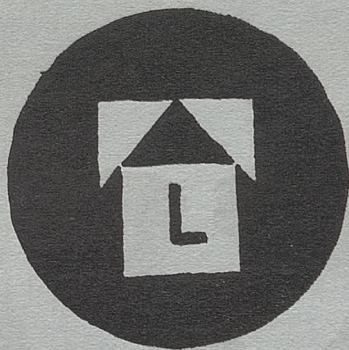


TEATR LUDOWY



W NOWEJ HUCIE



**Państwowy Teatr Ludowy
w Nowej Hucie**

Dyrektor i kierownik artystyczny
RYSZARD FILIPSKI

Z-ca dyrektora
JERZY MEISSNER

Kierownik literacki
IRENEUSZ KASPRZYSIAK

Współpraca literacka
LESŁAW EUSTACHIEWICZ



MAKSYM GORKI

Ostatni

(„Poslednije“)

Przekład: FRANCISZEK BRODZKI



TWÓRCZOŚĆ GORKIEGO

W twórczości Gorkiego wyróżnić można kilka etapów. W pierwszym okresie dominującym elementem jego pisarstwa był romantyzm rewolucyjny, wyrażający się w żywiołowym buncie samotnego bohatera przeciw warunkom życia, przeciw ustalonym i obowiązującym w społeczeństwie burżuazyjnym normom etycznym. Wśród utworów tego wczesnego okresu wymienić należy cykl tzw. opowiadań bosiackich — „Czelkasz”, „Konowałow”, „Malwa”, „Byli ludzie”, następnie cykl opowiadań legendarno-baśniowych, jak będący debiutem literackim Gorkiego — „Makar Czudra”, „Starucha Izergil” i inne, a także napisane prozą poetycką słynne miniatury: „Pieśni o sokole” i „Pieśń o Zwiastunie Burzy”. Cała twórczość pisarza z tego okresu była literacką polemiką z ideologią pozytywistyczną lat osiemdziesiątych, a równocześnie wyrazem nowych nastrojów, związanych z epoką narastania fali rewolucyjnej.

W następnym okresie twórczości Gorki wyraźnie przechodzi na pozycje realizmu. Bohaterowie jego utworów ukazani są na tle rzeczywistych konfliktów ówczesnego społeczeństwa rosyjskiego, osadzeni mocno w realiach obyczajowych. Dotyczy to szczególnie powieści: „Foma Gordijew” i „Koleje życia”, w których autor zanalizował rozwój i kryzys kapitalizmu w Rosji. Mamy tu nowy model bohatera — jest nim jednostka wywodząca się z burżuazji i zwracająca się przeciwko własnej klasie, spełniająca rolę oskarżyciela i demaskatora, nie mająca jednakże jasno wytyczonego celu działania i w efekcie bezsilna w swoich poczynaniach. Ten typ

bohatera będzie się wielokrotnie przewijał także w późniejszych utworach pisarza.

W latach 1901—1906 Gorki zainteresował się twórczością dramaturgiczną. W tym okresie, w związku z narastaniem fali rewolucyjnej, demonstracji robotniczych i strajków, wzrosło znaczenie teatru. Stał się on terenem walki ideologicznej i politycznej, trybuną, z której padały słowa krytyki pod adresem burżuazji i kapitalizmu. Gorki — poprzez swoją twórczość dramaturgiczną — włączył się do tej walki. W sztuce „Mieszczanie” przedstawił wprawdzie tradycyjny konflikt pokoleń, konflikt ojców i dzieci, ale dał w niej również wyraz nowym tendencjom, nakreślił załamek innego antagonizmu, który w późniejszych utworach pisarza zostanie wzbogacony i rozwinięty w pełni. Pokoleniu starych i młodych przeciwstawił bowiem Gorki w „Mieszczanach” postać Niła — robotnika, proletariusza, wyposażonego już w pewną dawkę świadomości klasowej. W słynnym dramacie „Na dnie” ukazany został tragiczny los ludzi zdeklasowanych przez kapitalizm, ludzi z marginesu społecznego. Utwór jest ideowym obrachunkiem autora z tematyką „bosiacką”, jest przeciwstawieniem się ideologii cierpienia i niesprzeciwiania się złu, zawartej w twórczości Dostojewskiego i Lwa Tolstoja. Dramat jest również wymownym obrazem marnotrawienia wartościowego materiału ludzkiego, jest oskarżeniem panującego porządku społecznego, w którym takie zjawisko egzystuje.

Kolejne sztuki Gorkiego to utwory o inteligencji — „Letnicy”, „Dzieci słońca”, „Barbarzyńcy” — piętnujące niezdecydowanie i chwiejną postawę tej klasy wobec rewolucji,

ukazujące zakłamanie inteligencji, jej nieudolność, gnuśność, brak zasad moralnych, stagnację umysłową. Mamy tu wyraźny obraz degradacji cywilizacji burżuazyjnej.

Centralny konflikt epoki — antagonizm między burżuazją a proletariatem — to główny problem sztuki „Wrogowie”, gdzie pisarz ukazał zdecydowaną i ostrą walkę dwóch ideologii, gdzie zarysował perspektywę zwycięstwa nowych idei. Pełnym obrazem tej walki jest powieść „Matka”, którą Anatol Łunczarski nazwał „podręczną lekturą proletariatu europejskiego” i która uważana jest za pierwszy utwór realizmu socjalistycznego. Osią tematyczną tej słynnej powieści stały się autentyczne wydarzenia w czasie demonstracji pierwszomajowych w Sormowie i w Niżnym Nowgorodzie w 1902 r. Najistotniejszym zagadnieniem utworu jest — ukazane na przykładzie Pelagii Własowej, tytułowej matki — oddziaływanie ideologii rewolucyjnej, ruchu robotniczego, na człowieka. Jest to utwór o przetwarzającej i budującej sile socjalizmu, która wyrwa jednostkę ze stanu bierności i stawia ją w szeregach świadomie walczącego proletariatu.

„Matka” — powieść typowo rosyjska w treści, atmosferze i charakterach bohaterów — nie powstała w Rosji, lecz w Stanach Zjednoczonych, dokąd Gorki wyemigrował po klęsce rewolucji 1905 r. Również na emigracji, we Włoszech, gdzie pisarz przebywał w latach 1906—1913, powstały następne utwory Gorkiego. Należą do nich między innymi: powieść „Lato”, w której ukazane zostało budzenie się świadomości rewolucyjnej na wsi rosyjskiej, dramat „Ostatni”, będący wstrząsającym obrazem rozkładu rodziny w ustroju burżuazyjnym oraz powieści z tzw. cyklu okurowskiego —



„Miasteczko Okurów” i „Życie Matwieja Kożemiakina”. Te realistyczne malowidła obyczajowe są jakby zapowiedzią najświetniejszego w twórczości pisarza dzieła, a mianowicie wielkiej trylogii autobiograficznej: „Dzieciństwo”, „Wśród ludzi”, „Moje uniwersytety”. Trylogia ta — arcydzieło literatury pamiętnikarskiej — jest powieścią, której trzon kompozycyjny stanowi konflikt między jednostką a najbliższym otoczeniem. Na przykładzie własnych przeżyć i doświadczeń pokazał w niej autor kształtowanie się świadomości rewolucyjnej i rozwój kulturalny jednostki pochodzącej ze środowiska mieszczańskiego. W powieściach znalazły swoje odzwierciedlenie obserwacje i doświadczenia zdobyte przez Gorkiego w latach jego wędrówek po Rosji.

Z utworów powstałych po Rewolucji Październikowej wymienić należy m.in. powieść „Artamonow i synowie” oraz sztukę „Wassa Żeleznowa”. W powieści autor opisał dzieje trzech pokoleń burżuazyjnej rodziny Artamonowych, którym przeciwstawił trzy pokolenia tkaczy Morozowów. Wraca więc znowu Gorki do poruszanego już we wcześniejszych utworach konfliktu między burżuazją a proletariatem. W konflikcie tym przegrywają Artamonowie, ich przedsięwzięcie staje się własnością zwycięskiego przeciwnika — proletariatu, a wnuk pierwszego z rodu Artamonowych porzuca swoją klasę i przechodzi do szeregów robotniczych. W ten sposób powieść staje się swoistą ilustracją tezy o nieubłaganej „logice historii”, przynoszącej kres starego świata.

„Wassa Żeleznowa” z kolei, to jeszcze jeden obraz rozkładu rodziny mieszczańskiej, w tym przypadku poddanej naporowi nowych prądów, zapowiadających rewolucję. Wśród

MAKSYM GORKI

O S T A T N I

Reżyseria: ALEKSANDER BEDNARZ

Scenografia: JERZY GROSZANG

OBSADA:

Jan Kołomyjcew
Jakub, jego brat
Zofia, żona Jana

Aleksander
Nadieżda
Luba
Piotr
Wiera

} dzieci Jana i Zofii

Pani Sokołowa
Leszcz, mąż Nadieżdy
Jakorew
Teodozja

KAZIMIERZ WITKIEWICZ
ANDRZEJ GAZDECZKA
WANDA SWARYCZEWSKA

WŁODZIMIERZ NURKOWSKI
TERESA LIPOWSKA
JADWIGA LEŚNIAK-JANKOWSKA
TADEUSZ KWINTA
BOŻENA ADAMEK

TERESA KAŁUDA
ANDRZEJ KOZAK
LEONARD SZEWCZUK
EUGENIA HORECKA

Asystent reżysera: Jadwiga Leśniak-Jankowska

Inscjencja: Janina Grudniewicz

Kontrola tekstu: Jadwiga Różyska

Organizacja pracy artystycznej: Anna Mikuszevska

PREMIERA LISTOPAD 1977

bohaterów sztuki na szczególną uwagę zasługuje tytułowa Wassa, postać tragiczna, okaleczona psychicznie przez warunki społeczne, w jakich przyszło jej żyć, uosobienie nieszczęśliwego macierzyństwa. Motyw macierzyństwa jest — podobnie jak obnażanie rozkładu rodziny — wspólny dla wielu utworów Gorkiego, występuje również w „Ostatnich”, chociaż tamta matka rodziny różni się zasadniczo od Wassy.

W kolejnym dramacie — „Jegor Bułyczow i inni” — autor z niezwykłą wnikliwością przedstawił tragiczny konflikt jednostki świadomej bankructwa swojej klasy, świadomej, że klasa ta skazana jest na zagładę, a jednak niezdolnej do definitywnego zerwania z nią. Jegor Bułyczow — to demaskator dostrzegający na przykładzie własnej rodziny i najbliższego otoczenia cynizm, podłość, obłudę i nicłość swojej klasy. Raz jeszcze — podobnie jak w sztuce „Dostigajew i inni” — głównym tematem utworu uczynił Gorki rozkład społeczności mieszczańskiej, obnażył jej słabość i niemoc.

Ostatnim wielkim dziełem pisarza jest obszerna, nieukończona powieść „Życie Klimy Samgina” — bogata i rozległa panorama dziejów burżuazji rosyjskiej od 1880 do 1917 roku, wnikliwe studium rozpadu osobowości inteligenta-liberała, historia politycznego renegata, człowieka z „opustoszałą duszą”.

Gorki — ściśle związany z życiem politycznym swego kraju — uprawiał też publicystykę i krytykę literacką. Jako prozaik i dramaturg, publicysta i krytyk zawsze skłaniał się do realizmu, wzbogaconego elementami romantycznymi. Jego twórczość, która wywarła duży wpływ na literaturę światową, odznacza się zaangażowaniem w sprawy ludzkie, głę-

bokie humanizmem. Jest wyrazem przekonania pisarza, że najważniejszym jego zadaniem powinno być kształtowanie uczuć braterstwa, wychowanie nowego społeczeństwa socjalistycznego.

Tę prawdę warto przypomnieć w sześćdziesiątą rocznicę Rewolucji Październikowej, która była dla Gorkiego, podobnie jak dla Majakowskiego, jego rewolucją. Był szermierzem jej idei. W artykule z 1917 roku „Rewolucja i kultura” pisał: Rewolucja zburzyła zapory stojące na drodze do wolnego tworzenia i teraz od nas zależy, czy pokażemy samym sobie i światu nasze zdolności, nasz talent, nasz geniusz.

ZOFIA SLIWOWA



DRAMAT O WALĄCYM SIĘ DOMU

Dramaturgia Gorkiego znalazła się w repertuarze naszych teatrów już w okresie Młodej Polski; pojawiała się sporadycznie, choć niezbyt często, w latach międzywojennych. Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych zajęła pierwsze miejsce w zakresie klasyki rosyjskiej i radzieckiej, na jej dominację repertuarową złożyło się wiele przyczyn, ideowe wartości, zgodność poetyki Gorkiego z zasadami realizmu socjalistycznego, ale ponadto także bogactwo treści psychologicznych, finezja analizy społecznej, rysunek postaci pełnowymiarowych, pozwalających na powstanie sugestywnych kreacji aktorskich. Z czasem zaczęto jednak zapominać o konkretnie osadzonych w historii dziełach Gorkiego, snobizm i moda przyczyniły się do lansowania w teatrze stylów odrealniających świat przedstawiany. Od kilku lat dopiero zaznacza się powrót autora „Letników” i „Barbarzyńców” na polską scenę; wynika on ze znużenia technikami awangardowymi, z trafnego instynktu sięgania do źródeł tradycji rewolucyjnych, a także jest to rezultat naturalnego rytmu zjawisk. Artystów zawsze oczekuje trudna próba czasu, następna generacja redukuje ich bezpośredni wpływ, ale po okresie zmniejszonej popularności przychodzi nowy punkt zwrotny — albo stają się już tylko częstką historii, przechodzą do bibliotek i muzeów, albo uznani zostają za klasyków, czyli tych, do których zawsze się wraca.

Jak w każdym wielkim klasyku literatury, tak i w Gorkim odnajdujemy wciąż nowe płomienie. Lektura, a tym bardziej sceniczna realizacja jego dramatów, odsłania war-

stwy znaczeń, które pozostawały w cieniu, oczekując, aż odczytamy je poprzez pryzmat doświadczeń historii. Toteż nie ma dramatu Gorkiego, który nie mógłby nas czegoś nauczyć o naszych poprzednikach, a to znaczy również — o nas samych.

„Ostatni” (1908) należą wraz z „Wassą Zeleznową” (1910) do dramatów tętniących pulsem 1905 roku. Rewolucja wzmocniła analityczną przenikliwość dramaturga nowymi akcentami. Kilka lat wcześniej dał w „Mieszczanach” analizę rozkładu mieszczańskiego wzorca rodziny, nieco później podjął w „Letnikach”, „Dzieciach słońca” i „Barbarzyńcach” problem inteligencji, jej osamotnienia klasowego, jej alienacji, jak to określić by można przy pomocy powszechnie używanej dziś terminologii. Obok napięć społecznych pisarz czujnie obserwował konflikty pokoleniowe, tradycyjny w realistycznej literaturze rosyjskiej spór ideowy między ojcami i dziećmi. Tragizm tego sporu polega na tym, że żadna ze stron nie ma pełnej racji w walce o swój system wartości. Dlatego pisarz wprowadza do gry postać człowieka z zewnątrz, jak np. Nit w „Mieszczanach”. Pozytywnym bohaterem epoki jest dla Gorkiego młody rewolucjonista, w którym wyraża się dialektyczna świadomość kierunku historii.

W „Ostatnich” nie mamy takiej postaci rozbłyskującej nadzieją. Daleko za horyzontem scenicznym jest organizacja, która wykonała zamach na policmajstra, jest młody człowiek oskarżony o ten czyn. Nie widzimy ich ani nie słyszymy. Nie podejmują dyskusji ze starym, spróchniałym światem. Historia skazała go na zagładę.

Pierwotny tytuł dramatu — „Ojciec” — jest ważną, autor-

ską wskazówką interpretacyjną. Wydobywa z portretu rodzinnego postać centralną i problem centralny, jakim jest kryzys autorytetów. W patriarchalnym życiu prawidłowe krążenie krwi zależy od autentycznych wartości, jakie reprezentują przywódcy rodziny, grup społecznych, państwa. Jeśli oni są lichym kruszczem, wszystko gnieje. Nawet w ich własnych domach straszą upiory. Policmajster w „Ostatnich” był okrutnym, chciwym hulaką, brał łapówki, dręczył więźniów, a w chwili zamachu okazał się tchórzem. Gorki nie ma zamiaru opowiadać ibsenowskich dramatów indywidualnych, figura Jana nie obchodzi go jako temat analizy psychologicznej, choć rysuje jego charakter w sposób precyzyjny, uwzględniając tło genealogiczne i rozsypując w dramacie informacje o jego biografii, utracie majątku, degradacji socjalnej. Jednakże Jan jest ważny na zasadzie pars pro toto, a więc reprezentatywnego zastępczego przykładu, w którym ukrywają się demoniczne motory struktury państwowej. Już Horodniczy w „Rewizorze” Gogola nie był przecież satrapą małego miasteczka, ale znakiem rozpoznawczym systemu. Literatura w okresach reakcyjnego terroru zawsze zmuszona była do swoistej magii; nakłuwając figurkę miała spowodować śmierć istoty, którą woskowy lub papierowy fetysz symbolizował.

Rodzinne otoczenie Jana — żona, brat, dzieci — to nie tylko „ostatni”, ale przede wszystkim ślepi i bezsilni, ich sentymentalizm jest w równej mierze jałowy jak ich cynizm i choć w naszych odczuciach emocjonalnych Piotr budzi współczucie, Aleksander zaś odrazę, w podsumowaniu re-



fleksyjnym wynik okazuje się niemal identyczny. Są to wra-ki wyrzucone na brzeg przez wysoką falę.

Jest natomiast włączona w tkanę dramatu inna jeszcze, dwuznaczna postać. To zięć policmajstra lekarz; nie wiemy, jak wszedł do tej rodziny, widzimy, jak się w niej porusza i jak działa. Leczy choro-go na serce Jakuba w sposób budzący wątpliwości, pośredniczy we wszystkich brudnych kontaktach, ze wszystkiego cią-gnie zyski. Na gruzach życia rodzinnego „Ostatnich” on zbuduje swój dom i swoje bogactwo.

Określenie „ostatni” ma podwójne zabarwienie uczuciowe: poetyckie, gdyż używane jest w tym znaczeniu, które spo-tykamy w „Panu Tadeuszu” („... ostatni, co tak poloneza wo-dzi...”) i czarne, jak u Gorkiego, gdy oznacza agonię. Dramat o rodzinie policmajstra jest ostrzejszy, bardziej konsekwent-ny, niż wcześniejsze rozrachunki pisarza z mieszczaństwem i inteligencją. Najbardziej mroczna jest noc przed świtem. Byłaby to banalna prawda, gdyby nie oświetliły jej późniejsze reflektory historii. „Ostatni” po-wstali po klęsce zrywu rewolucyjnego, lecz Gorki ukrył w nich klucz do szyfru profetycznego. Jest nim teza o nieuchronności zagłady tych wszystkich, którzy ze swego egoizmu i żądzy władzy czynią bożyszcze i składają mu ofiary z ludzkich losów.

LESŁAW EUSTACHIEWICZ

Kierownik techniczny
mgr inż. FRANCISZEK WIATR

Oświetlenie
LUDWIK KOLANOWSKI

Brygadier sceny
EDWARD GÓRSKI

Akustyka
WŁODZIMIERZ MARECKI, WIKTOR KAPELKO

Kierownictwo pracowni krawieckich
WŁADYSŁAWA BIRONT i ADAM KISZKA

Pracownia perukarska
ELWIRA i HENRYK JARGOSZOWIE

Nakrycia głów
HALINA PAZDERSKA

Prace modelatorskie
EDWARD SOLECKI

Prace stolarskie
ZYGMUNT OSIKA

Tapicer
WACŁAW MAJ

Opracowanie graficzne programu
BARBARA BUJAS-SZOZDA

Cena 10 zł



DN-8 1623/77 4.000 C-25(3024)

Exemplarz bezpłatny