

MAŁGORZATA DZIEWULSKA

Łeś Kurbas, cztery ostatnie obrazy

Les Kurbas, Four Last Images

Abstract

Fragment of a larger essay: *Łeś Kurbas, dziewięć obrazów*, from the book by Małgorzata Dziewulska, to be published in the “Odzyskana awangarda” series of the Zbigniew Raszewski Theatre Institute as *Awangarda podkarpacka. Dziewięć reportaży historycznych (Łeś Kurbas, Pawło Kowżun, Bohdan Ihor Antonycz, Stowarzyszenia Artystyczne, Leopold Lewicki, Teatr malarzy Cricot, Henryk Wiciński, Tadeusz Kantor, Józef Chrobak)*. Successive images portray Les Kurbas leaving Galicia; Kyiv and the poets’ republic at the home of Heorhiy Narbut; Christmas Vertep; a soldiers’ audience of Haydamaky; the poet Mykola Bazhan among the audience of the Kyidramte Theatre; the agitprop theatre – the vertep in the service of propaganda; Osip Mandelstam among the Berezil Theatre audience; Kurbas’ stagings of Shakespeare’s *Macbeth*, theatre and gallows.

Keywords: Les Kurbas; avant-garde; theatre

Abstrakt

Fragment obszerniejszego eseju pt. *Łeś Kurbas, dziewięć obrazów* z książki Małgorzaty Dziewulskiej, która ukaże się w serii „Odzyskana awangarda” Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego pt. *Awangarda podkarpacka. Dziewięć reportaży historycznych (Łeś Kurbas, Pawło Kowżun, Bohdan Ihor Antonycz, Stowarzyszenia Artystyczne, Leopold Lewicki, Teatr malarzy Cricot, Henryk Wiciński, Tadeusz Kantor, Józef Chrobak)*. W kolejnych obrazach: Łeś Kurbas opuszcza Galicję; Kijów i republika poetów w domu Heorhija Narbuta; Wertep Bożonarodzeniowy; żołnierska widownia Hajdamaków; poeta Mykoła Bażan na widowni teatru Kyidramte; teatr agitpropu – wertep w służbie propagandy; Osip Mandelsztam na widowni Berezilu; Kurbasa inscenizacje *Makbeta* Szekspira, Teatr i szafot.

Słowa kluczowe: Łeś Kurbas; awangarda; teatr

O autorce

Małgorzata Dziewulska – autorka publikacji poświęconych inscenizacji i reżyserii współczesnej, reżyserka. W latach 70. była współzałożycielką Puławskiego Studia Teatralnego, współredagowała miesięcznik „Res Publica”, współpracowała z Laboratorium Jerzego Grotowskiego. W latach 90. w kierownictwie literackim Starego Teatru, Teatru Narodowego (kierowniczka literacka podczas dykcji Jerzego Grzegorzewskiego) oraz Teatru Dramatycznego w Warszawie. Wykładała na Wydziale Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej, prowadziła autorskie seminaria („Profecja i promocja” oraz „Pracownia Kantorowska”) w Instytucie Teatralnym. Zajmuje się też filmem dokumentalnym. Autorka książek *Teatr zdradzonego przymierza, Artyści i pielgrzymi i Inna obecność*.

* Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Edukacji i Nauki pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2018–2024, nr projektu 11H 17 0144 85, tytuł projektu: *Odzyskana awangarda. Polska i środkowoeuropejska awangarda teatralna*.

Obraz szósty, wertep w służbie propagandy

Natalia Peleszenko cytuje któreś z nowszych opracowań historycznych:

System kontroli [...] zaczął się rozwijać już w latach 1921–1923, kiedy „kierownictwo Agitpropu [Wydziały Agitacji i Propagandy na każdym poziomie – MD] zaczęło formułować zasady mające na celu spowodowanie intensyfikacji tempa wojny ideologicznej”¹.

W Młodym Teatrze i Berezilu zrealizowano szereg widowisk mających na celu mobilizowanie środkami teatru publicznego poparcia dla programu Partii. Były reżyserowane przez różnych artystów, pod opieką dyrektora lub bez niej: *Żowteń* (Październik, 1922) i *Rur* (Ruhr, 1923), karnawał pierwszomajowy (1925), *Szpana* (Chuligane-ria), *Żowtnewyj ohliad* (Przegląd październikowy, 1927), zaś *Narozhdenia weletnia* (Narodziny giganta) i *Towarysz żinka* (Towarysz kobieta) to już początek lat 30.²

„Hybrydowy” gatunek agitpropu teatralnego, z bliskimi poetyce ekspresjonistycznej montażami technik teatralnych, elementami karnawału, cyrku i pantomimy, był dla reżysera interesujący, bo pasował do jego koncepcji „teatru wpływu”. Na etapie połowy lat 20. Kurbas już mówił o „wplywie akcentowanym”. W wywodzie Kurbasa o „teatrze akcentowanego wpływu” Peleszenko słyszy język dotąd u niego nieobecny, „zapożyczony z retoryki proletkultowej”, „dopasowujący się” do oficjalnej retoryki³.

Kurbas „złożył hołd” poetyce agitpropu w artykule *Wertep w służbie agitacji* z 1923 roku, gdzie był gotów wziąć na siebie zadania propagandy antyklerykalnej. Wertep (wówczas z przymiotnikiem „folklorystyczny”) stał się wtedy przedmiotem publicznej dyskusji. Jako przedsięwzięcie o „niskich kosztach”, rodzaj „żywej gazety”, miał dobrze służyć propagandzie w środowiskach wiejskich. Wymagało to jednak wypełnienia go nową treścią i rewolucyjną fabułą, a tą w tradycyjnym wertepie było Boże Narodzenie.

W dyskusji o użyciu, jaki można by zrobić z tradycyjnego wertepu, na łamach gazety „Literatura. Nauka. Mystectwo” (1924) publicysta Jurij Smołyca powoływał się na wspomniany artykuł Kurbasa, gdzie reżyser proponował wydawanie broszur o wertepie z instruktażem i próbkami dialogów, oraz ostrzegał, że rewolucyjny teatr rodzi się nie na wsi, lecz w dużych ośrodkach kultury, a jego dotarcie na wieś będzie musiało trwać. Polecał przedsięwzięcie studentów Meżyhirskiego Technikum Ceramicznego, w sztuce *Swiato u raju* (Święto w raju), opartej na starej unickiej kolędzie, która w formie satyrycznej przedstawia przesady religijne.

Propaganda szukała jednak prostszych dróg do celu, a Kurbas ponownie zabrał głos. Zawsze niechętny recydywom teatru realistyczno-melodramatycznego, oskarżył Smołyca, że pod pretekstem wertepu propaguje konwencjonalny „teatr codzienności”, krępując rozwój te-

MAŁGORZATA DZIEWULSKA

Łeś Kurbas, cztery ostatnie obrazy

atru proletariackiego i określając go epitetem „wybryki aroganckich eksperymentatorów”⁴. Polemiczna postawa Kurbasa drażniła publicystów establishmentu.

W dokumentach widowisk agitpropowych

Natalia Peleszenko za odległego w czasie „prekursora agitpropu” uznaje jezuicki barokowy teatr kontrreformacji. Te widowiska religijne programowo stawiały na atrakcyjność, jaskrawość spektaklu i dynamikę teatralną, a to oznacza, że państwowa ideologia przejęła wzory wprost od „papiesskiego” wroga. Ukraiński dramat szkolny, w którym spotykały się modele obrzędowości rzymskiej i bizantyjskiej, pozostał natomiast według Peleszenko odrębną tradycją. Nigdy nie miał tak programowo dydaktycznych planów wobec swego widza, a też sposobności rozwoju w kierunku masowego oddziaływania.

Główną troską dyrektora było, zdaniem autorki, przyciągnięcie jak największej liczby widzów. Z tej racji, przygotowując pierwszomajowy karnawał (1925), uważał za konieczne wprowadzenie do widowiska intermedii, które pozwalały „wtrącać się w tekst” i umożliwiały bezpośrednią komunikację z widzami.

Kurbas dalej dodawał zastrzeżenia: pod „względem treści widowisko jest agitką, która jednak nie powinna stać się pustym hasłem”. Ona wymaga podstawy, czyli opowieści-legendy o walce proletariatu z kapitałem, a także pracy nad formami z różnych tradycji kulturowych, w tym *commedia dell' arte*.

Według Peleszenko scenariusze agitpropowych widowisk dowodzą jednak, jak szybko owe dopisane intermedia się starzały, stawały się prymitywne i naiwne⁵.

Podaje przykłady z dokumentów:

Charkowski pisarz Andrij Paniw we wstępie do publikacji sztuki *Czerwonyj wertep. Trawnewi intermedii* (Czerwony wertep. Majowe intermedia, 1926) w czasopiśmie „Silskij teatr” (Teatr wiejski) polecał tradycyjny wertep na obchody 1 Maja, „bo humor ludowy i świąteczny patos wertepu odpowiadają charakterowi międzynarodowego święta ludzi pracy”. Podkreślał ekonomię i wygodę przedstawienia, które „nie wymaga żadnej scenografii”, a jedynie numerów muzycznych, chóru i intermedii.

Sztuka *Czerwony wertep*... wprowadza tradycyjne postaci (Dziad, Baba, Pan, Kozak „czerwony”) oraz alegoryczne: Głód (z kosą i malowanym szkieletem, odpowiednik wertepowej Śmierci), Rozrucha, czyli uosobienie zniszczenia (brudna starucha w łachmanach, z jedną nogą w łapiu, trzewikiem na drugiej) czy Pani-emigracja. Negatywni bohaterowie to Kulak, Hetman (podobny do atamana Petlury) albo General. W spektaklu dla publiczności chłopskiej postacią prowadzącą powinien być znany z tradycyjnej wersji Dziad (obecnie „Dziad czerwony”)⁶.

Inny przykład: przegląd-ekscentriada pt. *Szpana* (Chuliganeria, 1926) w 3 aktach i 9 odsłonach, wystawiony przez Berezil w reżyserii Januarija Bortnyka, zawierał trzy intermedia-parodie z piosenkami. Intermedium pt. *Rewolucyjno-fokstrotna wystawa* (Przedstawienie rewolucyjno-fokstrotowe) było satyrycznym dialogiem o oszustach epoki NEP i wrednych manipulatorach „ukrainizacji”⁷.

Na dziesiątą rocznicę rewolucji (1927) Kurbas ułożył kolaż pt. *Przegląd październikowy*, złożony z wierszy Majakowskiego, Tyczyny, Semenki i intermediowych miniatur innych autorów. Chór komentował tam akcję, a Jermakowa określiła widowisko jako „polityczny karnawał z udziałem postaci ludzkich, masek i lalek”, Pełeszenko zaś mówi, że w tej „stylizacji barokowego dramatu” autor jest „typowym agitorem”.

Kurbas podjął malowniczą próbę skonstruowania „nowej religii”. Postać Jezusa zastępowała tu „unosząca się na wietrze jak na koniu” figura Lenina wzywającego do buntu ubogich całego świata. Scena łamania chleba przez trzech czekających na śmierć żołnierzy-strzelców była trawestacją sceny Ostatniej Wieczerzy z chrześcijańskich misterii, a zaćmienie słońca w scenie rozstrzelania tych żołnierzy – odpowiednikiem sceny męki i śmierci Chrystusa. Na monumentalne widowisko (trwało ponad cztery godziny) składały się: uwertura, chór, deklamacja, dysputa, ćwiczenia sportowe, sceny cyrkowe i wyświetlane na kinowym ekranie hasła: „Dziesięć lat zwycięskiej walki ZSRR – gwarancją zwycięstwa światowego proletariatu” albo „Lenin żyje w sercach uciskanych całego świata”⁸.

Dla Kurbasa wertep był narzędziem w służbie rewolucji. Pisał: „nie zamierzamy pouczać, ale wpływać”, co oznaczało odstępianie od tradycyjnej perswazji słownej na rzecz oddziaływania obrazem i dźwiękiem. Dziś wiemy jednak, że techniki „montażu atrakcji” były bardziej bezwzględne od działania za pomocą słowa.

W relacji Pełeszenko wygląda na to, że w początkach lat 30. program widowisk agitpropowych realizowano poza teatrem już bez udziału dyrektora. Wiadomo też, że Kurbas ostrzegał kolegów przed popadaniem w styl prymitywnej masowej propagandy. W jego *Pismach* będą potem uwagi o końcu epoki entuzjazmu, o rozczarowaniu agitpropowym modelem z połowy lat 20., a nawet o końcu „teatru rewolucyjnego”.

Przez cały okres agitpropu Kurbas robił własny teatr, a w roku 1924 dokonał w nim radykalnego zwrotu, realizując drugiego *Makbeta*. O tej inscenizacji powiem osobno.

Widz jako kreator spektaklu – teoria bez praktyki

Dopiero w roku 1993 powstał pierwszy „ukraiński” numer polskiego pisma „Teatr”, gdzie znalazł się tekst Natalii Jermakowej, znacznie wcześniejszy od jej wyżej cytowanej przełomowej książki o epoce Berezila⁹. Jermakowa koncentruje się na Kurbasu koncepcji kierowania odbiorem, czyli pojęciu *peretworenia* (przetworzenia), które uwzględniało aktywność wewnętrzną widza podczas spektaklu w tworzeniu tzw. skojarzeń/asocjacji. Kurbas uważał, że teatr nie ma odzwierciedlać życia, lecz przeobrażać życie, a „energia publiczności podlega ze strony teatru natarczywej prowokacji”. Skutkiem są „napięcia dodatkowe”, w których widz poszerza treść utworu. Teatr, wyzwalając „świadomość widzów” jako właściwych kreatorów teatru, jest zdolny „przekształcać mieszczańskiego widza w artystę, indywidualność, osobowość”.

W krótkim sprawozdaniu autorki jest charakterystyczny brak uwagi dla praktycznych zastosowań odkrywczej wówczas teorii, choć musiały być główną troską reżysera. Ekspozowana jest ona przez wszystkich historyków jego teatru, ale jej aspekt najciekawszy – sprawdzania na żywej widowni – pozostaje prywatną tajemnicą najbliższych współpracowników. Oczywiście, nie była możliwa publiczna rozmowa o „asocjacjach”, bo zawierała, jak wielu nowych autorów sugeruje, treści uznane za nieprawomyślne. Dialog, jaki Kurbas w coraz trudniejszych warunkach prowadził ze swą publicznością, jest jednak zbyt ważnym (również politycznym, w wolnym państwie już dostępnym) tematem, by teoria „asocjacji” miała pozostać piękną utopią. Na pewno była przez reżysera praktycznie kontrolowana i korygowana, choć brak na to dokumentów.

Dalej pisała „dawna” Jermakowa:

[W tym miejscu] nieuchronnie rodzi się pytanie, jak ta naczelna zasada teatru Łesia Kurbasu harmonizowała z doktryną oficjalnej sztuki radzieckiej [...] sam mistrz [...] podkreślał swoją przynależność do tak zwanego teatru rewolucyjnego. O co tu chodzi? Jeśli tak ma się rzecz, to dlaczego Łesia Kurbasu brutalnie i okrutnie prześladowano, i wreszcie w 1937 roku rozstrzelano?¹⁰.

Chodzi – można odpowiedzieć – o to, że przedstawiciele aparatu władzy z czasem zdobyli wiedzę na temat „asocjacji” w teatrze Kurbasu, czyli konszachtów z widownią ponad ich głowami. Czyżby tę kwestię ujawnił dopiero dostęp do kijowskich archiwów partyjnych?

[...] swoją tragiczną pomyłkę poczęli sobie uświadamiać jeszcze przed pierwszymi aresztowaniami i egzekucjami. Wkrótce stało się jasne, że właśnie ci głosiciele wyzwolenia jednostki okazały się pierwszymi ofiarami sowieckiego politycznego barbarzyństwa¹¹.



1. Łeś Kurbas i Mykoła Kulisz z zespołem, Meżyhirja 1933. Dzięki uprzejmości Muzeum Teatru, Muzyki i Kinematografii Ukrainy.
2, 3, 4. Worotar (Odźwierny) – Amwrosij Buczma z przedstawienia *Makbet* w reż. Łesia Kurbasa, Berezil, Kijów, premiera 1.04.1924. Dzięki uprzejmości Muzeum Teatru, Muzyki i Kinematografii Ukrainy.

Kurbas, jak można się domyślać, budował strategię podwójnego sensu. Nie był naiwny, bo wytrawny reżyser wie o ludziach wiele, a interpretator *Makbeta* – jeszcze więcej. Wiadomo o kilku dłuższych okresach „choroby” czy „depresji” Kurbasa, a mogły oznaczać wątpliwości co do wyboru ryzykownej strategii.

**Obraz siódmy,
na widowni Osip Mandelsztam
Prowizoryczne budowle na dzikim
polu ukraińskiego teatru**

Krótki artykuł Mandelsztama o teatrze Berezil przedstawił polskiemu czytelnikowi w swoim tłumaczeniu, na łamach miesięcznika „Dialog” w roku 1966, znakomity rusycysta i literaturoznawca Ryszard Przybylski. We wprowadzeniu informował, że Mandelsztam pisał o teatrze niezmiernie rzadko, ale kiedy to się zdarzało, „przygodny szkic przekształcał się w krytykę teatralną na najwyższym poziomie”¹². W sezonie 1923/1924 poeta był w Kijowie, mieście rodzinnym żony, Nadieždy Jakowlewny Chaziny, i oglądał przedstawienia Berezila, a szkic, choć to było niezamierzone, stał się „jakby podsumowaniem kijowskiego okresu Berezila”¹³.

Tłumaczenie Przybylskiego dało najpiękniejsze dotąd w języku polskim słowa o teatrze Kurbasa:

Jeszcze kilka lat temu teatr ukraiński jako zjawisko żywiołowe i obyczajowe zdany był na przypadek i kaprysy talentów. Łącząc rutynę z żywym blaskiem, żył po omacku i na los szczęścia.

Dawny teatr ukraiński cechowała ogromna żywotność. W melodramacie i komedii muzycznej zachował on różnorodne, toporne i ubogie formy, które pętały inicjatywę aktorów, dogadzając niewybrednemu widzowi. Nie przeszedł przeszkolenia literackiego. Nie odczuł jarzma literatury. Nigdy nie był teatrem mieszczańskich „zagadnień”. Nigdy nie był teatrem psychologicznym. W tym, być może, tkwiło jego szczęście. Był widowiskiem nasyconym prymitywną teatralnością. Tkwiły w nim zawsze silne elementy widowisk jarmarcznych¹⁴.

Poeta kojarzył teatr Kurbasa z dawną sceną ukraińską, opisując ją nie bez powodu, bo Kurbas również czerpał z tego źródła. Nie będąc niewolnikiem wysokiej kultury literackiej, miał upodobanie do form niewyrafinowanych, surowych, a niekłamane pokrewieństwo łączyło go z *bala-hanem* i teatrem jarmacznym. Możliwe, że ten właśnie układ warunków dał Kurbasowi dostęp do Szekspira, podobnie, jak po kilkudziesięciu latach – Litwinowi Nekrošiusowi.

Potem u Mandelsztama jest mowa o decydującym przeistoczeniu:

Jednakże w epoce rewolucji dojrzało na Ukrainie pokolenie naładowane teatralnością, nie obciążone tradycją, z wizją teatru bez literatury i psychologii, teatru nawiązującego kontakt z widzem ponad głowami aktorów.

Przez cztery lata swojej pracy Berezil zabudował różnorodnymi prowizorycznymi budowlami dzikie pole dawnego ukraińskiego teatru. Zabudowę tę prowadzono w gorączkowym pośpiechu. W takim tempie buduje się tylko stocznie przed wojną, wznosi się barykady i ryje okopy¹⁵.

„Pośpiech” sugeruje może nie tylko gorączkę chwili, ale również gonitwę inwencji reżysera, jakby działał w przeczuciu, że czasu ma niewiele. W ciągu paru lat swobody Kurbas zdołał wprowadzić swój rewolucyjny i awangardowy karnawał form między kleszcze wojny i autorytarnego systemu.

Teatr Żakerii, *Komuny na stepach*, *Hajdamaków* i *Chuliganerii* nie jest teatrem jednolitym. Zwalcza się w nim nawzajem kilka kierunków. [...]

Narodził się on w epoce ulotnych, spalających się jak proch spektakli, w strefie przyfrontowej, otoczony żołnierskimi i klubowymi teatrykami. W epoce przymusowej teatralności, wojskowo-rewolucyjnej służby teatralnej, kiedy reżyserem – zaiste, niekiedy nawet niezłym – był fasunek.

Do małych teatralnych form rewolucji Berezil nie ustosunkował się wyniosłe. Przejął od nich partyzancką ruchliwość, umiejętność mrugania do widza, werbowania go – po to, by po miesiącu wrócić do niego już zupełnie innym. [...]

Nawet w najbardziej odświętnych i okazałych spektaklach Berezila panuje „żywy obraz”, najbardziej prymitywne osiągnięcie teatru rewolucyjnego¹⁶.

„Spalanie się na proch”, brak wyniosłości, partyzancka ruchliwość – to cechy teatru, który nie gardzi prostotą i otwarcie chce się podobać. Nie odczuwa obcości w stosunku do amatorów, odczuwa ją raczej wobec profesjonalistów. Aktorzy Kyjdrante prowadzili instruktaż dla teatryków klubowych. A i ówczesni amatorzy byli już inni niż przedtem, bo świadkowie epoki mówią o cechującej ten czas niezwyklej dynamice pędu do wykształcenia.

W centrum obrazu Berezila u poety są dwie reguły:

Żelazna konstrukcja i barwna wspaniałość malarstwa – oto dwa bieguny reżyserii Berezilu [!]. Pośród konstrukcji poruszają się zawsze wystrojone, kolorowe osoby działające, jak figury szachowe. W abstrakcyjnej klatce szamoczą się żywe postaci, które opuściły stylizowaną zachodnią grawiurę lub karykaturę angielską¹⁷.

Figury szachowe

Ten najbardziej wiarygodny w języku polskim opis Berezila wprowadza poprawki do obrazu wielobarwności, rzeźbiarstwa, patosu, bo nie słyszeliśmy dotąd od nikogo ani słowa „wystrojone”, ani też o „szamotaniu się”. Zatem wódz *Hajdamaków*, Gonta, szamotał się? A także

Makbet, Jimmy Higgins? Czy zatem i widz „szamotał się w konstruktywistycznej klatce” jak w złym śnie?

Mandelsztam, w roku 1926, kończy swój szkic tak:

Berezil ma jeszcze jedną cechę. Przez cały czas nie traci związków z rewolucyjnym karnawalem ulicznym. Przyzwyczajaliśmy się do platform, na których stoją naiwni kapitaliści w lśniących cylindrach, pierwszomajowi generałowie w epoletach itd. Jednak to właśnie im sędzono jest wpłynąć na losy teatru¹⁸.

„Naiwnych kapitalistów w lśniących cylindrach” kojarzymy z cygarem, wprawianiem w ruch mas ludzkich, platformami na ciężarówkach, na których kołysały się lalki imperialistów. Jak w prawomyślnym opisie Wasylki, kiedy mówi o „współbrzmieniu *Makbeta* z aspiracjami różnych ówczesnych atamanów i generałów”.

Co u Mandelsztama, autora pamiętnego wizerunku Stalina, znaczą „pierzszomajowi generałowie w epoletach”, którym „sędzono jest wpłynąć na losy teatru”? „Pierzszomajowych generałów w epoletach” nie ma na zdjęciach z rewolucyjnych platform, jakie można obejrzeć w ówczesnym kijowskim ilustrowanym piśmie „Hłobus”.

MChAT „zdechło-inteligencki”

Era innowatorów w Imperium Rosyjskim rozpoczęła się od teatru realistyczno-psychologicznego Stanisławskiego, pisze Przybylski w komentarzu. Kurbas ośmieszał MChAT już w 1913 roku, wspominał Mychajło Rudnycki:

Czechowa trzeba grać tak, żeby nikt nie wyczuł, że to jest teatr; aktor musi zapomnieć, że ma ręce, którymi wymachuje, ostatecznie może pojawić się na scenie w zwykłym garniturze z wytartymi rękawami i spodniami, mówić, jak w pokoju, ale tak, żeby każde słowo było słychać w ostatnich rzędach. Gesty i mimikę można stosować wyłącznie jako dodatek do słowa. I całą akcją budować na pauzach, na niuansach! Kto z nas umie grać milczeniem?

Czarnecki promieniał radością:

– Dosyć, dosyć! Po cóż tyle słów o milczeniu? I nie myśl, że zrobię z Czechowa pantomimę¹⁹.

Kurbas w *Dzienniku reżysera*:

teatr „wewnętrzny” przez to nie mieści się w sztuce, że odczucie, które jest bodźcem [...], uczynił swoim środkiem. Grecki aktor wrzasał w masce i na koturnach i był aktorem przezrażliwie skandującym²⁰.

Stosunek Kurbasa do MChAT-u wiązał się z jego niechęcią do „sztuk zdechło-inteligenckich”, zwłaszcza kiedy narcyzm środowiska teatralnego organizował się w grupę nacisku, co dało mu się we znaki w początkach Młodego

Teatru („inteligentka ręka tłamsi swobodę tego, co naiwne”, napisał wtedy²¹).

Rosyjski teatr był dla Kurbasa wzorem edukacji, angażował więc rosyjskich pedagogów, w zapożyczeniach widząc jednak niebezpieczeństwo dla teatru ukraińskiego, które może „zaprowadzić nas w ślepią uliczkę, w jakiej sam się znalazł”²². „Ślepią uliczkę” dokładniej opisał Mandelsztam, który według Przybylskiego „walkę z MChAT-em uważał za swój święty obowiązek”:

Teatr Artystyczny to dziecię rosyjskiej inteligencji, kość z jej kości, ciało z jej ciała.

[...]

Pamiętam od dzieciństwa ową nabożną atmosferę, którą był otoczony ten teatr. Iść do MChATu znaczyło dla inteligenta prawie tyle, co pójść do komunii lub do cerkwi. Tutaj rosyjska inteligencja uprawiała swój najbardziej podniosły i potrzebny jej kult, nadając mu formę przedstawienia teatralnego. Społeczeństwo, którego struktura była nastawiona wrogo wobec każdego teatru, budowało swój MChAT z tego wszystkiego, co było mu drogim. [...]

Dla całego pokolenia charakterystyczny był nie teatr, lecz literatura. Było to pokolenie literackie, a ściślej – pokolenie literatów. Pojmowało ono teatr wyłącznie jako wyjaśnienie literatury. [...]

Źródłem takiego teatru była chęć dotknąć literatury jak żywego ciała.

[...]

Czym są słynne „pauzy” w *Czajce* i w innych czechowskich inscenizacjach? Są to święta czystego dotyku. Wszystko głuchnie i widz może nareszcie tylko milczeć i dotykać.

[...]

Naprawdę mchatowcy dotykali tylko siebie.

[...] grali nie prawdę, lecz aktorski szyfr²³.

Przybylski uważa, że Mandelsztam z entuzjazmem witał ludową orientację Kurbasa („Lud awanturował się naprawdę. Naprawdę płakano, śpiewano, strzelano się”), bo również miał sympatię dla teatru Wachtangowa i Komissarzewskej.

Akmeista postrzegał formy „toporne i ubogie” Berezila jako odnowiony kult ludowego prymitywu, gotowy do walki z artystycznym pozorem.

W Charkowie

Potem, w okresie charkowskim, w *Dzienniku reżysera* pod datą 27 stycznia 1927, po obejrzeniu spektaklu Tairowa w Moskwie, Kurbas będzie szczerzy jak rzadko:

Być może po raz pierwszy tak silnie odczułem pogardę – ogromną i bezwzględną – do widza. Taniego (za byle co go można kupić), tuzinkowego współczesnego widza. W Moskwie jest on dokładnie taki sam jak i w Charkowie. Wszystkie stolice związkowe – to teraz taka miesza-

nina bez żadnej łączności z tradycją [...], bez własnego oblicza²⁴.

W *Pismach* jest też zdumiewający na tle innych artykułów tekst, „znaleziony maszynopis” bez daty, sądząc z przypisu, wcześniej niepublikowany. Mógł pochodzić z roku 1925 lub 1926, bo są tu wątpliwości co do przeniesienia teatru z Kijowa do Charkowa. Obok inwektywy na temat teatrów kijowskich i moskiewskich, są tu uwagi o tym mieście: „Charków zrobił na mnie takie paskudne, tak obskurne wrażenie, że ni czorta nic z tego nie wyjdzie. To jakaś beznadziejna filisterska kloaka”²⁵.

Tam również czytamy o niezrealizowanej rewolucji:

nie zmienimy radykalnie faktu, że to mieszczaństwo jest ciągle organizatorem życia, z wyjątkiem takich szczególnych momentów jak rewolucja. [...]

Otacza nas ohydne bagno, filisterstwo, drobiazgowość, plugastwo, analfabetyzm²⁶.

Podobnie bezpośrednio wyrażał się o Charkowie i tamtejszym teatrze emigrant Jurij Szewelow:

Duża uprzemysłowiona wieś Charków nie została zbudowana po to, żeby stać się stolicą Ukrainy, a tym mniej się do takiej roli nadawała, że nowy reżim był reżimem bezprecedensowej centralizacji i biurokratyzacji życia²⁷. [...]

Charkowski teatr [Nikołaja] Sinielnikowa był jednym z lepszych rosyjskich prowincjonalnych teatrów imperium, ale był prowincjonalny. Na początku mojego życia teatralnego był już teatrem państwowym i nie sądzę, żeby się dzięki temu polepszył. Jednak Sinielnikowa nie usunięto, a pewnego wieczoru świętowano nawet jakiś jego jubileusz, honorując go kwiatami, przemówieniami i telegramami z innych miast. Był to przede wszystkim teatr aktorski, i różni aktorzy mogli tu grywać w najrozmaitszych stylach. Reżyser tylko pilnował, żeby aktorzy nie odbiegali od rysów epoki, w której toczyła się akcja danej sztuki [...]. Ponadto reżyser pełnił funkcję tego, którego określało się słowem „razwodiaszczyj” [nie ma odpowiednika w języku polskim, rodzaj reżysera „technicznego” – przyp. aut.] – z grubsza określał sytuację, tak, żeby aktorzy nie wpadali na siebie nawzajem na scenie. Rzadko wykonywano dekoracje specjalnie dla poszczególnych sztuk. Przeważały gotowe, nadające się do różnych spektakli zestawy malowanych tel i rozmaitych wnętrz z odpowiednio zestawianymi meblami, tak więc ten sam pokój (z niewielkimi odmianami) można było zobaczyć jednego dnia w *Żołnierzu i bohaterze* B. Shawa, a nazajutrz w *Urwisu* I. Gonczarowa²⁸.

[...]

Wiedza o tym okresie istnienia charkowskiego teatru rosyjskiego zasługuje na zbadanie, ponieważ był on najważniejszy w życiu kulturalnym miasta i ponieważ to na jego tle rozegrały się dalsze losy Berezila po przeniesie-

niu go do Charkowa. Tłumaczy to nie tylko porażkę u widzów pierwszych przedstawień, np. *Złoty charków* Crommelyncka, jednego z najwybitniejszych dzieł Kur-basa, które publiczność całkowicie zbojkotowała, ale także w pewnym stopniu tłumaczy samą likwidację tego teatru i jego twórcy. Podyktowana, oczywiście, przede wszystkim politycznymi manewrami władz, [likwidacja] prawdopodobnie nie nastąpiłaby tak łatwo lub przybrałaby łagodniejszą formę, gdyby nie wiązała się z nastawieniem widzów wychowywanych przez długie dziesięciolecie w tradycji sinielnikowskiej (podczas gdy działalność Berezila została przerwana już w ósmym roku jego trudnego istnienia). Wpływy tradycji Sinielnikowa były tym dotkliwsze, że jego teatr nie był ośrodkiem antykulturalizmu. Był ośrodkiem półkultury, a to było najstraszniejsze. [...] z założenia był – chciał być – jedynie echem Moskwy, a jego aktorzy marzyli tylko o tym, by się tam przeprowadzić. Tak więc wszyscy najzdolniejsi opuszczali rodziną żyzną ziemię. Pozostali Petipa i Blumental-Tamarin, idole prowincjonalnych pańien, którzy nie zdołaliby osiągnąć takiej popularności w stolicy imperium. W ten sposób teatr dramatyczny w Charkowie, nie będąc antykulturowym, przynosząc kulturę na prowincję, pielęgnował i utrwalał prowincjonalizm Charkowa i Ukrainy²⁹.

Artyści i państwo

Mayhill C. Fowler w sposób nieoczekiwany opowiada o stosunkach sztuki i państwa w radzieckiej Ukrainie. Zawsze patrząc perspektywę patrzenia na czynnych publicznie artystów w duchu „tragicznego idealizmu”, czy w kategoriach inteligenckiej misji³⁰, proponuje trzeźwą analizę strukturalną, abstrahującą od wartościowania w kategoriach winy czy niewinności. To pozwala jej obserwować, jak Partia-państwo i sztuka współdziałały w praktyce.

Tytułową kategorię *beau monde*, znaną z Rosji carskiej, Fowler odnajduje również w modelu sowieckim. Obejmuje ona i artystów, i funkcjonariuszy systemu, a także wszystkie osoby „powiązane”, z tajnymi agentami włącznie. Razem tworzyli krąg relacji zawodowych i towarzyskich, które za pośrednictwem takich ludzi, jak Dowżenko czy Korniejczuk, sięgały nawet Kremla³¹.

W Europie Wschodniej sztuka ma taką rangę, jakiej nie ma w Europie Zachodniej, przyznaje Fowler, lecz na związku artystów z Partią-państwem woli patrzeć pragmatycznie³², bo to daje nieco inną chronologię i socjologię, pisze. Wczesnosowiecka eksplozja kulturalna wyłoniła się ze struktur rosyjskiego imperium, skorygowanych przez zmiany demograficzne po wojnie domowej oraz dekrety nowej władzy. W odróżnieniu jednak od praktyk niedoinwestowanej i niezainteresowanej sztuką biurokracji imperium aparatczycy Partii-państwa obficie inwestowali we wspomaganie ludzi sztuki, jak również w ich uciskanie³³.

W perspektywie „strukturalnej”, gdzie artyści i funkcjonariusze systemu byli sprawnie działającym kolektywem, teatr niegdyś „rewolucyjny” stawał się narzędziem

polityki kulturalnej. W końcu lat 20., na przykład, oczekiwano po Berezilu odnowienia estetyki „wszechzwiązkowej rozrywki”, formowania wzoru „sowieckiego teatru dla milionów”, stworzenia „podwalin pod przyszły wszechzwiązkowy kremlowski kabaret”³⁴.

W Charkowie elity były szczuplejsze niż w Kijowie, a artyści musieli ściślej współpracować z urzędnikami. Kurbas dostał się w Charkowie pod bezpośredni nadzór, sprawowany personalnie przez światłego aparatczyka Andrija Chwyłę. Byli obaj zaprzyjaźnieni.

Imperatyw nuty aktualnej na scenie, od którego Kurbas nigdy nie odstąpił (był to warunek teatru żywego odbioru) dyktował strategię podwójnego sensu. Wielopoziomowa gra z aparatem w ramach „sieci teatralnej” stała się niebezpieczna, mogła oznaczać ustawienie teatru w pozycji do likwidacji. Kurbas raczej doskonale wiedział, czym grozi ta gra, wiedział to również jego autor z epoki Berezila, Mykoła Kulisz. Taktyka teatru była swego rodzaju akrobacją w gęstniejącym mroku „sieci teatralnej”.

Obraz ósmy, Szekspir i błazen „Sukces Szekspira na wsi”

Cofam się teraz do pierwszego *Makbeta* z 1920 roku.

Kiedy w 1992 roku zostały opublikowane wspomnienia Wałentyny Czystiakowej, wykonawczynie roli Wiedźmy Pierwszej, powiększyła się wiedza o „wewnętrzny głosie” tytułowego bohatera. Kurbasa interesował system „wzajemnych «refleksów» wykonawcy roli Makbeta i aktorek grających wiedźmy”. Działanie wiedźm to ciąg zmian, kontrastów, pauz. „Szekspirowskie wiedźmy – to myśli, ubrane w ludzkie postaci, niespełnione życzenia, pragnienia, które potrafią nagle owładnąć człowiekiem. Pragnienia niby delikatne i słodkie, ale zarazem władcze, groźne”. To „wcielenia abstrakcyjnego pojęcia zła w ludzki kształt”.

Wiedźmy były więc jak „spiecione ze sobą drzewa”, były „apodyktyczne i prowokujące”, to znów „podpite, arogancko rechoczące, błazeńskie”. „Nagle zastygały, rzucały się w różne strony, padały na ziemię”, „podpełzały, tworząc szary kłębek workowatych szmat”. Twarze były maskami bez wyrazu, ale ożywały, kiedy wiedźmy nieoczekiwanie przyjmowały maniery dworskich dam³⁵.

Wiedźmy wiele zawdzięczały pracy w kijowskim studiu Bronisławy Niżyńskiej, której uczennicą była Czystiakowa. Niżyńska nie tolerowała „beztreściowej piękności” w tańcu, a reżyser podobnie ostrzegł: „Żadnego «plastycznego piękna» w ruchu wiedźm!”³⁶. Na kubistycznych rysunkach Mełlera ze studia Niżyńskiej, dla którego projektował kostiumy, widać charakterystyczne pogłębienie ekspresji ciała, dynamizm tańca, a jednocześnie swoiste odrealnienie postaci.

Humana Orkiestra Symfoniczna (w recenzji skrytykowana) musiała towarzyszyć akcji *Marszem krasnoludków* Griega w tempie przyspieszonym, bo tego zażądał reżyser³⁷. U Jermakowej mamy w tym czasie rzadkie świadectwo obecności Kurbasa wśród widzów. Został

zapamiętany, jak przysiadł po spektaklu przy wyjściu dla publiczności, by ją obserwować i jej słuchać³⁸.

„Oszepecanie sztuki” było regułą w działaniu awangardy, ale ci, którzy patrzyli na to po raz pierwszy w przeobionym na klub klasztorze dominikanów czy w starej budzie *batahanu*, musieli być pod wielkim wrażeniem. Jak reagowali, wytrąceni z poznawczych nawyków? Opisy pierwszego *Makbeta* przypominają opowieść grozy, ujęty w rytmy senny koszmar. Niemniej Kurbas po kilku miesiącach miał wątpliwości. Uznał przedstawienie za zbyt „ostrożne” („ostrożny” *Makbet* „był gorszą klapą od wszystkich” innych przedstawień, bo był „zbyt obliczony na oddziaływanie”³⁹).

Wnioski: „Odgaduję przyczyny «klapy» [...] *Makbeta*, *Edypa króla*”. Nie trzeba się liczyć z wierszem, bo on nie sprzyja teatralnej rytmice, i nijak się do niej nie ma. Może nawet wyrzucić teatr. Więc: „Albo teatr, albo literatura”. Minął czas doskonałej wersyfikacji i kultu cnót literackich. „Szekspir pod względem literackim jest doskonały i nieprześcigniony, ale na język teatralny trzeba go dopiero przekładać”⁴⁰. Równoległe do „abstrakcyjnego” dialogu Szekspira należy zbudować „abstrakcyjny przebieg”, bo teatr przypadnie, jeśli oprze inscenizację na doskonałej (literacko) rytmice wiersza autorskiego. Powstaje wtedy „fałszywie klasyczny teatr” walorów literackich. Szekspir poeta musi w jakiś sposób zniknąć, a na jego miejsce – pojawić się rytm teatru.

Trylogia o dzikości społeczeństwa

Jak wspomniałam wcześniej, Jermakowa widzi w trylogii *Edyp król – Hajdamacy – Makbet* 1920 dzieje jednego bohatera, a Edyp, Gonta i Makbet są, jej zdaniem, zakładnikami zbiorowej woli i interesu. Moralna i duchowa destrukcja Gonty następuje pod presją otoczenia, bo zabijając synów z matki katoliczki, popełnia zbrodnię. W przypadku Makbeta jego wewnętrzny świat spaczony jest kultem siły i samowoli, zakorzenionym w mentalności społecznej. To ona – „dzikość społeczeństwa” – popycha bohatera do bezkarnych zbrodni⁴¹.

Jeśli tak, „idealistyczna utopia” chóru teatralnego Kurbasa zmieniała się w latach 1918–1920 w wizję zbiorowego świata, w którym panuje kult siły i samowoli.

Drugi Makbet, „moje Panny z Awinionu”

Makbet z 1924 roku w opisie Iryny Makaryk ma wymiar prowokacji, i to nie tylko artystycznej⁴². Kurbas miał zapowiadać, że będą to jego *Panny z Awinionu*. Ten obraz Picassa z 1907 roku, mroczny, zgeometryzowany malarski manifest kubizmu, nosił na wystawie nazwę zmienioną w obawie przed skandalem (pierwotna brzmiała brutalnie, a jedna z jej wersji to *Burdel w Barcelonie*). Picasso miał tu ostentacyjnie porzucić melodramaty okresu błękitnego, czerpiąc z rzeźb archaicznych. Prowokacyjny obraz, z ciałami-bryłami skonstruowanymi z łukowatych lub zaostzonych kształtów, miał wymiar egzorcyzmu odprawianego nad minioną sztuką, a również nad własną dotychczasową twórczością.

Pierwsze czytanie drugiego *Makbeta* odbyło się w lipcu 1923 roku. W tym samym roku powstała Ukraińska Socjalistyczna Republika Radziecka, podtrzymująca (deklaratywnie) politykę ukrainizacji. Teatr, jakoby już teraz wolny od zadań narodowych, mógł skoncentrować się na technice scenicznej, największej pasji dyrektora. Kurbas, chętnie żegnając erę widowisk agitpropu, mówił wtedy, że „czas scen masowych to już przeszłość”. Teraz zadanie miało być „czysto teatralne”.

Za kluczowe dla tego etapu pojęcia Makaryk uważa „abstrakcję”, „obiektywizację”, „fragmentaryzację ruchu” i „kubistyczność”, obalające do reszty obrzydłą rodzajowość teatru tzw. etnograficznego. Reżyser ciął monolog *Makbeta*, a dodekafonista Julij Mejtus napisał muzykę atonalną, wprawdzie ze wstawkami z Schuberta, Skriabina i z *Cavalleria rusticana* Mascagniego. Mełler zaprojektował gigantyczne tablice różnej wielkości, aż do wymiarów 4 × 4 metry.

Napisy na zielonym tle krzyczały czerwoną modernistyczną czcionką, skopiowaną z zachowanych plansz filmów niemych. Tablice, fragmenty mebli, stoły i krzesła żyły własnym życiem, zjeżdżały ze sznurowni w zaskakujących, zmiennych rytmach. Poza tym scena była właściwie pusta, a akcja toczyła się na tle ceglanego muru wewnętrznej ściany. Elektryk, niejaki Pozdniakow, geniusz oświetlenia, stworzył ducha Banka grą promieni na proscenium. Przez nie widz patrzył na przerażoną twarz *Makbeta*. Kostiumy były „zwykle”, „prawie jak te na widowni”, choć miały coś z umundurowania, obszyte geometrycznymi aplikacjami. Kontury figur teatru miały być bliskie wyrazistości postaci kina niemego⁴³.

Był to w Berezilu czas „magicznych” ćwiczeń dla aktorów. Świadek, kanadyjski dziennikarz Matvii Shatul'skiy, zadziwiony był tym treningiem: aktorzy grali swe role w milczeniu, opowiadając sztukę gestami, a Kurbas „powoli, cicho czytał tekst, wybijając rytm ręką”. W innych ćwiczeniach stawiano takie zadania: „jesteś fizycznym odpowiednikiem idei trwania Bergsona” albo „pokaż istotę dzieła (Rembrandta, Matisse'a, van Gogha, Beethovena, Skriabina, Liszta), „znajdź przedmiotowy korelat tych dzieł”. Aktor miał dokonać ekspresywnej „kondensacji materii” dzieła. Kurbas wierzył wprawdzie, że teatr odda to, co niewidzialne, choć owe hiperboliczne zadania równie dobrze mogły dawać tylko inspirację, prowadzącą do optymalnej krystalizacji wyrazu⁴⁴.

Reżyser uczył podziwu dla wielkiej klasyki za to, że jest „rozumiała dla niewykształconych” i „zna się na prawach percepcji”. Dzieło Szekspira „nie jest mechanizmem, lecz organizmem”, mówił, a ma wyrazić nie jego własne czasy, lecz „nasze”. „W *Makbecie* ma się załamywać współczesność, jak w pryzmacie”. Jaka to współczesność? „Światopogląd rewolucyjny”⁴⁵.

„Żadnych czarów” – zapowiadał. Wiedzmy, zamiast szarych szmat i sklejonych kosmyków jak w pierwszym *Makbecie*, miały teraz niebieskie spodnie i czerwone peruki, i wywijaly trzymanymi w rękach kadzielnicami. „To

był agresywny atak na malowniczość i kostiumowość”, pisze Makaryk. Kiedy pierwsza tablica wzniosła się do sznurowni, wiedzmy wchodziły na scenę „normalnie”, niczym „cywile”, a opuszczając scenę, ponownie „wylaczały” postacie⁴⁶. Wszyscy mieli schodzić ze sceny „zwyczajnie”, jak pracownicy po codziennych czynnościach. Kurbas zamęczał aktorów techniką „włącz-wyłącz”. Celowo odcięte od siebie figury sceniczne – niczym kubistyczne segmenty – powstawały na oczach widza. To zmieniało relacje między postaciami, bo musiały zachować nienaturalne dystanse między sobą⁴⁷.

Dla widza, który nie widział dotąd czegoś podobnego, musiała to być wielka ekstrawagancja. Jak zwykle przy takim naruszeniu konwencji jedni byli zachwyceni, inni oburzeni.

Danyło Antonowycz, który grał już w pierwszym *Makbecie*, przypomniał sobie, że idea przeobrażenia na oczach widza pojawiła się już w Białej Cerkwi, a tylko aktorzy nie potrafili jej wtedy zastosować. Kiedy Kurbas, grający wówczas *Makbeta*, został poproszony o pokazanie wzorcowego przeistoczenia, nie mogli uwierzyć, jak lekko mu to przyszło. Podpatrując go metodycznie, doszli do wniosku, że operacja nie jest „nową techniką”, jak głosił, a tylko polega na sprawnym władaniu techniką naturalistyczną, wzmocnioną o umiejętność czysto technicznego przeistoczenia⁴⁸. Udawała się mistrzom fachu w drugim przedstawieniu, gdzie grało kilkoro wirtuozów. Metoda uniemożliwiała aktorom „rozgrywanie się”, i przerysowywanie efektu. Mnożenie błyskawicznych przeistoczeń wykluczało iluzję gry linearnej, kiedy zaskarbiona raz emocja widza pozwala na odpoczynek w następnych minutach. I dawało wrażenie – podobnie jak jazdy tablic Mełlera – jakichś nieznanymi, potężnymi siłami zewnętrznymi. Pozwalało to kojarzyć kolejne obrazy w jeden sens, i powstawało podobno wrażenie, że mała zbiorowość na scenie zaraża się winą *Makbeta*, a poczucie winy staje się udziałem wszystkich.

Zalecając czytanie Wiktora Szklowskiego, który stworzył podwaliny dla pojęcia „obcości” w teatrze, Kurbas sam używał jednak słowa „zdziwienie”. W centrum jego uwagi nie był „dystans” i „wyobcowanie”, jak u Brechta, lecz coś innego – nagle odkrycie, objawienie, „radość z tego, jak istnienie przechodzi nagle w inne istnienie, podobnie jak wtedy, kiedy żaba z bajki pojawia się na miejscu osoby” (słowa Kurbas). To dwie różne filozofie, mówi Makaryk, bo w Berezilu mamy „tworzenie cudu”, „czynienie cudownym”. Tu mamy dobry przykład spirytualizmu w myśleniu Kurbas. Według autorki, czerpał z wielu systemów, a „sam był purystą”⁴⁹.

Wejście klauna

Odźwierny (*Worotar*) w kostiumie błazna w wykonaniu Amwrosija Buczny wyjątkowo dobrze zachował się na zdjęciach. W *Makbecie* postaci błazna nie ma, nie ma też wstawionych przez Kurbas alegorycznych scenek i intermediów. „Prawdziwy reżyser [...] ma prawo i powinien dramat przereklamować [...] dopuszczalne są [...] dodatki

w postaci reżyserskich intermediiów”, zapisał uczeń Wasyl Wasylko⁵⁰.

Buczma był w wielokolorowym kostiumie, w czapce z uszami i bulwiastym nosem rozświetlanym żarówką. Po pierwszym spotkaniu Makbeta i Banka z wiedźmami, kiedy tablica „Przepaść” podnosiła się na linach, w głębi sceny pojawiała się dodana scenka, czort z widłami, przy nim dwa skulone czarciki⁵¹. Może to obraz za ludowym galicyjskim wzorem, bo polskiemu czytelnikowi przypomina czarciki z kapliczki przy byłej cerkwi grekokatolickiej Michała Archaniola w Smolniku nad Sanem. Błazen wymachiwał czartom pięścią, a kiedy nagle odwracał się do widowni, był już „katolickim hierarchą”. One zaś, zrzucając kaptury, zamieniały się w jezuitów, a scenę kończyła muzyka organowa. Inną scenę Błazna kojarzono z parodią misteryjnej sceny zstąpienia Jezusa do piekła, pochodzącej z żywej tradycji wielkosobotniej⁵².

Błazen spadał ze sceny i powracał z zapadni, gawędził z widzami, wykonywał akrobatyczne skoki rodem ze studia Niżyńskiej. „Jak piłka toczył się po scenie”, improwizował żarty polityczne (o obaleniu cara, o Lidze Narodów, o przesądach religijnych i zakulisowych awanturach w teatrze). Kurbas nalegał, by w próbach codziennie dodawać aktualne wiadomości, a zadaniem aktora Stepana Bondarczuka było zbieranie *newsów* z porannych gazet⁵³. To były dodatki jak w agitpropowych widowiskach.

W intermedium czwartego aktu Buczma, po scenie krwawego morderstwa, wychodził jako utrudzony Żniwiarz-Śmierć, nucąc piosenkę o sianokosach. Metodycznie kosił pole po przekątnej sceny, wzdłuż poruszających się promieni. Ścinał kosą promyki i machał ręką, kiedy światło ostatecznie zamierało. Spracowany, podchodził do pierwszego rzędu, brał od kogoś papierosa, zaciągał się, po czym go nie oddawał. I tak dalej⁵⁴.

Po raz ostatni wychodził w finałowej scenie, dalej w błazeńskim makijażu, ale teraz w białej sutannie i tiarze. Przy muzyce organowej, parodiowanej przez dwie stare fiszharmonie i skrzeczący flet piccolo, błogosławił i koronował Malcolma. Kiedy Malcolm wstawał z kolan, był atakowany przez innego wodza, a ten po morderstwie zabierał koronę. Nieruchomy Błazen bez drgnienia powtarzał formułę koronacyjną (w staro-cerkiewno-słowiańskim), po czym to samo się powtarzało⁵⁵.

Szekspirowski orszak królów został zastąpiony paradą morderców, pisze Makaryk. Jest pewna, że Kurbas mówił w tym przedstawieniu o „nowym systemie politycznym, tak samo zgniłym jak dawny”, a przedstawienie „obalało wczesnosowieckie narracje”⁵⁶. Z kogo śmiał się tu Szekspir, pyta autorka, kiedy właśnie umarł Lenin i zaczęła się zakulisowa walka o władzę? W „nowym królobójstwie” spełzną na niczym ukraińskie marzenia o niepodległości i zacznie się droga Stalina do władzy⁵⁷.

Potem jednak autorka relacjonuje świadectwa, w których nie ma tego śladu. Ostre reakcje negatywne (zapewnieniom o „dziele geniusza” towarzyszyła burza krytyki) Wasylko przypisywał zacofanym widzom starszego pokole-

nia. Dyskusje wykształconych i oburzonych toczyły się na temat „jak należy wystawiać klasykę”⁵⁸. Jakiw Sawczenko w recenzji pt. *Szekspir dybom* (Szekspir dęba) ocenił jednak spektakl jako skandaliczny i politycznie, i teatralnie, żądając dzieła wiecznego, niezmiennego, jakim był, jego zdaniem, historyczny teatr elżbietański⁵⁹.

Recenzenci musieli się strzec, co piszą, ale jak było z kijowskimi widzami, którzy niedawno doświadczyli isticie „makbetowskiego” czasu szybkich i krwawych zmian władzy? Czy dla siebie chowali domysły, o czym tu mowa? Te tajemnice nie mogły być szczelne.

Wobec szerokiej publiczności Kurbas spełniał długo funkcję „oratora” oficjalnego języka. W wywiadach dla prasy go powielał, czasem „dialektycznie” odwracał. Nie w pełni informował aktorów o zamierzanych treściach, wiedząc, że w zespole są informatorzy, a sławne „mowy do aktorów” mogły mu służyć za legitymację poprawności.

Co do recenzji, o których mówi Makaryk, ćwiczone w nich chyba opcje akceptowalnych postaw recenzentkich. Panowała jeszcze moda na teatr Berezil, więc nowatorstwo mogło być opisywane pozytywnie, choć w języku władzy. U jednego z recenzentów *Makbet* podtrzymuje ideologię „teatru proletariackiego”, „wywyższając rewolucyjnego ducha klasy proletariackiej”.

Ciekawe, że najstarszy spośród biorących udział w publicznej dyskusji o tej inscenizacji, zachowawczy akademik Mychajło Mohylanski, stanął po stronie tej inscenizacji, zwracając uwagę na to, że wszystkie „niedopuszczalne” zabiegi na arcydziele zostały przez Kurbasa wprowadzone świadomie, i „na tym polega istota jego sposobu wystawienia *Makbeta*”. A rozpoczął od uwagi: „Zwykle na pryncypialnie postawione abstrakcyjne pytanie, czy można do tekstu Szekspirowskiego wprowadzać wstawki, odpowiadamy: nie, nie można. W zasadzie nie można, ale Kurbasowi wolno... Jak powiadają, zwyczajcy się nie osądza...”⁶⁰.

Mógł to być jednak wyjątek potwierdzający regułę.

O interwencji błazna

Błazen nie tylko towarzyszył karierze Kurbasu aktora (zwłaszcza Leon w *Biada kłamcy* Grillparzera), ale miał znaczące miejsce w jego myśli teoretycznej. Nosił w niej miano (zależnie od tłumaczenia) „inteligentnego” lub „rozumnego arlekina”. Nie będę tej teorii rozwijała, bo można ją znaleźć w każdym tekście o Kurbasie, chcę tylko zwrócić uwagę, że postać błazna ma szczególne znaczenie, kiedy zadajemy pytanie o świadomość reżysera.

Kurbas niezbyt wierzył aktorowi profesjonalście, domagał się szacunku dla „linoskokczków z namiotu cyrkowego”, aktorom kazał się uczyć pokazywania uczuć czytelnym, prostym, zrozumiałym dla każdego, i pozbywania się „półtonów”. Dobrze się tu sprawdzało ćwiczenie „techniki lalki”. Natalia Jermakowa nie widziała jednak uzasadnienia dla poglądu, że Kurbas zajmował się „ćwiczeniem teorii Craiga”. Również Peleszenko, śledząc drogę reżysera ku marionetce, nie interesuje się Craigem,

a znacznie bardziej – opowiadaniem Kleista, dla którego przewaga lalki nad żywym aktorem polegała, mówiąc w skrócie, na jej zdolności antygravitacyjnej, mającej w sobie „tajemnicę”, inaczej boską „świadomość wiecznego”. W marionetce „nauczyciel lalki” – bo tak można Kurbasa nazwać – widział szansę przeobrażenia aktora w kierunku „innego życia”⁶¹.

Przeżycia aktorskiego Kurbas nigdy nie negował, wymagał jedynie mobilizacji czynnika intelektualnego, która pozwala zmieścić się w ściśle wyznaczonej i sformalizowanej przestrzeni. Tak pamiętano aktorstwo Lubow Hakkebusz, Lady Makbet w obu *Makbetach*.

Zawsze ta sama odwieczna historia

Jean Starobinski pisał o funkcji klauna w społeczeństwie, którego prawa nie pozwalają na wyrażenie sprzeciwu. XX-wiecznego artystę – w ramach wstecznego ruchu awangardy ku pierwocinom – pociąga, zdaniem Starobinskiego, zapomniany „archaiczny klaun”, ten sam, który pozostawił ślad w komediach Szekspirowskich⁶².

W świecie rządzonym despotycznie trzeba „ogromnego zasobu nonsensu, aby przejść do sfery sensów”, pisze Starobinski. Nonsens, którego błazen jest nosicielem, kwestionuje powagę przeświadczeń, a wejście klauna „otwiera wylom”, „rozrywa oczka sieci”, przecząc „systemom afirmującym”.

„Drwiący demon” narusza obowiązującą między sceną i widownią konwencję, „wprowadzając niejasność, zamęt i wieloznaczność w obowiązujące pozory ładu”. „W ciężką spoistość ustalonego ładu” wprowadza pustkę, „i właśnie dzięki temu, że wyraża początkowo nieobecność znaczeń, może stać się «elementem sprzeciwu», narzędziem przewrotu”. Zazwyczaj jednak błazen zostaje ostatecznie wypędzony.

Ale jest jeszcze inna możliwość – może też „stać się prześlągalną ofiarą”. Wtedy „tragiczny klaun przyjmuje rolę złożonej dla odkupienia ofiary”. Wykluczony ze zbiorowości, przynoszący nieład, „może być czynnikiem naprawy, którego chory świat potrzebuje, aby ład odzyskać”⁶³.

Temat był modernistom znany, od Rilkego do Chaplina. „I jest to zawsze ta sama, odwieczna historia – pisał Starobinski w innej książce – adoracja, ofiarowanie, ukrzyżowanie”.

Czy idea „rozumnego arlekina” nabierała aż takiej pojemności? „Nauczyciel lalki”, człowiek cywilizowany, pod dzikim i bezprawnym ciśnieniem, nie zamierzał stać się zabawką losu.

Obraz dziewiąty, teatr i szafot

Anna Korzeniowska-Bihun: „Reżyser coraz bardziej zdawał sobie sprawę z tego, że zbudowanie teatru, o którym marzył, w warunkach radzieckich jest po prostu niemożliwe, zwłaszcza że poza zakazywaniem repertuaru zaczęto go również narzucać”. Przeciwko Kurbasowi zaczął się zwracać własny zespół. Czytamy też o depresji dyrektora w pamiętnym sezonie 1932/1933⁶⁴.

Wiosna 1933, Łochwica, Połtawszczyzna

Kulisz był bliskim przyjacielem Mykoły Chwyłowego, a i Kurbas należał do środowiska szkoły literackiej WAPLITE (Wolna Akademia Proletariackiej Literatury), która gromadziła twórczą inteligencję. Chwyłowy, prozaik i krytyk, wyznawca witalizmu, wyrażał prozachodnią orientację ukraińską, w opozycji do Moskwy, a sformułował ją w koncepcji „renesansu azjatyckiego”. Wizjoner, był podobno pewny przyszłego zwycięstwa młodego odrodzenia zniewolonych narodów Wschodu, ale też własnego przedwczesnego końca. Werdykt potępiający zastał go w Wiedniu w roku 1927, gdzie się leczył. Napisał wtedy akt skruchy, by móc powrócić do Kijowa.

W apogeum Wielkiego Głodu wyruszył na wsie Połtawszczyzny, by przekonać się ostatecznie, jaka jest prawda. Po powrocie, 13 maja 1933 roku w charkowskim domu pisarzy „Słowo”, w przeddzień Ogólnoukraińskiego Zjazdu Pisarzy Radzieckich, na którym przewidziano jego wystąpienie, zaprosił kolegów na czytanie nowej książki, wyszedł z pokoju i się zastrzelił.

Objazd wsi połtawskich znany z relacji przyjaciela Chwyłowego, Arkadija Lubczenki, napisanej w 1943 roku. Odnalezione dokumenty mają ją ponoć potwierdzać.

Była to wiosna 1933 roku, pamiętna wiosna głodu. Komitet Centralny Partii Komunistycznej, składając oficjalno-resortowe wyrazy współczucia narodowi w trudnej sytuacji, obwiniał o przyczynę głodu tenże naród. Cały aparat agitacyjno-propagandowy rzetelnie pracował nad tym, aby udowodnić, że całą winę ponosi chłopski konserwatyzm. A to dlatego, że konserwatyzm nie chce zaakceptować nowych kolektywistycznych sposobów gospodarowania i wywołuje nieogłędną i wyniszczającą walkę. Winien jest, jak mówią, przede wszystkim kulak. Winni są świadomi szkodnicy, wrogowie ludu, różni ukraińscy nacjonalisci, którzy chcą wywołać wrzenie i zamieszanie wśród ludzi pracy, spowodować krytykę władzy radzieckiej by, korzystając z oburzenia i chaosu, przeprowadzić swoje „kontrewolucyjne” zamiary⁶⁵.

Lubczenko wyjeżdżał w rejon Łochwicy, na reportaż z nowej, zbudowanej przez czeskich specjalistów cukrowni z nowoczesną linią produkcyjną. Chwyłowy do niego dołączył, a miał wtedy powiedzieć: „Jedziemy więc badać nowy doniosły etap budownictwa socjalistycznego – głód”⁶⁶.

Thuny ludzi zalewały plac Dworcowy i atakowały pociąg. Nazajutrz przez stopy śpiących wyszli z pociągu na otwarty peron, by przesiąść się na pociąg w kierunku Łochwicy. Za peronem zaczynało się nagie pustkowienie. „Przed nami rozpościerał się żyzny czarnoziem Połtawszczyzny, na którym ludzie puchli od głodu. Przed nami rozpościerała się błogosławiona ziemia”⁶⁷.

Wysiedli na pierwszym za Łochwicą przystanku, gdzie znajdowała się nowa cukrownia im. Stalina. Tam usłyszeli

o jawnych, spontanicznych wystąpieniach przeciwko władzy, o przejmowaniu lokalnych zapasów nasion, o grabieżach. W odpowiedzi na brutalne kary zdarzały się zabójstwa przedstawicieli władzy, a w odwecie – zbrojne akcje przeciwko wsi. Dochodziło nawet do przypadków ludożerstwa. „Ustawicznie zdarzały się ucieczki na ślepo, gdziekolwiek. Na ulicach było coraz więcej trupów, zdarzały się swoiste przejawy szlachetności i różne sposoby samobójstw. Panował niewypowiedziany chaos, beznadzieja, rozpacz. To był horror. Czy podjęto jakieś działania, aby to wszystko zakończyć? Tak. Przynajmniej na papierze. Codziennie szumiała ulewa tajnych dyrektyw, które sobie wzajemnie przeczyły⁶⁸.

Chwyłowy kiedyś zabrał głos:

Towarzysze! [...] Znowu idę pod prąd. Jeszcze raz wygłoszę pewną „herezję”, ale uwierzcie mi. Głód jest zjawiskiem świadomie zorganizowanym. Głód i dewastacja to sprytny manewr, by uporać się za jednym zamachem z niebezpiecznym ukraińskim problemem. Konflikt dopiero się zaczyna⁶⁹.

Dalej Lubczenko opowiada:

Kilka dni później [...] wyruszyliśmy do wiosek. Bryczka fabryczna [...] dopiero wieczorem zaczęła zbliżać się do naszego pierwszego celu, Hamalijiwki. [...] po polach [...] snuły się ludzkie postacie, brodząc w gęstym kwietniowym błocie. Woźnica wyjaśnił, że to głodujący zbierają zeszłoroczne ziarno, choćby nawet zgniłe, mówią, choćby gorzkie, ale ziarno⁷⁰.

Lubczenko przytacza słowa Chwyłowego:

Znajdujemy się, w gruncie rzeczy, w zmodernizowanym więzieniu. [...] Za drzwiami nieustannie pilnują, patrzą czujnie w wizjer, pokrzykują beczelnie razem z różnymi Smierdiakowami i Swidrigajłowami te nasze rodzime chachłaki [...], bracia Kainy, najemni zabójcy! Ale ich los będzie najgorszy. Zobaczysz. Oprócz hańby czeka ich nieuchronna śmierć, będą wykorzystywani tylko tak długo, jak to konieczne, a potem zostaną wyrzuceni za burtę, jak zbędny balast, i ślad po nich zaginie. Zobaczysz⁷¹.

Panował już tyfus plamisty, i nawet Charków, mobilizując wszystkie środki do walki z epidemią, nie mógł pomieścić ogromnej liczby chorych. Lubczenko, zarażony tyfusem, znalazł się na oddziale opatrunkowym szpitala zakładowego cukrowni. Chwyłowy, żegnając się z Arkadijem przed powrotem od Charkowa, gdzie miał mu zorganizować transport do szpitala w mieście, mówił:

„Nawet gdybyś w to nie wierzył, to ja ci mówię: przeżyjesz. Zapewniam cię: będziesz żył. Słyszysz? Musisz żyć! [...] Musisz żyć również dlatego – konspiracyjnie

pochylił się nade mną Mykoła – że jeszcze nie wszystko sobie powiedzieliśmy. Jest jeszcze jedna ważna rzecz. Jest pewna tajemnica. [...] Tylko teraz, niestety, nie mogę jej wyjawić. [...] Jak wyzdrowiejesz – powiem”. To było pod koniec kwietnia. Dwa tygodnie później się zastrzelił⁷².

Wcześniej w tych wspomnieniach Lubczenko opisywał klęskę literatury ukraińskiej. Szpiedzy rozstawieni byli w dzień i w nocy wokół domu pisarzy, a funkcjonariusze wchodzili do mieszkań, szukając dowodów zbrodni, zrywając podłogi. Twórcy zaczęli palić i niszczyć własne rękopisy.

Lato 1933, fotografia z Meżyhirja

To jedno z ostatnich zdjęć Kurbasa z zespołem oraz Kuliszem, najładniejsze, w pełnym słońcu. Kiedy widzę je po raz pierwszy w kijowskim Muzeum Teatru, Muzyki i Kina Ukrainy, portierka przekazuje wycieczce szkolnej legendę wiejskich prób. Dopiero kiedy stoję przed nim po raz drugi, dostrzegam datę – 1933. W krytycznym 1933 roku, po katastrofie *Maklenny Grasy*, Kurbas po raz ostatni przywiózł swój zespół właśnie do Meżyhirja.

W Charkowie czasu Hołodomoru trudno było przeżyć, a jest świadectwo, że do teatru aktorzy chodzili, wymijając ciała. Kurbas podobno miał jeszcze nadzieję wznowienia spektaklu. Od przełomowej *Dyktatury* Mykytenki, która uruchomiła kampanię oficjalnej krytyki, minęły już wtedy prawie trzy lata.

Maj 1933, błazeństwo Mykoły Chwyłowego

W roku 2008 Służba Bezpieczeństwa Ukrainy podjęła decyzję o odtajnieniu teczek dokumentów z lat 1927–1933 (sprawa-formularz S-183/kryptonim „Waldsznep” [Ślonka]). Był to przełom w informacjach o Chwyłowym. Książka *Polowanie na „Ślonkę” (Poluwannija na „Waldsznepa”)* pod redakcją Jurija Szapowała zaprezentowała wtedy kilkadziesiąt dokumentów⁷³.

Dyskusja o publicznym samobójstwie Chwyłowego z 1933 roku się jednak nie skończyła.

Książka Szapowała zawiera dokument, w którym intermedia Chwyłowego, opublikowane w piśmie „Literaturnyj jarmarok” (Jarmark literacki) w 1929 roku, zjadliwie opisuje współczesny mu publicysta. Postawę autora nazywa „nowym *emploi*” Chwyłowego, kreacją „nowego błazna” z bezwstydną twarzą ironii i obojętności, okazywanych „rewolucyjnym siłom twórczym naszego kraju”⁷⁴.

Ołeksandr Stusenko w recezji książki Szapowała podtrzymał opinię o „błazeńskim *emploi*” pisarza, by je ukazać w zupełnie innym świetle. Błazeństwo Chwyłowego należy widzieć i oceniać inaczej, napisał. Cała twórczość „waplitowców” była, zdaniem Stusenki, przepojona swego rodzaju dwuznacznością. Polegało to na zastosowaniu podwójnego sensu, co jest charakterystyczne dla błazeńskiej interwencji. Ujawnione również w książce Szapowała donosy potwierdzają, że każdy mógł tu podstawić własne znaczenie. System represyjny pozostawił Chwyłowemu jedno wyjście, pisze Stusenko – teatralny akt błazeński

o podwójnym sensie. Swej samobójczej skłonności, która przyniosła ostateczny, quasi-artystyczny akt publiczny, Chwyłowy nie ukrywał. W liście do Zerowa opisywał wcześniej swe dwie próby samobójcze, a podczas zbyt żywych dyskusji wielokrotnie wyciągał browning.

Na spust nacisnął dopiero w maju 1933 roku. „Istnieje wersja, że tego dnia miał gości” (wśród nich Olesia Doswitnego, Ostapa Wysznii i Mykołę Kulisza) których, według zeznań, „zaprosił do siebie dosłownie pół godziny przed samobójstwem. Podobno grał na gitarze, czytał fragmenty Puszkina, po czym wyszedł do sąsiedniego pokoju, skąd wkrótce rozległ się strzał”⁷⁵. Protokół przesłuchania żony Juliji Umanc, spisany w dwie i pół godziny po strzale, świadczy o tym, że nie miał czasu na przygotowanie listu – zatem przygotował go wcześniej. Działanie Chwyłowego nie było więc spontanicznym „aktem rozpacz”, lecz było obmyślane. Do swej pasierbicy napisał, że dzień wcześniej spalił swoją niedokończoną powieść, aby „siebie przekonać: zniszczyłem – to znaczy, że już znalazłem w sobie siłę woli, aby zrobić to, co dziś robię”⁷⁶.

Wytrwałość Mykoły Kulisza

Zdaniem Stusenki obrany przez Waplitowców mianem podwójnego znaczenia stosował również Kulisz w swoich sztukach. Kulisz jako pisarz ma miejsce w *Rozstrzelanym Odrodzeniu Ławrinienki*, włącznie z karelską egzekucją ponad tysiąca więźniów z obozów na Wyspach Solowieickich.

Kiedy Kurbas projektował spektakl *Woyzecka* (rolę tytułową miał grać Hirniak), Komitet Repertuarowy Ludowego Komisariatu Ukrainy nie zgodził się, by dramat wszedł na afisz. Zamiast *Woyzecka* powstało przedstawienie sztuki *Narodnyj Malachij* Kulisza. We wspomnieniu Hirniaka projekt *Woyzecka* miał na nie duży wpływ. *Narodnyj Malachij* (po polsku *Prorok ludowy*, choć grany też jako *Reformator*), miał kilka kolejno zaleconych redakcji tekstu. Bohater był człowiekiem prostym, mamrotał wersetu biblijne i grał na drewnianej okarynie. Na widowni regularnie byli szpiedzy, a obok teatru – konna milicja. W recenzjach odbywała się nagonka ideologiczna, a po kilku przedstawieniach spektakl zniknął z repertuaru.

Komedia Kulisza *Myna Mazajło* – w okresie wycofywania się Partii z polityki ukrainizacji – mówiła o ukraińskim drobnomieszczanstwie, które przyswaja sobie wzory rosyjskie w nadziei na *prosperity*. *Maklenę Grasę* również po kilku przedstawieniach usunięto ze sceny. Akcja toczyła się w Rzeczypospolitej w czasie kryzysu ekonomicznego, i był tam polski wątek z kroniki kryminalnej: historia o mężczyźnie, który ubezpieczył się na życie, po czym wynajął własnego mordercę. Drugą postacią męską był kompozytor, który mieszka kątem w różnych miejscach, także w budzie dla psa. Kurbas i Kulisz musieli wtedy dobrze wiedzieć, że są ludźmi skazanymi na niebyt, i zadawać sobie pytania, jak to rozegrać dalej, by nie stać się zabawką historii. Marina, bohaterka *Sonaty patetycznej* Kulisza, której zabroniono w całej Republice, wypowiada znaczące

zdanie: „Tylko ten, kto wchodzi na szafot i przemawia, patrząc śmierci w oczy, zwycięży poprzez swoje idee”.

Andrij Chwyła – kariera menedżera sztuki

Mayhill C. Fowler zauważa, że w salonach cesarstwa artyści mogli być tylko gośćmi. W nowym systemie sztuki kijowscy okresu eksplozji artystycznej zyskali wielką władzę, a choć z czasem zamknięci zostali w „aksamitnym więzieniu”, byli jednymi z najbardziej uprzywilejowanych w społeczeństwie. Gdy „eksperymentująca” dekada lat 20. zmieniła się w „konformistyczną” dekadę lat 30., wielowymiarowa relacja artystów i państwa zaczęła zanikać, ustępując miejsca podziałowi na współpracujących i odstępców, a państwo totalne zaczęło wymagać, zamykać, mordować. Poprzednie głębokie strukturalne sprzężenie dało tragiczne skutki.

Malarze „eksplozji” byli wtedy głośni, poeci – niemal boscy. Zatem umocniona i zdeterminowana władza polityczna, której interesy dzieliły już teraz dziesiątki tysięcy funkcjonariuszy ustroju, kładła kres rządowi dusz. Był niebezpieczny dosłownie, a jego siła od dawna budziła zazdrość aparatczyków. Aparat, trzeba pamiętać, ma swe namiętności: chodziło o dekonsekrację awangardy, by zająć jej miejsce.

Fowler opowiada: Andrij Chwyła, przez całe życie urzędnik partyjny i państwowy, wspinał się w strukturach aparatu, odnosząc sukcesy. W momencie swego aresztowania, w lecie 1937 roku, był jedną z głównych figur systemu i wzorowym przykładem sowieckiego urzędnika, nadzorującego wieloetniczny *theatre network* w porozumieniu z centrum kremlońskim.

Urodził się w 1898 roku jako Andrij Oliner, szkoły skończył w Połtawie, walczył w wojnie domowej, wcześniej wybierając opcję bolszewicką. W 1920 roku, kierując Komitetem Partii w Winnicy, przyjął nazwisko Chwyła jako „rewolucyjne *nom de guerre*”. Potem był szefem Komitetu do spraw Agitpropu, i dalej nim kierował po zmianie nazwy, już jako Komitetem Kultury i Propagandy. W 1933 roku został Naczelnym Komisarzem Edukacji, a potem, w 1936, szefem Komitetu do spraw Sztuki.

Był „kreatorem nowej kultury sowieckiej”. Zbudował sieć kontaktów w instytucjach artystycznych całej Republiki. W świetle rejestrów przesłuchań NKWD jego wpływy obejmowały najważniejszych funkcjonariuszy aparatu w Kijowie, Charkowie i Odessie, miał swoich ludzi w komórkach partyjnych opery i najważniejszych teatrów. Ponościł odpowiedzialność za funkcjonowanie nie tylko instytucji, ale całej „nowej, proletariackiej” sztuki.

Do jego obowiązków należało również zajmowanie się sprawami nagłymi, nieprzewidywanymi. Jedną z nich stała u początku jego upadku. W 1934 roku, podczas wieczornego przedstawienia Berezila (było to już po usunięciu Kurbasa z dyrekcji), klinga miecza, scenicznego rekwizytu, nieszczęśliwym lotem ze sceny ponad głowami parteru znalazła się w łożu na balkonie. Był to raczej przypadek, niemniej Berezil dalej nosił opinię „niebezpiecznego teatru”,

infiltrowanego przez wrogie elementy. Chwyła zarządził ściśle śledztwo, a wszystkie teatry Republiki otrzymały zalecenie szczególnego nadzoru nad stosowaniem broni na scenie. Sprawa klingi mogła być interpretowana jako akt terrorystyczny, być może „nacionalistyczny”, więc Chwyła musiał się tłumaczyć przed Komitetem Centralnym Partii.

Dodać tu można, że w czasach, kiedy obawy aparatczyków nabrały podobnych wymiarów – i zgodnie z mechanizmami opisanym przez Szekspira w *Makbecie* – Chwyła, jego podwładni oraz jego kontakty – wszystko to miało wkrótce stanąć pod znakiem zapytania.

W sierpniu 1937 odbyło się nocne zebranie komórki partyjnej Naczelnego Komitetu do Spraw Sztuki, by przedyskutować „afery Chwyli”, do której weszły już i inne przypadki podejrzanych incydentów. Nie bez znaczenia był fakt, że pod opieką Chwyli znajdowały się wszystkie zespoły wieloetnicznej sieci teatrów Republiki, w tym teatry żydowskie. Członkowie komórki partyjnej znaleźli rażące zaniedbania, a zakwestionowano również nadzorowane przez niego przedsięwzięcie restauracji podziemi Ławry Peczerskiej. Chwyła był też oskarżany o popieranie „starych teorii” Kurbasa. Podniesiono przy okazji kwestię malowania przez Antolija Petryckiego – „formalisty” – portretu aparatczyka Panasa Lubczenki na jego daczce. Petrycki malował portrety dostojników partyjnych, bo robił je całej elicie, artystycznej (w tym Kurbasowi i Chwyłowemu) oraz partyjnej, zaś Chwyła popierał go jako kandydata na scenografa w głośnym spektaklu *Tarasa Bulby* w Operze.

Tak się złożyło, że Panas Lubczenko, ówczesny zwierzchnik Chwyłowego, popadł wtedy w niełaskę, a razem z nim reżimowy dramatopisarz, autor *Dyktatury*, Iwan Mykytenko. Ten ostatni, jako protegowany Lubczenki, znalazł się na liście proskrypcyjnej NKWD, a również sam Andrij Chwyła – jako jego podwładny. Mykytenko, który, jak pamiętamy, miał duży udział w pierwszej publicznej akcji przeciwko Kurbasowi, opuścił swoje mieszkanie w Domu Pisarza i nie wrócił, po czym znaleziono go zastrzelonego.

Nazajutrz po aresztowaniu Chwyli komórka partyjna przesłała protokół zebrania do NKWD. I choć Chwyła już dawno nie bronił Łesia Kurbasa, a nawet go usunął, wcześniejsza współpraca z reżyserem stała się pretekstem do jego z kolei likwidacji. W przesłuchaniu z sierpnia 1937 roku w moskiewskim więzieniu Lefortowo Chwyła złożył zeznania przeciwko Lubczence (miał przy nim krytykować nazbyt wysokie rekwizycje ziarna). Chwyła został skazany 8 lutego i rozstrzelany 10 lutego 1938 roku⁷⁷.

* Fragment obszerniejszego eseju pt. *Łeś Kurbas, dziewięć obrazów* z książki Małgorzaty Dziewulskiej, w redakcji Agnieszki Marszałek, która ukaże się w serii „Odzyskana awangarda” Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego pt. *Awangarda podkarpacka. Dziewięć reportaży historycznych* (Łeś Kurbas, Pawło Kowżun, Bohdan Ihor Antonycz, Stowarzyszenia Artystyczne, Leopold Lewicki, Teatr malarzy Cricot, Henryk Wiciński, Tadeusz Kantor, Józef Chrobak). W poprzednich obrazach: Łeś Kurbas opuszcza Galicję; Kijów i republika poetów w domu



Charty, kapliczka przy byłej cerkwi grekokatolickiej pod wezwaniem Michała Archanioła w Smolniku nad Sanem. Fot. M. Dziewulska.

Heorhija Narbuta; *Wertep Bożonarodzeniowy*; żołnierska widownia *Hajdamaków*; poeta Mykoła Bażan na widowni teatru Kyidramte.

Ukraińska część książki mogła powstać dzięki tłumaczcze Natalii Tkaczyk.

* Redakcja składa uprzejme podziękowania pani Agnieszce Marszałek, pani Krystynie Mogilnickiej i Instytutowi Teatralnemu im. Zbigniewa Raszewskiego za zgodę na publikację tego fragmentu książki i za współpracę przy jego opracowaniu.

* Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Edukacji i Nauki pod nazwą Narodowy Program Rozwoju Humanistyki w latach 2018–2024 nr projektu 11H 17 0144 85.

Przypisy

- 1 N. Peleszenko, *Recepcija barokowoji dramy w ukrajinskij literatury XX st. u konteksti typolohij styliv* [dysertacja doktorska, 2001], dostęp elektroniczny: https://shron1.chtyvo.org.ua/Peleshenko_Nataliia/Retseptsiia_barokovoi_dramy_v_ukrajinskij_literaturi_KhKh_st_u_konteksti_typolohii_styliv.pdf?, s. 111.
- 2 Tamże, s. 114.
- 3 Tamże, s. 103–104, 114–115.
- 4 Tamże, s. 111–113.
- 5 Tamże, s. 114–115.
- 6 Tamże, s. 112.
- 7 Tamże, s. 110.
- 8 Tamże, s. 114–115.
- 9 N. Jermakowa, *Łeś Kurbas. Los artyisty*, przeł. G. Wiśniewski, „Teatr” 1993, nr 2, s. 7–9.

- 10 Tamże, s. 8.
- 11 Tamże.
- 12 R. Przybylski, wstęp do: O. Mandelsztam, *Artykuły o teatrze*, przeł. R. Przybylski, „Dialog” 1996, nr 1, s. 96.
- 13 Tamże, s. 97.
- 14 O. Mandelsztam, *Artykuły o teatrze*, dz. cyt., s. 101.
- 15 Tamże, s. 102.
- 16 Tamże.
- 17 Tamże.
- 18 Tamże.
- 19 M. Rudnycki, *W najmach u Melpomeny*, dz. cyt., s. 309.
- 20 Ł. Kurbas, *Z dziennika reżysera*, [w:] tegoż, *Pisma teatralne...*, s. 284.
- 21 Tegoż, *Na krawędzi. O Młodym Teatrze*, [w:] tamże, s. 83.
- 22 Tegoż, *Młody teatr*, [w:] tamże, s. 50.
- 23 O. Mandelsztam, *Słowo i kultura. Szkice literackie*, przeł. R. Przybylski, Czytelnik 1972, s. 135–137.
- 24 Ł. Kurbas, *Z dziennika reżysera*, [w:] tegoż, *Pisma teatralne*, wybór, opracowanie, red. A. Korzeniowska-Bihun, przeł. B. Chojak, M. Kacwin-Duman, A. Korzeniowska-Bihun, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2021, s. 301.
- 25 Tegoż, *Relacja z podróży do Charkowa i Moskwy*, [w:] tamże, s. 454.
- 26 Tamże, s. 464–465.
- 27 J. Szewelow, *Ja – mene – meni... (i dowkruhy). Spohady, czasty-na 1: W Ukraini*, M.P. Koc, Charkiw – Nju Jork 2001, s. 68.
- 28 Tamże, s. 74. Szewelow wymienia tytuł *Szokoladnyj saldatyk* w odniesieniu do dramatu Shawa, możliwe zatem, że ma na myśli nie tyle *Żołnierza i bohatera*, ile opartą na tym dramacie operetkę *Czekoladowy żołnierz (The Chocolate Soldier)* z muzyką Oskara Straussa i librettem Rudolfa Bernauera – jej prapremiera odbyła się w 1908 roku w Wiedniu [przyp. red.].
- 29 Tamże, s. 75–76.
- 30 Mayhill C. Fowler, *Beau Monde on Empire’s Edge. State and stage in soviet Ukraine*, University of Toronto Press, Toronto 2017.
- 31 Tamże, s. 14.
- 32 Tamże, s. 13–14.
- 33 Tamże, s. 20.
- 34 Por. tamże, rozdział 4: *The Official Artist: Solomon Mikhoels and Les’ Kurbas*, dz. cyt., s. 127–167.
- 35 Por.: N. Jermakowa, *Kyjdrante*, [w:] *Żyttia i tworcziest Łesia Kurbas...*, dz. cyt., s. 135–136.
- 36 Tamże, s. 136, 179; teźże, *Berezilska kultura. Istoria, doswid*, Feniks, Kyjiw 2012, s. 126–127.
- 37 Zob. M. Bażan, *U switli Kurbas*, cyt. za: I. Makaryk, *Peretworennia Szekspira: Leś Kurbas, ukrajinskyj modernizmi radianskakultura na polityka 1920-ch rokiw*, Nika-Centr, Kyjiw 2010, s. 70.
- 38 N. Jermakowa, *Berezilska kultura...*, dz. cyt., s. 126.
- 39 Ł. Kurbas, *Sztuka reżyserii*, [w:] tegoż, *Pisma teatralne...*, dz. cyt., s. 292.
- 40 Tegoż, *Z dziennika reżysera*, [w:] tamże, dz. cyt., s. 285.
- 41 N. Jermakowa, *Kyjdrante*, [w:] *Żyttia i tworcziest Łesia Kurbas...*, dz. cyt., s. 134.
- 42 I. Makaryk, *Shakespeare Right and Wrong*, „Theatre Journal”, 1998, t. 50, nr 2, *Shakespeare and Theatrical Modernisms*, s. 155.
- 43 Por. tamże, s. 155–156.
- 44 Por. I. Makaryk, *Performance and Ideology, Shakespeare in 1920s Ukraine*, [w:] *Shakespeare in the Worlds of Communism and Socialism*, red. I. Makaryk, J.G. Price, University of Toronto Press, Toronto–Buffalo–London 2006, dostęp online: www.google.pl/books/edition/Shakespeare_in_the_World_of_Communism_and_Socialism/EGZkAgAAQBAJ?hl=pl&gbpv=1&dq=Shakespeare+in+the+World+of+Communism+and+Socialism+pod+redakcj%C4%85+Irena+Makaryk,+Joseph+G+Price&printsec=frontcover [w kopii udostępnianej elektronicznie nie podano numerów stron – przyp. red.]. Znajdujemy tu ślady ewidentnych inspiracji dla późniejszych ćwiczeń aktorskich w Teatrze Laboratorium Jerzego Grotowskiego.
- 45 Tamże.
- 46 I. Makaryk, *Shakespeare Right and Wrong*, dz. cyt., s. 156.
- 47 Tamże, s. 157.
- 48 Podają za: J. Hirniak, *Spomyny*, red. B. Bojczuk, *Suczasnist*, New York 1982, s. 195.
- 49 Por.: I. Makaryk, *Performance and Ideology...*, dz. cyt.
- 50 W. Wasylko, *Narodnyj artyst URSS O.S. Kurbas (pro pedahohiku)*, [w:] *Żyttia i tworcziest Łesia Kurbas...*, dz. cyt., s. 372.
- 51 I. Makaryk, *Shakespeare Right and Wrong*, dz. cyt., s. 158.
- 52 Tamże, s. 159.
- 53 Zob.: M. Moskalenko, *Trahedija Łesia Kurbas*, [w:] *Żyttia i tworcziest Łesia Kurbas...*, dz. cyt., s. 34; por. I. Makaryk, *Shakespeare Right and Wrong...*, dz. cyt.
- 54 Por.: I. Makaryk, *Shakespeare Right and Wrong*, s. 159.
- 55 Za: tamże, s. 159.
- 56 Por.: I. Makaryk, *Performance and Ideology...*, dz. cyt.
- 57 Por.: I. Makaryk, *Shakespeare Right and Wrong*, dz. cyt., s. 160.
- 58 Por.: H. Botunowa, *Perszy charkiwski hastroli MOBU*, [w:] *Żyttia i tworcziest Łesia Kurbas...*, dz. cyt., s. 337–338.
- 59 Tamże, s. 161.
- 60 „Czerwonyj szlach”, nr 4–5, 1924, cyt. za: J. Hirniak, *Spomyny*, dz. cyt., s. 194.
- 61 Zob. Ł. Kurbas, *Wstępny wykład o inscenizacji Złotych flaków Fernanda Crommelyncka*, [w:] tegoż, *Pisma teatralne...*, dz. cyt., s. 251.
- 62 Por.: J. Starobinski, *Wydrwieni zbawcy*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, „Literatura na Świecie” 1976, nr 9.
- 63 Tamże.
- 64 A. Korzeniowska-Bihun, *Wstęp do: Ł. Kurbas, Pisma teatralne...*, dz. cyt., s. 34–35.
- 65 A. Lubczenko, *Joho tajemnycia. Spohady*, https://chtyvo.org.ua/authors/Liubchenko_Arkadii/Yoho_tajemnytsia/ [tekst w postaci elektronicznej zamieszczono bez numeracji stron – przyp. red.].
- 66 Tamże.
- 67 Tamże.
- 68 Tamże.
- 69 Tamże.
- 70 Tamże.
- 71 Tamże.
- 72 Tamże.
- 73 Zob.: P. Krupa, „Na Zachód” i „Z dala od Moskwy”?. *Publicystyka Mykoły Chwylowego lat 1925–1926*, Universitas, Kraków 2018, s. 20.
- 74 Cyt. za: O. Stusenko, *Chwylowyj, ubywcia Fitiłiowa* [rec. książki *Poliuwannija na „Waldsznepa”*: *Rozsekreczen Mykoła Chwylowyj*, pod red. J. Szapowała, *Tempora*, Kyiw 2009], „Bukvoid”, 4 marca 2010, <http://bukvoid.com.ua/digest/2010/03/04/081013.html>
- 75 Tamże.
- 76 Cyt. za: O. Stusenko, *Chwylowyj, ubywcia Fitiłiowa...*
- 77 Por. Mayhill C. Fowler, *Beau Monde on Empire’s Edge...*, rozdział: *The Arts Official: Andrii Khwylia, Vsevolod Balyts’kyi, and the Kremlin*, s. 168–194.