

ELŻBIETA IWANIAK-JELENIOWA

Bydgoszcz

TEATR A REWOLUCJA W UJĘCIU ANATOLA LUNACZARSKIEGO

Anatol Lunaczarski (1875–1933) jest jedną z czołowych postaci w kręgu estetyki marksistowskiej. Jego droga twórcza wiedzie przez okres zafascynowania filozofią Macha i Avenariususa, przez etap „bogdanowszczyzny” do przyjęcia założeń filozoficznych marksizmu. Czynnikiem, który w decydującym stopniu wpłynął na ewolucję poglądów Lunaczarskiego był kontakt z Włodzimierzem Leninem¹.

Do rewolucji zbliżył się Lunaczarski w sposób niezwykle, zaprowadziła go do niej sztuka. Krąg jego zainteresowań był nadzwyczaj szeroki, „był bowiem historykiem literatury i dramaturgiem, filozofem i publicystą, popularyzatorem wiedzy i poetą, teoretykiem wychowania i tłumaczem. Jako krytyk zajmował się literaturą i teatrem, malarstwem i muzyką, sztuką stosowaną i filmem, architekturą i cyrkiem”².

Pozostawił po sobie wiele dociekań z zakresu estetyki. Pracę krytyka sztuki łączył z aktywnością polityczną, kierował bowiem przez lat dwanaście Ludowym Komisariatem Oświaty. Jest autorem około 1,5 tys. artykułów z dziedziny sztuki i literatury.

Rozważania Lunaczarskiego o teatrze stanowią ważną część jego dorobku przede wszystkim dlatego, że teatrowi wyznaczył on w nowej rzeczywistości rolę szczególną. Zdecydowanie występował przeciwko głosom rozlegającym się na zachodzie Europy o rzekomym kryzysie teatru, przeciwko próbom zmierzającym do przekształcenia teatru w miejsce rozrywki. Sądził, że niewłaściwą formą teatru jest też teatr moralizujący. Element zabawy winien być obecny w teatrze, ale jest błędną tezą, że główne zadanie teatru polega na dostarczaniu rozrywki. Niemniej absurdalne są głosy domagające się całkowitego zastąpienia teatru przez kabaret, cyrk, kino, rewię³.

Gruntownej krytyce poddał Lunaczarski także propozycje, które zrodziły się w kręgach przyjaciół rewolucyjnego teatru. Sugerowano bowiem, że wystrój tradycyjnej sali widowiskowej jest zbyt wykwinny, arystokratyczny, a zamknięty charakter przestrzeni scenicznej nie sprzyja bezpośredniemu kontaktowi z odbiorcą przedstawienia teatralnego. W zamian proponowano rodzaj areny czy placu otoczonego ze wszystkich stron publicznością. Lunaczarski przypuszczał, że tradycyjna forma sceny będzie charakterystyczną także dla teatru proletariackiego, przemawia za tym silnie zakorzeniona tradycja i trudności natury technicznej, które powstałyby w momencie budowy skonstruowanego na wzór grecki amfiteatru.

Lunaczarski konstatował „Stara forma teatru i aktorzy – specjaliści winni odegrać olbrzymią rolę w rozwoju teatru po rewolucji”⁴. Argumentem na rzecz niezbędności

teatru jest między innymi pojawienie się nowej publiczności. Łunaczarski liczył przede wszystkim na proletariąt, inteligencję pochodzenia robotniczego, na studiującą młodzież. „Dla tej publiczności winien być stworzony teatr głębokich ideowych problemów i głębokich uczuć”⁵ – pisze. Nieustanną troskę Łunaczarskiego budził odpowiedni dobór repertuaru dla teatru, w którym pojawił się nowy widz. Zalecał wystawienie autorów starożytnych: Eurypidesa, Ajschylosa, Arystofanesa, widział nieprzemijające wartości dramatów Szekspira, docenił osiągnięcia dramaturgii niemieckiej i francuskiej doby romantyzmu. W kontekście wspomnianych propozycji repertuarowych ostro zaproteutował przeciwko sztuczemu podziałowi teatru na burżuazyjny i proletariacki. Oczekiwał pojawienia się dzieł podejmujących problematykę Rewolucji 1917 roku, dzieł analizujących heroizm pierwszych lat budowy zrębów nowej socjalistycznej państwowości. Podstawowym kryterium doboru repertuaru ma być ważność podejmowanych zagadnień, ich realistyczna egzemplifikacja. Wielokrotnie w rozważaniach Łunaczarskiego pojawiała się wizja teatru masowego, którego spektakle mogłyby jednocześnie oglądać olbrzymia ilość widzów. Proponował, aby takim teatrem stał się moskiewski Teatr Wielki. Jednocześnie zaleca przygotowanie przedstawień które przeznaczone byłyby dla mało wyrobionej publiczności, która niejednokrotnie z teatrem zetknęła się po raz pierwszy. Postulat teatru masowego łączy Łunaczarski z bezpłatnością przedstawień, wtedy sądził, będzie można w pełni wykorzystać walor wychowawczy teatru. Olbrzymią rolę przypisywał melodramatowi, który według niego ma wielką siłę emocjonalnego oddziaływania na widza⁶. Zastanawiał się nad tajemnicą znacznego zainteresowania melodramatem, jego powodzeniem u odbiorcy. Sądził, że zalety tego gatunku kryją się w ciekawym temacie, bogactwie wydarzeń, wyrazistości sytuacji, a także w powiązaniu akcji z prostymi normami etycznymi i nieskomplikowanymi ideami.

W 1922 roku otworzono w Moskwie teatr „Romanesk” kierowany przez Biebutowa, profil teatru określały dwie premiery sztuk według tekstów Dumasa – Ojca. Łunaczarski ubolewał, że wkrótce po wystawieniu drugiej sztuki („Hrabia Monte Cristo”), teatr zawiesił swą działalność. Wizję nowego teatru kreślił Łunaczarski w tekstach pochodzących z okresu przedrewolucyjnego. Np. w artykule „Zadania dnia” ogłoszonym w 1908 roku w zbiorze „Teatr” żądał teatru ideowego, w strukturze swej nawiązującego do teatru antycznego. Forma przedstawienia winna mieć zalety dobrego plakatu, jakimi są: prostota tematu i wyrazistość linii. Natomiast teksty dramatyczne mają charakteryzować się szybką akcją, ostro zarysowanym konfliktem, a ich oddziaływanie ma być podobne do siły oddziaływania dramatów Szekspira, przepojonych psychologiczną głębią. Motyw ten rozwinął Łunaczarski w ogłoszonym w 1926 roku zbiorze „O teatrze”. W przedmowie do zbioru pisał: „(...) nigdzie sztuka nie działa silniej niż ze sceny”⁷. Wielokrotnie podkreślał znaczenie teatru psychologicznego wspomaganego sugestywną grą aktorską, co w kontekście odwoływania się do teatru antycznego daje podstawę do wysunięcia wniosku, że dla Łunaczarskiego jedną z podstawowych funkcji teatru miała być funkcja katarska. W 1923 roku, roku jubileuszu Ostrowskiego, Łunaczarski rzucił hasło „powrotu do Ostrowskiego”, hasło wyraźnie opozycyjne wobec propozycji futurystów zalecających zerwanie ze wszelką starzyzną. Dramaturgia Ostrowskiego wydawała się Łunaczarskiemu ważna z wielu powodów. Po pierwsze, dlatego, że jest on twórcą dramatów stanowiących trzon

rosyjskiego teatru. W opinii Lunaczarskiego jest on dramaturgiem na miarę Moliera i Goldoniego. Po drugie, teatr rewolucyjny, proletariacki nie może nie podejmować tematyki społecznej i etycznej, dlatego też nowi twórcy winni przejść przez szkołę Ostrowskiego. „Teatralny” teatr, pozbawiony ideowej treści i moralnej tendencji, wyzbyty elementów agitacyjnych prowadzi do teorii sztuki dla sztuki. Konstatacje Lunaczarskiego na temat teatru rewolucyjnego powstały w dość ścisłym związku z tekstem Ryszarda Wagnera „Teatr i rewolucja”, tekstem pisanym w dobie rewolucji 1848 roku. Wagner pisał tam: „Sztuka i ruchy społeczne mają ten sam cel. Celem tym jest piękny i mocny człowiek. Niechaj rewolucja daje mu moc, a sztuka – piękno”⁸. Cytując słowa Wagnera, Lunaczarski dodaje: „formalnie cele artysty zbiegają się z celem rewolucji społecznej”⁹. Dla Wagnera wzorem przedstawienia teatralnego był dramat muzyczny tworzony na wzór tragedii greckiej, protestował on przeciwko wkraczaniu codzienności do teatru, mówiąc że nie jest to droga do jego demokratyzacji. W stworzonej przez Wagnera operze przenikają się w dialektycznej jedności elementy muzyki i dramatu, opera ta jest wzorem dobrze rozwiązanego przedstawienia operowego.

Lunaczarski nie zgadzał się z tezą niemieckiej krytyki, jakoby czasy mu współczesne były przygotowane głównie do percypowania komedii, choć wielokrotnie podkreślał rangę rewolucyjnej satyry o charakterze realistycznym. W ciekawym artykule „Będziemy się śmiać” dowodził, że śmiech to oznaka siły i sam jest także siłą, dlatego teatr satyryczny, którego pojawienia się Lunaczarski oczekiwał, może stać się autentycznym orężem walki politycznej. Pierwowzorem teatralnej satyry stał się spektakl „Misterium buffo” Majakowskiego w wykonaniu teatru Meyerholda. Ale „nowe czasy są także epoką nowego heroizmu, nowej tragedii”¹¹. Na jej pojawienie się z niecierpliwością i niepokojem Lunaczarski oczekiwał, próbując sam zaspokoić zapotrzebowanie na dramat i tragedię o tematyce współczesnej¹².

Omówione wypowiedzi Lunaczarskiego na temat teatru i jego funkcji w dobie przeobrażeń rewolucyjnych nabierają specyficznego sensu wówczas, kiedy uświadomimy sobie fakt niebywałego rozkwitu teatru w Rosji w latach poprzedzających rewolucję, a także w trudnym okresie początków młodego państwa socjalistycznego. Są to przecież czasy teatru K. Stanisławskiego, W. Meyerholda, A. Tairowa i przedwcześnie zmarłego E. Wachtangowa. Artykuły Lunaczarskiego stanowią kronikę poczynań nowatorów teatru rosyjskiego, przeżywającego swój rozkwit. Oceniając przedstawienia wiodących teatrów rosyjskich, stosował kryteria wypracowane w toku dociekań nad istotą teatru w zmienionych warunkach społecznych.

Niebywałą zasługą Stanisławskiego było stworzenie teatru, w którym aktor, reżyser, dekorator i autor stanowili zwarty kolektyw wspólnie tworzący przedstawienie. MXAT do monstrualnych rozmiarów doprowadził autentyzm dekoracji, łączyło się to z podniesieniem kosztów przedstawienia, a tym samym prowadziło do zawężenia kręgu odbiorców przygotowanych przez Stanisławskiego spektakli. Fakt ten tłumaczy propozycje Lunaczarskiego zbliżenia dekoracji teatralnej do afiszu, maksymalnego jej uproszczenia. Uwaga ta, dotycząca formy przedstawienia, wynika przede wszystkim z koncepcji teatru ogólnodostępnego, mniej z akceptacji założeń teoretycznych Meyerholda, który w latach poprzedzających rewolucję proponował bunt przeciw realizmowi w teatrze. Rok 1923 był rokiem jubileuszu Teatru Artystycznego, z tej okazji napisał

Łunaczarski „Szkic historii Teatru Artystycznego”, w którym podkreślał rolę reżysera w tym teatrze, i nazywał reżyserię sztuką. Najważniejsze są zasługi formalne Stanisławskiego, doskonale współgrające z walorami artystycznymi sztuk Czechowa, wiodącego autora tego teatru. Łunaczarski widział jedynie materialne powiązanie tego teatru z kapitałem, twierdził, że nie było tutaj mowy o związku ideowym. Problem polega więc na wypełnieniu przedstawień tego teatru nową treścią. Sprawa nie jest prosta, bo nie sposób przekazać nową treść w czysto estetycznych formach teatru. Przedstawienia operowego studio S. Niemirowicza-Danczenki były zapowiedzią pozytywnych zmian w teatrze¹³. Łunaczarski z troską i zainteresowaniem śledził ewolucję drogi twórczej Meyerholda, sceptycznie przyjął próby konstruktywistyczne jego zespołu, z aplauzem odnotował prapremierę „Misterium buffo” Majakowskiego, sądząc, że spektakl ten może być wzorem prawdziwej teatralnej satyry. Z niepokojem obserwował dążenia Meyerholda, aby zbliżyć teatr do cyrku, music-hallu. Wybitnym osiągnięciem Meyerholda w opinii Łunaczarskiego było wystawienie „Rewizora” Gogola, odczytanego na nowo i uwspółcześionego (premiera 9.12.1926 r.). W artykule „Rewizor Gogola – Meyerholda” napisanym w 1927 roku wypowiedział Łunaczarski tezę o samoistnym charakterze konkretyzacji dzieła dramatycznego, o prawie reżysera do własnej wizji tekstu literackiego. Zaletami tego przedstawienia było doskonale zagospodarowanie przestrzeni scenicznej, poszczególne sceny porównywał Łunaczarski do barwnych, kolejno po sobie następujących sztychów. Oryginalnym rysem tej inscenizacji był nie tylko brak dekoracji, ale udana próba zmuszenia realnych przedmiotów do tego, aby zagrały. Meyerhold usunął nie tylko dekorację, ale i rekwizyty sceniczne. Autentyczne przedmioty nabrały dużego znaczenia artystycznego dzięki kompozycji i oświetleniu. Zastosował nowatorski w owych czasach chwyt – dziś powszechny w teatrze, a szczególnie ulubiony przez twórców filmowych – polegający na egzemplifikacji marzeń sennych bohatera. Przedstawienie wywołało ostre protesty nie rozumiejącej go publiczności, w osobie Łunaczarskiego znalazło ono obrońcę i rzetelnego krytyka.

Wielką postacią w teatrze rosyjskim tego okresu był także Tairow, kierujący Teatrem Kameralnym, nazywanym przez Łunaczarskiego teatrem poszukiwań. Rolę dominującą spełniał tutaj aktor, wirtuoz gestu, a zarazem doskonały odtwórca wnętrza i emocji wyobrażanej postaci. Taka koncepcja teatru byłaby optymalną, o ile teatr taki: „owiany byłby ogniem ideowości”¹⁴, droga, która prowadzi Tairowa do tego jest w ocenie Łunaczarskiego zbyt kręta. Genezę Teatru Kameralnego widzi w poszukiwaniach natury estetycznej. „Teatr Tairowa był dalszym krokiem na drodze odwrotu od spraw społecznych. Tairow już zupełnie nie interesował się treścią sztuk, ich ideami, nie interesowało go nawet życie wewnętrzne postaci przedstawianych przez dramaturga, ich waga literacko-artystyczna. Swoje hasło (neorealizmu) Tairow rozumiał jako odejście od teatru wszelkiej złudy. „Widz powinien dokładnie pamiętać, że ma przed sobą aktorów, którzy demonstrują swój kunszt aktorski przybierający przejrzyste maski tej lub innej postaci scenicznej” – napisze Łunaczarski w artykule „Z okazji dziesięciolecia Teatru Kameralnego” w 1924 roku¹⁵.

Tairow pragnął osiągnąć szczyty zręczności aktorskiej, aktor miał pokazywać samego siebie, podstawowymi jego atutami miało być władanie głosem i ciałem aż do akrobacji włącznie. W wypowiedziach samego Tairowa, ów estetyzujący teatr miał być

tylko wstępem, po którym miała nastąpić faza teatru psychologicznego i faza teatru ideowego. Celem Tairowa było stworzenie wielkiego teatru, który oddziaływałby na wielkie masy, ale „oddziaływać na masy samą tylko zewnętrzną techniką nie sposób”¹⁶. Łunaczarski powątpiewał w to, aby teatr ten stał się pomocnikiem rewolucji i jej echem. Wystawienie „Świętej Joanny” Shawa było pierwszym krokiem w stronę dramatu społecznego, choć sztuka ta w swej tendencji jest daleka od problemów rewolucji. Z radością powitał Łunaczarski przedstawienie „Kosmatej małpy” O’Nella jako zapowiedź tragedii społecznej.

Wielokrotnie w tekstach Łunaczarskiego dochodziła do głosu świadomość odpowiedzialnego za sprawy oświaty i kultury w państwie socjalistycznym działacza politycznego, który zdaje sobie sprawę z tego, że nowa, proletariacka publiczność w swojej zasadniczej części nie jest przygotowana do odbioru nowatorskich przedstawień teatralnych. Widział w związku z tym konieczność przygotowania spektakli dostosowanych do możliwości percepcyjnych nowej widowni, co nie mogło, oczywiście, wpłynąć na obniżenie poziomu artystycznych przedstawień. Jednocześnie zauważył, że masy ludowe nie mogą być pozbawione tego, co w dziedzinie teatru zostało wypracowane przez teatry akademickie, i tego, co aktualnie jest tworzone przez awangardę teatralną. Wymaga to jednak dłuższego przygotowania, w którym olbrzymie zadania miał do wypełnienia system edukacji powszechnej i związany z tym szeroki program wychowania estetycznego. W ramach tego wychowania poczesne miejsce należałoby do działań mających na celu zapoznanie klasy robotniczej z klasyką dramatyczną, a za jej pośrednictwem kształtowanie sfery gustów i upodobań nowego odbiorcy. Powyższe uzasadnienia obronę przez Łunaczarskiego teatrów akademickich, które mają być wzorem dla nowego teatru, praktyka bowiem wykazała, że są one dostatecznie elastyczne i doświadczane, aby reagować na przejawy rewolucyjnej rzeczywistości.

Oczywiście nie należy zapominać, że poczynania nowatorskie, głównie o charakterze formalnym sąć się mogą także pomocne teatrowi rewolucyjnemu, proletariackiemu¹⁷. Sądzę, że interesującym końcowym komentarzem byłoby krótkie omówienie polemiki, która toczyła się tuż po rewolucji, a dotyczyła stosunku władzy radzieckiej do kultury przeszłości. Stanowisko Łunaczarskiego w tej sprawie jest tożsame ze stanowiskiem Lenina. W artykule z 1925 roku „Zasady polityki teatralnej władzy radzieckiej”, uzasadniając tezę o klasowym charakterze kultury, stwierdził, że władza radziecka jest zainteresowana pieczołowitym zachowaniem przejawów kultury przeszłości, w tym także starych teatrów akademickich, które chronią dawną sztukę¹⁸.

PRZYPISY

¹ Zwracają na to uwagę: *Kriwoszejewa w pracy Estieticzeskije wzgliady A. W. Łunaczarskogo*, Moskwa 1939 i L. Lebediew w pracy pod tym samym tytułem wydanej w 1962 roku.

² L. Turek, A. W. Łunaczarski – teoretyk sztuki i krytyk. Wstęp do: A. W. Łunaczarski, *Pisma wybrane*, t. 1, Warszawa 1963, s. VII.

³ Włączenie elementów cyrku, music-hallu do przedstawienia teatralnego było jedną z propozycji teatralnych Meyerholda.

⁴ A. Łunaczarski, *Teatr RSFSR (w:) O teatrze i dramaturgii*, Moskwa 1957, t. 1, s. 222.

⁵ A. Łunaczarski, *K woprosu o riepirtuarie*, ibid., s. 171.

- ⁶ A. Lunaczarski. *Kakaja nam nużna mielodrama*. *Żiżń Iskusstwa* 1919. nr 58.
- ⁷ A. Lunaczarski. *Priedisłowije k sborniku „O teatrze”*. op. cit. s. 277.
- ⁸ Cyt. za A. Lunaczarskim, *O sztuce i rewolucji*, *Pisma wybrane*, Warszawa 1964, t. 2, s. 12–13. Po raz pierwszy artykuł wydrukowany w 1906 r. w czasopiśmie „*Obrazowanije*”.
- ⁹ *Ibidem*. s. 12.
- ¹⁰ A. Lunaczarski. *Budiem smiejatsja*. op. cit. s. 186.
- ¹¹ A. Lunaczarski. *K woprosu o repertuarie*. *ibidem*, s. 175.
- ¹² Próby dramatyczne Lunaczarskiego są w większości nieudane.
- ¹³ A. Lunaczarski. *Oczierk istorii hudożiestwiennogo teatru*. *ibid.* s. 295.
- ¹⁴ A. Lunaczarski. *Teatr RSFSR*. *ibid.* s. 229.
- ¹⁵ A. Lunaczarski. *Z okazji dziesięciolecia Teatru Kameralnego*. *ibid.* s. 320.
- ¹⁶ *Ibidem*. s. 322.
- ¹⁷ Obszernie ten temat pisze Lunaczarski w artykule: *Sriedi siezona 1923/24*. *ibid.* s. 251–277.
- ¹⁸ A. Lunaczarski. *Zasady polityki teatralnej władzy radzieckiej*. op. cit. s. 169.

THEATRE AND REVOLUTION AS PRESENTED BY ANATOL LUNATSCHARSKI

Summary

The author of the article presents the views of one of the main Marxist aesthetes and the first Minister of Education and Culture in the USSR – Anatol Lunatscharski (1875–1933) on the role of the theatre in the period of revolutionary changes. This question was the motive of constant Theatrical reflection of A. Lunatscharski, especially in the first few years after the revolution.

The article also presents evaluation of the leading theatres of that period done by Lunatscharski.

ТЕАТР А РЕВОЛЮЦИЯ В ПРЕДСТАВЛЕНИИ АНАТОЛИЯ ЛУНАЧАРСКОГО

Резюме

Автор статьи обсуждает взгляды одного из главных марксистских эстетиков и первого министра просвещения и культуры СССР — Анатолия Луначарского (1875—1933) на роль театра в эпоху революционных изменений.

Вопрос этот был мотивом постоянной театрологической рефлексии Луначарского, особенно в первые годы после революции.

Статья представляет тоже сделанную Луначарском оценку важнейших театров того времени.