

CECHY SZTUKI

Tai Yang jest utworem o żywej i nieomal sensacyjnej fabule, mającej widza stale trzymać w napięciu. Historia robotnicy Tai, która idzie do łóżka fabrykanta, by ocalić od podobnego losu nieletnią siostrę, ale która „budzi się” społecznie, opowiedziana jest w sposób nie gardzący ani tzw. mocnym ani melodramatycznym efektem. Tak pojmował Wolf przed dwudziestu laty ludowość dramatu.

Ale *Tai Yang* jest zarazem sztuką dialektyczną, ukazuje właściwe pobudki działania występujących postaci, daje wnikliwy a w akcję utworu wcale dobrze wrośnięty obraz stosunków społecznych w Chinach w rok po zdradzie Czang Kai-szeka a w przeddzień najazdu japońskiego. Konstrukcja utworu pozwala zapuścić sondę w głąb społeczeństwa chińskiego i dać przekrój przez jego klasy społeczne. Widzimy tedy zarówno świat robotników szanghajskich, pokonanych chwilowo ale nie tracących ani otuchy ani rewolucyjnego zapału a prowadzonych nieustraszenie do boju o społeczne i narodowe wyzwolenie przez partię komunistyczną — jak i przedstawicieli chłopów chińskich, najbardziej uciskanych na świecie, uginających się pod brzemieniem 188 podatków, żywiących się korą i ziemią jadalną na przednówku — jak i środowisko burżuazji chińskiej, posługującej się Czangiem i innymi generałami jako instrumentem swego panowania. Robotników cechuje postawa rewolucyjna; wiedzą oni dobrze i bez wahań cze-



Państwowy Teatr Polski w Warszawie. Fryderyk Wolf: *Tai Yang budzi się*. Reżyseria — Zespół pod kierunkiem Leona Schillera, dekoracje — Otto Axer. Od lewej: Wang — Mieczysław Milecki, Matka — Stanisława Kostecka, Ciotka Tse — Zdzisława Życzkowska, Tai Yang — Nina Andrycz, Sen — Edward Kowalczyk, Ma — Danuta Przesmycka, Tung — Leon Pietraszkiewicz.

(Fot. F. Kaczkowski i F. Myszkowski, Warszawa)

go pragną i do czego dążą, przebudził się najędźniejszy kulis i chłop i nie spoczną, póki nie wywalczą wolności. Po drugiej stronie widzimy fabrykanta Czu Fu ze sforą jego pachołków. Wolf niewielu rysami ale z dużą precyzją ukazuje w postaci Czu Fu tych kapitalistów chińskich, którzy chcieli by sami i nieograniczenie władać bogactwami Chin i ich ludem, a muszą iść na wysługiwanie się silniejszym kapitalistom amerykańskim: sceny spotkań i rozmów Czu Fu z przedstawicielem amerykańskiego koncernu bawełnianego Harrimanem należą do najmocniejszych w *Tai Yang*. Autor wybornie uwydatnił różnice pomiędzy starymi feudałami, przekształcającymi się w półkolonialnych warunkach chińskich w burżuazję kompradorską, a beztradycyjnym, antyfeudalnym kapitalizmem amerykańskim.

A mała Tai Yang i jej rodzina? W tym jednym wypadku nie łatwo przyjąć punkt widzenia autora, który raz po raz odsłania swą niesłuszną słabość dla bohaterki sztuki. Tai Yang bowiem to chińska panna Maliczewska i jej rewolucyjne uświadomienie i nawrócenie to miła bajka, to zejście Wolfa z pozycji realisty. Tai Yang, jej brat Feng, jej matka, ciotka i dziadek, a także jej siostra Ma, która, nie ludźmy się, również chętnie zastąpi siostrę w ubieganiu się o fawory Czu Fu — to członkowie rodziny o bezwzględным instynkcie drobnomieszczańskim. Rodzinie Tai ani w głowie walka rewolucyjna o poprawę bytu swej klasy, gotowa jest natomiast użyć wszelkich środków do poprawy własnego bytu.



Deutsches Theater w Berlinie. Fryderyk Wolf: *Tai Yang budzi się*. Na zdjęciu Czu Fu — Willy Kleinau, Tai Yang — Sabina Krug.

(Fot. Pisarek, Berlin)

Tak więc, obok proletariatu i burżuazji widzimy w *Tai Yang* również środowisko lumpenproletariackie.

Ale znów trzeba dodać: i to środowisko jest pokazane w pewnym sensie realistycznie. Bo czy fałszywie jest postawiona rola Fenga jako psa łańcuchowego Czu Fu? czy książkowo, literacko jest ujęty stary Dziadek, z jego zwierzęcym przywiązaniem do opium? albo czy mylnie narysowana jest chytra Tse Tse, handlująca świecidlami, ale przede wszystkim sprzedająca to opium, które w Chinach pełni rolę gorszą niż u nas wódka i nad którym dopiero walka Chin Ludowych wróży zwycięstwo? Chciałbym też bronić Wolfa przed zarzutem, że cała historia *Tai Yang* jest „puścizną po burżuazyjnym teatrze”. Zwyczaj jawnego sprzedawania młodych Chinek bogaczom na niewolnice i nałożnice utrzymywał się w Chinach aż do ostatecznego zwycięstwa komunistów. „To powtarzające się zjawisko jest ostatnią ucieczką w nieszczęściu i nie świadczy wcale o braku uczucia u Chińczyków. Po prostu nie ma innego sposobu utrzymania rodzin przy życiu i ułatwienia mężom i ojcom, pozbawionym ciężaru, znalezienia zarobków, które pozwolą może w końcu wykupić sprzedanych członków rodziny” — pisał Epstein przed paru laty (l.c.). A więc Wolf ukazał w dziejach *Tai* wypadek bynajmniej nie wyjątkowy lecz właśnie typowy dla Chin wczorajszych.

I jeszcze jedną cechę sztuki Wolfa należy podkreślić: jej dyskusyjność. Wyznaczając sobie zadania polityczne zatrzymuje Wolf w pewnym momencie rozwój akcji, zawiesza jakby dynamizm i dramatyzm utworu, po to, by Wang mógł



Deutsches Theater w Berlinie. Fryderyk Wolf: *Tai Yang* budzi się.

(Fot. Pisarek, Berlin)

opowiedzieć Tai o swej drodze do komunizmu (a zasadzka już na niego czyha). Podobnie Peters w nocy jubileuszowej Sonnenbrucka wdaje się z profesorem w dyskusję, zamiast nie tracić ani chwili czasu w ucieczce przed gestapo. Czy to błąd w konstrukcji? Wedle klasycznych reguł dramaturgii — na pewno. Ale nie sądzę, by tacy doświadczeni pisarze sceniczni jak Kruczkowski lub Wolf nie dostrzegali go i nie umieli sobie z nim poradzić. A więc jest to raczej świadome odstępstwo, świadome podkreślenie, że treść polityczna utworu, że prawdy wypowiedzane przez głosicieli hasła rewolucji są w obu sztukach sprawą najważniejszą, sprawą której wszystkie inne muszą być podporządkowane.

INSCENIZACJA W TEATRZE POLSKIM W WARSZAWIE

Zbiorowa reżyseria *Tai Yang* — w której nazwisko Leona Schillera jest na programach teatralnych wymienione mniejszym drukiem niż Ireneusza Erwana — nosi wiele cech roboty schillerowskiej, zarówno w swoich dobrych jak mniej dobrych momentach. Schillerowska jest teatralizacja tłumy, nawiązująca do wielkich widowisk sprzed dwudziestu laty, schillerowskie są akcenty ekspresjonistyczne, rozsiane po całej sztuce, schillerowskie są sposoby wydobywania nastroju tak ze scen zbiorowych jak kameralnych. W sumie ten przemożny wpływ Schillera daje spektakl pięknie opracowany, wyczelowany do drobnych szczegółów, ale miejscami przepatetyzowany i nieco odrealniony. Dotyczy ta uwaga zwłaszcza sceny — zresztą w założeniu prawdziwej i nawiązującej do rewolucyjnego obyczaju chińskiego — rozdawania ulotek i czerwonych chust przez Tai, sceny przypominającej raczej stylizację baletową niż realistyczny bądź co bądź dramat. Ten typ teatralizacji nie wydobywa „dynamiki rewolucyjnej“, raczej przeciwnie. Te i inne zarzuty w żadnym wypadku nie mogą jednak osłabić stwierdzenia, że całość wywiera silne wrażenie, że intencje autora i tendencje sztuki zostały przez inscenizację wydobyte w sposób przekonujący. Służą temu celowi również pewne interpolacje w tekście Wolfa, podkreślające silniej niż mógł to zrobić autor. w tekście oryginalnym, rolę przyszłego wodza ludu chińskiego, Mao Tse-tunga.

Ktoś miał natomiast wątpliwości co do ujęcia scen w fabryce przez reżysera — że niby robotnice za mało pracują a za dużo śpiewają. Pomijając już fakt, że wstawki pieśniarskie dyktuje autor — sceny fabryczne mają ukazać nastroj pracy półprzymusowej i niewolniczej, a zatem są trafnie ustawione: trafne i prawdziwe są zresztą nawet w szczególe przynoszenia niemowląt na miejsce pracy i „uspokajania“ ich małymi dawkami opium. Oto świadectwo źródłowe: „Załoga tkalni: kobiety. Stare, młode, ciężarne. Co prawda, w tkalni widzi się również dzieci, ale te nie pracują. Są to bowiem niemowlęta, które leżą w koszach pod strzygarką albo pod krosnem; do karmienia matki wyjmują je stamtąd... Niemowlęta te nie stanowią przeszkody w pracy, przeciwnie, młoda matka obsługuje snowadła i czółenka tkackie z podwójną uwagą, gdyż kara pieniężna, jeśli nie wydalenie z pracy, skazałaby nie tylko ją ale i jej dziecko na śmierć głodową“ (Egon Erwin Kisch: „Chiny bez maski“, Warszawa 1948).

Udatnym elementem przedstawienia są dekoracje Erwina Axera, bogate w wyraz sceniczny i ukazujące wymownie zarówno surową nędzę domów „na dzień“

chińskiego proletariatu jak przepych rezydencji Czu Fu, stop tradycyji staro-chińskiego feudalizmu z wpływami amerykańskiego „standard of life“.

Dzieło aktorskie jest w *Tai Yang* wyrównane, logiczne, umiejętnie opracowane, choć nie zawsze przekonujące. Przede wszystkim mężczyźni! Czesław Kalinowski jako Czu Fu daje od początku do końca postać konsekwentną, przejmującą w swym okrucieństwie i postawie klasowej i bardzo prawdziwą mimo pozorów „demonizmu“ i uproszczeń. Chińskość swą zaznacza Kalinowski oszczędnie i bez szarży a przecież pokazuje kogoś we wszystkich cechach zewnętrznych innego niż kapitalista amerykański. Nawiasem mówiąc: umiar i wstrzeźliwość, z jaką w *Tai Yang* pokazano w ogóle chińskość środowiska, oszczędzając widzom zawsze wulgaryzującej pseudoegzotyki teatralnej, zasługuje nie tylko na pochwałę ale i na podanie za wzór. Tym lepsze wrażenie wywołuje rozmowa Czu Fu z *Tai Yang* o herbacie chińskiej. Czy spróbujemy przepisu chińskiego mędrca: picia herbaty posolonej?

Przeciwnika fabrykanta Czu Fu, palacza Wanga gra Mieczysław Milecki. Rola jest trudna, przeważnie retoryczna, a jednak Milecki potrafi przekonywać nawet w momentach, gdy tekst autora nie idzie z pomocą. Mr Harrimana gra w duchu ciętej i celnej satyry Franciszek Dominiak. W epizodycznej roli dziennikarza angielskiego zabłysnął znowu Jan Świdorski swym niepospolitym kunsztem charakterystycznym i aktorskim.

Rolę tytułową gra Nina Andrycz. Artystka obrała bardzo słusznie linię realizmu w interpretowaniu *Tai* i wzrusza zarówno jako robotnica jak i w strojach przyjaciółki Czu Fu. Jest w jej grze wiele prostoty, szczerości i przejęcia się, choć więcej jej wierzymy jako pięknej damie, pomagającej robotnicom w ich walce klasowej, niż jako jednej z robotnic.

Wyłamuje się z na ogół realistycznego — mimo odchyłeń — stylu gry zespołowej Maria Dulęba, która nie dostrzegła granicy pomiędzy realistyczną satyrą a groteskową karykaturą i powtórzyła swą rolę z *Wyspy pokoju*, odcinając się gierkami z repertuaru szarży od całości zespołu. A wiemy, niestety, że przedobrzeżenie wywołuje w teatrze skutek odwrotny od zamierzonego.

Leon Pietraszkiewicz i Ludosław Kozłowski jako robotnicy, a Eugenia Witkowska, Halina Czengery, Melania Chrzanowska i Irena Oberska, w roli tkaczek Han, Hai, Li i Sy udowodniły, że oswajanie się aktorów polskich z postaciami robotniczymi postępuje i że szablon lub mimowolna parodia, jako wynik pokazywania robotnika na scenie, przestaje być w teatrze polskim regułą. Gorzej jest z postaciami chłopów, gdzie o trudności oddania gwary i odtworzenia cech regionalnych potykają się i dzisiaj najlepsi. W *Tai Yang* chłop Sen nie gada gwarą ani nie pozuje na Janosika, toteż Edward Kowalczyk miał ułatwione zadanie.

Ułatwione zadanie mieli też Stanisława Kostecka, Danuta Przesmycka, Żdziśława Zyczkowska, Jan Ciecierski i Tadeusz Jastrzębowski jako przedstawiciele rodziny *Tai*: chodziło bowiem o figury bardziej tradycyjnego teatru. Świątną maską wpisuje się w pamięć Michał Danecki.

Przekład tekstu prozą (Zygmunta Swarzędzkiego) poprawny. Przekład licznych pieśni (charakterystyczna właściwość *Tai Yang*, zbliżona do stylu teatru Brechta) jest pióra Władysława Broniewskiego.