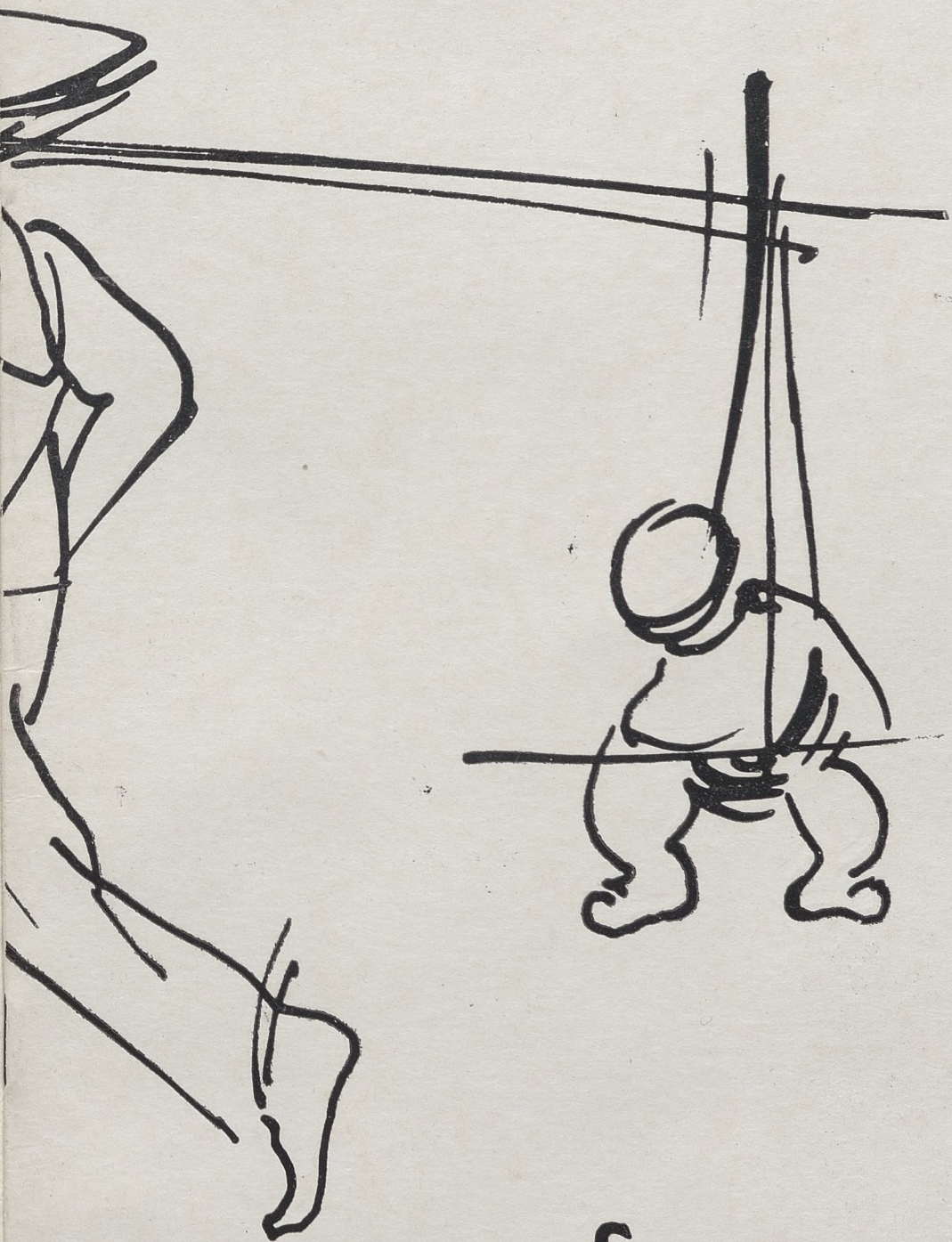




fanszen



DAVID HARE

fanszen



PAŃSTWOWY TEATR LUDOWY W KRAKOWIE

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY
HENRYK GIŻYCKI

Z-CA DYREKTORA
D/S ADMINISTRACYJNO-TECHNICZNYCH
JÓZEF KORAJDA

Z-CA DYREKTORA
D/S KOORDYNACJI ARTYSTYCZNEJ
ELŻBIETA MACH

KIEROWNIK LITERACKI
ANDRZEJ OCHALSKI

KIEROWNIK MUZYCZNY
JOLANTA SZCZERBA

Dwudziestolecie związków z teatrem to piękny jubileusz, który David Hare obchodził w zeszłym roku. Ten nadal jeszcze młody (rocznik 1947) wszechstronnie uzdolniony pisarz dał się w tym czasie poznać jako działacz teatru niezależnego, współtwórca paru bardzo znaczących w Anglii grup teatralnych, reżyser teatru i filmu, dyrektor Teatru Narodowego, a nade wszystko scenarzysta i wybitny dramaturg. Jeszcze w trakcie studiów w Cambridge jako dwudziestolatek założył w 1968 roku znany, działający do roku 1972 Portable Theatre, a następnie przyczynił się do powstania słynnego Joint Stock Company. Reżyserując wiele przedstawień w teatrze Nottingham Playhouse ogromnie zasłużył się tej scenie i związanym z nią młodym pisarzom, gdyż wylansował talenty dramatopisarskie takich twórców jak Howard Brenton, Trevor Griffiths, John Mc Grath, Barry Keefe. Wraz z nimi i jeszcze kilkoma pisarzami, jak David Edgar czy Snoo Wilson, został zaliczony do „nowych młodych gniewnych”, którym przypisano identyczny rodowód światopoglądowy, głęboko zakorzeniony w radykalnym krytycyzmie i niechęci wobec establishmentu, stanowiących ponoć cechy wspólne całego pokolenia dorastającego w latach sześćdziesiątych. Czas pokazał jednakże, że to znacznie bardziej złożony problem, i kiedy już odsiał naiwnych i leniwych, którym marzył się „socjalistyczny świat, gdzie nikt nikim nie dyryguje, a wakacje trwają trzy kwartały”, a także ciasnych doktrynerów i głupców z oportunistą bądź dla reklamy hołdujących każdej modzie, także tej na radykalizm polityczny, obok wielkiej hałdy piasku pustostłowia rozblysło też złoto prawdziwej sztuki. Jej twórcy nie wyrzekli się politycznych i społecznych zainteresowań nawet po przejściu „z barykad na największe sceny Wielkiej Brytanii”, a ich radykalne poglądy i pasje niewątpliwie zmieniły w jakimś stopniu oblicze angielskiego teatru, chociaż wyjście tych pisarzy z eksperymentalnego podziemia zakończyło się mimo wszystko typowo angielskim kompromisem pomiędzy awangardą a teatrem tradycyjnym.

W przypadku Hare'a kompromis ów, widoczny właściwie od samego początku jego teatralnej kariery, jest wszakże kompromisem zawartym na jego własnych warunkach, jako że prawie wszystkie sztuki tego autora są nie tylko wyzwaniem rzuconym oczekiwaniom teatralnej publiczności, ale również przyzwyczajeniom rozleniwionej, ociążonej intelektualnie krytyki. Hare wyznaje, że do zostania dramatopisarzem skłoniło go poczucie braku, świadomość istnienia w angielskim dramacie tematycznych luk dopraszających się o wypełnienie. Program ten zaczął realizować już w zasadzie od debiutanckiego utworu o feminizmie „Slag” („Dziwka”), za który w 1971 roku otrzymał nagrodę dla najlepiej zapowiadającego się młodego pisarza, i pozostał mu wierny w następnych, poruszając tematy muzyki rockowej („Przyjemny wyraz twarzy” z 1975), „czarnej” propagandy („Wykończyć Hitlera” 1978), czy też dyplomacji w sztuce „Plenty” („Dostatek”) — 1978. We wszystkich tych dramatach nakreślił obraz nieuniknionych napięć, jakie rodzą się w zamkniętych środowiskach społecznych o skonwencjonalizowanych regułach obyczajowych, kiedy nonkonformistyczna jednostka (u Hare'a jest to zwykle kobieta) popada w konflikt z otoczeniem, walcząc z obowiązującymi w nim regułami gry. Silnie moralizatorski ton jego dramatów, mocno krytyczny wobec współczesnego angielskiego społeczeństwa i obyczaju, wyraźny sceptycyzm i skłonność do szargania pewnych uznanych świętości nie przysporzyły mu naturalnie sympatii u części teatralnej widowni i „patologicznie niezdolnych do refleksji krytyków”, zarzucających jego utworom, wiernie, według niego, odzwierciedlającym rzeczywistość, drastyczność, histeryczność i hałaśliwość.

A przecież gdzieś w połowie lat siedemdziesiątych, kiedy osuwanie się Wielkiej Brytanii po równi pochyłej dobrobytu stało się jasne dla

wszystkich, zarówno Hare, jak i jego rówieśnicy zaczęli głośno wieścić upadek i zagładę kraju, stawiając „wizjonerskie diagnozy przy narodowym łożu śmierci”. Swoją diagnozę sformułował autor w dwóch wspomnianych utworach z roku 1978 („Plenty” i „Wykończyć Hitlera”), zawierając w nich odpowiedź na pytanie, co doprowadziło Anglię do powszechnych nastrojów przygnębienia, marazmu i moralnego kryzysu społecznego. Za pomocą losów dwu bohaterów tych sztuk od drugiej wojny światowej po współczesność ukazał przemiany, jakie zaszły w świadomości Brytyjczyków oraz ich instytucji społecznych po wojnie, oraz te cechy narodowe, które się nie zmieniły, a więc niezdrową atmosferę moralną, sankcjonującą zakłamanie, nieszczerłość i obłudę, tak w życiu codziennym, jak i w wielkiej polityce, gdzie prawdę zastępuje zręczne łgarstwo, a brak zasad moralnych dobre wychowanie. Obie te ostro oskarżające establishment sztuki były wyrazem przeświadczenia, iż utrata wszelkich zasad etycznych w świecie polityki rzutuje na powszechny upadek obyczajów. Można więc powiedzieć, że tym samym Hare odrzucił charakterystyczną dla pierwszych „młodych gniewnych” „dramaturgię zlewu kuchennego” i powrócił tam gdzie znalazł winowajców istniejącego stanu — „na salony”.

Szło to w parze z rozbratem z lewicującym teatrem politycznym, widzącym swoje zadanie w budzeniu świadomości politycznej mas. W wygłoszonym w 1978 roku w Cambridge wykładzie uznał ów teatr za anachronizm oświadczając, że proletariats brytyjski doskonałe, znacznie lepiej od dramaturgów, zdaje sobie sprawę, przez kogo i dlaczego jest wyzyskiwany, a mimo to jakoś nie garnie się do odegrania rewolucyjnej roli wyznaczonej mu w zrodzonej w Anglii teorii. Mówienie robotnikom tego, co sami dobrze wiedzą, w dodatku — w przypadku teatrów z „marginesu” — za pomocą ideologicznych prefabrykatów w postaci drętwych sloganów, nie stanowi w żadnym razie atrakcji, zdolnej odciągnąć robotniczą widownię od telewizji czy też pubu.

Atakując angielskich pisarzy lewicujących za prymitywizm i brak wyobraźni, atakował zarazem ich mistrza Bertolta Brechta. „Jest przygnębiające — mówił — kiedy człowiek idzie na sztukę polityczną i odkrywa, że autor naprawdę wierzy, iż na pewne kwestie znaleziono odpowiedzi jeszcze przed rozpoczęciem sztuki”. Dokładnie tak samo miał za złe Brechtowi, zarzucając mu w przypadku większości sztuk, poza największymi, wygodnictwo i gnuśność intelektualną. Być może była to ostra reakcja na wątpliwy chyba jego zdaniem komplement, że napisana w 1975 roku sztuka „Fanszen”, której tematem jest reforma rolna w Chinach, powieli dydaktyczny styl Brechta. Miała ona wszakże wiele wspólnego z koncepcją „teatru epickiego” autora „Opery za trzy grosze”, głoszącą, że dramat nie musi — w zgodzie z tradycją — przedstawiać akcji o wzrastającym napięciu, ale ją opowiadać, rozbija na wiele scen, pokazywać nie jakiegoś modelowego „everymana” a człowieka i świat w rozwoju, w procesie dialektycznym, mającym za zadanie budzić krytycznym widza i zmuszać go do oceny wydarzeń, a nie wyzwalając nastroje i uczucia. Gdyby Hare rzeczywiście chciał naśladować Brechta, to pewnie „Fanszen” kończyłby się nie obrazem chłopca z motyką, tym samym, który otwiera sztukę, a defiladą traktorów.

„Pisarz marksistowski — powiedział we wspomnianym wykładzie — traci mnóstwo czasu na strofowanie społeczeństw, że nie zachowują się zgodnie z jego oczekiwaniami; złości go również i to, że zmiany nie przybierają pożądanej przez niego formy, więc odsądza społeczeństwo od czci i wiary, ślepy na prawdziwe przemiany, które zaszły...” Zajmując stanowisko wobec takiej postawy twórczej Hare formułuje w opozycji do niej swoje własne credo. Ponieważ pisarz marksistowski — mówi dalej — „sądzi, że sama sztuka to przejaw walki klasowej, narzę-

dzie w tej walce, przeto zanim przystąpi do wyłożenia treści sztuki najrzetelniej jak potrafi, musi się wpierw zadeklarować, i to jasno, po czyjej jest stronie. Dla mnie takie podejście to bzdura — uraga ono inteligencji widza, co więcej, uraga ono jego doświadczeniu, a co najważniejsze, jest kompletnym niezrozumieniem tego, czym jest sztuka. Sztuka to nie aktorzy, sztuka to nie tekst. Sztuką jest to, co zachodzi między sceną a widownią. Sztuka to spektakl. Jeżeli sztuka ma być bronią w walce klasowej, to bronią tą nie są słowa wypowiedane na scenie. Sztuką jest wzajemne oddziaływanie na siebie tego, co się mówi na scenie i tego, co o tym myśli publiczność. Sztuka to nastrój — atmosfera". Jeżeli sztuka „Fanszen” była taką bronią, to powyższe wywody autora dowodzą, że bronią obosieczną. Towarzyszące jej powstawaniu i scenicznemu życiu nastroj i atmosfera były świetne, lecz — jak należało oczekiwać — nie miały najmniejszego wpływu na rzeczywistość Anglii. Hare pragnął skłonić publiczność do zastanowienia się nad procesem przemian, tak różnych od wszystkiego, czego mogła oczekiwać. Swoją sztukę przeznaczył „la Zachodu, dla Europejczyków”, starając się „wyjaśnić widzom, którzy sami nie doświadczyli prawdziwej zmiany, co właściwie może ona ze sobą przynieść i jak może zostać przeprowadzona”. „Próbowałem — wyznaje — napisać klasyczną sztukę o rewolucji, przedstawiając problemy, które pojawiają się zawsze, kiedy lud próbuje zmienić stosunek rządzonych do rządzących”. Ten cel zrealizował wyśmienicie, jednakże z perspektywy czasu musiał przyznać, że przecenił możliwości Europejczyków w zrozumieniu tego, czym była rewolucja dla chińskiego chłopca, gdyż przekraczało to wyobraźnię zachodniego widza. Niemniej osiągnął jedno — termin „fanszen” stał się znany w Anglii.

Cóż takiego oznaczał?

„Rewolucja stworzyła nowe słownictwo, w którym najważniejsze jest słowo „fanszen” — wyjaśnia autor w didaskaliach. — Dosłownie oznacza ono „obrócić się” lub „przekręcić”. Dla setek milionów bezrolnych i małorolnych chłopów chińskich oznaczało to powstać, zrzucić jarzmo panów, zdobyć ziemię, inwentarz, narzędzia i domostwa. Znaczyło to zarazem o wiele więcej. Znaczyło to wkroczyć w zupełnie nowy świat. Dlatego też sztuka otrzymała tytuł „Fanszen”. Opowiada ona o tym, jak chłopci ze wsi Długi Łuk budowali nowy świat”.

Sztukę wystawił w Anglii słynny zespół eksperymentalny, który utworzyli członkowie wcześniej istniejących grup teatralnych powstałych pod koniec lat sześćdziesiątych. Czas ten wyjątkowo zresztą sprzyjał ich narodzinom. Objazdowe grupy teatralne, bardzo często o politycznych celach i zainteresowaniach, stanowiły produkt różnorodnych ruchów społecznych, studenckich i politycznych, w jakie obfitowała druga połowa lat sześćdziesiątych, a opatrywanych najczęściej wspólnym mianem „kontrkultury”. Powstaniu tych grup dopomogły też inne sprzyjające okoliczności, jak zniesienie (we wrześniu 1968 roku) cenzury teatralnej w Anglii, przyjazd kilku niekonwencjonalnych reżyserów amerykańskich w osobach Charlesa Marowitza, Jima Haynesa, Eda Bermiana, którzy wywarli inspirujący wpływ na liczne ciekawe przedsięwzięcia w rodzaju edynburskiego Traverse Theatre czy londyńskiego Arts Laboratory, a ponadto, co ogromnie przyczyniło się do rozmnożenia teatralnych grup niezależnych w Anglii w latach 1971—1978, wzrost dotacji Arts Council z siedmiu tysięcy funtów do sumy półtora miliona.

Wprawdzie żywot grupy Joint Stock, tak samo jak innych jej pokrewnych, nie był długi i stworzyła ona tylko kilka, za to bardzo udanych spektakli, to jednak dzięki swoim dyrektorom i aktorom („Times” nazwał ich najlepszym zespołem aktorskim w Anglii), zdobyła sobie ona szczególne, odrębne miejsce w historii angielskich teatrów niezależnych. „Fanszen” było drugim przedstawieniem zespołu i powstało na podsta-

一、
 二、
 三、
 四、
 五、
 六、
 七、
 八、
 九、
 十、

夢
到
莊
園
中
一
日
也
好

wie obszernej, siedemsetstronicowej książki Williama Hintona, Amerykanina, który gruntownie poznał i zrozumiał Chiny. Pojechał on tam w drugiej połowie lat czterdziestych jako mechanik, specjalista od traktorów, nie tylko po to, żeby przypatrzeć się wielkiej reformie rolnej w Chinach, ale także czynnie dopomóc w realizacji jej programu. Wzorem rzetelnych dziewiętnastowiecznych pisarzy postawił sobie za zadanie dowiedzieć się jak najwięcej o wszystkim, co dotyczy tego kraju, a więc o polityce, ekonomii, medycynie, strategii wojskowej, prawie, historii, rolnictwie, literaturze.

Być może to właśnie tak obszerny materiał literacki sprawił, że po pierwszym etapie ćwiczeń nad wybranymi fragmentami tekstu dyrektor teatru Joint Stock Max Stafford-Clark i reżyser William Gaskill doszli do wniosku, że potrzebny im będzie autor. Dokonanie adaptacji zaproponowali Davidowi Hare'owi, początkowo nie mającemu nic wspólnego z przedstawieniem, a ten chętnie przyjął propozycję i po pięciu tygodniach obserwowania ćwiczeń warsztatowych napisał pierwszą wersję scenariusza, nad którego obróbką pracował w sumie cztery miesiące. Początkowo zespół wystawiał sztukę w Sheffield dla inteligentnej, wielorasowej publiczności, a odniesiony sukces zdecydował o wyjeździe grupy do Londynu, gdzie po doskonałym przyjęciu spektaklu został on nagrany i wyemitowany na jesieni 1975 roku w drugim programie telewizyjnym BBC.

Aż do tego czasu William Hinton nie interesował się adaptacją swojej książki, przypuszczając zapewne, że zniknie ona ze sceny równie szybko, jak jej dwie poprzednie udratyzowane wersje jego utworu. Kiedy jednak przeczytał recenzje, niemal natychmiast wsiadł w samolot i zjawił się w Anglii. Być może wpadła mu w ręce wypowiedź reżysera, który w jednym z wywiadów na pytanie, czy spodziewa się krytyki czysto politycznej ze strony maoistów, którzy mogą przyjść na przedstawienie oczekując, że obejrzą jakiś niedwuznacznie doktrynalny spektakl, odpowiedział:

„Dodatkowym osiągnięciem Davida Hare'a jest to, że napisał sztukę o Chinach, w której ani razu nie pada nazwisko przewodniczącego Mao! Tak, jestem przekonany, że maoistom sztuka ta się nie spodoba. Dlaczego? Bo nie sposób napisać sztuki o cudzym podwórku tak, żeby nie dostać za to po nosie. Zawsze będą oni zdania, że nie ukazuje ona akurat tej linii politycznej, którą chcieliby, ażeby realizowano”.

I rzeczywiście. Po przylocie Hinton zasięgnął najpierw opinii swojej należącej do hunwejbínów córki, a następnie poradził się urzędników ambasady ChRL, po czym zażądał zmian w tekście sztuki pod groźbą zdjęcia jej z afisza. Sporządził listę stu dziesięciu zmian, które przeważnie zmierzały do tego, by usunąć z przedstawienia to, co nazywał „liberalnym” przegięciem i położyć większy nacisk na „marksistowskie” ujęcie tematu.

Kolejną rundę walki o tekst sztuki odbył autor na farmie Hintona w Pensylwanii, gdzie po bardzo ostrej wymianie argumentów i racji, Hare został zmuszony, a zrobił to z wielką niechęcią, do wyrażenia zgody na nadanie sztuce w kilku przypadkach bardziej optymistycznej wymowy. Odczuwając usprawiedliwiony żal do autora książki, mógł jednakże pocieszyć się faktem, że i tak miał więcej szczęścia od niego, bo przecież Hintonowi aż dwukrotnie konfiskowano rękopis i notatki — za pierwszym razem zrobili to amerykańscy celnicy po jego powrocie z Chin, za drugim Senat USA. W sumie więc napisanie książki zajęło mu piętnaście lat, podczas gdy Hare zużył na napisanie ostatecznej scenicznej wersji „Fansen” raptem sześć miesięcy. Czymże to jest wobec chińskich miar czasu — ledwie chwilką.

ANDRZEJ GRABOWSKI

DAVID HARE

fanszen

(FANSHEN)

PRZEKŁAD: MAŁGORZATA i ANDRZEJ GRABOWSCY
REŻYSERIA: WALDEMAR ŚMIGASIEWICZ
SCENOGRAFIA: MACIEJ PREYER
MUZYKA: JOLANTA SZCZERBA
ASYSTENT REŻYSERA: ZBIGNIEW SAMOGRANICKI

OBSADA:

SIEN-E	AGATA JAKUBIK
CÓRKA CZING-HO	MAŁGORZATA KOCHAN
CZ'I-JÜN	JADWIGA LESIAK
SUE-CZEN	HANNA WIETRZNY
STARA WANG	ZDZISŁAWA WILKÓWNA
ŻONA CZ'UNG-LAIA	WŁADYSŁAW BUŁKA
NARRATOR	RAFAŁ DZIWIŚ
SEDZIA LI	ANDRZEJ FRANCZYK (gościnnie)
CZENG-K'UAN	ANDRZEJ GAZDECZKA
TUI-CZIN	KRZYSZTOF GÓRECKI
T'IENT-MING	WITOLD GRUSZECKI
JÜ-LAI	
FA-LIANG	ZBIGNIEW HORAWA
LAI-CU	ROLAND NOWAK
HOU-PAO-PEI	
CZ'UNG-WANG	PIOTR PILITOWSKI
CZANG-CZ'UER	
KUO TE-JÜ	
T'AO-JÜAN	ZBIGNIEW SAMOGRANICKI
WEN-TE	
CZING-HO	JANUSZ SYKUTERA
CZ'EN	
LIU	JAROSŁAW SZWEC
HUAN-CZ'AO	

INSPICJENT — DARIUSZ LESZCZYŃSKI

SUFLER — LIDIA MAŁKIEWICZ

PRAPREMIERA POLSKA STYCZEŃ 1989

DAVID HARE

— ur. w 1947 roku w Sussex

Dorobek twórczy (ważniejsze utwory):

Sztuki teatralne: „Slag” (1970), „The Great Exhibition” (1972), „Bez szmeru” („Knuckle” 1974), „Fanszen” („Fanshen” 1975), „Przyjemny wyraz twarzy” („Teeth’n Smiles” 1975), „Plenty” (1978), „Mapa świata” („A Map of the World” 1982) oraz wspólnie z Howardem Brentonem: „Brassneck” (1973), „Pravda” (1985).

Scenariusze filmowe: „Wykończyć Hitlera” („Licking Hitler” 1978), „Dreams of Leaving” (1980), „Saigon — Year of the Cat” (1983), „Wet-herby” (1985 — główna nagroda na festiwalu filmowym w Berlinie Zachodnim), „Plenty” (1985).

PIOTR WŁADIMIROW

„DZIENNIK Z REJONU SPECJALNEGO CHIN Z LAT 1942—1945”

16 WRZEŚNIA — 19 PAŹDZIERNIKA 1942

Niedostatek, analfabetyzm i nędza wśród chłopstwa — wręcz nie do wiary. Nadmierne podatki, wojna, mizerne nadziały ziemi nie pozwalają związać końca z końcem. Ludzie przymierają głodem. Cały ich majątek to nędzna chałupina. Sypiają na szerokim piecu, kangu, nago, okryci zawszonymi szmatami. Do rzadkości należy rodzina, gdzie nie oglupiają się opium. Pokutuje tu niezliczone mnóstwo zabobonów, wielkim poszanowaniem cieszy się znachorstwo i amulety do wypędzania diabłów. Zupełnie legalne są tu osobliwe małżeństwa, których celem jest zdobycie siły roboczej. Sam widziałem ośmioletniego pana młodego i dwudziestoletnią pannę młodą.

Konfucjusz nauczał posłuszeństwa wobec ojca, męża lub najstarszego syna, jeśli zbrakło ojca. Posłuszeństwo dzieci jest bezwzględne. Chińska rodzina to rodzaj domowej wspólnoty. Spuściznę dzieli się między synów, po równo.

Główną siłę pociągową na wsi stanowią bawoły. Bawołów używa się do jazdy wierzchem, do orki i przewożenia ładunków.

Wytrzymałość fizyczna chińskich chłopów jest wręcz nieprawdopodobna. O nędznym posiłku, pracują bez wytchnienia od świtu do nocy. Śmierć w wieku 30—40 lat to rzecz normalna. A od najwcześniejszych lat udziałem każdego jest pozbawiona radości, ciężka, wyczerpująca praca. Zdarzyło mi się być i w takich miejscach, gdzie chłopci już nawet nie pamiętali, kiedy ostatni raz jedli do syta. Podstawowe pożywienie to danie z okropnie gorzkich owoców, kucaj.

Widziałem naftowe strumienie, gdzie ludzie przy pomocy puszek od konserw cedzili ropę naftową. Świece to rarytas, dostępny wyłącznie pracownikom partyjnym. A tej przecedzonej ropy naftowej używa się do prymitywnych kaganków.

Na stosunkowo niewielkim terytorium wchodzącym w skład Rejonu Specjalnego — nieprawdopodobne wymieszanie wyznań: katolicyzm, buddyzm, taoizm, islam. I jakaż różnorodność narodów: Chińczycy, Kirgizi, Kaszgarowie, Mongołowie, Tybetańczycy...

Oparcie KPCh w chłopstwie jest na razie chwiejne i uzależnione bezpośrednio od polityki rolnej. Działalność polityczna wśród mas — częściowo sformalizowana. Ludzie łatwo poddają się sensacyjnym i prowokacyjnym pogłoskom.

przekład: JANINA OLSZOWSKA
Warszawa 1977

FRYDERYK JENSEN CHŁOPI I ZIEMIA

Najważniejszym zadaniem, jakie przypadło Nowym Chinom do rozwiązania, była reforma rolna. Nie rozstrzygnięty problem rolny był przyczyną nędzy i ubóstwa czterystu milionów chłopów, był złem powodującym w Chinach więcej zgonów aniżeli wszystkie razem wzięte znane medycynie śmiertelne choroby.

Reforma rolna przechodziła różne stadia, zależnie od postępów walki prowadzonej przez Partię Komunistyczną. Podjęła ją Partia Komunistyczna podczas wojny domowej w latach od 1927 do 1937. Rozjątżrzeni chłopci przeprowadzili rozdział gruntów obszarniczych na stosunkowo małych „terenach radzieckich”, w czasie gdy ich wrogowie, właściciele majątków, stanęli wraz z wojskiem Kuomintangu do walki z komunistami. Partia Komunistyczna werbowała swoje kadry z komitetów chłopskich, które wtedy powstawały, i ze środowiska wiejskiej biedoty. Parcelacja wielkich majątków była dobitną odpowiedzią na sojusz Kuomintangu z feudalną reakcją.

Zasadę „ziemia winna należeć do tego, kto ją uprawia”, wprowadzono w życie w radykalny sposób. Żołnierze Czerwonej Armii, gdziekolwiek się pojawili, okazywali się wybawcami ubogich chłopów i przodownikami w walce przeciw tyranii obszarników i urzędników podatkowych.

Po wybuchu wojny z Japonią oddziały partyzanckie przybyły do chłopów, aby organizować opór przeciw zewnętrznemu nieprzyjacielowi, gotowe do współdziałania z Kuomintangiem w obronie ojczyzny. Wszystkie klasy ludności Chin, nawet obszarnicy, o ile przyłączyli się do walki z najeżdżcą, mieli zapewnione miejsce w wielkim froncie jedności.

Reforma rolna przeprowadzona podczas wojny japońskiej musiała liczyć się z tą sytuacją. Celem jej było zrównanie do pewnego poziomu własności ziemskiej, bez zlikwidowania obszarników jako klasy. Co więcej, polepszając los bezrolnych i małorolnych chłopów, musiała uwzględniać interesy obszarników, by ich również skłonić do obrony gruntów. (...) W maju 1946 roku, w czasie, gdy nie mogło już być wątpliwości, że Czang-Kaj-szek zbiera siły półfeudalnej reakcji, by je w wojnie domowej zwrócić przeciw Nowym Chinom, Komitet Centralny Partii Komunistycznej zarządził ponowny podział gruntów obszarniczych.

Na wsi nie można było powalić jednym ciosem tak bardzo tam zakorzenionego systemu feudalnego. Klasa chłopska musiała organizować się dopiero w toku walki przeciw obszarniczemu wyzyskiwaczom. Trzeba było dopiero tworzyć komitety biedoty wiejskiej i łamać krok za krokiem ciężący od setek lat nad wsią wpływ seniorów na wasali, zanim dało się uzyskać nowe, wolne warunki produkcji.

Potężną dźwignię tego rozwoju stanowiły wiece poświęcone „oskarżeniom i obrachunkom”. Chłopi domagali się odszkodowania za rabunek ziemi i plonów, którym zadreęczano niezliczone pokolenia i którego ofiarą padali ich ojcowie i dzieci.

Na jednostajnej kanwie życia wiejskiego liczba bezprawnie zabranych worków ryżu, podatki przerzucane na chłopów, dzień i godzina zabój-

stwa popełnionego przed wielu dziesiątkami lat, były punktami węzłowymi, do których nawracała niezawodna pamięć ludzi osiadłych od setek lat na tym samym kawałku gruntu. Z zebranego przez całe życie kapitału wspomnień wynurzały się dzieje krzywdy i ucisku. Wielu obywateli uciekało do miast, aby uniknąć obowiązku stawienia się na wiecu i wysłuchiwania coraz to nowych oskarżeń chłopskich, które wykazywały niezbicie słuszność domagania się przez dzierżawców podziału ziemi oraz odszkodowania i ukarania winnych.

To już nie byli ci chłopcy, o których jedno z pism studenckich wychodzących na terenie Kuomintangu pisało: „Milcząc przychodzą na świat, milcząc znoszą gorycz żywota i milcząc odchodzą”.

Jak para przy nagłym otwarciu zaworów kotła, tak na tych zebraniach wybuchała z ust chłopskich mowa, którą po długich wiekach dziejów chińskich chłop nareszcie odnalazł.

Nowe Chiny dały chłopom coś więcej niż ziemię. Dały im nowy język przepełniony całym tragizmem minionego życia i pełną napięcia dramatycznością nowego.

**FRYDERYK JENSEN „CHINY ZWYCIĘŻAJĄ”
PRZEKŁAD: WITOLD KOCHAŃSKI
WARSZAWA 1950**

Partia nie kieruje samorządami ani żadnym rodzajem organizacji masowej, zbrojnej czy produkcyjnej. Wpływy partii objawiają się przez członków, którzy wstępują do tych organizacji, zyskują zaufanie ludu i dowodzą swej zdolności do kierowania i dawania przykładu swoim postępowaniem. Członkowie lokalnych grup partyjnych muszą służyć w milicji i należeć do Grup Wymiany Pracy. Muszą wykazać swoją wartość nie przed wyższymi organami partii, ale wobec towarzyszy robotników i towarzyszy bojowników. Jeśli nie są z gatunku tych, którzy to potrafią, są nieużyteczni dla partii i dla ludu, choćby nie wiem jak byli mądrzy lub się za takich uważali. Uczymy naszych członków, że dobry towarzysz partyjny poświęca się całkowicie sprawie ludu w miejscu swojej pracy. Mądrze, którzy nie cieszą się szacunkiem ludności, starają się trzymać ponad nią lub odcinają się od niej w jakiś inny sposób, szkodzą tylko, nie robiąc nic dobrego. Każdy komunista, który używa swej legitymacji partyjnej jako paszportu na posadę, zamiast pracować tak, jakby inni chcieli dla niego tej posady, wyrzucany jest z partii, gdy tylko trafimy na jego ślad.

**LI-FENG — KIEROWNIK POLITYCZNY KWATERY
GŁÓWNEJ ARMII CHIŃSKIEJ — 1944
CYT. ZA: I. EPSTEIN
„REWOLUCJA W CHINACH TRWA”
TŁUM.: JERZY DZIAŁAK
WARSZAWA 1949**

柳上作塔能

柳上作塔能

東方千仞林

東方千仞林

校書館

抄油是

大德無量
時水不涸
若一若也
若一若也

大德無量
若一若也

Kierownictwo techniczne: JANUSZ PŁASZCZEWSKI i ZENON MACIAK,
Oświetlenie: LUDWIK KOLANOWSKI, Akustyka: JACEK SIEWIOR
i TADEUSZ SKOP, Rekwizytor: ZDZISŁAW KOWZUŃ, Brygadier sceny:
RYSZARD ŚWISTAK, Kierownik pracowni krawieckiej damskiej: KRYSTYNA SZCZEPANIK,
Kierownik pracowni krawieckiej męskiej: ANTONI FOLFASIŃSKI, Pracownia perukarska: ELWIRA i HENRYK JARGOSZOWIE,
Pracownia modniarska: EWA ENGLERT-SANKIEWICZ, Prace modelatorskie i malarskie: BRONISŁAWA i EDWARD SOLECCY,
Prace stolarskie: BOGUSŁAW SŁONINA i BOGDAN DYRDA, Prace ślusarskie: JAN WINIARSKI,
Prace tapicerskie: STANISŁAW KASPRZYK

Organizacja widowni: kierownik WŁODZIMIERZ BRODECKI prowadzi sprzedaż biletów, przyjmuje zamówienia indywidualne i zbiorowe codziennie w godz. 9.00—16.00. Tel.: 43-71-01, 44-27-66. Kasa czynna na dwie godziny przed spektaklem.

Redakcja programu
JOANNA WOŹNIAK

Opracowanie graficzne programu
JANUSZ TRZEBIATOWSKI

Egzemplarz bezpłatny
CENA 100 zł

W REPERTUARZE

Lucjan Rydel

BETLEJEM POLSKIE

reżyseria: Henryk Giżycki
scenografia: Józef Napiórkowski

Aleksander Fredro

ZEMSTA

reżyseria: Stanisław Igar
scenografia: Józef Napiórkowski
Ryszard Stobnicki

Halina Górska

BAŚŃ O RYCERZU GOTFRYDZIE

reżyseria: Henryk Giżycki
scenografia: Stanisław Walczak

Karol Dickens

OPOWIEŚĆ WIGILIJNA

reżyseria: Vojo Stankovski
scenografia: Janusz Trzebiatowski
kostiumy: Anna Sekuła

Aleksander Fredro

DOŻYWOCIE

reżyseria: Kazimierz Witkiewicz
scenografia: Janusz Warpechowski

Roman Brandstaetter

DZIEŃ GNIEWU

reżyseria: Romana Bobrowska
Henryk Giżycki
scenografia: Stanisław Walczak

Paul Maar

KIKERIKISTE

reżyseria: Ryszard Smołewski
scenografia: Karol Jabłoński

SCENA „NURT”

Konstanty Ildefons Gałczyński

TEATRZYK „ZIELONA GĘŚ”

reżyseria: Marek Gaj
scenografia: Małgorzata Czerwińska



