należy zwłaszcza przedstawiać faktów historycznych tak, by były one zrównywane ze współczesną walką rewolucyjną [...]; 4) forma sztuki powinna zachowywać oryginalny charakter i specyficzne właściwości każdego stylu operowego⁷.

Można powiedzieć, iż od r. 1950 reforma chińskiej opery narodowej przebiega mniej więcej harmonijnie i mimo lokalnych trudności przynosi coraz to lepsze rezultaty. Przestrzegając generalnych wytycznych, pozostawiono daleko idącą swobodę wszystkim stylom i całej, bardzo wybitnej kadrze aktorskiej starego typu. W istocie od kilku lat chiński teatr i dramat narodowy rozwija się i bujnie rośnie w warunkach niezwykle śmiałego eksperymentatorstwa. Jest rzeczą nader smutną, że wobec widocznego kryzysu teatru współczesnego w Polsce nie zdecydowaliśmy się na wysłanie do Chin kilku wybitnych specjalistów, którzy spojrzeliby zza kulis na proces kształtowania się chińskiej dramaturgii ludowej, w zasadzie nie obciążonej złym dziedzictwem naturalistycznych tendencji mieszczańskiego teatru europejskiego. Jeszcze smutniejsze jest to, że nasze własne w tym kierunku wysiłki nie znajdowały zrozumienia i nie miały normalnych możliwości rozwoju. Dość to dziwnie wygląda, ale największy nasz twórca teatralny, Leon Schiller, pośmiertnie zdobędzie sławę w dużym stopniu dlatego, że dziś dopiero dzięki osiągnięciom obcym otwierają nam się oczy na to, czegośmy u siebie nie umieli docenić dawniej.

Mimo dążności do zachowania specyfiki form artystycznych każdego stylu chińskiej opery narodowej, wymiana doświadczeń i powszechny ruch reformatorski prowadzą nieuchronnie do zacieraania się różnic regionalnych, stwarzając równocześnie nowe podstawy kształtowania stylów, rodzajów i gatunków. Już dzisiaj zarysowują się co najmniej trzy odrębne rodzaje, w których specyficzne właściwości techniki scenicznej i aktorskiej ustępują na plan dalszy przed nowymi kryteriami podziału. Jakież są te kryteria? Sztuki,

⁷ *Zenminzhy pao*, 1950, lipiec.

które już podległy reformie, w zasadzie nie różnią się ideologicznie, gdyż urzeczywistniają jednorodne pod tym względem intencje. Nie tutaj więc należy dopatrywać się różnic. Mimo to istnieją dość istotne różnice — mają one charakter przede wszystkim tematyczny. Pod tym względem wyodrębniają się trzy, jak wspomniałem, grupy. Jedna z nich obejmuje sztuki o tematyce baśniowo-mitologicznej. Stosunkowo szybko opanowano tutaj błędy i przegięcia wynikające z fałszywej, ahistorycznej oceny baśni i mitu jako rzekomego wyrazu mistycyzmu i oparcia dla wstecznicstwa. Najbardziej reprezentatywne dla tego rodzaju są: *Król małp*, *Legenda o siódmej siostrze*, *Legenda o białym wężu*.

Drugą grupę oper, którą da się wyodrębnić pod względem tematyki, tworzą sztuki obyczajowo-historyczne. Fantazja ludowa najczęściej łączyła z legendą dalsze, pozasceniczne dzieje ich bohaterów, niemniej sama fabuła ma w tych sztukach motywację w pełni realistyczną. Można tutaj wymienić: *Ljang Szan-po i Szu Jing-taj*, *Bao-juj i Daj-juj*, *Zapiski o tygrysie*, *Pijana kurtyzana*, *Na rozstajnych drogach* (*San Cza-kou*).

Ostatnią grupę tworzą już opery współczesne: *Dziewczyna o białych włosach*, *Małżeństwo Siao Er-hej*, *Lju Hu-lan*, *Wyzwolenie Tybetu*.

Chociaż obecny podział na style operowe opiera się na sceniczno-warsztatowych osobliwościach rodzajów i gatunków, mimo to poszczególne style jakby specjalizowały się w określonej tematyce i w niej osiągały swe najwyższe sukcesy. Tak na przykład styl opery pekińskiej, *tinsi*, dość rzadko sięgał do tematyki baśniowo-mitologicznej, największych zaś osiągnięć dopracował się w tematyce historyczno-bohaterskiej. Najbardziej wszechstronny pod tym względem jest niewątpliwie styl *szaosinsi*, ale znów najwyższe jego osiągnięcia możemy odnotować w tematyce historyczno-legendarnej, mniej w tematyce historyczno-bohaterskiej. Liczne poza tym są takie style, których najwyższe osiągnięcia związane są z tematyką baśniowo-mitologiczną i które na ogół dość rzadko zahaczają o tematykę historyczno-bohaterską czy historyczno-obyczajową.

4

Główna uwaga reformatorów chińskiej opery narodowej skierowana jest na cztery następujące problemy: 1) ideowość treści i żarliwość intencji ideologicznych; 2) zachowanie narodowego charakteru opery, jej ludowego romantyzmu i poetyckości; 3) kultywowanie i dalszy rozwój wypracowanych w przeszłości środków artystycz-

nych; 4) wykorzystanie doświadczeń teatru europejskiego, zwłaszcza zaś radzieckiego, w tym głównie metody Stanisławskiego oraz doświadczeń rosyjskiego i radzieckiego baletu. Jest rzeczą oczywistą, że tylko pierwszy z wymienionych problemów jest poza wszelką dyskusją. Wszystkie pozostałe problemy, bezsporne jako dyrektywy, nastroczają przeróżne trudności w ich realizacji, często wydają się być nawzajem ze sobą sprzeczne. Tak na przykład epicki charakter fabuły, ludowy romantyzm i swoista poetyckość wielu stylów chińskiej opery narodowej z pewnością nie da się pogodzić z żelazną dyscypliną przebiegu akcji sprzężonej ostrymi konfliktami nierozzerwalnie ze sobą powiązanymi. Są to bowiem dwie różne, chciałoby się rzec — równoważne metody zaakcentowania żarliwości ideowej sztuki. Podobnie też romantycznej koncepcji treści widowiska nie będzie sprzyjać w pełni realistycznie pomyślana dekoracja. Ale i generalnie biorąc nie do pogodzenia okazały się środki artystyczne przejęte z bogatej tradycji chińskiej opery narodowej i europejska technika teatralna, choćby nawet była to metoda Stanisławskiego. Rzecz bowiem nie polega na zestawianiu środków artystycznych pochodzących z dwu tak odległych światów. W istocie zderzają się tutaj dwie koncepcje realizmu, obydwie równie uprawnione, ale w konkretnym utworze dotąd najczęściej nawzajem się wyłączające.

Przenosząc sprawę na grunt bliski polskiemu czytelnikowi można tu przypomnieć w charakterze analogii niedawną dyskusję na temat realizmu romantycznego i jego stosunku do realizmu krytycznego. Dyskusja ta z natury rzeczy przerodziła się zresztą w polemikę o właściwą treść teorii realizmu socjalistycznego, zwłaszcza w dramaturgii i teatrze. Sprawy, które w związku z tym chciałbym teraz poruszyć, bynajmniej nie mają służyć samemu tylko rozumieniu problemów, nad którymi biedzą się reformatorowie chińskiej opery narodowej. Przeciwnie, nadarza się raczej okazja do rozpatrzenia doświadczeń chińskich w sprawach, które i dla nas zachowują pełną żywotność zarówno teoretyczną, jak i praktyczną.

Praktyczny sens prowadzonej u nas dyskusji i polemiki o tzw. realizm romantyczny polega na tym, że skutki tam przemysłanych ustaleń w decydujący sposób wpływają na nasz stosunek do tradycji poezji romantycznej, określają również sposób wykorzystania tej tradycji w metodzie artystycznej literatury współczesnej. Z wielkim rozmachem prowadzona reforma chińskiej opery narodowej w gruncie rzeczy ma przed sobą niemal identyczne zadania, toteż chińskie doświadczenia w tym względzie mogą być dla nas bardzo kształtujące.

Aktualny, poświadczony w druku etap naszej dyskusji o tzw. realizmie romantycznym mógłby zadziwić każdego, kto obserwuje nasze życie kulturalne i naukowe. Oto niemal w przeddzień wielkich uroczystości i sesji naukowych Roku Mickiewiczowskiego, zamiast uczynić dalszy pozytywny krok w z bogaceniu wiedzy o największej naszej poezji narodowej, byliśmy zmuszeni do niepokojącego zatrzymania się po to, by zwalczać silne tendencje likwidatorskie w stosunku do całego romantyzmu. W roku 1954 ukazał się artykuł Marii Żmigrodzkiej⁸, w którym romantyzm określony został jako „pewien typ poetyki, typ rozumienia i literackiego obrazowania stosunku pisarza do rzeczywistości, typ konkretnej — i podkreślmy to od razu na początku — arealistycznej metody twórczej”⁹. Autorka zwalcza pojęcie „realizmu romantycznego” dlatego, że ono „musi prowadzić do niedocenienia arealistycznego charakteru metody romantycznej”¹⁰. W dalszym ciągu twierdzi autorka, iż „arealistyczny charakter metody romantycznej [...] [neguje] obiektywny proces historyczny”¹¹. Utwory romantyczne, jeśli w ogóle przedstawiają jakąś wartość, to tylko o tyle, o ile odbiegają od romantycznej metody twórczej. Zgodnie z wytycznymi estetyki marksistowskiej autorka interpretuje metodę twórczą jako określony stosunek pisarza do rzeczywistości, a zarazem jako pewien typ bohatera, konfliktu, motywacji. W tym układzie „arealistyczny” stosunek do rzeczywistości to po prostu wsteczna ideologia, natomiast druga część metody twórczej obejmuje środki artystyczne będące składnikiem tzw. warsztatu literackiego, których wygląd decydować będzie o charakterze stylu. Jest rzeczą oczywistą, że w konkretnym utworze są to rzeczy całkowicie nierozdzielne, nawzajem na siebie wpływające z utrzymaniem prymatu ideologii wobec stylu — nie mniej dla celów analizy muszą być one, chwilowo przynajmniej, wyodrębniane.

Załatwiwszy się szybko z reakcyjnym charakterem ideologii romantycznej, która „neguje obiektywny proces historyczny”, Żmigrodzka piętnuje dalej elementy stylistyczne metody romantycznej. Bohater jest „bierną igraszką sił nadprzyrodzonych”, posiada osobowość spreparowaną na zasadach psychopatologii, nigdy go nie zo-

⁸ M. Żmigrodzka, *Jeszcze o tzw. „realizmie romantycznym”*. Pamiętnik Literacki, XLV, 1954, z. 3, s. 78—111.

⁹ *Tamże*, s. 86. Podkreślenie moje.

¹⁰ *Tamże*, s. 87.

¹¹ *Tamże*, s. 95.

baczymy w działaniu. Typ konfliktu z kolei rozwiązany jest „przez ingerencję sił nadprzyrodzonych“ i należy „traktować go jako symbol — znak jakiegoś konfliktu o charakterze metafizycznym. Bardzo często jednak jest to konflikt między człowiekiem a określonym systemem metafizycznym“¹².

Motywacja — zdaniem autorki — polega w tej metodzie twórczej na

przenoszeniu zjawisk i procesów rzeczywistości na płaszczyznę konfliktów psychologicznych, absolutyzowanych i traktowanych w oderwaniu od rzeczywistości obiektywnej. [...]

Romantyczny psychologizm w swym nurcie szczególnie nihilistycznym i bezradnym demaskował rzeczywistość, ukazując ją przez pryzmat doznań wariata i psychopaty, deformował świat do wymiarów ponurej bredni¹³.

Typ rozwiązania często ma charakter albo utopii „przeciwstawiających obiektywnemu procesowi historycznemu marzenie o cofnięciu koła historii lub o wyminięciu nieuniknionych, historycznie koniecznych ogniw społecznego rozwoju“. Albo też konstruuje „wizje przyszłych walk i starć społecznych, tak jeszcze nieokreślone dla pisarzy, że przesłaniane maskami symbolu“¹⁴.

Z tego samego źródła wywodzi się „antycywilizacyjny, reakcyjny folklorizm romantyczny, wyrażający się w kulcie zacofanych elementów kultury ludowej“¹⁵.

To bez precedensu w naszej nauce o literaturze unicestwienie romantyzmu opiera się jako na dokumentacji albo na utworach reakcyjnego nurtu romantyzmu zachodnio-europejskiego, albo też na pisarzach polskich, którzy byli nie twórcami, lecz epigonami poezji romantycznej. Autorka zdaje sobie sprawę z charakteru swego chwytu interpretacyjnego, nie uważa go jednak za nieuprawniony, ponieważ — jak twierdzi — w uwzględnionej przez nią literaturze konwencje romantyczne kształtowały się w „czystej formie“. Nie może podlegać najmniejszej wątpliwości, że ten „formalny“ i ahistoryczny punkt widzenia jest zupełnie niesłuszny. Przecież w twórczości romantyków nurtu wstecznego tak ważny składnik kierunku literackiego jak ideologia jest diametralnie odmienny niż u romanti-

¹² *Tamże*, s. 97.

¹³ *Tamże*.

¹⁴ *Tamże*, s. 99.

¹⁵ *Tamże*, s. 99—100.

ków postępowych, natomiast epigoni działali w zupełnie innej sytuacji społeczno-historycznej, toteż ich doświadczenia ideowe i artystyczne nie dadzą się przenieść na okres wcześniejszy.

W późniejszej dyskusji nad realizmem romantycznym, zorganizowanej w styczniu 1955 w Sekcji Historii Literatury i Języka Komitetu Mickiewiczowskiego PAN¹⁶, nie wytknięto autorce jej najbardziej podstawowych błędów metodologicznych, toteż także i wtedy w zasadzie podtrzymała ona swoje niesłuszne stanowisko. Trzeba jednakże stwierdzić, że dyskusja skorygowała niektóre równie fałszywe twierdzenia szczegółowe Żmigrodzkiej. Symboliczno-wizyjne, zwłaszcza baśniowo-ludowe elementy metody romantycznej uznano jako niesprzeczne z realizmem tej literatury. Co więcej, padały głosy prowadzące do wniosku, że w niektórych utworach owa typowo „romantyczna” metoda twórcza sprzyja tym dobitniejszemu zaakcentowaniu ostrości realistycznego spojrzenia. Jeden z dyskutantów stwierdził większą celność obrazu świata w *Dziadach* cz. III niż w prostych, niemal materialnie sprawdzalnych wierszach *Pana Tadeusza*.

O kierunku reformy chińskiej opery narodowej w dużym stopniu zadecydował słuszny stosunek do tych elementów metody twórczej, które skłoniły Żmigrodzką do odrzucenia całego romantyzmu jako arealistycznego kierunku literackiego. Chodzi tu przede wszystkim o baśniowość, o elementy mitologii, o fantastykę. Wspomniałem wyżej, iż w Chinach przejściowo podnosiły się nihilistyczne głosy, które zmierzały do unicestwienia opery ludowej i klasycznej na tej samej podstawie, na której u nas likwidowano rzekomo „arealistyczną” poezję romantyczną. Zwalczając fantastykę czy mitologię z jej duchami, zjawiskami nadprzyrodzonymi i niebem — początkowo niektórzy zbyt gorliwi działacze zakazywali wystawiania oper ludowych i klasycznych. Partia energicznie przeciwstawiła się temu swoistemu lewactwu. Na pierwszym Narodowym Festiwalu Dramatu Klasycznego i Ludowego w Pekinie obszernie a cierpliwie wyjaśniał te sprawy Czu Jang już w r. 1952, a w następnym roku potwierdził to raz jeszcze:

Trzeba podkreślić różnice, stawiające po jednej stronie opowieści baśniowe i opowiadania ludowe, które są bogatym produktem wyobraźni ludowej, po drugiej zaś — opowieści zabobonne. Jedne i drugie od-

¹⁶ Por. A. Witkowska, *Dyskusja nad problemem realizmu romantycznego*. Pamiętnik Literacki, XLVI, 1955, z. 2, s. 657—662.

zwierciadlają prymitywną wiedzę o świecie naszych przodków, ich wiarę w moce nadprzyrodzone. Ale też jedne i drugie posiadają przy tym własne, sobie tylko właściwe cechy. Nie jest tak, żeby wszystkie opowieści, w których występują moce nadprzyrodzone, nadawały się do odrzucenia jako zabobonne. Wiele opowieści ludowych o tematyce czarodziejskiej zajmuje pozytywną postawę wobec świata i z całą ekspresją wyraża uczucia ludu. Jednakże zabobony zawsze będą czymś negatywnym, gdyż służą one interesom klasy panującej. Najbardziej jaskrawe różnice widoczne są, gdy spojrzymy na stosunek tych opowieści do „przeznaczenia”. Baśnie i opowieści ludowe bardzo często odwołują się do nieugiętej walki ludu z „przeznaczeniem”, do walki, która w wyobraźni ludowej kończy się zwycięstwem. I na odwrót: zabobon szerzy poczucie fatalizmu oraz ideę „sprawiedliwej” kary, wychowuje lud w wierze, że wszystko jest z góry ustalone przez „przeznaczenie”, ludzie zaś muszą się temu podporządkować.

Z tak różnego podejścia do „przeznaczenia” rodzi się różny stosunek do „bóstwa” rządzącego „przeznaczeniem”. Liczne opowieści ludowe przeniesione na scenę otwarcie propagują bunt przeciwko autorytetowi „bóstwa”, zachęcając lud do zrzucenia więzów niewoli i do walki o życie naprawdę godne człowieka. Tak np. mała Suen Wukong buntuje się przeciwko „bogu” i władcy niebios; Tiseranda i dziewczka od krów w sztuce pod tym tytułem przeciwstawiają się bogini Hsi Wang-mu.

W realizmie teatru chińskiego znajdujemy charakterystyczne cechy jemu tylko właściwe. Z całą wiernością odzwierciadla on twardą rzeczywistość ustroju feudalnego w Chinach, jednocześnie zaś z pasją wyraża aprobatę ideałów, dążeń i wiary ludu w szczęśliwe życie na przyszłość. Harmonijnie łączy się tutaj i realizm, i romantyzm. Formy wyrazu osiągają subtelność i prostotę, są bardzo sugestywne, składają się one na specyficzną artystyczną chińskiego teatru. Synteza ta zdołała osiągnąć poziom wysokiego sztuku¹⁷.

Ta niezwykle trafna, choć przesadzona nieco charakterystyka metody artystycznej chińskiej opery narodowej tak organicznie łączy „ludowość”, „realizm” i „romantyzm”, że w gruncie rzeczy można już doprowadzić tutaj do jedności terminologicznej i mówić po prostu o „realizmie ludowo-romantycznym”. Nie można się oprzeć wrażeniu, że bliższe kontakty z chińską estetyką, walczącą o realizm socjalistyczny w szczególnie trudnych warunkach, pozwoliłyby nam samym uniknąć błędów, jakie popełnialiśmy w swej gorliwości i nieznajomości rzeczy.

Pierwszym sygnałem zmiany rozpowszechnionych a mylnych poglądów był artykuł Jerzego Pomianowskiego¹⁸ opublikowany

¹⁷ Czu Jang, *L'heritage de l'art dramatique de la Chine*. W książce: *Nos progrès dans la culture et l'éducation*. Pékin 1954, s. 87—88.

¹⁸ J. Pomianowski, *Prawo do fantazji*. Nowa Kultura, V, 1954, nr 23.

właśnie wtedy, gdy Żmigrodzka przesyłała do Pamiętnika Literackiego swoją pracę likwidującą romantyzm. Było to zatem akurat dwa lata po wystąpieniu Czu Janga, u nas niestety nieznanym, tak jak nieznaną do dziś jest sprawa, której wystąpienie to służy.

5

Jeszcze bardziej widoczne analogie łączą reformę chińskiej opery narodowej z toczącą się u nas dyskusją na temat polskiej dramaturgii współczesnej i polskiego teatru. W licznych wystąpieniach naszych działaczy teatralnych i znawców teatru na czoło wybijały się — z grubsza biorąc — trzy następujące sprawy: 1) walka o repertuar współczesny, a więc o dramaturgię, która by oddawała treść, rozmach i patos rewolucyjnych przemian Polski Ludowej; 2) postulat pełnego wykorzystania dziedzictwa dramaturgii narodowej, zwłaszcza zaś rewolucyjnej dramaturgii romantycznej; 3) przewyciężenie w teatrze, w stylu gry aktorskiej, reżyserii oraz inscenizacji — tradycji naturalistycznej, tzn. późno-dziewiętnastowiecznej koncepcji realizmu, a tym samym przewyciężenie ograniczonego pojmowania realizmu socjalistycznego.

Walka o współczesną tematykę w naszej dramaturgii w pierwszym, wstępnym etapie została w zasadzie wygrana. Obserwujemy bowiem pierwsze pomyślne realizacje uporczywie zgłaszanych postulatów. Pełne wykorzystanie dziedzictwa narodowego, zwłaszcza zaś sięgnięcie do tradycji romantycznych zapewnione zostało dzięki podjęciu zadań związanych z Rokiem Mickiewiczowskim. Stosunkowo najgorzej wygląda postulowane wyzwolenie się z mieszczańskich, naturalistycznych obciążeń w rozumieniu realizmu socjalistycznego w zastosowaniu do samego teatru. Pierwsze konkretne propozycje i pierwsze próby ich realizacji zawdzięczamy tutaj teatrowi Brechta i Vilara, udowodniliśmy jednak, że nie stać nas dotąd na wykorzystanie doświadczeń opery chińskiej — po prostu dlatego, że nie zdołaliśmy dostatecznie dokładnie ich poznać, choć specjaliści nasi nieraz mieli ku temu okazję. W tych warunkach wydaje się rzeczą celową przypomnieć chociażby tylko najbardziej elementarne rzeczy, by uwrażliwić na nie naszych działaczy i teatrologów.

Gdy w roku 1952 organizowano w Pekinie pierwszy festiwal teatralny dla dokonania przeglądu dotychczasowych osiągnięć reformy opery i wytyczenia dalszego kierunku jej rozwoju w przy-

szłości — nazwano tę imprezę Narodowym Festiwalem Dramatu Klasycznego i Ludowego. W ramach chińskiej opery narodowej wydzielono w ten sposób dwie odrębne grupy teatralne, jakkolwiek łączna ilość stylów operowych przekracza, jak wiemy, dwieście. W istocie można tu mówić o trzech grupach teatralnych, gdyż w ramach opery ludowej z łatwością rozróżnimy typ tradycyjny od typu nowoczesnego, który zachowując odpowiednio rozwinięte formy ludowe wprowadza tematykę współczesną. Operę klasyczną reprezentuje przede wszystkim styl *tinsi*, czyli styl opery pekińskiej, natomiast pozostałe style zachowują do dziś bliskie związki z teatrem ludowym. Nie znaczy to oczywiście, że styl opery pekińskiej nie jest ludowy. Chodzi jednakże o to, że teatr ludowy tkwiący u podłoża opery pekińskiej dość dawno już temu wyrósł z prymitywnych form dramatycznych i teatralnych i stał się podstawą, na której w dość odległej przeszłości oparła się opera już wówczas mająca znaczenie ogólnonarodowe. Styl *tinsi* powstał w końcu XVIII w. na bazie szesnastowiecznych form opery *kunszan* w prowincji Kiangsu, zagarniając równocześnie najlepsze osiągnięcia kilku innych stylów prowincjonalnych, głównie *anhwej* i *szensi*.

Genetycznie biorąc opera pekińska silnie powiązana jest z prowincjami Chin środkowych, jakkolwiek większość odrębnych cech stylowych i największa popularność wiąże się z okresem późniejszym dziewiętnastowiecznym, kiedy przedostała się ona do teatru cesarskiego w Pekinie. Ale także i w tym okresie opera pekińska, wówczas więc opera dworska, nie zerwała kontaktów z teatrem ludowym. Dwór cesarski wręcz zmierzał do podtrzymania jej dalszego rozwoju poprzez włączenie do tego stylu doświadczeń innych gatunków opery, oczywiście ludowych, ale ogólny zastój kulturalny nie pozwolił na pełne rozwinięcie jej ogólnonarodowego znaczenia. Działo się tak głównie dlatego, że dworski okres egzystencji tego stylu narzucił mu ograniczenia feudalne, zarówno w ujęciu repertuaru, jak też i w środkach artystycznych, których niezwyklej kunszt często grawitował ku formalizmowi.

Tak więc mamy w ten sposób dwa rysy wyróżniające styl opery pekińskiej od innych stylów opery narodowej: w ideologii są to obciążenia profeudalne, w środkach artystycznych niebezpieczeństwo skłonności formalistycznych. Jedno i drugie, poddane obecnie reformie, ulega stopniowej przemianie. Repertuar np. oczyszczony z obciążeń ideowych feudalizmu wydobywa dziś heroizm tych postaci, które mimo przynależności do świata feudalnego wyrażały patrio-

tyzm ludu i postępowej części feudałów. Pozostałością dawnego repertuaru jest jednak jego tematyka, niemal zawsze w tym stylu historyczna i najczęściej feudalno-dworska. Ślady skłonności formalistycznych obserwujemy tutaj w większym niż gdzie indziej nasileniu konwencjonalnych środków wyrazu. Charakter danej postaci ustalony jest konwencjonalnie przy pomocy barwy szminki, poszczególne rodzaje stanów psychicznych oddawane są poprzez raz na zawsze ustalone ruchy, całe nieraz sytuacje sztywno bywają w ten sposób określone. Na przykład wsiadanie na konia poprzez ruch nogą i zamach bacikiem z frędzlami, różne subtelności pozycji społecznej i towarzyskiej poprzez określone szczegóły ubioru itp.

Bardzo charakterystyczne dla tego stylu jest to, że często dba on przede wszystkim o wyrazistość przedstawionych epizodów, a na dalszy plan odsuwa troskę o skonstruowanie fabuły w całym jej przebiegu. Widz zna fabułę z legendy lub z historii, na scenie zaś ogląda fragment lub fragmenty, które same przez się, bez odwołania się do wcześniej nabytej wiedzy, nie byłyby w pełni zrozumiałe. Nie bez znaczenia dla tego stylu jest też charakter owych epizodów. Zazwyczaj są one pełne dramatycznego napięcia, w związku z czym — oparte na silnych konfliktach — stanowią zawsze pokaz całej ludzkiej energii, wyrażającej się w sposób graniczący zazwyczaj z niepohamowaną gwałtownością. Reczywiście jest to teatr silnych uczuć, gwałtownych sprzeczności i wstrząsających wrażeń. Inaczej mówiąc — jest to teatr niezwykle mobilizujący.

Ale równocześnie jest to teatr niebywałego kunsztu aktorskiego, teatr niezwykle wyrazistego gestu, teatr świadomie rezygnujący z naoczności przedstawienia na rzecz wywołania narzucającej się wszystkim sugestii. Weźmy np. słynne *San Cza-kou* z popisową sceną walki na miecze w ciemnościach. Scena normalnie oświetlona, ale w istocie panuje ciemność, choć oko wykol; walka toczy się w niewielkiej izbie w oberży, ale ściany, sufit, drzwi, okna — to wszystko na niby. A oto taki moment: jeden z walczących nieopatrznie się potknął i w bok, omal się waląc, odskoczył; na ten szelst przeciwnik, nic nie widząc, runął w tym kierunku jak burza, zamachnął mieczem i uderzył łokciem o nieistniejącą ścianę. Jakiż gwałtowny rzut ciała wstecz i jaki wyraz bólu na twarzy! Z takich perełek utkana jest całość. I to jest jedno z najważniejszych założeń stylu. Założenie to realizowane jest w operze pekińskiej w warunkach szczególnie korzystnych, jakkolwiek niewątpliwie surowych.

Dla wyeksponowania gry aktora, dla zachowania pełnej wyrazistości gestów wyeliminowano tutaj dekoracje. Z dawnej konieczności zrobiono teraz cnotę, która w tym stopniu właściwa jest wyłącznie operze pekińskiej. W innych stylach sprawa ta przedstawia się inaczej.

Ważną cechą opery pekińskiej jest również jej artystyczna wielostronność, olbrzymie bogactwo możliwości nagromadzonych w ciągu całego jej rozwoju. Typowy dla tego stylu repertuar zawiera wielką różnorodność przedstawianych sytuacji, liczną galerię różnych postaci i charakterów, a wszystko to pokazane jest w sposób prosty i zrozumiały.

Prymitywną jedynie jest muzyka, będąca nie tyle w miarę usamodzielnioną ilustracją przedstawianej akcji, co raczej sposobem podkreślania jej bardziej charakterystycznych momentów. Chwilami zresztą intensywności szczytowych momentów akcji towarzyszy również gwałtowna intensywność instrumentów towarzyszących, co sprawia niekiedy piekielny hałas zagłuszający wszystko. Geneza tego zjawiska, jak również styl recytacji i śpiewu są niewątpliwie ludowe. Jak wiadomo, dawny, prymitywny teatr ludowy zadawała się być jaką, zaimprovizowaną estradą, z reguły znajdującą się na wolnym powietrzu. Tego rodzaju warunki zmusiły do wprowadzenia szczególnie donośnych instrumentów jak czele i bęben, skoro miały one akcentować ważniejsze momenty akcji. Przy słabym oświetleniu i dużej odległości od widzów gra twarzy nie mogła mieć takiego znaczenia jak w europejskim teatrze kameralnym. Toteż na czoło wysunęła się wyrazistość gestów, które współgrały z energicznymi ruchami.

W tych warunkach najbardziej naturalną rzeczą było również przesunięcie punktu ciężkości widowiska na pantomimę i tańce, które w stylu opery pekińskiej przerodziły się w mistrzowską akrobację. Jest to prezentacja żywiołowej siły i wielkiej zręczności. To, co tutaj urzeka, to bynajmniej nie sztukmistrzostwo, nie zręczność na pokaz. Akrobacja zawsze włączona jest w akcję, uzasadniona jest realistycznie, często jest źródłem komizmu sytuacyjnego — i dlatego tak się widzom podoba. Jest to zatem element szczerze ludowy, w wyodrębnionej postaci królujący wszechwładnie w cyrku.

Mam wrażenie, że w tych samych okolicznościach wykształciła się donośna (Europejczyk powiedziałby: piskliwa) dykcja oraz specyficzne ustawienie głosu w śpiewie. Opera ludowa przeniesiona do teatru, na nowoczesną estradę, zazwyczaj w bardzo akustycznej

sali musiała wywoływać wstrząs, jakiego widz nigdy nie doznawał w dawnych prymitywnych warunkach. W opowiadaniu pt. *Teatr Lu Sün*, wielki pisarz i teoretyk literatury, chiński Gorki, opisując swoją bytność w teatrze pekińskim w r. 1912, pisał:

Gdy się precisiuałem, by zająć [wolne miejsce], ktoś zaczął mi coś tłumaczyć. Ponieważ w uszach miałem pełno dźwięku gongów i bębnow, musiałem się skupić, aby zrozumieć, o co chodzi [...]. Ilekroć później przypominałem sobie to wydarzenie, dziwiłem się bardzo. Doszedłem do wniosku, że widocznie teatry pekińskie nie są takie dobre albo też ja nie nadaję się do bywania w teatrze¹⁹.

Sama dykcja zarówno w mowie, jak i w śpiewie również nie przez wszystkich widzów jest aprobowana. Trzeba jednakże stwierdzić, że olbrzymia większość widzów, zwłaszcza ci, co nie należą do inteligencji, przyzwyczaili się do owej teatralnej dykcji i nie zgłaszają sprzeciwów.

O ile operę klasyczną należy wiązać przede wszystkim ze stylem opery pekińskiej i tymi stylami, na które mogła ona bezpośrednio oddziaływać, o tyle opery ludowe, do niedawna jeszcze tkwiące w prymitywnych warunkach wiejskich, przedstawiają olbrzymie bogactwo stylów, ukształtowane głównie w wyniku ich regionalnego rozprzestrzenienia. Jest rzeczą nieco zaskakującą stwierdzić, że bliska genealogia ludowa tych stylów nie przeszkodziła im w wyzwoleniu się z wielu prymitywizmów, które z powodzeniem utrzymują się jeszcze w operze klasycznej. Gwałtowny wzrost opery ludowej, szybko awansującej w ostatnich dziesięcioleciach do rangi i do poziomu dramaturgii narodowej, pozwolił na odrzucenie pewnych ograniczeń, które w operze klasycznej zdołały okrzepnąć jako pozostałość tradycji, utrzymującej się w warunkach pełnego rozwoju dramatycznego i teatralnego. Niesposób charakteryzować tutaj całej gradacji istotnych odmian, jakie można zaobserwować w stylach oper ludowych. Ograniczę się zatem do wskazania na style zasadniczo odbiegające od opery klasycznej i znajdujące się w stosunku do niej na najbardziej odległych krańcach. Praktycznie biorąc wezmę pod uwagę opery prowincji Anchwei i Czekiang, w tym zaś przedstawienia o cechach najbardziej swoistych. Podstawowe założenia będą tu oczywiście powszechnym dobrem całej opery ludowej, niektóre zresztą stały się własnością także i opery klasycznej, przechodzącej ostatnio dość żywą ewolucję.

¹⁹ Lu Sün, *Opowiadania*. Warszawa 1953, s. 107—108.

Pierwszą taką cechą jest to, że opery ludowe prawie zawsze są sztukami pełnofabularnymi, w przeciwieństwie do opery klasycznej, której repertuar obfituje w sztuki będące fragmentem znanej widzom fabuły historycznej lub historycznolegendarnej. Ewolucja opery pekińskiej w dużym stopniu polega na coraz częstszym podejmowaniu sztuk pełnofabularnych w oparciu o stare teksty powieściowe.

Drugą rzucającą się w oczy cechą jest charakter przedstawianej fabuły. Ponieważ opery ludowe najczęściej są udramatyzowaniem opowieści spotykanych dotąd w tradycji ustnej, akcja bardzo często toczy się jak swobodna opowieść i przedstawia raczej perypetie bohaterów niż skondensowane i wyostrzone konflikty. Obserwujemy pokazane na scenie życie bohaterów, ich wzajemne stosunki, narastające uczucia, bardzo często miłosne, widzimy stojące przed bohaterami przeszkody, których przezwyciężaniem mniej lub więcej skutecznym zajmują się oni w ciągu całego, zwykle dość długiego przedstawienia.

Fabuła będąca treścią sztuki najczęściej przedstawiona jest z ujmującym liryzmem. Sztuka prawie zawsze ma charakter poetycki, pełna jest swoistego wdzięku, który płynie w dużym stopniu z subtelnej choreografii, rytmicznych, zazwyczaj bardzo łagodnych ruchów i lirycznego stylu melodeklamacji i z bogatej stosunkowo oprawy wokalne-muzycznej. Muzyka ma charakter melodyjny, towarzyszy całości, nie zaś, jak w operze klasycznej, służy tylko do podkreślenia szczególnych fragmentów akcji.

Choreografia prawie nigdy nie ma tu charakteru akrobatycznego. Najczęściej są to tańce bardzo podobne do tych, które są podstawą baletu rosyjskiego. Zdarzają się sceny baletu zespołowego, sceny zazwyczaj żeńskie z przodownicą delikatnie tylko zaakcentowaną — sceny zawsze dobrze osadzone w poetyckiej, ludowej fabule. Rytmiczny krok panuje tutaj niemal wszechwładnie także i tam, gdzie w zasadzie nie mamy do czynienia z tańcem.

Gra aktorska nastawiona jest na wydobycie tekstu i jego poetyckiej wartości. Recytacja, zawsze zrytmizowana i sugestywna, niejednokrotnie zaadresowana jest do widowni, nawet gdy jest to dialog. Zazwyczaj dość dużo mamy tu monologów, których treścią jest rozpamiętywanie tego, co się dzieje, zwłaszcza zaś tego, co aktualnie zaszło we wzajemnych stosunkach bohaterów. Mimo tylu różnic w porównaniu z operą klasyczną kunsztowi aktorskiemu wyznaczono tu wcale nie mniejszą rolę. Tu również bardzo często

brak jest rekwizytów. Gest aktorski ma zastąpić kołysanie łodzi, której nie widać, wyskakiwanie na brzeg rzeki czy jeziora, którego nie ma, pochylanie się nad niewidocznym dla widza źródłem itd., itp.

Wspomniałem, że w ramach opery ludowej osobną grupę tworzy tzw. opera współczesna, która wyrosła na bazie prymitywu ludowego z okolic Jenanu, ale od razu stała się sztuką pełnofabularną, dzięki czemu szybko nowym zupełnie akordem wzbogaciła ona chińską operę narodową. Niesposób mówić o tym gatunku nie wprowadzając od razu problemów reformy prymitywnych rodzajów opery ludowej. Opera współczesna rozwinęła się z gatunku sztuki ludowej przesyconej elementem choreograficznym. Nazwa tego gatunku — *jango* — po prostu jest nazwą tańca. Bardziej rozwinięte formy zbliżały się do czegoś w rodzaju operetki.

Jeśli mówimy, że świadoma reforma chińskiej dramaturgii poczęła się z ducha programu literackiego Mao Tse-tunga, ogłoszonego w r. 1942 w słynnych przemówieniach jenańskich, musimy się odwołać właśnie do gatunków *jango*. Niedługo po tych przemówieniach stare *jango* przekształcone zostało na nowe, „walczące“ (jak je wówczas nazwano) *jango*, prawie równocześnie forma ta przekształciła się w gatunek w pełni już dramatyczny, nazwany *jango-dzi*. Wprowadzono tu nową, rewolucyjną tematykę i rozwinięto załączki fabuły dramatycznej w skończony dramat, ciągle zresztą bardzo jeszcze związany z elementami, które nań się złożyły, a więc dramat w istocie operetkowy, łączący fabułę z muzyką, śpiewem i tańcem. Ukoronowaniem tego etapu reformy starego *jango* była operetka, której treść i kierunek ideowy zawarty jest już w samym tytule: *Brat i siostra orzą ugór*.

Operetki należące do tego rodzaju nie tylko wchłonęły choreograficzne i muzyczne elementy teatru ludowego, ale zachowały pieczołowicie poetycki charakter ludowych legend i baśni. Osiągnięto więc przy tym niezrównany wprost sukces artystyczny, który stał się wytyczną dalszego rozwoju tego gatunku. Szczytowym osiągnięciem stała się w tym zakresie znana sztuka pt. *Dziewczyzna o białych włosach*, napisana w r. 1945 i uwieńczona nagrodą Stalinowską w roku 1952. Dramatyczny konflikt organicznie wprost zespolono tu z klarowną typowością sytuacji i bohaterów i, co równie istotne, z poetyckim nastrojem właściwym dla baśniowo-legendowego romantyzmu. Na tej drodze rozwojowej powstała tzw. współczesna opera chińska, która przewyżczając ograniczenia operetki rozrosła się w operowy dramat ludowo-romantyczny. Późniejsze opery

współczesne nie zdołały w pełni tej zdobyczy zachować i częściowo zagubiły ów ludowo-romantyczny charakter.

Przykład chińskiej opery współczesnej jest pod wieloma względami kształcący. Jak na dłoni widzimy tutaj twórczy, artystycznie płodny wpływ „zamówienia“ bezpośrednio złożonego pod adresem artysty przez działacza politycznego i kierownika partii. Podjęcie nowych zadań ideowo-politycznych doprowadziło do powstania nowego gatunku literackiego i nowego stylu teatralnego. W istocie cała chińska opera narodowa kształtuje się w wyniku podejmowania nowych zadań ideowo-politycznych — zarówno opera klasyczna, jak ludowo-tradycyjna i ludowo-współczesna. Jest rzeczą oczywistą, że powstawanie nowych stylów chińskiej opery narodowej, które zastępują dawne niezliczone style będące pozostałością rozdrobnienia feudalnego, uwarunkowane jest nie samym tylko podejmowaniem nowych zadań i nowej problematyki ideowej. Gdyby tak było, otrzymalibyśmy sztukę jednakowo „umundurowaną“, bo spełniającą jedne i te same zadania. Perspektywa ta w ostatecznym rozrachunku zmierzałaby do niwelacji wielkiego bogactwa artystycznego, do powstania określonych form różniących się między sobą tylko o tyle, o ile różnią się powierzone im zadania. Byłaby to zatem prosta droga do schematyzmu.

Trzeba od razu podkreślić, że reformatorowie chińskiej opery narodowej, w przeciwieństwie zwłaszcza do powieściopisarzy, zdołali niemal całkowicie uchronić się od schematyzmu, jakkolwiek nadal stoją przed nimi wielkie zadania i poważne trudności. O ile powieść zbyt jednoznacznie i rygorystycznie podporządkowała właściwe sobie środki wyrazu zadaniom bezpośredniej agitacyjności, o tyle chińska opera narodowa zwielokrotniła swoje możliwości wychowawcze i artystyczne dzięki bardzo indywidualnemu i wielostronnemu stosunkowi do własnej tradycji ludowej i ogólnonarodowej oraz do przodujących osiągnięć dramatu europejskiego. Najbardziej podstawowe rzeczy wyszły już w powyższej charakterystyce opery klasycznej, ludowotradycyjnej i ludowowspółczesnej. Obecnie chciałbym dotknąć niektórych problemów, nie najszluszniej nazywanych warsztatowymi.

6

Zewsząd podkreślane u nas zjawisko zakamieniałej tradycyjności chińskiej opery narodowej polega na nieporozumieniu już choćby dlatego, że sztuka ta przeżywa obecnie okres rozległej reformy

i nigdy na tę skalę w historii całego świata niespotykanego eksperymentu. Jeśli chodzi o sprawy warsztatowe, tutaj o tradycjonalizmie można mówić tylko w odniesieniu do opery klasycznej, gdyż jest to jedyny gatunek, który przejęto z przeszłości w postaci całkowicie dojrzałej. Wszystkie pozostałe gatunki wyrastały w ciągu ostatnich lat kilkudziesięciu z prymitywu ludowego, więc też chcąc nie chcąc obce musiały być jakimukolwiek tradycjonalizmowi. Oczywiście one również korzystały z tradycji — zarówno ludowej, jak ogólnonarodowej — ale w tej sytuacji niesposób nazwać tego tradycjonalizmem. Przeciwnie: obserwujemy jak najbardziej różnorodne korzystanie z tradycji — zarówno co do zasięgu środków artystycznych, jak i co do stopnia wierności w ich przejmowaniu.

Ponieważ chińska opera narodowa jest swoistą syntezą muzyki, śpiewu, tańca i dramatu (w potocznie europejskim znaczeniu tego słowa) podstawowym źródłem różnicowań stylowych będzie każdorazowa jakość owej syntezy. O muzyce częściowo mówiłem już wyżej. W operze klasycznej eksponuje ona rytm, spycha gdzieś daleko melodię, a co niemniej istotne, ma ona charakter prymitywnie służebny. Znaczy to, że instrumenty służą samemu tylko podkreślanu pojedynczych elementów akcji, nie tworzą całości muzycznej, która by współgrała z resztą. Opera ludowotradycyjna w rozmaitym stopniu usamodzielnia ilustrację muzyczną, nigdy jednakże nie czyni z niej równorzędnego elementu przedstawienia. Dopiero w operze współczesnej rzecz się przedstawia inaczej. Wprawdzie i tutaj sztuka należy bardziej do gatunku dramatycznego niż muzycznego, mimo to jednak można tu mówić o pełnej kompozycji muzycznej, podobnie jak mamy to w operze europejskiej. Warto zaznaczyć, iż zmianie tej towarzyszy całkowicie już realistyczny styl śpiewu opartego na pełnym, naturalnym głosie. Orkiestra posługuje się nowoczesnymi instrumentami europejskimi, co należy do najrzadszych wyjątków w innych gatunkach opery.

W zakresie wokalomuzycznych elementów chińskiej opery narodowej reforma natrafia na szczególne trudności dlatego, że w Chinach nie doszło jeszcze do stworzenia muzyki nowoczesnej. Na razie Chińczycy bardzo intensywnie uczą się tego w Europie. Jak wielkie rezultaty są oni w stanie tutaj osiągnąć, niech zaświadczy ostatni Konkurs Chopinowski w Warszawie, na którym Chińczyk uzyskał przodujące miejsce, szczególnie zaś wyróżnił się w wykonaniu najtrudniejszych utworów Chopina, za jakie uchodzą mazurki. Na razie jednak niewiele zmienia to sytuację chińskiej muzyki operowej,

gdyż tutaj nie da się przenosić doświadczeń europejskich. Sytuacja zmieni się radykalnie dopiero wtedy, gdy wyrośnie chiński Chopin lub Szymanowski. Reforma chińskiej muzyki operowej musi bowiem polegać nie na jej uwspółcześnieniu lub zeuropeizowaniu, lecz na pełnym wydobyciu wszystkich możliwości artystycznych, jakie tkwią w prymitywnej, jak wszędzie, chińskiej muzyce ludowej. Obecny etap jest jeszcze etapem raczej zbierackim. Specjaliści prowadzą szeroko zakrojone akcje, których celem jest utrwalenie, a więc i ocalenie dla przyszłości całej chińskiej muzyki ludowej. Doraźne jej wykorzystanie podejmowane jest oczywiście już teraz.

O różnym charakterze tańca w operze klasycznej i ludowo-tradycyjnej wspominałem już wyżej. Opera współczesna, przynajmniej jak dotąd, zmierza do przekształcenia tradycyjnej choreografii na ogólną kulturę rytmicznego poruszania się aktorów. Kompozycja tej bardzo stonowanej już choreografii ma służyć raczej wykonaniu zadań reżyserskich, a więc w ostatecznym wyniku sugestywnemu przedstawieniu akcji. Pod tym względem sprawa również znajduje się na etapie eksperymentu, toteż możliwe są w przyszłości także i inne rozwiązania.

Jeśli chodzi o czysto dramatyczne elementy przedstawienia, tutaj stosunek do tradycji własnej krzyżuje się z tendencją do wykorzystania najlepszych osiągnięć dramatu europejskiego. W operze klasycznej prowadzi to do ograniczenia epizodycznego charakteru przedstawianej akcji, która bardzo często jest fragmentem obszernej fabuły historycznej lub legendowej. Jest to zatem droga do repertuaru o pełnej, usamodzielnionej fabule. Proces ten nie narusza istoty tradycyjnie wykształconego już widowiska. Inaczej przedstawia się sprawa w operze ludowotradycyjnej. Widzieliśmy, że w gatunkach najbardziej swoistych, najdalej odbiegających od opery klasycznej, pełna, samodzielna już fabuła nabrała charakteru wzorów, z których ona się wywodziła. Były to wzory epickie, baśniowe lub legendowe, w których osobnym „tematem” był zaakcentowany lirycznie stosunek opowiadacza do słuchacza. Był to „temat” przenikający całość i nadający fabule swoisty wdzięk. Wpływał on również na tok przedstawianej fabuły, gdyż prowadził ją z gawędziarską swobodą, rzadko unaoczniając najbardziej dramatyczne momenty akcji, która w relacji odautorskiej traciła wprowadzając zwartość, zacierała przebieg konfliktów, ale za to silnie mobilizowała współczucie słuchacza.

I znów istnieje cała gradacja coraz się zmieniającego stosunku do wymienionych cech opery ludowotradycyjnej. Niektórzy odnieśli się bardzo pieczołowicie do owych epickich i lirycznych elementów opery. Stoją oni na stanowisku, że są to właściwości stylu artystycznie równie uprawnione, co np. zwartość akcji i dramatyczna siła naocznie przedstawianych konfliktów. Inni wprost przeciwnie: wychodząc z założenia, że sztuka dramatyczna powinna działać poprzez unaocznienie i wyostrenie konfliktów, dokonywują takich adaptacji tradycyjnych tekstów, które rzeczywiście gubią po drodze poezję i piękno przeżyć, podkreślają natomiast dramatyczny przebieg akcji. Ale nie tylko to. W konsekwencji bowiem dochodzi do realistycznej interpretacji szczegółów, przez co zaciera się tak znamienita dla opery ludowej sugestywność i kondensacja idei, która po prostu zostaje rozmięciona na drobne. Adaptacje zmierzające do wydobywania dramatyczności fabuły konstruują na własną rękę nieraz całe epizody, które przedtem pokazane były poprzez przeżycia bohaterów. Wzrosła naoczność fabuły, ale zaciera się piękno i typowość przeżyć.

Dwa krańcowo tu przedstawione stanowiska mają wiele stadiów pośrednich. Postulat dramatyczności i naocznego przedstawienia konfliktów zyskuje przewagę, widoczną zwłaszcza w operze współczesnej, która pod tym względem szybciej się europeizuje z niewątpliwą szkodą dla specyficznie narodowych właściwości chińskiej opery. Ten kierunek rozwoju jeszcze bardziej widoczny jest w stosunku do rekwizytów i dekoracji. Mówiąc o stosunku do rekwizytów i dekoracji mam na myśli zagadnienie o wiele szersze, analogiczne do tego, które wiązało się z epickimi i lirycznymi elementami opery. Od strony warsztatowej sprawa wygląda następująco: wytrącenie rekwizytu z ręki aktora stwarza sytuację, w której aktor musi wielokrotnie wysiłek, by gest zastąpił widzowi całość przedstawianego epizodu. Osiągnięcie pod tym względem sukcesu bynajmniej nie jest do pogardzenia, przynajmniej z pewnego tylko punktu widzenia. Do dziś pamiętam sugestywną grę Małyniczówny, która przed wojną w *Naszym mieście* Thorntona Wildera prasowała bieleźną bez bielizny, bez żelazka i bez deski do prasowania. Ciekawe jednak, że ani trochę nie przypominam sobie, o co w tej sztuce chodziło. W fakcie tym widzę triumf aktora, ale równocześnie całkowitą klęskę reżysera. Nie bez znaczenia jest chyba i to, że Schiller nie rozwijał konsekwentnie tego eksperymentu dalej.

A teraz uprzątnijmy sobie inną tego rodzaju sytuację z opery chińskiej. Urocza, młoda mniszka zakochała się w studencie i całe

jej życie duchowe doznało wstrząsu. Po pełnej napięcia walce wewnętrznej zwycięża miłość i młoda mniszka postanawia połączyć się z ukochanym. Ostatnia jeszcze przeszkoda: trzeba przebyć jezioro, które ją dzieli od ukochanego. Pojawia się stary rybak i oto — bez jeziora, bez jego brzegów i wody, bez łodzi, a więc bez rekwizytów i dekoracji — widzimy, jak dziewczyna wskakuje do łódki, jak się łódka kolebie i ostatnia przeszkoda już znika. Miłość zdołała zatriumfować. Jest rzeczą oczywistą, że bynajmniej nie mieliśmy tu do czynienia z tamtą, Małyniczówną, deską do prasowania. Czy była ta deska z żelazkiem, czy jej nie było — w niczym nie mogło to zmienić charakteru samej sztuki. A niechbyśmy tutaj wpuścili na scenę autentyczne jezioro! Poetycki czar tej sceny przepadłby z kretesem. Realizm szczegółów przekreśliłby natchniony, liryczny realizm idei. Jest rzeczą oczywistą, że źródłem tego poetyckiego realizmu idei nie był wcale brak jeziora i łódki. Wartości te tkwiły w czym innym. Ale ów brak rekwizytów oraz dekoracji umożliwił zachowanie poetyckiego, symbolicznego charakteru tej sceny. Naoczność natomiast musiałaby poezję tę zniszczyć.

Nie wydaje mi się, żeby umowność w zakresie rekwizytów i dekoracji w całej chińskiej operze narodowej miała taki charakter, jak w wypadku opisanym wyżej. Toteż trzeba rozróżnić umowność artystycznie obojętną od umowności artystycznie koniecznej. Jedno i drugie często się w operze chińskiej pojawia. Odniosłem wrażenie, że w operze klasycznej przeważa umowność artystycznie obojętna, natomiast w operze ludowej mamy do czynienia raczej z umownością artystycznie konieczną. Opera współczesna przechodząc na styl daleko posuniętej naoczności rezygnuje z obydwu owych umowności. W tych warunkach rezygnacja ta wydaje się celowa. Wątpię jednak, czy należy zaaprobować bez zastrzeżeń zasadniczy kierunek przeobrażeń, jakim opera współczesna podlega.

Obok obojętnej artystycznie umowności w niektórych gatunkach chińskiej opery narodowej spotykamy szkodliwą artystycznie naoczność. Tym razem chodzi o szczególny, niemal naturalistyczny typ naoczności dekoracyjnej. Opera klasyczna programowo zachowuje tutaj tradycję rezygnując całkowicie z jakiegokolwiek dekoracji. W pozostałych gatunkach opery eksperymenty zmierzają do wprowadzenia dekoracji głównie pod wpływem teatru europejskiego. Niektórzy inscenizatorowie zapominają jednak o różnicy istniejącej między teatrem europejskim a operą chińską. Działacze teatru i reformatorzy opery podkreślają owe różnice i przestrzegają przed

biernym naśladowaniem metod teatru europejskiego. Ponieważ opera chińska jest sztuką o wiele bardziej choreograficzno-muzyczną niż teatr europejski, doszło w niej do wykształcenia poetyckich środków ekspresji, które wysuwają na czoło ideę, spychają natomiast na plan dalszy realizm szczegółów.

W teatrze europejskim przeciwnie. Rozwój poszedł tu w kierunku kondensacji metody artystycznej zarówno w przedstawieniu konfliktów, jak i w stylu wydobywającym naoczną przedstawienia i realizm szczegółów. Toteż w teatrze europejskim przewycięzanie prymitywu ludowego doprowadziło do realistycznego typu dekoracji, podczas gdy w operze chińskiej te same środki niejednokrotnie zubożają wartości artystyczne, osłabiają sugestywność jej poetyckiego oddziaływania. Weźmy na przykład scenę z bardzo popularnej opery *Liang Szan-po i Czu Ing-taj* przedstawiającą w sposób niezwykle poetycki budzenie się miłości między chłopcem a dziewczyną przebraną za chłopca. Nie była to maskarada dla samej tylko zabawy. Przeciwnie: dziewczyna pragnęła zdobyć wykształcenie, co było sprzeczne z obyczajem feudalnym, postanowiła zatem dopiąć swego celu pod przebraniem męskim. Pierwsze objawy rodzącej się sympatii widzieliśmy już w poprzednich scenach, kiedy we wspólnym mieszkaniu oboje młodzi uczyli się do egzaminów. Ale oto ojciec wzywa nagle dziewczynę do siebie. Udaje się ona w podróż, chłopiec zaś odprowadza ją. Widzimy na scenie wędrowną, podczas której chłopiec uświadomi sobie swoją miłość, mimo że sytuacja nie doprowadzi do zrzucenia przybranej przez dziewczynę maski. Rzecz w istocie rozegra się w ich gorących sercach i w nieomylnym, lecz niedopowiedzianym przeczuciu. Z jej strony padnie tylko kilka subtelnych aluzji, których chłopiec nie ośmieli się rozszyfrować do końca.

A teraz zwróćmy uwagę na inscenizację. Zachowano niemal w całości umowność w zakresie rekwizytów. Oboje młodzi wędrując czas dłuższy zatrzymują się nad strumieniem, którego nie ma, świadczą sobie grzeczności w przechodzeniu przeszkód, których nie widać. Ona — choć przebrana za chłopca — raz się zachwieje na kładce przerzuconej przez strumień, okaże słabość niewieścią w wymownych gestach, które wyczarują realną obecność umownej sytuacji, oboje pochylą się nad nieistniejącym źródłem, oglądając w zwierciadle scenę zaślubin, symbol nieuświadomianej jeszcze przez chłopca miłości — ale wszystko to dzieje się na tle arcynaturalistycznej dekoracji, rozbudowanej od drugiego planu w kształcie trójwymia-

rowym, aż po plan czwarty, czy piąty. Widzimy drzewa o prawdziwych konarach, są prawdziwe, od wiatru poruszające się liście, w dali pagoda wycięta z dykty, nawet ostatni plan — niebo — jest zupełnie „prawdziwe“. Zmienia się nasilenie światła (no bo wędrówka trwa, godziny mijają i już ma się pod wieczór), chmury poruszają się tam i z powrotem itd., itp.

Gdy patrzy się na to wszystko, doznajemy wrażenia, że zaszło tu jakieś dziwne nieporozumienie. Zderzyły się tutaj ze sobą dwa całkowicie przeciwstawne style: styl poetyckiej metaforyki w grze aktorskiej z natrętną, naturalistyczną koncepcją inscenizacji. Mam nadzieję, że eksperyment ten oceniony zostanie jako najzupełniej chybiony. W każdym razie świadczyłby o tym powszechny w operach ludowo-legendarnych styl inscenizacji poetyckiej, który odpowiednio subtelną dekoracją wspomaga ekspresję i metaforyczny charakter aktorskiego gestu.

7

Jest rzeczą oczywistą, że doświadczenia zarówno teatru Brechta i Vilara, jak opery chińskiej mają dla nas wartość raczej jako wzór aktywności w walce o nową sztukę niż ze względu na osiągnięte wyniki, które chcielibyśmy na nasz teren przenosić. Pewną wskazówką może być dla nas także i kierunek podejmowanych wysiłków, ale znowu nie wolno biernie się na to zapatrzeć. Jedno wszelako jest pewne. Cokolwiek robilibyśmy sami, powinniśmy dobrze orientować się w tym, co robią inni. W pracy tak trudnej jak stworzenie całego bogactwa stylów realizmu socjalistycznego w teatrze powinna nam towarzyszyć świadomość analogicznych poczynąń wśród naszych przyjaciół na całym świecie. W ten sposób oszczędzimy sobie wiele trudu w eksperymentowaniu tendencji dostatecznie już gdzie indziej sprawdzonych, a poza tym szybciej będziemy w stanie ocenić, czy obrany przez nas samych kierunek jest słuszny.

Co konkretnego już teraz wynika dla nas z doświadczeń teatru Brechta, Vilara i z reformy opery chińskiej? Jeden ze znanych naszych „ludzi teatru“, Kazimierz Korcelli, pisał:

Wizyta berlińskiego teatru Brechta, występy paryskiego zespołu Vilara prezentując nam rzeczywiście wspaniałą i artystyczny teatr, wprowadziły jednak i moment zamieszania w nasze dyskusje teatralne, podsycając tęsknoty nie zawsze zdrowe.

Zastanówmy się spokojnie. Istotą teatru Vilara jest nie to, że gra bez kurtyny i bez dekoracji, operując przemyślnie reflektorem — istotą tego teatru jest metoda, według której Vilar redukuje w przestrzeni

sceniczny elementy nie służące podstawowemu zadaniu: wysunięciu na plan pierwszy tekstu mówionego przez aktora. Konwencja ta zakłada wspaniałe opanowanie rzemiosła aktorskiego, wielką sztukę scenicznego mówienia — i to wydaje mi się jedyna nauka, jaką można dla naszych teatrów wyciągnąć z wizyty paryskiego teatru. A to, że bez kurtyny i bez dekoracji...²⁰

Nie wydaje mi się, żeby ta diagnoza miała być słuszna. „Sztuka scenicznego mówienia“ jest rzeczą cenną, ale przecież jest to sprawa drugorzędna, omal techniczna. Toteż nie chce się wierzyć ani temu, że na tym polega istota teatru Vilara, ani też w to, że tutaj znajdujemy remedium na głęboki kryzys, jaki nasz teatr przeżywa.

Jak wiadomo, realizm socjalistyczny stawia przed sztuką dwa następujące zadania: 1) odtworzenie rzeczywistości w całej jej prawdzie, a więc z realizmem szczegółów, typowymi bohaterami i typowymi sytuacjami; 2) mobilizację ideową odbiorcy, wzbudzenie jego zapału i ofiarności, wzmocnienie jego wysiłków prowadzących do lepszego jutra. Takie są zadania maksymalne w stosunku do sztuki najbardziej rozwiniętej czy raczej najpełniejszej. Wiadomo, że nie wszystkie rodzaje sztuki całkowicie podejmują wymienione wyżej zadania. Niektóre podejmują je tylko częściowo i stanowi to nie o ich mniejszych osiągnięciach w walce o realizm, lecz o ich specyfice artystycznej. Realizmu szczegółów, typowych bohaterów i typowych sytuacji nikt przecież nie domaga się od muzyki, tańca, nawet od poezji. Nie cała też literatura, poza poezją, w równym stopniu podejmuje obydwa wspomniane zadania. Problemy te dotyczą zarówno sztuki realizmu socjalistycznego, jak i dzieł realistycznych przeszłości. Nie sądzę, żeby pod tym względem należało akcentować różnice. Przeciwnie: wydaje mi się, że tego rodzaju prawa obowiązują sztukę różnych epok historycznych, jakkolwiek w każdej epoce nieco inaczej one się konkretyzują.

Powyższe obserwacje, które nawet w najmniejszym stopniu nie są żadnymi odkryciami, nie wyczerpują sprawy, o którą tutaj mi chodzi. Doświadczenie historycznoliterackie uczy, że znakomita realizacja poznawczych zadań literatury nie zawsze chodziła w parze z równie doskonałymi wynikami w zakresie zadań agitacyjno-ideowych. Gdy sztuka kładła szczególny nacisk na pełne odtworzenie rzeczywistości, automatycznie niejako osłabiała ona wtedy siłę agitacyjną, jakkolwiek nigdy z niej całkowicie nie rezygnowała. Pełne odtworzenie rzeczywistości polegało m. in. na dokładnej jej

²⁰ Pisarze wobec dziesięciolecia. Nowa Kultura, VI, 1955, nr 23.

obserwacji, na dążności do zrozumienia wszystkiego, co się dzieje, do wyjaśnienia wszystkich racji zarówno pozytywnych, jak negatywnych — w konsekwencji zaś ocena, nawet najbardziej surowa, zawsze miała charakter sprawiedliwego wyroku i nigdy nie była podobna do stronnicej, namiętnej, świadomie nieraz niesprawiedliwej inwektywy, która charakteryzuje stronę walczącą i pragnącą zwycięstwa.

W naszej literaturze narodowej antynomia ta najostrzej występuje w charakterystycznych cechach, jakie różnią *Dziadów* cz. III i *Pana Tadeusza*. Czy jest sens zastanawiać się nad tym, które z tych dzieł jest bardziej realistyczne? *Dziady* — dlatego, że mocniej wydobywają ideowe konflikty epoki, czy też *Pan Tadeusz* — dlatego, że realizm szczegółów, że typowi bohaterzy i typowe sytuacje? Z drugiej strony niesposób nie dostrzec tutaj zasadniczych odmienności i różnic w metodzie artystycznej, choć niewątpliwie trudno będzie doprowadzić do prawidłowego wyjaśnienia ich genezy społecznej. Dotychczas najczęściej bywało tak, że tylko w określonych wypadkach wysuwano na czoło zadania agitacyjno-ideowe, choćby przy tym miano pogubić ów realizm szczegółów, typowość bohaterów i typowość sytuacji. Mickiewicz napisał tą metodą *Dziadów* cz. III dlatego, że utwór ten miał być dalszym ciągiem przegranej rewolucji. *Pan Tadeusz* natomiast powstał wówczas, gdy jedna fala rewolucyjna już zdołała opaść, a nie wzniosła się jeszcze druga. Jeden i drugi utwór jest równie realistyczny, tyle tylko, że na czym innym w obydwu wypadkach ten realizm polega. Wspólna mu jest jednakże zgodność temperatury ideowej z rzeczywistą sytuacją społeczną. *Pan Tadeusz* napisany na przystanku drezdeńskim, tuż po upadku powstania, musiałby zabrzmieć fałszywie, tak jak to zdarzyło się się komediom Aleksandra hr. Fredry.

Kryzys naszej dramaturgii współczesnej polega na tym, że jej temperatura ideowa z niewieloma wyjątkami pozostaje w rażącej sprzeczności z rzeczywistą sytuacją społeczną. Jest to więc kryzys ideowy, kryzys wynikający z demobilizacji, z samouspokojenia, no bo przecież socjalizm zwyciężył, etap rewolucji jest już szczęśliwie za nami i... wystarczy realizm szczegółów, wystarczy styl dramatu mieszczańskiego z końca ubiegłego wieku, nie potrzeba wielkich napięć ideowych, po co dziś komu romantyzm... Jest rzeczą nader znamienne, że pomyłki tego rodzaju nie popełnił ani teatr Brechta, ani teatr Vilara, ani wreszcie opera chińska. Bo tam by to już nie

było zabłąkanie ideowe, jak u nas. Tam musiałyby to zabrzmieć jak hasło rzucone przez wroga.

Rzecz więc jest w tym, że nasz teatr i dramat współczesny w przeważającej większości nie był teatrem i dramatem idei. Mimo że ostatnio rozlegają się u nas słuszne głosy wołające o tematykę współczesną, sprawa, o której tu mowa, bynajmniej nie polega na tematyce. Teatr Vilara i opera chińska to przecież w lwiej części tematyka czasów minionych, nieraz bardzo odległych. Ale zobaczymy, jakim komentarzem opatrzył wystawienie *Cyda* w teatrze Vilara prosty metalowiec francuski:

— Kiedy słyszałem, jak na scenie Cyd opowiada o swojej walce z Maurami, przypomniało mi się zaraz, choć przecież nie myślałem tutaj o tym, opowiadanie mojego kolegi, który pracuje w fabryce Renault, a mieszka ze mną przez ścianę. Pewnie, nie mówił mi kolega o żadnych Maurach. Mówił o strajku w zakładach Renault. Ale gdy mi przedstawiał, jak strajkujący dawali sobie radę z policją, było coś takiego w jego głosie, co i u Cyda, gdy wspominał walkę z Maurami...²¹.

O której sztuce współczesnej, mającej tematykę historyczną, można coś takiego powiedzieć u nas? A było tych sztuk sporo. Wszystkie one zmierzały do prawidłowego, zgodnego z nauką przedstawienia historii. Zgodnego w szczegółach, zgodnego też o ile możliwości z procesem dziejowym. Jeśli był jakiś ich związek z czasami, w których żyjemy, to tylko o tyle, o ile dodatkowo usiłowały one pokazać genealogię współczesności. Jednakże sztuki te do niczego nie były w stanie mobilizować. Żadnej w nich nie było odskoczni do własnych, osobistych przeżyć prostego widza. Bo też nie był to teatr idei, nie dostrzegliśmy w tych sztukach dramatu prostych i wielkich uczuć — tak właśnie jak to jest u Brechta, Vilara i w operze chińskiej. W tym znaczeniu nie był to również dramat ludowy.

Krytyka polskiej dramaturgii współczesnej oraz bezsporne sukcesy ideowo-artystyczne teatru Brechta, Vilara i opery chińskiej niewątpliwie coś znaczą. Z jednej strony jest to potępienie bezideowości lub braku odpowiednio wysokiej żarliwości ideowej dramaturgii i teatru obciążonego tradycjami mieszczańskiego realizmu drugiej poł. XIX w., z drugiej zaś — jest to nawrót do patosu wielkich i prostych uczuć, nawrót do agitacyjności, która nie cofnie się przed przejawskrawieniem, sięgnie po metaforę, nie wzgardzi także symbo-

²¹ Por. Z. Stolarek, *Przed przyjazdem „Théâtre National Populaire” do Warszawy*. Przegląd Kulturalny, III, 1954, nr 39.

lem. Równocześnie jest to nawrót do ludowości zarówno w charakterze ideologii, jak i w niektórych środkach artystycznych. Korcelli, zarysowując perspektywy rozwoju polskiego dramatu współczesnego, takie snuł na ten temat przewidywania:

obecnie, w procesie rewolucyjnych przemian, skoncentrowanie naszej uwagi na człowieku, na jego charakterze i myślach, w których odciska się świat, wydaje mi się najważniejszym zadaniem pisarskim; nie kombinaty przemysłowe czy skrzydła odrzutowców, które na scenie mogłyby być jedynie akcesoriami epoki, ale pracująca myśl dzisiejszego człowieka, jego uczucia i działanie, to, wydaje mi się, jest sfera, gdzie wytropić można najprawdziwiej *novum* naszej epoki²².

Sformułowany tutaj postulat kieruje poznawcze zainteresowania dramaturga tam, gdzie należy spodziewać się materiału służącego wypełnianiu przede wszystkim zadań ideowo-agitacyjnych. W konsekwencji postulat ten prowadzi do pewnej rezygnacji z realizmu szczegółów. Znowu zatem jesteśmy u źródeł tej metody artystycznej, która wydała drezdeńskie *Dziady*. Kierunek ten jest całkowicie słuszny. Gdyby bowiem nasza dramaturgia współczesna musiała dokonywać wyboru między realizmem szczegółów a wypełnianiem zadań ideowo-wychowawczych, niewątpliwie powinna wybrać to drugie. Nie jest to zresztą tak całkiem bez sensu. Widz współczesny bowiem i tak zna szczegóły obecnej rzeczywistości, bo w niej żyje i sam uczestniczy w jej zmianie. Chodziłoby więc o to, by ją zmieniać w najbardziej słusznym kierunku i by robił to z całą pasją i ofiarnością, na jaką go tylko stać. Nie trzeba dowodzić, że właśnie to jest najistotniejsze i właśnie w tym może aktywnie uczestniczyć dramat wielkich idei i prostych uczuć, choćby nawet był pozbawiony realizmu szczegółów.

Czy tylekroć potwierdzona w przeszłości antynomia między dramatem idei a realizmem szczegółów ma charakter obowiązującego prawa, jest znamieniem gatunku, czy też może jest to ograniczenie związane z dotychczasowymi etapami jego rozwoju? Prawa rządzące gatunkami literackimi są historycznie zmienne. Widzimy to jak na dłoni w powieści realizmu socjalistycznego, która przestała być sędzią z epickim spokojem ferującym sprawiedliwe wyroki za winy swych czasów, stała się natomiast uczestnikiem i współtwórcą bieżącego życia. W tej chwili najistotniejsze jest to, że w wyniku tych przemian powieść realizmu socjalistycznego harmonijnie, organicznie

²² *Pisarze wobec dziesięciolecia*. Nowa Kultura, VI, 1955, nr 23.

niemal zespoliła realizm szczegółów z zadaniami agitacyjno-ideowymi.

Nie ma powodu twierdzić, że nigdy nie dojdzie do tego w dramacie. Na obecnym jednak etapie rozwoju dramat jeszcze do tego nie dojrzał. Harmonijne powiązanie idei z realizmem szczegółów w dramacie realizmu socjalistycznego było dotąd możliwe w wypadku idei dalekiej od heroizmu, pozbawionej patosu, idei po prostu przeintelektualizowanej. Jako bliski nam przykład przypomnę Kruczkowskiego *Niemców*. O tym samym świadczy również tegoż autora *Juliusz i Ethel*, gdzie tej równowagi z całą pewnością już nie ma. Równowagi tej nie ma również w teatrze Brechta, Vilara i w najwybitniejszych osiągnięciach opery chińskiej. Widzieliśmy, że „dociąganie“ do owej równowagi nie daje w operze chińskiej wysokich artystycznie wyników.

W każdym razie jedno w tym jest pewne. Naprawdę wielkich sukcesów ideowo-artystycznych nie da się wymanewrować koncepcjami rozwiązań warsztatowych, dozowaniem realizmu szczegółów, który miałby uzupełnić dramat idei. Dzieje literatury uczą, że rozwiązania warsztatowe są rzeczą wtórną, są skutkiem rozwiązań ideowych, nie zaś celem, do którego osobno należy dążyć. Toteż niech nas nie drażnią pozornie arealistyczne środki, nie potępiajmy dramatu za brak realizmu szczegółów, jeśli zadania ideowo-agitacyjne zostaną całkowicie spełnione. Dramat idei ma bowiem pełne prawo nie tylko do eksperymentu, ale także może żądać przyjęcia do wiadomości wszystkich środków, które się okazały skuteczne. Nawet gdy owa skuteczność dziś jeszcze nie jest tak zupełnie bez skazy. Twórczy eksperyment musi mieć bowiem prawo do błędu.

Cieplice Śl., sierpień 1955