



M A K S Y M

GORKI

WROGOWIE

W. J. F. J. J.



ALEKSY PIESZKOW PSEUDONIM MAKSYM GORKI

Urodziłem się 14 marca 1869 roku w Niżnim Nowgorodzie. Ojciec był synem żołnierza, matka pochodziła z mieszczan. Dziadek ze strony ojca był oficerem zdegradowanym przez Mikołaja I za okrutne obchodzenie się z podkomendnymi. Był to człowiek tak surowy, że ojciec mój w okresie od dziesiątego do siedemnastego roku życia pięć razy uciekał z domu. Ostatnim razem udało się uciec na zawsze, pieszo przywędrował z Tobolska do Niżniego i tu zaczął terminować u dekoratora. Miał widocznie zdolności i wykształcenie, bo już w dwudziestym drugim roku życia Towarzystwo Żeglugi Kołczyzna (dziś Karpowej) powierzyło mu stanowisko kierownika biura w Astrachaniu, gdzie też w 1873 roku zmarł na cholera, którą się zaraził ode mnie. Według opowiadań babki był to człowiek mądry, dobry i bardzo wesoły. (...)

Ojciec i matka pobrali się wbrew woli rodziców, gdyż dziadek nie mógł oczywiście wydać ukochanej córki za człowieka nieznanego rodu, o niepewnej przyszłości. Matka nie miała na moje życie żadnego wpływu. Uważała mnie za przyczynę śmierci ojca i nie kochała, wkrótce też, wyszedłszy po raz drugi za mąż, oddała mnie całkowicie pod opiekę dziadka, który rozpoczął moją edukację od Psalterza i Czasosłowu. Gdy miałem lat siedem, oddano mnie do szkoły, do której chodziłem przez pięć miesięcy. Uczyłem się źle, nienawidziłem szkolnego regulaminu, jak również kolegów, gdyż zawsze lubiłem samotność. Zaraziwszy się w szkole ospą przerwałem naukę. Więcej już do szkoły nie wróciłem. W tym czasie matka moja umarła na galopujące suchoty, a dziadek stracił majątek. (...)

Gdy miałem osiem lat, oddano mnie do sklepu z obuwiem, gdzie pracowałem jako chłopiec na posyłki, ale po jakich dwóch miesiącach oparzyłem sobie ręce gorącym kapuśniakiem i zostałem odesłany do dziadka. Po wyzdrowieniu oddano mnie na naukę do kreślarza, dalekiego krewniaka, ale po roku na skutek bardzo ciężkich warunków uciekłem od niego i dostałem się na statek jako kuchcik. Kucharz, dymisjonowany podoficer gwardii, Michał Antonowicz Smury, człowiek nieokrzesany, o bajecznej sile fizycznej i bardzo odcytany, obudził we mnie zainteresowanie do książek. Do tej pory miałem wstręt do książek i wszelkiego drukowanego słowa, ale mój nauczyciel biciem i serdecznością przekonał mnie o wielkim znaczeniu książek, aż je polubiłem. (...)

Od tego czasu zacząłem czytać wszystko, co mi wpadło w ręce. Mając lat dziesięć prowadziłem już dziennik, w którym notowałem wrażenia z życia i przeczytanych książek. Dalsze moje losy były bardzo różnorodne i zawikłane: z kuchcika zostałem znów uczniem kreślarskim, potem handlowałem ikonami, pracowałem jako dozorca na kolei Griazie-Carycyńskiej, byłem obarzankarzem i piekarzem, zdarzało mi się też mieszkać w spelunkach, kilka razy wyruszałem na piesze wędrowki po Rosji. (...)

Dotąd nie napisałem jeszcze ani jednej rzeczy, z której byłbym zadowolony, toteż nie zbieram tekstów moich utworów —



JAK PISZE

Przypuszczam, że zacząłem pisać od 12 roku życia i że bodźcem ku temu było „przesycenie doświadczeniem“. Początkowo zapisywałem przysłowia, przypowiadki, fraszki, które kształtowały moje własne wrażenia: „Ech, życie wesołe, ale bić nie ma kogo“, lub zachwycały mnie swą sztuczną wymyślnością: „Kiszka kiszkie kukisz każet“. (...) Zapisywałem niezrozumiałe dla mnie zdania z książek: „Właściwie mówiąc — nikt nie wynalazł prochu“. Długi czas nie mogłem pojąć, co znaczy wyrażenie „właściwie mówiąc“, słowo zaś „nikt“ zostało rozumiane przeze mnie jako „ktoś tam“, „nieznany“. To nieporozumienie tak dalece utkwilo mi w pamięci, że w 1904 roku w sztuce „Letnicy“ jeden z jej bohaterów na pytanie: „Nie było nikogo?“ odpowiada: „Nikt nie może być albo nie być“. Układałem też wiersze i pamiętam, jak przy pewnym wierszyku długo zastanawiałem się nad słowami: „Kareta jedzie“. Kto jedzie — kareta czy koń? Czytałem dużo, zwłaszcza wiele przekładów z obcej literatury. (...) Zacząłem drukować od 1892 roku, ale do 1895 nie wierzyłem, żeby literatura stała się moim zawodem.

Drobne opowiadania do pism nie wydawały mi się poważną sprawą. Było to mylne pojęcie: należy uczyć się twórczości literackiej właśnie pisząc drobiazgi — zmuszają one autora do oszczędzania słów, do bardziej treściwego pisania.

Posługiwałem się przeważnie materiałem autobiograficznym, ale przybierałem raczej rolę świadka wydarzeń, unikając wysuwania się w charakterze czynnika działającego, aby nie przeszkadzać samemu sobie, opowiadającemu o życiu. Nie oznacza to, że obawiałem się wprowadzić do przedstawianej rzeczywistości czegoś „od siebie“ — owego „wymysłu“, o którym mówi Turgieniew i bez którego nie ma sztuki. Jednakże gdy autor opisując zachwyca się samym sobą, swym rozumem, wiadomościami, trafnością użytego słowa, bystrością wzroku — niechybnie psuje, zniekształca to, co się nazywa „prawdą artystyczną“. Marnuje materiał i wówczas, gdy gwałcąc społeczną naturę swych bohaterów każe im przemawiać cudzymi słowami i spełniać czyny organicznie dla nich niemożliwe. Każdy przedstawiony człowiek jest jak ruda — formuje się i deformuje przy określonej temperaturze ideologicznej. „Obróbka na zimno“ człowieka do niczego nie doprowadzi, tylko go spaczy, toteż pisarz winien choć trochę kochać swój materiał — żywego człowieka albo przynajmniej lubować się nim jako materiałem. (...)

Trzeba dobrze przyjrzeć się setce czy dwóm setkom popów, sklepikarzy, robotników, żeby mniej więcej trafnie nakreślić portret jednego robotnika, popa, sklepikarza. (...)

Pracuję z rana od dziewiętej do godziny pierwszej, wieczorem od ósmej do dwunastej. Skuteczniej — rano.

Zdarzały się wypadki, kiedy pisałem przez całą dobę i dłużej, nie wstając od biurka.

Pałę. Dużo. Obecnie — prawie bez przerwy podczas pracy.

Piszę piórem. Wydaje mi się, że maszyna do pisania musi szkodliwie oddziaływać na rytmikę zdania. Rękopisy poprawiam dwa, trzy razy. Przy ostatecznej redakcji wyrzucam całe stronicę, całe sceny.

Nigdy nie robię planu; plan powstaje sam przez się w trakcie roboty, wypracowują go sami bohaterowie. Uważam, że osobom działającym nie można podpowiadać, jak mają postępować. Każda z nich posiada własną biologiczną i społeczną logikę działania, własną wolę.

Najtrudniejszy jest zawsze początek, mianowicie pierwsze zdanie. Jak w muzyce nadaje ono ton całemu utworowi i zazwyczaj szuka się go bardzo długo.

Rzadko kiedy czytam na głos swoje rzeczy, ale lubię czytać cudze dobre utwory.

Ukończywszy pracę odczytuję ją w całości z trudem i zawsze z przykrym poczuciem fiaska.

Recenzje nigdy i w żadnym kierunku nie wpływały na mnie. Zwłaszcza obecne nie mogą wpływać, gdyż widzi się, że recenzenci czytają książki nieuważnie, nieumiejętnie i często nie rozumieją tego, co przeczytali. Dotyczy to naturalnie nie tylko moich książek, lecz jest ogólną wadą recenzentów. Na tym najwięcej cierpią młodzi, „początkujący“ pisarze. Należy też wspomnieć o lekceważącym stosunku redaktorów do recenzji: redaktorzy widocznie także nieuważnie je czytają. O ile w ogóle czytają!

Fragmenty odpowiedzi Gorkiego na ankietę „Izdawielstwa Pisatielej“ w Leningradzie, w 1930 r., tłum. W. Giełżyński

Sztuka sceniczna — dramat czy komedia — to najtrudniejsza forma literacka — najtrudniejsza dlatego, że każda sztuka wymaga, aby występujące w niej osoby same charakteryzowały się słowem i czynem bez wyjaśnień ze strony autora.

Postacie w sztuce zarysowują się wyłącznie dzięki własnym wypowiedziom, to znaczy językiem dialogu, a nie opisu. Zrozumienie tego faktu jest niesłychanie ważne, ponieważ po to, żeby ukazwane w sztuce osoby osiągnęły na scenie, w interpretacji aktorów, wartość artystyczną i społeczną prawidłowość, trzeba, żeby wypowiedź każdej osoby była swoista, wyraźna, ściśle określona — tylko przez zachowanie tego warunku widz zrozumie, że każda postać sztuki może mówić i działać tylko tak, jak chce autor i przedstawiają aktorzy.

Dramat powinien być bezwzględnie i na wskroś aktywny, tylko w tym wypadku może stać się bodźcem aktualnych emocji, nieodzownych w naszych czasach, kiedy wymaga się bojowych, płomien-nych słów, które usuwałyby mieszczańską rdzę z naszych dusz.

Fragmenty eseju Gorkiego „O sztukach scenicznych“, 1933, tłum. W. Giełżyński

*Wielce Szanowny —
nie mogę sobie przypomnieć ani pańskiego, ani odojcowskiego imienia,
proszę, niech mi Pan to daruje!*

*Niech Pan weźmie „Barbarzyńców“, wystawi ich i tak dalej,
wątpię jednak, żeby ta sztuka się Panu nadała! Stara jest i ciężka.
Dlaczego by Pan nie wystawił „Wrogów“? Rzecz to wesola i prosta,
prawdopodobnie bardziej by zainteresowała tę publiczność, na którą
Pan liczy. A jeżeli Pan już postanowi wystawić „Barbarzyńców“ —
niech Pan zwróci szczególną uwagę na Monachową.*

*Monachowa szczerze wierzy w możliwość jakiejś wielkiej, pło-
miennej i czystej miłości, wierzy w człowieka-bohatera godnego tej
miłości.*

*Pokochała Czerkuna od pierwszego wejrzenia za jego śmiałe oczy,
szorstkie ruchy, myśli o nim: oto bohater! Przez cały czas przygląda
mu się pokornie, lecz z ufnością, czeka na niego. Nie może oprzeć
się myśli, że on jest dla niej stworzony, a ona dla niego.*

*W ostatnim akcie nie może zrazu uwierzyć w swoją pomyłkę,
ale kiedy się przekona, że się omyliła, z tą samą chwilą serce w niej
umiera.*

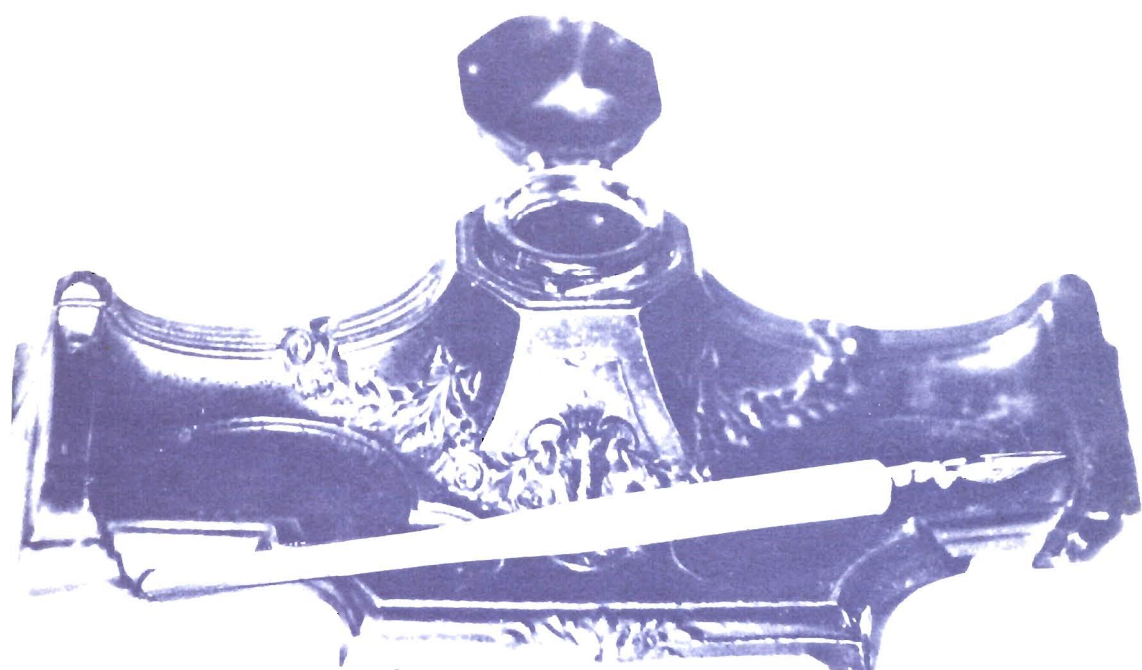
*Trzeba dobrze zagrać starą Bogajewską, Cyganową, Czerkuna...
I wszystkich.*

Ale to marzenie obłąkanego autora.

*Grajcie, działajcie, żyjcie, życzę Wam wszystkiego dobrego i wszel-
kich sukcesów.*

Kłaniam się.

A. Pieszko



„WROGOWIE” GORKIEGO

Nie wiem, co będzie znaczyło dziś przedstawienie „Wrogów” Gorkiego w Teatrze Powszechnym; i nie o tym należy pisać w programie. Nie tylko reżyser jest autorem przedstawienia. Tworzy je także czas, w którym wychodzi na światło dzienne, tworzą je aktorzy i tworzy je publiczność. O tym niech piszą krytycy — żywy to czy martwy teatr, obchodzi kogoś dziś Gorki, czy jest tylko szlachetnym zabytkiem literackim?

Pewne jest, że **L e k t u r a** tego przedrewolucyjnego dramatu nie wymaga dziś prawie żadnych komentarzy. Dramaturgia ta, pisze się w encyklopediach, to przegląd wszelkich możliwych aspektów życia Rosji, od początku naszego wieku po rewolucję. Zaś historycy literatury, nie całkiem sprawiedliwi, zaliczają dramaturgię Gorkiego do tak zwanego dramatu post-Czechowowskiego. Oczywiście, powiadają, był on bardziej krytyczny wobec swojej współczesności niż Czechow. Bohaterem jego była nie tylko inteligencja rosyjska. Zresztą, przedstawiał rzeczywistość o dziesięć, dwadzieścia lat nowszą niż autor „Wiśniowego sadu”. Ale w sposobie pisania widziano zawsze istotne podobieństwa. Dramat lekceważący przepisy sztuk „dobrze” skrojonych, o luźnej konstrukcji, bez tradycyjnej intrygi miłosnej, rozgadany, upstrzony kilkunastoma aforyzmami o życiu, o przedrewolucyjnej Rosji, o innym, nowym świecie, który wedle przekonania bohaterów Czechowowskich wyłoni się za kilkanaście, za kilkadziesiąt, za kilkaset lat. Marne jest to „dzisiaj”, świetliste będzie dopiero „jutro”, gdy odmieni się porządek świata, po jakimś kataklizmie, po jakiejś burzy, która pewnie nastąpi, niszcząc obecne zło, podłość, zwątpienie. Tak czytano przez długi czas dramaty Czechowa, oceniając je dość lekceważąco. „Był bardzo słabym pisarzem scenicznym... Sztuki te, powtarzam raz jeszcze, były bardzo słabe” — podobne sądy, jak opinia Cata-Mackiewicza, nie należały do wyjątków. W teatrze poznano się na Czechowie znacznie wcześniej, w pierwszym rządzie Teatr Artystyczny „odkrył” jej istotne wartości, także teatralne. Zaczęło się mówić o jej nowatorstwie. Dziś nie ma już wątpliwości, że jest to wielka literatura dramatyczna. Ani nowa, ani staroświecka, ani modernistyczna, ani naturalistyczna, ale po prostu literatura, jakiej w wieku dwudziestym, w teatrze, wiele nie mieliśmy.

Prawie tak samo było z Gorkim. Tak samo narzekano na gadulstwo autora, na brak dramatyzmu, na niezdarność kompozycyjną, na prymitywność środków scenicznych. Wchodzą bohaterowie kiedy chcą na scenę, gadają co komu ślina na język przyniesie i równie nienaturalnie znikają ze sceny. Tak samo „odkrył” Gorkiego dramaturgię Teatr Artystyczny, tak samo teatr wcześniej i trafniej niż krytycy i historycy literatury rozpoznali teatralne wartości jego pisarstwa, tak samo wszedł zwycięsko na sceny europejskie, gdzie dzisiaj jest uznany za jednego z bardziej frapujących pisarzy scenicznych.

Prawie tak samo... Bo z większością sztuk Gorkiego były jeszcze dodatkowe kłopoty. U Gorkiego przecucia Czechowowskie o innym, nowym świecie, który pozbędzie się współczesnej gnuśności, były wyraźniej formułowane. Pisał nie tylko o inteligencji, mówił

także o nowej klasie, nazywał po imieniu tych, którzy to gnuśne życie zmieniają. „Ci ludzie zwyciężą!“ — mówi we „Wrogach“ Tatiana, aktorka, żona współwłaściciela fabryki. Oni, to znaczy robotnicy.

Z powodu tych Gorkowskich robotników sztuki te w Rosji carskiej mogły wprawdzie być drukowane, ale dostęp do sceny miały albo utrudniony — jak „Mieszczanie“, albo zamknięty — jak „Wrogowie“. Sztuka, napisana w 1906 roku, ukazała się w tym samym roku drukiem w XIV tomie almanachu Towarzystwa „Znanije“. Do roku 1917 była dla teatrów rosyjskich zakazana. Prapremierę miała w roku napisania, w przekładzie niemieckim, na scenie berlińskiego Kleines Theater, w reżyserii Barnovsky'ego. Lektor carskiej cenzury teatralnej opatrzył prawie każdą stronę drukowanego egzemplarza znakami wątpliwości i dołączył zwięzły protokół: „W „scenach“ tych podkreśla się silnie zapiekłą wrogość występującą pomiędzy robotnikami i pracodawcami, przy czym pierwsi są ukazani jako niezłomni bojownicy, w sposób świadomy dążący do wyznaczonego celu, którym jest uśmiercenie kapitału, drudzy zaś zostali ukazani jako ograniczeni egoiści. Przy tym, wedle słów jednej z postaci



dramatu, nie ma istotnego znaczenia, jaki charakter ma właściciel fabryki, wystarczy, że jest „właścicielem“, aby przez to samo stać się wrogiem dla robotnika. Autor ustami żony dyrektora fabryki, Tatiany, przepowiada zwycięstwo robotników. Utwór ten stanowi jawny atak na klasy posiadające, wskutek czego nie może być dopuszczony do wystawienia“.

Po rewolucji posypały się za to premiery jedna po drugiej: Nowgorod, Jarosław, Piotrogród, Astrachań, radziecka Ryga, Moskwa. „Wrogowie“ na czas jakiś stali się sztuką rewolucyjną, więcej — agitką polityczną. Zresztą nie tylko w Rosji radzieckiej; jako aktualny dramat polityczny zagrał „Wrogów“ Piscator w Berlinie, w 1920 roku. To był okres drugi w historii „Wrogów“, aktualne obrachunki z Rosją carską. Próba ilustrowania najnowszej historii, jakby z ducha „Matki“. Teatr jasny, uproszczony, marny — ale gorący.

Wreszcie w roku 1935 „Wrogowie“ pojawili się w Teatrze Artystycznym. Tu zaczął się okres trzeci, próba bardziej „zwyčajnego“ czytania Gorkiego. Niemirowicz-Danczenko bez fałszywego wstydu pisał o własnym przedstawieniu: „Najlepszy współczesny spektakl dramtyczny, i jeden z najlepszych w historii Teatru Artystycznego“.



Ale nie to było istotne, ani fakt, że było to rzeczywiście przedstawienie olśniewające, świetnie grane, z całą plejadą wielkich aktorów: Kaczałow (Zachar Bardin), Orłow (Jakub Bardin), Prudkin (Michał Skrobotow), Chmielow (Mikołaj Skrobotow), Tarchanow (Generał), Knipper-Czechowa (Paulina), Tarasowa (Tatiana), grane z ogromnym sukcesem w 1937 roku w Paryżu, z okazji Wystawy Światowej. Dopiero tu Gorki stał się zjawiskiem o charakterze przede wszystkim artystycznym. Nie było już w roku 1935 za czym agitować, nie było już także co przepowiadać. Ani ekscytować się wprowadzeniem robotników na scenę. Historia — jak dziś u nas — napisała dalszy ciąg sztuki. Czy rzeczywiście dokładnie taki, jakiego spodziewał się Gorki, gdy cenzor carski uznał „Wrogów“ przede wszystkim za „jawny atak na klasy posiadające“?

Wiemy, z jak niechętnym zachnięciem reagował na pisane w latach dwudziestych i trzydziestych agitki polityczne, które w formie alegorycznej przedstawiały zwycięstwo Pracy nad Kapitałem, albo stawiały heroizm spiżowego Robotnika. Gdy sławę zdobywał Majakowski, wówczas autor „Misterium-buffo“, Gorki z pełnym przekonaniem lansował pisarstwo Babla. Nie niszczyć, ale zachować wszystko i wszystkich, co i kogo się da. Walczył o ocalenie wszystkiego, co



człowiek zbudował, o każdego zabłąkanego przeciwnika i oponenta władzy radzieckiej. Na czas dłuższy opuścił Rosję, by wrócić na kilka lat przed śmiercią, jako pierwszy pisarz literatury radzieckiej. Jego robotnik, Lewszyn, z kamiennym spokojem odnosił się do „zapiektej wrogości“, która drażniła carskiego cenzora: „Ludzie, co się zeżlili, powiadają: spalimy fabrykę, spalimy wszystko, zostaną same zgliszcza. Ale my jesteśmy przeciw nieporządkom. Nie trza nic podpalać... Po co podpalać? Samiśmy przecież budowali, i ojcowie nasi, i dziadkowie... A tu nagle — palić!“

Ciągle z „Wrogów“ cytuje się aforyzmy Tatiany. Pewnie dlatego, że w jej „gadulstwie“ jest jakaś próba podpowiedzenia sposobu zrozumienia świata, w którym jedni coś mają, drudzy — kimś są. O pierwszych mówić trzeba z wyrozumiałością: „Wasze życie wydaje mi się amatorskim przedstawieniem. Role rozdano źle, talentów brak, wszyscy grają wstrętnie... Sztuki niesposób zrozumieć...“ O drugich — z zastanowieniem: „Ale dlaczego oni są tacy prości... Mówią tak prosto, patrzą tak prosto — dlaczego? Czy nie ma w nich namiętności? Czy nie ma heroizmu?“

Gorki wyraźniej niż Czechow artykułował swoje przeczucia wobec nowego świata, nowego życia. Ale wypierał się przez dziesiątki lat prymitywnej interpretacji, którą w komentarzach i na scenach przypisywano jego sztukom przedrewolucyjnym, którym zwycięska rewolucja miała jakoby dopisać triumfalny epilog. Nie było dotąd żadnego epilogu, który zamyka sprawę „Wrogów“, ani w perspektywie historycznej, ani w perspektywie społecznej. Myślę, że miał rację Niemirowicz-Danczenko w autokomentarzu do własnego przedstawienia, gdy pisał w 1935 roku, iż sama zapowiedź zwycięstwa robotników („Ci ludzie zwyciężą“) ani nie może kończyć sztuki, ani każe komukolwiek się tym jednym mocniej przejąć. Nie tyle fakt zwycięstwa jest ważny, ile to, co z tym zwycięstwem zostanie uczynione.

JERZY KOENIG

M A K S Y M
G O R K I
W R O G O W I E

przekład Andrzej Stawar

Reżyseria

ZYGMUNT HÜBNER

Scenografia

LIDIA I JERZY SKARŻYŃSCY

Asystent reżysera Jerzy Binkowski

Inspicjent Ewa Kancler-Żeleńska

Sufler Barbara Sadowska

*Maksym Gorki
z żoną i dziećmi*



o b s a d a

Zachar Bardin
Paulina, żona Zachara
Jakub Bardin
Tatiana, żona Jakuba
Nadia, siostrzenica Pauliny
Generał, wuj Bardinów
Michał Skrobotow
Kleopatra, żona Michała
Mikołaj Skrobotow, prawnik
Sincow, biuralista
Połogi, biuralista
Koń, wysłużony żołnierz
Grekow
Lewszyn
Jagodin
Riabcow
Akimow
Agrafiena, gospodyni
Bobojedow, rotmistrz
Kwacz, wachmistrz
Stójkowy
Rewirowy

JERZY ZELNIK
ELŻBIETA KĘPIŃSKA
OLGIERD ŁUKASZEWICZ
GRAŻYNA MARZEC
BOŻENA SZYMAŃSKA (PWST)
JERZY PRZYBYLSKI
RYSZARD ŻUROMSKI
JOANNA ŻÓŁKOWSKA
MAREK BARGIEŁOWSKI
KRZYSZTOF PIECZYŃSKI
MARIUSZ BENOIT
BRONISŁAW PAWLIK
MACIEJ GÓRAJ
FRANCISZEK PIECZKA
BOLESŁAW SMELA
ALEKSANDER TRĄBCZYŃSKI
BOGDAN SZCZESIAK
ANIELA ŚWIDERSKA
KRZYSZTOF MAJCHRZAK
ZYGMUNT SIERAKOWSKI
MAREK SKUP
ANDRZEJ WYKRĘTOWICZ

Teatr Powszechny w Warszawie
Dyrektor i kierownik artystyczny
ZYG MUNT HÜBNER
Zastępca dyrektora
Andrzej Karwowski

Redaktor programu
Magdalena Ciesielska
Opracowanie graficzne
Maciej Buszewicz
Redaktor techniczny
Marian Bergier

Wydawca: Teatr Powszechny 03-801 Warszawa, ul. Zamoyskiego 20
Telefoniczna rezerwacja biletów: 18-25-16, 18-48-19
Cena zł. 35.—

Druk: Zakł. Offset, W-wa, z. 167 i n. 6000 T-2



T E A T R
P O W S Z E C H N Y
W W A R S Z A W I E 1 9 8 4