

Kazimierz Malak

Polsko-radzieckie stosunki teatralne w okresie międzywojennym

Piotrkowskie Zeszyty Historyczne 6, 293-309

2004

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.

Kazimierz Malak

POLSKO-RADZIECKIE STOSUNKI TEATRALNE W OKRESIE MIĘDZYWOJENNYM

1. Wstęp

Polsko-radzieckie stosunki w dziedzinie teatru są częścią szeroko rozumianych stosunków kulturalnych. Niniejszy artykuł jest próbą syntetycznego ich przedstawienia w zakresie recepcji dramatu na scenach polskich i radzieckich. Pomija więc ich istotną część, jaką jest publicystyka teatralna oraz sceny amatorskie i kabaretowe. Wyjaśnienia wymaga również zastosowany podział na dramat rosyjski i radziecki. Nie jest on wymysłem autora, lecz został przejęty od Aleksandra Brücknera i innych badaczy kultury rosyjskiej i radzieckiej.

2. Recepcja dramatu polskiego w ZSRR

Najchętniej i najczęściej wystawiano utwory Gabrieli Zapolskiej. Było to ułatwione, ponieważ jej twórczość znana była jeszcze w Rosji carskiej. W 1918 r. w piotrogrodzkim Teatrze Saburowa wystawiono *Pannę Maliczeską*. Miała zapewne niezłe powodzenie, gdyż grywano ją m.in. w niedziele¹. Największe wzięcie miała jednak *Moralność pani Dulskiej*. Świadczy o tym wystawienie jej w Piotrogradzie i dwukrotne w Moskwie, m.in. w Teatrze Małym (sezon 1919/1920)². Wydaje się jednak, że inscenizacje nie były zbyt udane. W pierwszym przypadku utwór utrzymał się na scenie przez trzy sezony (14 wieczorów), a w drugim skończyło się na premierze³. Po 1921 r. twórczość G. Zapolskiej weszła na sceny teatralne innych ośrodków kulturalnych, m.in. Mińska i Kijowa⁴.

Mimo że inscenizacje utworów Zapolskiej nie zostały zaliczone do wydarzeń artystycznych, to jednak w większości przypadków cieszyły się popularnością. Stało się to zapewne powodem umieszczenia jej nazwiska w historii teatru ukraińskiego, pośród wybitnych, światowej sławy dramaturgów: Ibsena, Moliera, Szekspira i innych⁵.

¹ Sztukę wystawiano z reguły raz w tygodniu.

² *Teatry Moskwy. 1917-1927. Stat'i i materialy*, vyp. 4, Moskwa 1928, s. 20, 176 i 188.

³ *Ibidem*, s. 176 i 188.

⁴ *Istorija sovetskogo dramatičeskogo teatra*, t. 3, Moskwa 1966, s. 222; *Šljachi i problemy rozvitku Ukraïns'kogo Radjans'kogo teatra*, Kiiw 1970, s. 42.

⁵ *Ibidem*.

Do 1927 r. na scenach radzieckich zaprezentowano 3 dramaty Zapolskiej, w czterech ośrodkach kulturalnych. Dało to razem 9 premier stanowiących 1/3 repertuaru polskiego w teatrach radzieckich w dwudziestoleciu międzywojennym. Jest to zestawienie imponujące. Z zapisów w historii teatru ukraińskiego i białoruskiego możemy wnosić, iż większość inscenizacji była udana. W innym przypadku nie weszłyby raczej do historii.

Po utwory Zapolskiej sięgano z kilku powodów. Jej twórczość była znana i dobrze przyjmowana jeszcze w okresie caratu. Twórców teatralnych pociągały również mistrzostwo jej warsztatu oraz konstrukcja, logika i precyzja dramatopisarska. Istotna była także tematyka jej utworów, demaskująca moralność klas i grup społecznych, które w ZSRR odchodziły lub odeszły z „głównej sceny” życia społecznego. Ponadto utwory jej pociągały reżyserów możliwościami inscenizacji i interpretacji artystycznej.

Największy jednak rozgłos uzyskało wystawienie *Balladyny* Juliusza Słowackiego. Przygotowania trwały od 1914 r., ale do premiery doszło dopiero 12.03.1920 r. na scenie I Studia MChAT (Moskowskij chudożestwiennyj akademiczeskij teatr – Moskiewski Artystyczny Teatr Akademicki⁶). Przygotował ją zespół kierowany przez Konstantego Stanisławskiego. Inicjatywa wyszła prawdopodobnie od Ryszarda Bolesławskiego⁷. Przeszkodziły wojna światowa, rewolucje, wojna domowa. Odeszli niektórzy wykonawcy, zmieniano i skracano scenariusz. Zabiegi te miały ważne zadanie do spełnienia, w ówczesnej powojennej i rewolucyjnej rzeczywistości. Spektakl bowiem miał m.in. obalić posądzenia, iż I Studio stało się teatrem „martwym, zastygłym, pozostającym całkowicie w minionej epoce”. Zarzuty brały się stąd, iż teatr ten w okresie radzieckim nie wystąpił jeszcze z żadną nową premierą. „*Balladyna* to nie «kolejny spektakl», a «ostatni decydujący bój» studia o przyszłość”. Klęska *Balladyny* byłaby dla zespołu śmiertelnym ciosem – pisała prasa⁸.

Wybór polskiego dramatu romantycznego krytyka przyjęła przychylnie. W premierowej recenzji nie omieszkało podkreślić politycznych odniesień. „W owe dni gdy polscy socjalszowiniści zuchwale wymachują bronią ...w Moskwie, w sercu Radzieckiej Republiki, Studio Teatru Artystycznego wystawia tragedię poety Juliusza Słowackiego. Fakt to znamieny – dowodzi on, że obcy nam jest szowinizm, że gotowiśmy dać zdecydowany odpór zadufanym w sobie najemnikom Ententy, a równocześnie przyjmujemy od nich te wartości, które stworzyła ich prawdziwa kultura”⁹.

Do inscenizacji i artystycznej strony spektaklu odniesiono się przychylnie. „Wywiera ogromne wrażenie i bezsprzecznie może zdobyć widzów dowolnego

⁶ Teatr Akademicki – tytuł honorowy, przyznawany teatrom od 1919 r. za zasługi i osiągnięcia w rozwoju sztuki teatralnej.

⁷ Ryszard Bolesławski, właśc. Szrednicki (1889-1937) – reżyser oraz aktor teatralny i filmowy polskiego pochodzenia..

⁸ V.M., *K postanovke „Balladyny”*, „Vestnik teatra” 1920, nr 55, s. 10. Zob. też: M. Kulesza, *Ryszard Bolesławski*, Warszawa 1989, s. 96.

⁹ V.At., *Studia Chudożestvennogo teatra. „Balladyna”*, „Vestnik teatra” 1920, nr 57, s. 9.

składu społecznego” – pisał jeden z krytyków¹⁰.

W marcu 1920 r. grano *Balladynę* przez 9 wieczorów, a w całym sezonie wystawiono ją siedemnastokrotnie. W repertuarze (I, a następnie II Studia MChAT¹¹) przedstawienie przetrwało pięć sezonów¹², co dało w efekcie 84 spektakle¹³. Z porównania danych repertuarowych teatrów moskiewskich wynika, że *Balladyna* cieszyła się przyzwoitym powodzeniem i plasowała powyżej średniej w tabeli oglądalności.

Na Ukrainie wystawiono dwukrotnie inny dramat Słowackiego – *Mazepę*. W 1923 r. premierę przygotował kijowski Państwowy Teatr Dramatyczny im. Szewczenki, a w 1929 r. Teatr Państwowy w Odessie. Z braku danych niewiele da się powiedzieć o scenicznych dziejach tych spektakli. Wydaje się jednak, że obie inscenizacje nie uzyskały rangi wydarzeń teatralnych o znaczeniu historycznym dla teatru radzieckiego. Niemniej z umieszczenia wzmianki o premierze odeskiej w monografii teatru radzieckiego można wysnuć wniosek, iż nie przeszła bez echa.

Na wystawienie *Mazepy*, jak się wydaje, wpływ miały trzy względy: 1) tytułowy bohater Iwan Mazepa – paż królewski, a następnie hetman kozacki, był symbolem dążeń do niezawisłości Ukrainy; 2) ukraińscy reżyserzy i aktorzy, którym carat nie zezwalał grać tego rodzaju klasyki światowej odrabiali zaległości; 3) stosunkowo wysokie zainteresowanie polskim dorobkiem kulturalnym ukraińskich sfer intelektualnych.

Wśród polskich premier ważne miejsce przypada *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego. Inicjatywa jej wystawienia wyszła najprawdopodobniej od Anatolija Łunaczarskiego (ludowego komisarza oświaty), gdy rozważał on w 1919 r. zagadnienie zapoznania widza radzieckiego z najlepszymi dziełami dramatycznymi przeszłości¹⁴. Premiera odbyła się 15.11.1923 r. w pietrogradzkim Państwowym Teatrze Eksperymentalnym¹⁵. Reżyser Wsiewołod Wsiewołodski odczytał poemat Krasińskiego oczyma zwycięskiej rewolucji bolszewickiej. Duże wrażenie robił epizod walki w ostatnim akcie, w takt marszowo wykonanego hymnu na motywach „Z dymem pożarów”. Zakończenie obcięto. Rzecz wieńczyło wezwanie Pankracego do zbudowania nowego ładu na gruzach i zgliszczach minionego świata. Wywołało to oburzenie części prasy polskiej, relacjonującej wystawienie¹⁶. Miejscowi recenzenci zgodnie i entuzjastycznie podkreślili zarówno wartości, jak i aktualne treści dramatu. Wysoko oceniono wizjonerstwo Krasińskiego, który nie będąc rewolucjonistą,

¹⁰ V. M., *K postanovke „Balladyny”*..., s. 10.

¹¹ Podział na MChAT I i II spowodowany został konfliktem na tle artystycznym.

¹² *Programma moskovskich teatrov*, s. 4, dodatek do: „Vestnik teatra”, 1920, nr 55; *Tamże* nr 57; „Teatral’noe obozrenie” 1922, nr 1, s. 15, I. Schiller, „*Balladyna*” w *Studio MChAT*, „Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 1-3, s. 346-376.

¹³ *Teatry Moskwy...*, s. 162.

¹⁴ Zob.: A. V. Lunačarskij, *O teatrze i dramaturgii*, t. 1, Moskwa 1958, s. 173.

¹⁵ Chronologicznie była to druga zagraniczna inscenizacja tej sztuki. Pierwsza miała miejsce w 1918 r. w Pradze.

¹⁶ Zob.: S. Marczak-Oborski, *Sztuki polskie grane za granicą 1918-1939*, „Dialog” 1978, nr 1, s. 151. Innego zdania był recenzent z „*Zycia Teatru*” (1924, nr 1, s. 7), który ocenił inscenizację bardzo pochlebnie.

zdołał przewidzieć zgubę swojej klasy¹⁷. Na wystawienie dramatu Krasinśkiego złożyło się kilka czynników. Po pierwsze, była to zapewne realizacja linii programowej radzieckich władz kulturalnych dążących do zapoznania robotniczej widowni z wybitnymi dziełami przeszłości. *Nie-Boska komedia* ukazująca rewolucję z „perspektywy salonu poety”, miała istotny walor ideologiczny, zapowiadała bowiem nieuchronność rewolucji społecznej. Po drugie, dramat ten jest podatny na eksperymenty sceniczne. Po trzecie, szczególnie odczuwalna była wtedy w Piotrogradzie popularność kultury polskiej.

Popularna była także Eliza Orzeszkowa. Jednakże zasięg recepcji jej utworów ogranicza się do Białorusi. Twórczość pisarki związana tematycznie z tym regionem była chętnie adaptowana przez miejscowe zespoły teatralne, zarówno zawodowe, jak i amatorskie. Dramaty *W zimowy wieczór* (*Rys*) i *Cham* weszły do repertuaru pierwszego narodowego teatru białoruskiego – Pierwszego Białoruskiego Stowarzyszenia Dramatu i Komediów powstałego w kwietniu 1917 r. Teatr, który pełnił również funkcję sceny objazdowej zaprezentował je z dużym powodzeniem mieszkańcom wielu białoruskich miast i miasteczek¹⁸. Tylko w Mińsku (w sezonie 1917/1918) *Zimowy wieczór* powtarzano aż 24 razy. Bez względu na to, że był to jedyny teatr narodowy w stolicy Białorusi, ilość wystawień zdaje się świadczyć o solidnym poziomie artystycznym zespołu, dobrej inscenizacji sztuki i powodzeniu u publiczności.

Dorobek dramatyczny Orzeszkowej zajął poczesne miejsce w otwartej 14.09.1920 r. w Mińsku, narodowej scenie – Państwowym Teatrze Białoruskim. Utwory pisarki wystawiano z powodzeniem aż do 1924 r.¹⁹ Należały one również do najpopularniejszych pozycji repertuarowych teatrów amatorskich²⁰.

O popularności Orzeszkowej zdecydowała przede wszystkim fabuła obu sztuk, osnowę której stanowiły autentyczne wydarzenia, a bohaterami byli „ludzie tutejsi”, z Białorusi. Dzięki dramaturgii wewnętrznej nadawały się one doskonale na scenę. Były również zrozumiałe dla szerokiej widowni o chłopskim i robotniczym rodowodzie.

Na Ukrainie upodobano sobie Juliusza Żuławskiego. W 1920 r. Teatr im. Iwana Franki w Winnicy wystąpił z premierą *Ijoli*. Była ona polską jedynaczką wśród 9 sztuk prezentowanych w sezonie. Na podstawie danych pośrednich można sądzić, że sztuka miała powodzenie, utrzymując się w repertuarze do 1923 r.²¹ Ustosunkowując się do działalności teatru „Miscjewa gazeta” rozpatrywała jego działalność na podstawie dwóch spektakli: *Wesela Figara* i właśnie *Ijoli*. Jest to jedna z nielicznych scen ukraińskich – pisano – „które idą nowymi drogami ... zerwały ze starym repertuarem i starą techniką”, a ich repertuar jest „łatwy do zrozumienia przez ro-

¹⁷ Gr. Avlov, *Nebożestvenaja komedia (Gosudarstvennyj Eksperimental'nyj teatr)*, „Petrogradskaja gazeta prawda”, 17.11.1923, nr 261, s. 3.

¹⁸ J. Dyla, *Tvory*, Minsk 1981, s. 317-328.

¹⁹ *Gistoryja Belaruskaga teatra*, t. 2, Minsk 1983, s. 9-25, 55-58; *Istoryja Sovetskogo dramatičeskogo teatra*, t. 2, s. 195-197.

²⁰ *Gistoryja...*, s. 41.

²¹ *XX rokiv Teatru im. Iv. Franka*, Kiïv 1970, s. 181; *Šljachi i problemy...*, s. 45.

botników i chłopów”²². Z wypowiedzi tej można wnosić, iż *Ijola* została dobrze przyjęta przez widownię i zaliczona do repertuaru „postępowego”.

Wydaje się, iż powodzenie *Ijoli* w 1920 r. oraz panująca jeszcze moda na modernizm były m.in. powodem sięgnięcia przez reżysera Aleksandra Jurę (właśc. Gnat Piotrowicz Jura) po inny utwór Żuławskiego – *Koniec Mesjasza (Łże Miessija)*. Premiera miała miejsce w 1922 r. Inscenizacja została pomyślana dla widowni masowej. Jednak zbyt wielkiego powodzenia nie miała i w 1924 r. zeszyła z afisza²³. Do dorobku pisarskiego Żuławskiego sięgnął też otwarty w 1922 r. w Witebsku – Drugi Białoruski Teatr Państwowy, otwierając pierwszy sezon premierą *Erosa i Psyche*. Sztuka, mimo iż zyskała poparcie części krytyki, nie zdobyła widowni²⁴.

Wszystkie wystawione utwory Żuławskiego to dramaty historyczne, o niezbyt skomplikowanej dramaturgii, za to dużym zewnętrznym efekcie. Mogły się więc podobać publiczności. Ponadto *Eros i Psyche* to obraz walki dobra (idealizm) ze złem, kończący się zwycięstwem pierwszego. Istniała więc możliwość dostosowania utworu do symboliki zwycięskiej rewolucji bolszewickiej. Zainteresowanie reżyserów twórczością Żuławskiego mogło również wynikać z ich poszukiwań estetycznych. Modernizm, którego był przedstawicielem, zdobył na początku lat 20. dużą popularność. Przy tym utwory pisarza były dostępne w tłumaczeniach, toteż sięgano po nie. Weszły więc do historii teatru ukraińskiego i białoruskiego jako przykłady poszukiwań nowych form wyrazu artystycznego.

W repertuarach teatrów radzieckich znalazły się także utwory innych pisarzy polskich, min: *Sędziowie* Stanisława Wyspiańskiego, *Quo vadis? (Kamo gradiesz?)* Henryka Sienkiewicza, *Diabeł i szynkarka* Stefana Krzywoszewskiego, *Chata za wsią (Cyganka Aza)* Józefa Kraszewskiego, *Dla szczęścia* Stanisława Przybyszewskiego. Jednakże żaden z nich nie zapisał się trwale w historii sceny radzieckiej. Świadczyć o tym może choćby fakt, że spektakl wg Sienkiewicza prezentowano w Moskwie, Piotrogradzie i Tbilisi najwyżej przez dwa sezony, zaś sztukę Przybyszewskiego wystawiono w Moskwie tylko dwukrotnie, przy łącznej widowni 575 osób²⁵.

Z braku recenzji możemy się tylko domyślać przyczyn braku powodzenia wymienionych spektakli. Wydaje się, iż sztuki te (w szczególności *Quo vadis?*) nie miały wsparcia administracji kulturalnej²⁶. Nie wnosiły bowiem treści przydatnych do działalności oświatowo-propagandowej, skierowanej przeciwko byłym klasom posiadającym i religii.

Dotychczasowe adaptacje i inscenizacje dramatu polskiego w ZSRR wykorzystywały przeważnie utwory klasyczne. W 1932 r. 23 maja po raz pierwszy zaprezentowano utwór współczesny – *Raban* Witolda Wandurskiego wyreżyserowany

²² „Kamjanec-Podil'sk. Misceva gazeta” 14.01.1922, nr 12, s. 4.

²³ *XX rokiv Teatru...*, s. 42; *Łże Miessija*, „Izvestija” (Winnica), 14.11.1922, nr 245, s. 4.

²⁴ Zob.: *Gistoryja...*, s. 182-183.

²⁵ *Sovetskij teatr. Dokumenty i materialy 1917-1967. Russkij sovetskij teatr 1921-1926*, Leningrad 1975, s. 321; *Teatry Moskwy...*, s. 172 i 182; „Žizn' iskusstva” 1919, nr 48, s. 1 i 3.

²⁶ Szczegółowo o polityce kulturalnej zob.: K. Małak, *Polsko-radzieckie stosunki kulturalne w okresie międzywojennym*, Warszawa 1991.

przez głównego reżysera teatru Jewsieja Liubimowa-Łanskiego. Jednakże Wandurski znalazł się na scenie nie jako przedstawiciel dramaturgii polskiej, ale radzieckiej²⁷. Spektakl przygotowała „brygada szturmowa”²⁸ moskiewskiego Teatru Obwodowej Rady Związków Zawodowych jako czyn produkcyjny z okazji XVII Wszechzwiązkowej Konferencji Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii (bolszewików)²⁹. Najpełniejsza charakterystyka utworu Wandurskiego znalazła się w notatkach reżysera. Jest to – pisał – „Przesycony emocjami dramat bohaterski, odzwierciedlający walkę polityczną w Polsce współczesnej. ... Jest to utwór ostry politycznie, przeniknięty szeregiem momentów psychologicznych.... Dzięki organicznej jedności autora ze środowiskiem które odśpiewa, [w sztuce – K.M.] nie ma fałszu i oportunistów”³⁰.

Inscenizacja miała mieć charakter demaskatorsko-prapagandowy. Wskazują na to zadania, jakie reżyser sobie postawił, m.in.: „Podkreślić kontrasty między lakierowaną na zewnątrz europejskością Polski – wystrojonej i nadętej, a jej prawdziwą biedą, zapóźnieniem, szarością ... podkreślić jezuityzm burżuazji i polskich sfer rządowych, eksploatujących masy pracujące, pod symbolami ojczyzny, społeczeństwa i innych wysokich pojęć”³¹. Duży nacisk położył reżyser na atmosferę emocjonalną, wykorzystując w tym celu możliwości, jakie daje muzyka i plastyka. Napisany został specjalny prolog, w którym wykorzystano m.in. polskie pieśni rewolucyjne oraz Mazurek Dąbrowskiego³².

Przyczyn wystawienia sztuki było zapewne kilka: 1) jej treść była zgodna z nakazem władz centralnych o preferowaniu utworów tematycznie związanych z walką klasową i życiem mas pracujących; 2) przedstawiała walkę proletariatu o jego prawa w oskarżanej o faszyzm Polsce; 3) wyszła spod pióra pisarza komunisty, zmuszonego uciekać z Ojczyzny; 4) miała wyraźnie zaznaczone tendencje propagandowo-agitacyjne.

Krytyka przyjęła dramat Wandurskiego życzliwie, widząc w nim utwór interesujący i artystycznie udany. Podkreślano udaną postać „pana Kandalskiego” (pracownika „defensywy”), jako „znakomitą figurę polskiego faszysty”³³.

²⁷ Witold Wandurski (1891-1937), poeta, dramaturg, reżyser. Należał do czołowych polskich poetów rewolucyjnych i przedstawicieli awangardy teatralnej. Członek Komunistycznej Partii Polski, więziony. Od 1928 r. w ZSRR, gdzie uważano go za przedstawiciela radzieckiej dramaturgii i awangardy teatralnej. Oskarżony, jak wielu w okresie stalinowskim, zginął w obozie.

²⁸ Jednym z przejawów totalitaryzowania społeczeństwa było przejście na sześciodniowy tydzień i powszechne organizowanie produkcji, w tym artystycznej, na bazie zespołów – brygad. Obok brygad produkcyjnych funkcjonowały brygady pisarzy, poetów, malarzy i aktorów.

²⁹ H. Karpacka, *Witold Wandurski*, Łódź 1968, s. 359; *Udarnaja brygada XVII Partkonferencii*, „Sovetskoe iskusstvo” 1932, nr 6, s. 1.

³⁰ *Archiv. E.O. Ljubimova-Lanskiego. Režiserskij plan p'esy V. Vandurskogo „Raban”*. Central'nyj Gosudarstvennyj Archiv. Literaturny i iskusstva (CGALI) f. 2068, op.1, jed.chr. 39.

³¹ *Ibidem*.

³² N.Z. Vasingżanjan, *Pol'skij revolucionnyj proletarskij teatr*. Kandidatskaja disertacija, Moskwa 1975, s. 61 (praca w zbiorach Biblioteki Państwowej im. Lenina w Moskwie).

³³ V. Ol'gin, *Spektakl' ostrogo političeskogo značenijsa. „Raban” v teatre MOPS*, „Literaturnaja gazeta”, 1932, nr 26, s. 4.

Sztukę grano przez dwa lata (1932-1933), osiągając 25 przedstawień³⁴. Stosunkowo krótki okres przebywania jej na scenie wynikał zapewne: z 1) artystycznej niedoskonałości utworu; 2) radykalnie pozytywnej zmiany w stosunkach polsko-radzieckich. Zapewne niezręcznie było utrzymywać na scenie utwór oskarżający polskie koła rządzące i jednocześnie pracować z ich przedstawicielami nad poprawą wzajemnych stosunków.

Nie ulega wątpliwości, iż *Raban* nie przyczynił się do zmiany obrazu Polski w pożądanym przez nasze interesy kierunku. Na odwrót, umacniał jej wyobrażenie jako kraju nędzy, ucisku społecznego i „faszystowskiej” przemocy. Było to zresztą zgodne z poglądami autora i większości polskich komunistów żyjących w ZSRR.

Podsumowanie

Polska twórczość dramatyczna zaznaczona została na scenach radzieckich 28 premierami 17 utworów. Pozornie nie jest to zbyt wiele. Jednakże, w porównaniu z ogólną liczbą utworów polskich wystawionych zagranicą w okresie międzywojennym (stosunek ten kształtuje się jak 250:28), ocena ta musi ulec zmianie. Okazuje się bowiem, że więcej niż co dziesiąta premiera miała miejsce na scenach radzieckich. Jeszcze korzystniej wypada zestawienie autorów. Z 43 zaprezentowanych za granicą³⁵ twórczość aż 11 pokazano widzom radzieckim.

Z analizy rozkładu premier w poszczególnych latach (do 1923 r. było ich 22) nasuwa się wniosek, że utwory z polskim rodowodem grano na zasadzie tradycji przedrewolucyjnej, w którym to okresie dramat polski miał trwałe, choć skromne miejsce. Wraz z postępującą ideologizacją życia kulturalnego oraz poprawą stosunków politycznych następowało odchodzenie od dramatu polskiego. W latach 1923-1926 na mocy decyzji administracyjnych zdjęto z repertuarów: *Ich czworo* i *Pannę Maliczewską* Zapolskiej, *Kłatwę* Wyspiańskiego, *Quo vadis?* Sienkiewicza oraz wszystkie utwory Przybyszewskiego. Zakaz prezentacji – pisano – dotyczył „tylko tych utworów klasycznych, które uznano za absolutnie szkodliwe i obce proletariatu (apologia monarchizmu, wrogość wobec klasy robotniczej, absolutna mistyka itp.)”³⁶.

Owa depolonizacja repertuarów radzieckich teatrów związana była zapewne z małą przydatnością repertuaru polskiego do celów oświatowo-propagandowych oraz małą atrakcyjnością dla widowni – o innym niż przedrewolucyjna składzie społecznym i innych upodobaniach.

Zaprezentowane sztuki nie należały do nowości. Wszystkie (poza „Rabanem”) były już tam znane, jeżeli nie ze sceny, to z książki. Nie wnosiły więc prawie nic nowego do ukształtowanego wcześniej i kształtowanego po rewolucji, przez środki masowego przekazu, obrazu Polski i Polaków.

³⁴ N.Z. Vasingżanjan, *op. cit.*, s. 161.

³⁵ S. Marczak-Oborski, *Sztuki polskie...*, s. 119.

³⁶ T. Agapkina, *Literatura polska w ZSRR w latach 1918-1939* [w:] *Tradycja i współczesność. Powinowactwo literackie polsko-rosyjskie*, Wrocław 1978, s. 264-265.

Terytorialnie sceniczna recepcja dramatu polskiego zawężona została głównie do Moskwy, Leningradu, Kijowa i Mińska, co upoważnia do stwierdzenia, że dramat polski w ZSRR nie dotarł do szerokich kręgów publiczności i pozostał znany jedynie wielbicielom teatru miast stołecznych w europejskiej części kraju.

3. Recepcja dramatu rosyjskiego i radzieckiego w Polsce

3.1. Recepcja dramatu rosyjskiego

W okresie międzywojnia na polskich scenach wystawiono 113 sztuk rosyjskich, które miały 153 premiery. Historycznie pierwszą był *Rewizor* Mikołaja Gogola, wystawiony 8.12.1918 r. w Warszawie przez Teatr Praski. Inszenizacja nie należała do udanych. Z podobnym skutkiem wystawiły *Rewizora* jeszcze dwa stołeczne teatry: Powszechny (1919 r.) i Dramatyczny (1921 r.)³⁷. Przyczyny niepowodzeń leżały po stronie warsztatowej³⁸.

Zainteresowanie rosyjskim repertuarem dramatycznym wzrosło i było największe w latach 1922-1926, wyrażając się w 81 premierach. Największe zainteresowanie budził on w Krakowie, Warszawie i Poznaniu. Można przyjąć, że udział sztuk rosyjskich w repertuarach teatrów, które je wystawiały, nie przekraczał 10%. W zestawie utworów obcych przeważały francuskie i niemieckie. W latach późniejszych zainteresowanie słabło, niemniej prawie corocznie (do 1938 r.) wystawiano po kilka sztuk³⁹. Na scenach utrzymały się utwory, które rokowały nadzieję na sukces, nie tyle artystyczny, co kasowy.

Skoncentruję się na kilku najbardziej reprezentatywnych premierach. Zainteresowanie reżyserów i widzów w sezonie teatralnym 1922/1923 wzbudziła sztuka *To co najważniejsze* Mikołaja Jewreinowa. Jej europejska (poza ZSRR) prapremiera miała miejsce 14.10.1922 r. w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie. Spektakl powtarzano 34 razy, co świadczy o dobrym przyjęciu przez widzów i krytykę⁴⁰. Jeszcze większe powodzenie miało następne wystawienie w warszawskim Teatrze Polskim. Grano ją tam ponad 50 razy. Większość recenzji była pochlebnych, a niektóre wręcz entuzjastyczne⁴¹. Powodzenie tragikomedii Jewreinowa stało się zapewne zachętą dla placówek teatralnych w innych miastach. W sumie wystawiano ją jeszcze jedenastokrotnie, co stanowiło blisko 1/5 repertuaru rosyjskiego na scenach polskich w omawianym okresie. Była to popularność, jakiej nie osiągnął żaden z najwybitniejszych pisarzy rosyjskich.

³⁷ Zob.: S. Dąbrowski, J. Swarzędzi, *Gogol na ziemiach polskich*, „Pamiętnik Teatralny” 1952, z. 1, s. 80.

³⁸ Zob.: Z. Halicki, *Teatr Powszechny*, „*Rewizor*” Gogola, „*Robotnik*” 1919, nr 305, s. 6.

³⁹ Szczegółowe zestawienie zob.: K. Malak, *op.cit.*, s. 411-413.

⁴⁰ Zob.: F. Sielicki, *Mikołaj Jewreinow w Polsce*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Slavia Wratislaviensis” IV, 1974, nr 194, s. 65; Z. i K. Braunowie, *Teofil Trzczeński*, Warszawa 1967, s. 45.

⁴¹ Zob.: St. M., *Czarodziejstwa rosyjskiego Prospera*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1923, nr 7, s. 10; E. B., *Teatry warszawskie*, „Świat”, 1933, nr 6, s. 8-10.

Duże wzięcie miały dramaty Dymitra Mereżkowskiego: *Carewicz Aleksy* – zrealizowany w krakowskim Teatrze im. J. Słowackiego oraz *Car Paweł* wystawiony we lwowskim Teatrze Małym i w stołecznym Teatrze Polskim⁴². Szczególnie ostatnia inscenizacja zasługuje na przypomnienie. Powtarzano ją 56 razy, co dało sztuce piąte miejsce wśród mających największą ilość wystawień w ciągu pierwszego dwudziestolecia istnienia Teatru Polskiego⁴³. Dwie sztuki i dwa sukcesy zarówno artystyczne jak i kasowe. Przypadki takie były rzadkie. Wydaje się, iż przyczyn tak znacznego powodzenia należy szukać w: 1) mocnej pozycji pisarskiej autora, utrwalonej w Europie jeszcze przed I wojną światową; 2) rozpowszechnionej przez naszą prasę opinii o Mereżkowskim jako wrogu bolszewizmu; 3) politycznej działalności pisarza w Polsce, który m. in. w 1920 r. nawoływał do krucjaty przeciwko bolszewikom i głosił dziejową rolę Polski na Wschodzie; 4) specyfice jego utworów, pełnych aluzji i symboliki, a odnoszących się do historii Rosji; 5) artystycznie właściwym przygotowaniu obu dramatów na scenę.

Warto zwrócić uwagę na ewentualne skutki polityczne adaptacji dramatów Mereżkowskiego. Podkreślanie w inscenizacjach krwiożerczości i okrucieństwa władców Rosji (co wówczas prawie automatycznie przenoszono na społeczeństwo), ich oporu i niechęci wobec wpływów i kulturze Zachodu, w zestawieniu z rozpowszechnionym „krwawym” obrazem rewolucji i wojny domowej, utrzymywało zapewne analogicznie negatywne wyobrażenia o obecnym wschodnim sąsiedzie. Oczywiście daleki jestem od przeceniania zakresu wpływów adaptacji Mereżkowskiego. Niemniej w ogólnym obrazie stosunków polsko-radzieckich zasługują na podkreślenie.

Znacznym powodzeniem na scenach kilku miast cieszyła się sztuka Leonida Andrejewa *Ten którego biją po twarzy*⁴⁴. Mimo, że autor nie zawsze znajdował uznanie krytyków, należał w latach 1922-1924 do rzędu wziętych. W omawianym okresie wystawiono 4 jego sztuki, mające 12 premier w 9 miastach. Najpopularniejsza – *Ten którego biją po twarzy* miała 10 premier w 9 miastach. Statystycznie więcej premier miały tylko sztuki M. Jewreinowa. Większość inscenizacji miała co najmniej dobre powodzenie. Osiągnął zatem Andrejew większy sukces niż przed I wojną światową. Wydaje się, iż zasadniczy wpływ na to miała panująca wtedy moda na ekspresjonizm, którego był przedstawicielem. Nie bez znaczenia była też popularność autora na Zachodzie oraz antyrewolucyjne i antyradzieckie poglądy, podkreślane niekiedy przez reklamę.

Wydarzeniem artystycznym była prapremiera dramatu Aleksego K. Tołstoja *Śmierć Iwana Groźnego*, zrealizowana w 1932 r. w Teatrze Narodowym, pod innym tytułem *Car Iwan Groźny*. Cieszyła się dużym powodzeniem, osiągając 58 powtórzeń. Była to jednocześnie pierwsza premiera sztuki pisarza rosyjskiego w tym te-

⁴² Zob.: F. Sielicki, *Mereżkowski w Polsce międzywojennej*, „Pamiętnik Humanistyczny” 1973, nr 3 s.111; A. Gruszecka, *Teatr im. Słowackiego*, „Przegląd Warszawski” 1924, nr 29, s. 154-156.

⁴³ F. Sielicki, *Mereżkowski...*, s. 111.

⁴⁴Zob.: F. Sielicki, *Leonid Andrejew w Polsce międzywojennej*, „Studia Rossica Posnaniensia”, I, 1970, s. 96.

atrze w okresie międzywojennym. Ma to swoją wymowę gdy porównamy datę jej wystawienia z datą podpisania polsko-radzieckiego paktu o nieagresji i związanym z tym dążeniem stron do poprawy stosunków. Stosunek krytyki do dramatu był zróżnicowany. Jedni uznali dzieło za wybitne, „skrojone na miarę wybitnych dramatów Szekspira”⁴⁵, inni, np. Zygmunt Łempicki i Antoni Słonimski odmówili mu miana tragedii, a nawet dramatu⁴⁶.

Znacznym powodzeniem cieszyły się znane już wcześniej dramaty: *Rewizor* M. Gogola, *Żywy trup* Lwa Tołstoja, *Wujaszek Wania* Antoniego Czechowa. Na afiszach utrzymały się *Car Paweł I* Mereżkowskiego, *Zazdrość* Mikołaja Arcybaszewa i *Mieszczanie*. Pojawiły się też nowe sztuki m. in. *Sonata Kreuzerowska* – Lwa Tołstoja, *Idiota* Fiodora Dostojewskiego, *Ten którego biją po twarzy* Leonida Andrejewa, *To co najważniejsze* M. Jewreinowa, *Wiera Mircewa* Lwa Urwancewa. Charakter utworów premierowych był różnorodny, od dziewiętnastowiecznej klasyki, poprzez ekspresjonistów, do kryminałów (*Wiera Mircewa*). Proporcje układały się na niekorzyść dziewiętnastowiecznego repertuaru klasycznego. Przeważały sztuki nowsze, już rodem z XX wieku. Oznacza to, że teatry utrzymując w repertuarze klasykę, poszukiwały także nowości, mając zapewne na względzie dwa cele: 1) kasowy – przyciągnięcie publiczności; 2) kształtąco-wychowawczy – zapoznanie widza z nowościami repertuaru rosyjskiego.

Istotna jest kwestia popularności konkretnych utworów rosyjskich, bowiem ich percepcja wpływała na kształtowanie poglądów znacznego grona widzów. Pod względem ilości tytułów dominowała klasyka. Jednakże największe powodzenie miały dwa zasadniczo różne dramaty dwudziestowieczne: *To co najważniejsze* i *Ten którego biją po twarzy*. Z analizy materiałów wynika, iż w cenie był również tzw. repertuar poważny, a nie tylko komediowy.

Przyczyn zainteresowania repertuarem rosyjskim należy upatrywać naszym zdaniem w: 1) postępującej (w tym okresie) poprawie stosunków politycznych i związanym z tym powolnym wygasaniem nastrojów i przekonań antyrosyjskich i antyradzieckich, traktowanych jako wyraz patriotyzmu; 2) utrzymującym się, a nawet rosnącym zainteresowaniem Związkiem Radzieckim, co wiązało się z próbami zrozumienia i objaśnienia przyczyn rewolucji październikowej; 3) tradycyjnych związkach z kulturą rosyjską i uznaniem dla jej wartości; 4) popularności niektórych autorów w ZSRR i na Zachodzie; 5) poszukiwaniu sztuk kasowych.

W ocenach wartości artystycznej wystawionych utworów nie zachodziły raczej żadne zbieżności między treścią recenzji a opcjami ideologicznymi pism, w których

⁴⁵ Zob.: *Kronika teatralna*, „Tygodnik Ilustrowany” 1932, nr 43, s. 698; A. Grzymała-Siedlecki, „*Car Iwan Groźny*” *A. Tołstoja*, „*Kurjer Warszawski*”, Wyd. wiecz., 12.10.1932, nr 282, s. 5-6; W. C., *Car Iwan. Dramat Aleksego Tołstoja w przekładzie S. Miłaszewskiego*, „*Myśl Narodowa*” 1932, nr 45, s. 665.

⁴⁶ Z. Łempicki, *Dwie postacie – dwa obrazy*, „*Kurjer Polski*” 11.10.1932, nr 281, s. 3; A. Słonimski, „*Car Iwan Groźny*” i „*Cyrano de Bergerac*”, „*Wiadomości Literackie*” 1932, nr 42, s. 6; W. Brumer, *Premiera w Teatrze Narodowym*, „*Car Iwan Groźny*”, „*Kurjer Poranny*” 13.10.1932, nr 285, s. 2.

były drukowane. Podstawowym kryterium było odczucie własne recenzenta. Wyraźniej rysują się kontury prasowych orientacji ideologicznych przy analizie politycznych aspektów dzieł, prowadzonej w duchu dawnej „wielkości mocearstwowej Polski” i wzmaganiu na tym tle uczuć patriotycznych. Prym wiodły tu pisma narodowe i zachowawcze. W rozważaniach tych nie występowały akcenty antyradzieckie. Przejawiane zaś poczucie patriotyzmu, może niekiedy przesadnie, nie było czymś obcym ani nowym, zważywszy na „uczulenie” na Rosję z lat niewoli.

Niektóre przedstawienia, szczególnie w renomowanych placówkach teatralnych, poprzedzano zapowiedziami prasowymi. Reklamując premierę, popularyzowano jednocześnie autora i jego twórczość⁴⁷. Również adaptacje dzieł literackich, w wielu przypadkach, popularyzowały nie tylko dzieło, ale i autora. Tak widział to T. Boy w przypadku *Zbrodni i kary*. „Pod wpływem przedstawienia – pisał – widzowie wychodząc z teatru będą odczuwali potrzebę: chwycić co rychlej autentyczny tekst powieści, pochłonąć ją skonfrontować z doznanymi wrażeniami. Przez miesiąc czy dwa, będzie w księgarniach i czytelnich run na Dostojewskiego; będą się toczyły rozmowy na jego temat, publiczność będzie żyła w klimacie arcydzieła”⁴⁸.

Obok refleksji natury artystycznej, adaptacje rosyjskiej twórczości literackiej prowokowały wypowiedzi zawierające aluzje do historii Rosji, rzeczywistości radzieckiej i polskich stosunków ze wschodnim sąsiadem. Dotyczyło to w szczególności *Płaszcz* Gogola, w adaptacji J. Tuwima. Józef Wittlin przyrównał wagę społeczną „płaszcz” do budującego się Magnitogorska. Czyżby chciał poprzez to skojarzenie dać wyraz swej dezaprobaty dla radzieckiej fascynacji ideą socjalistycznej industrializacji, której symbolem był m.in. Magnitogorsk? Tam wcześniej fascynacja „płaszczem”, tu obecnie zauroczenie kombinatem metalurgicznym⁴⁹. W recenzji K. Wierzyńskiego przebijał się pogląd, iż tacy ludzie, jakich nakreślił Gogol w *Płaszczu*, przygotowali grunt dla rewolucji bolszewickiej⁵⁰. Zdaniem W. Fiszera to samo czynił Gogol swoją twórczością, choć „prawie przypadkiem a nawet mimo woli”⁵¹.

Na uwagę zasługuje odwołanie w recenzjach od aluzji czy też rozważań podkreślających negatywne cechy społeczeństwa rosyjskiego, Rosji carskiej lub ustroju radzieckiego. Coraz częściej akcentowano natomiast uniwersalne, ogólnoludzkie wartości recenzowanej inscenizacji dzieła. Wyjątek stanowiły recenzje z *Cara Iwana Groźnego*. Przypuszczalnie stało się to za sprawą niektórych fragmentów dramatu, odnoszących się do stosunków rosyjsko-polskich. Politycznych podtekstów doszukiwali się recenzenci w interpretacji roli Haraburdy (posła polskiego do cara), co stanowiło już pewną tradycję teatralną z okresu niewoli. Wacław Rogowicz sugerował, że w scenie z Haraburdą starły się na śmierć i życie „dwie konstrukcje

⁴⁷Zob.: E. Weber, *Dostojewski i teatr*, „Pion”, 1934, nr 13, s. 9; *Co grają w teatrach*, „Robotnik”, 1934, nr 118, s. 4; „*Zbrodnia i kara*”, „Gazeta Polska” 1934, nr 86, s. 8.

⁴⁸T. Boy - Żeleński, *Romanse cieniów*, Warszawa 1935, s. 5.

⁴⁹J. Wittlin, *Uwagi o „Płaszczu”*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 22, s. 3.

⁵⁰K. Wierzyński, „*Płaszcz*”, „Gazeta Polska”, 11.04.1934, nr 99, s. 4.

⁵¹W. Fiszer, *Dostojewski, Gogol na scenie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1934, nr 17, s. 342.

władzy, dwa typy cywilizacji, dwie formuły potęgi”⁵², zaś recenzent „Myśli Narodowej” zastanawiał się, w jakiej mierze współcześni widzowie dzieła Tołstoja „czują się synami owej potęgi, co zwyciężyła i upokorzyła Groźnego”⁵³. Te „mocarstwowe” aluzje nie odbiegały w swej istocie od wystąpień niektórych XIX wiecznych polskich krytyków *Śmierci Iwana Groźnego*. Recenzenci skupiając uwagę na postaci Haraburdy, podkreślali niekiedy, że A. K. Tołstoj zajmował życzliwe stanowisko wobec Polaków, które znacznie odbiegało od kursu oficjalnej polityki rosyjskiej. Niektórzy wręcz przypisywali pisarzowi polonofilstwo. Doszukiwano się w dziele również klucza „do rozgryzienia egzotycznego sfinksa duszy rosyjskiej”, pozwalającego ją zrozumieć⁵⁴. Opinie te – twierdzi Jan Orłowski – wyraźnie nawiązywały do znanych młodopolskich schematów i tradycji z początku stulecia, kiedy to w piśmiennictwie naszym rozpowszechnione i modne było traktowanie literatury rosyjskiej jako zwierciadła duszy narodu⁵⁵.

Spojrzenie poprzez teatr na Związek Radziecki nie dawało jego aktualnego obrazu. Utrwalany był natomiast wizerunek Rosji posepnej, niezrozumiałej, krwiożerczej, pełnej sprzedajnych i niepełnowartościowych ludzi. Przenoszony, siłą rzeczy, na państwo i społeczeństwo porewolucyjne. W takim m. in. duchu J. Lorentowicz interpretował inscenizację *Żywego trupa*. Sztuka ta, twierdził, ukazuje „z jakich to «bywших ludziej» narodził się przewidywany w Rosji od dawna «gradiuszczij cham», który w ostatnich latach pokazał swe straszliwe oblicze, jako bolszewik”⁵⁶ i który doprowadził Rosję do „dzisiejszego rozkładu”⁵⁷. Zaznaczyć trzeba, że nie dominowały antyrosyjskie i antyradzieckie interpretacje poszczególnych inscenizacji.

Kontury prasowych orientacji ideologicznych rysowały się wyraźniej przy podnoszeniu politycznych aspektów dzieł, w duchu dawnej wielkości mocarstwowej Polski i wzmaganii na tym tle uczuć patriotycznych. Sfera ta była domeną pism o orientacji zachowawczej, związanych z ruchem narodowym i Kościołem katolickim („Myśl Narodowa”, „Głos Narodu”, „IKC” i inne). Zarzucone zostały natomiast komentarze w duchu antyradzieckim. Akcentowane zaś uczucia patriotyczne i reminiscencje historyczne nie były czymś obcym ani nowym. Źródłem ich była zarówno pamięć o dawnej potędze Polski, jak i o latach niewoli narodowej, a być może marzenia o przyszłej potędze.

Analiza częstotliwości i popularności inscenizacji dramatów rosyjskich nasuwa wniosek, iż obok uznanych XIX wiecznych klasyków literatury, największą popularnością cieszyli się: Mereżkowski, Jewreinow, Arcybaszew i Andrejew. Pierw-

⁵² W.R., *Car Iwan Groźny w Teatrze Narodowym*, „Express Poranny” 12.10.1932, nr 284, s. 3.

⁵³ W.C., *Car Iwan*, „Myśl Narodowa”, 1932, nr 45, s. 665.

⁵⁴ S.P.O., *Z teatrów. Zmierzch bogów przemocy*, „Bluszcz” 1932, nr 44, s. 12.

⁵⁵ J. O r ł o w s k i, *Aleksy K. Tołstoj. Z dziejów polsko-rosyjskich związków kulturalnych*, Lublin 1974, s. 178.

⁵⁶ J. Lorentowicz, *Dwadzieścia lat teatru*, t. 3, Warszawa 1934, s. 464; *Kronika*, „Czas” 1923, nr-y z 9,12, i 14 grudnia.

⁵⁷ E. Świerczewski, *Jewreinow*, „Życie Teatru” 1923, nr-y 6-16 i 1924, nr-y 1-6.

szych trzech, obok pisarstwa, łączył nieprzejednanie wrogi stosunek do rewolucji bolszewickiej i Związku Radzieckiego oraz aktywna antyradziecka działalność w rosyjskim środowisku emigracyjnym na terenie Polski. Dodajmy, że ich twórczość literacka miała wsparcie polskich kół rządowych. Wydaje się, iż tworzyło to podstawę do antyradzieckiej interpretacji utworów Jewreinowa. Autor dbał przy tym o autoreklamę; osobiście uczestniczył w przygotowaniach do wystawienia *Tego co najważniejsze* w warszawskim Teatrze Polskim. Nie bez wpływu był też charakter jego sztuk, które cechowała sceniczność i łatwość odbioru. Popularność Jewreinowa świadczyła także o dużym zainteresowaniu problematyką rosyjską i radziecką.

3.2. Recepcja dramatu radzieckiego

Teatry z racji swojego położenia materialnego zmuszane były ciągle do szukania nowości repertuarowych, a tych mogła m. in. dostarczyć rozwijająca się dynamicznie proza radziecka.

W okresie międzywojennym zaprezentowano na scenach polskich 20 dramatów radzieckich 14 autorów, co dało łącznie 57 premier⁵⁸.

Pierwszą⁵⁹ była komedia Walentina Katajewa *Kwadratura koła*, zrealizowana 7.12.1928 r. przez „Ateneum” w Warszawie. Prapremiera została życzliwie przyjęta przez publiczność i większość krytyki. Recenzent „Robotnika” donosił, że widzowie bawili się doskonale, śledząc zabawne powikłania „życia w bolszewickiej Rosji”⁶⁰. Przychylni byli również inni recenzenci, od prawicowych „ABC” i „Rzeczypospolitej” do prorządowej „Epoki”⁶¹. Były też głosy odmienne. Krytyk narodowej „Gazety Warszawskiej” potępiając sztukę, atakował jednocześnie kierownictwo teatru za politykę repertuarową⁶². Nie był on w tych poglądach odosobniony. Komedie rozreklamowaną sporą liczbą recenzji, wystawiano przez prawie 70 wieczorów, co jak pisał Karol Irzykowski – było największym sukcesem „Ateneum” w pierwszym okresie jego istnienia⁶³. Utwór zrobił największą karierę ze wszystkich sztuk radzieckich. Wszedł na afisze 8 teatrów, nie licząc wznowień i objazdów. Powodzenie sztuki na scenie warszawskiej stało się bodźcem dla teatrów w innych miastach, a Katajew stał się najbardziej popularnym radzieckim dramaturgiem w Polsce⁶⁴.

Jednak największy rozgłos miał dramat polityczny Sergiusza Trietiakowa

⁵⁸ Szczegółowo zob.: K. Malak, *op.cit.*

⁵⁹ W 1924 r. wystawiono w Wilnie „Śmierć Dantona” A. Tołstoja i P. Szczegolewa, podług Georga Büchnera. Scenariusz był produktem autorów radzieckich, ale trudno go zaliczyć do dramatycznego dorobku radzieckiego.

⁶⁰ *Premiera w „Ateneum”, „Robotnik”* 8.12.1928, nr 345, s. 4.

⁶¹ T. Żeleński (Boy), *Pisma*, pod red. H. Markiewicza, t. 22, s. 242, 245; t. 23, s. 605; K. Irzykowski, *Kwadratura koła, komediosatyra w 3 aktach W. Katajewa*, „Robotnik” 11.12.1928, nr 348, s. 2.

⁶² Cyt.za: T. Kołakowski, *Dramat radziecki na scenach polskich w okresie międzywojennym*, Warszawa 1982, s. 30.

⁶³ Zob.: E. Krasieński, *Warszawskie sceny 1918-1939*, Warszawa 1976, s. 188.

⁶⁴ Zob.: T. Kołakowski, *Komedie Katajewa na scenach Polski międzywojennej*, „Slavia Orientalis”, 1972, R. XXI, nr 1, s. 19-46.

Krzyczcie, Chiny! o walce chińskiego Kuomintangu⁶⁵ z okupantem japońskim. Przedstawienie wyreżyserował Leon Schiller we lwowskim Teatrze Wielkim (premiera 15.05.1932), a następnie w Łodzi. Obie inscenizacje przyniosły mu ogromny sukces i rozgłos, nie tylko z powodów artystycznych. Większość krytyków potraktowała inscenizację z rozwagą⁶⁶ podkreślając ogólnoludzki wymiar sztuki i jej ogromne powodzenie⁶⁷. Ostro zareagowały lwowskie koła zachowawcze. Narodowy „Kurier Lwowski” żądał zdjęcia sztuki, ponieważ „z punktu widzenia polskiej racji stanu jest to działalność antypaństwowa”. Po siedmiu wieczorach sztukę zdjęto z afisza, Schiller musiał opuścić Lwów⁶⁸. Podobny sukces miało wystawienie warszawskie. Tu również ostro atakowała sztukę prasa narodowa, rządowa i liberalna. Zarzucano jej, że jest „propagandową ulotką bolszewicką” i brak wartości artystycznych⁶⁹. Przedstawienia szły przy wypełnionej widowni, która reagowała żywiołowo i przeważnie aprobująco. W czasie spektaklu wznoszono okrzyki antyrządowe. Dochodziło do interwencji policji w teatrze i poza nim. Wychodzącą z przedstawienia publiczność często regularnie doprowadzać do komisariatu i legitymować.

Na powodzenie sztuki Trietiakowa złożyło się kilka czynników. Po pierwsze, sensacyjność i atrakcyjność wywołana kampanią prasową; po drugie, jej polityczna i rewolucyjna treść. Trafiała zapewne w nastroje społeczne, specyficzne dla okresu kryzysu ekonomicznego. Nie oznacza to, iż poglądy głoszone ze sceny były powszechnie przez widzów akceptowane. Wielu oglądało przedstawienie zapewne z czystej ciekawości.

Negatywny stosunek części publiczności i krytyki do sztuki Trietiakowa wynikał z prezentowanej w niej apoteozy rewolucji, odczytanej jako propaganda przewrotu rewolucyjnego w stylu bolszewickim. Wprawdzie władze radzieckie nie głosiły już otwarcie dążeń do rewolucji światowej, lecz czyniła to Międzynarodówka Komunistyczna (Komintern), ją zaś uważano dość powszechnie za organizację kierowaną przez bolszewików.

Stosunkowo duże powodzenie sztuk Katajewa i Trietiakowa wskazywało kierunek dalszych poszukiwań repertuarowych. W efekcie coraz częściej na naszych scenach zaczęły pojawiać się radzieckie utwory dramatyczne. Ich autorzy zdobywali niekiedy rozgłos, a niektóre sztuki powodzenie u publiczności. Przykładem 6 premier *Człowieka z teką* Aleksego Fajki⁷⁰.

⁶⁵ Kuomintang (Partia Narodowa) – partia rządząca w Chinach od 1926 do 1949 r.

⁶⁶ Zob.: L. Schiller, *Droga przez teatr 1924-1939*, Warszawa 1983, s.120-121, 152; T. Kołakowski, *Dramat radziecki...*, s. 131-132.

⁶⁷ J. Gamska-Łempicka, „*Krzyczcie, Chiny!*”, *Sergiusza Trietiakowa*, „Gazeta Lwowska”, 18.05.1932, s. 3; J. Frühling, „*Rzecz Chiny*” we Lwowie, „Wiadomości Literackie”, 1932, nr 22, s. 4.

⁶⁸ Piszą na ten temat: S. Marczak-Oborski, *Teatr Polski...*, s. 324-325; T. Kołakowski, *Dramat radziecki...*, s. 130-131.

⁶⁹ B. Miciński, „*Agitka dla analfabetów*”, *Krzyczcie Chiny* w „Ateneum”, „ZET”, 1.05.1933, nr 3, s. 6; as, *Dwie sztuki rosyjskie*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 17, s. 8.

⁷⁰ T. Żeleński (Boy), *Pisma*, t. 24..., s. 51; A. Słonimski, „*Człowiek z teką*”, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 33, s. 4.

Podsumowanie

Z lektury recenzji i opracowań wynika, iż krytyka najwyżej ceniła walory poznawcze sztuk radzieckich⁷¹. Pisujący w „ABC” Stanisław Piasecki stwierdził wręcz, że „jest na Zachodzie po prostu głód wiadomości, co się naprawdę dzieje w Rosji bolszewickiej”⁷². Drugim elementem podnoszonym w szczególności przy komediach, były ich walory rozrywkowe. W recenzji z *Kwadratury koła* Irzykowski pisał o odrębności „satyrycznego humoru” zawartego w sztuce „przed którym w kącie mogą się schować oklepane farsy paryskie”⁷³.

Sądząc z recenzji, do wartościowych cech radzieckiej twórczości prozatorskiej i dramaturgicznej zaliczano: realizm i świeżość tematyczną, „stąd «moda» na nie także na Zachodzie – wobec zużytych, oklepanych, beznadziejnych «trójkątnych» wyrobów salonowej, mieszczańskiej produkcji” – pisał K. Czapiński⁷⁴. Dla wielu krytyków, podstawowym walorem sztuk radzieckich, była przede wszystkim ich atrakcyjność poznawcza, czyli jak pisał T. Boy – „mały komentarz do wielkiego eksperymentu społecznego, odbywającego się o miedzę od nas”⁷⁵. Wagę atrakcyjności podkreślał kilkakrotnie m. in. A. Słonimski, pisząc, „że w stosunku do rosyjskich sztuk obyczajowych dominującym uczuciem widza jest właśnie ciekawość i pragnienie poznania jak najprawdziwszego obrazu stosunków obecnie tam panujących”⁷⁶.

Większość sztuk radzieckich nie zdobyła uznania krytyki. Zazwyczaj niechętnie pisano m.in. o sztukach: W. Katajewa – *Defraudanci*, *Milion udręk*; A. Afinogenowa – *Strach* i *Dziwak*; *Trzech parach jedwabnych pończoch* P. Romanowa; *Mieszkanu Zojki* Mikołaja Bułhakowa. Zarzucano im, po pierwsze słabość warsztatową – w przypadku spektakli *Defraudanci*, *Mieszkanie Zojki*⁷⁷, po drugie schematyzm w przedstawianiu niektórych bohaterów, wreszcie ubóstwo wątków dramatycznych. A. Słonimski miał pretensje, że „prawdziwe konflikty Rosji są zamknięte dla literatury. Upadek planowości, sabotaż wsi, nadprodukcja i tysiące innych spraw czeka na swego pisarza. Setki ofiar ludzkich składanych, dla przykrycia błędów wynikłych z niedołęstwa organizacji i wszystkie konflikty istotne nie wnikają do literatury, bo piśmiennictwo jest narzędziem władzy i organem propagandy”. Zarysowanemu obrazowi przeciwstawił Słonimski stosunki w kulturze polskiej, sprowadzając je na kanwę ustrojową. „Wśród wielu okropności kapitalistycznego stanu rzeczy – pisał – brak przecież u nas tej niewoli pisarskiej. Co więcej literatura snobuje się w walce z

⁷¹ Zob.: A. Słonimski, „Święty płomień” i „Defraudanci”, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 8, s. 8; T. Żeleński (Boy), *Pisma*, t. 22..., s. 242-245.

⁷² S. Piasecki, „Człowiek z teką”, *Sztuka A. Fajki w Teatrze Ateneum*, „ABC” 6.08.1931, s. 4.

⁷³ K. Irzykowski, *Kwadratura koła*..., s. 2.

⁷⁴ K. Czapiński, *Z teatrów warszawskich*, „Robotnik”, 22.11.1934, s. 5.

⁷⁵ T. Żeleński (Boy), *Pisma*, t. 25..., s. 27.

⁷⁶ A. Słonimski, „Święty ogień”...

⁷⁷ Zob.: St.P., *3 pary jedwabnych pończoch*, „ABC” 11.04.1933, nr 104, s. 6; *Z życia teatru*, „Świat”, 1933, nr 38, s. 14.

kapitalizmem i bombarduje stale ustrój panujący⁷⁸. Po trzecie wreszcie zarzucano sztukom radzieckim tendencyjność propagandową, tani dydaktyzm, a nawet wręcz „agitację bolszewicką”⁷⁹.

Oceny te, choć może nazbyt ostro wypowiedane, oddawały realną wartość radzieckiej twórczości dramatycznej. Potwierdzali ten fakt niektórzy radzieccy twórcy teatralni, m.in. Tairow.

Niekiedy krytycy i recenzenci w dramatycznych powikłaniach i konfliktach bohaterów literackich szukali głównie wątków dyskredytujących ustrój radziecki, świadczących o jego nieprzydatności, bądź też dających się interpretować jako literacka ilustracja przejawów społecznego i moralnego rozkładu. Świadczyło to o tym, iż interpretacja wymowy ideowej dzieła dramatycznego miała często charakter nie tyle estetyczny co polityczny. Przykładem może być *Dziwak* Afinogenowa. Sztuka ta dała Słonimskiemu podstawę do określenia radzieckiego systemu społeczno-politycznego „niewolą biurokratyczno-partyjną, najgorszą niewolą chyba, jaką wytworzyć może zbiorowość ludzka”⁸⁰. Trafną i nie tylko przez Boya wysnutą była refleksja natury ogólniejszej: „Odcięci celowo od świata, od wszelkiej wiedzy o innym życiu, oni tam uwierzyli święcie, że wszystko jest wynalazkiem Rosji Sowieckiej: i samoloty i chemia i piłka nożna. ... Ani powstanie im w myśli, że wszystkie te rzeczy są rodem ze zniechęconego i pogardzanego Zachodu”⁸¹. Ten typ wypowiedzi recenzenckiej dominował głównie w prasie stołecznej. Poza warszawska publicystyka kulturalna (za wyjątkiem Krakowa i Poznania) nie wdawała się prawie w politykę, ograniczając się przede wszystkim do ocen poziomu artystycznego.

Wnioski

Stosunki teatralne były uzależnione od polityki zagranicznej i wewnętrznej stron. Nie było ono jednak całkowite i odmiennie kształtowało się w obu państwach.

Radziecka polityka kulturalna była silnie sformalizowana. Miała dość ściśle określone cele i zadania. Przede wszystkim nastawiona była na propagandę i upowszechnianie własnej, „socjalistycznej” kultury za granicą. Miała ona wspierać politykę zagraniczną kraju i jednać zwolenników dla radzieckiego systemu ideologicznego. Odwrotna relacja, tj. upowszechnianie treści kultury obcej, była o wiele skromniejsza. Podstawową wytyczną było zapoznanie społeczeństwa z klasycznym, „nieśmiertelnym” dorobkiem kultury światowej. Polskie atuty okazały się tu bardzo skromne. Jak się wydaje, ewentualne rozszerzenie recepcji dramatu polskiego mogło mieć miejsce tylko w przypadku trwałego sojuszu polsko-radzieckiego. Jego realizacja była jednak niemożliwa. Wybierano więc z polskiego dorobku kulturalnego przede wszystkim te treści, które odpowiadały aktualnym celom wewnętrznej polityki propagandowo-oświatowej.

⁷⁸ as, „*Mieszkanie Zojki*”, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 33, s. 6.

⁷⁹ S. Piasecki, *Sowiecka pochwała drobnomieszczactwa*, „ABC” 33.11.1934, s. 6; T. Żeleński (Boy), *Pisma*, t. 35..., s. 508.

⁸⁰ as, „*Dziwak ...*”, s. 5.

⁸¹ T. Żeleński (Boy), *Pisma*, t. 36..., s. 319.

Twórcy i realizatorzy polskiej polityki zagranicznej nie przywiązywali wielkiej wagi do stosunków kulturalnych z ZSRR. W centrum ich zainteresowań nie znajdowała się również recepcja kultury rosyjskiej i radzieckiej. Wynikało to m. in. z celów polityki zagranicznej, obliczonych przede wszystkim na umocnienie własnej państwowej suwerenności i poszukiwanie sojuszników głównie we Francji i Wielkiej Brytanii. Stąd też polskie stosunki kulturalne z ZSRR posiadały znaczną autonomiczność. Sprzyjała temu stosunkowo liberalna polityka wewnętrzna. Wydaje się, iż istniała również relacja odwrotna. Szeroko pojęte stosunki kulturalne wpływając łagodząco na formowanie pozytywnego w przewadze obrazu ZSRR w społeczeństwie, oddziaływały dodatnio na zmiany ocen państwa radzieckiego. Coraz rzadziej widziano w nim zagrożenie, a coraz częściej sąsiada, z którym można ułożyć pokojowe współzycie.