



Łeś Kurbas

Bruno Chojak

Według metryki galicyjskiej: Aleksander Zenon (dwojga imion), według zapisu ukraińskiego: Ołeksandr Stepanowycz, w życiu publicznym: Ł e ś Kurbas. Urodził się 25 lutego 1887 roku w Samborze, w rodzinie aktorskiej. Jego rodzice – Stepan i Wanda, występujący pod scenicznym nazwiskiem „Janowicz” na deskach objazdowego, ukraińskojęzycznego teatru galicyjskiego „Ruśka besida” („Biesiada Ruska”), kierowanego przez antreprenera Iwana Biberowicza – znani są dość dobrze ówczesnej publiczności tego teatru jako para czołowych amantów. Stepan jest synem grecko-katolickiego duchownego, proboszcza parafii w Kuropatnikach i Starym Skałacie koło Brzeżan na Tarnopolszczyźnie. Kiedy zostaje aktorem – jego ojciec wyrzeka się go. Wanda jest córką „urzędnika przy Starostwie”, z mieszanej rodziny (prawdopodobnie) niemiecko-polskiej.

Wieloletnia tułaczka i ogólna nędza życia aktorskiego doprowadza rodzinę Kurbasów-Janowiczów do tragedii. Ojciec rozpija się do tego stopnia, że nie może już grać. Matka wraz z ciężko chorym mężem i dziećmi zjawia się na probostwie w Starym Skałacie. Teś, który niegdyś odmówił przyjęcia młodych małżonków i ochrzcenia ich syna (a swego wnuka) Aleksandra Zenona, teraz poruszony widokiem nieszczęścia udziela im schronienia. Odtąd probostwo w Starym Skałacie staje się właściwym domem rodzinnym małego Kurbasa. Środowisko rodzinne dziadka jest kulturowo charakterystyczne, ponieważ jego dorośli członkowie zaliczają się do tzw. „moskwofilów”. Kurbas już we wczesnym dzieciństwie – obok rodzimego ukraińskiego, szkolnego polskiego i urzędowego niemieckiego – poznaje również (i to całkiem nieźle) język rosyjski, co było rzadkością w ówczesnej Galicji. Kończy gimnazjum w Tarnopolu. Po maturze wyjeżdża do Wiednia,

gdzie na tamtejszym uniwersytecie rozpoczyna studia na wydziale filozoficznym.

W tym samym czasie jego ojciec umiera w stanie delirium (wrzesień 1908). Zrozpaczona matka wymusza na swym synu przysięgę, że ten nigdy nie zostanie aktorem. Jest to środek ostateczny. Wcześniej chłopca, przejawiającego wyraźne skłonności do aktorstwa, starano się odwieść od tych zainteresowań bardziej łagodnie, próbując nakierować je na muzykę (opanował grę na fortepianie) i literaturę (nawiązał kontakt z Iwanem Franką i nawet przysyłał mu swe utwory). Dotrzymanie tej przysięgi jest dla młodego Kurbasa niełatwe. Po przyjeździe do Wiednia związał się już z ruchem amatorskim tamtejszego ukraińskiego środowiska studenckiego, gdzie jest jednym z najaktywniejszych organizatorów, reżyserów i aktorów w przedstawieniach i wieczorach artystycznych. Podziwia teatr Maxa Reihardta. Poznaje grę Eleonory Duse w jej późnym okresie. Poznaje osobiście i zaprzyjaźnia się z najgłośniejszym aktorem reinhardtowskim, Josephem Kainzem. Znajomość ta umożliwia mu m.in. statystowanie w wielkich realizacjach teatralnych Reinhardta.

Po śmierci ojca Kurbas zmienia miejsce studiów z Wiednia na Lwów, by być bliżej owidowiałej matki. Kontynuuje studia filozoficzne, a jednocześnie nie przestaje interesować się teatrem. We Lwowie poznaje tamtejszy teatr w jego najlepszym okresie – dykcji Tadeusza Pawlikowskiego. Nadal gra w przedstawieniach amatorskich. Ściśle współpracuje ze swym bliskim przyjacielem, Adamem Kocką w Komisji Sztuki Dramatycznej przy Związku Studentów Ukraińskich. Kres temu kładowi tragiczny przebieg wydarzeń w dniu 1 lipca 1910 roku na uniwersytecie lwowskim. W trakcie manifestacji studentów

ukraińskich, domagających się utworzenia we Lwowie uniwersytetu z ukraińskim językiem wykładowym, dochodzi do bójki, w której ginie śmiertelnie zraniony Adam Kocko. Kurbas, jako współuczestnik zajść, zostaje aresztowany, a następnie karnie relegowany z uczelni.

Po tych wydarzeniach położenie Kurbasa staje się tragiczne. Pragnie poświęcić się wyłącznie teatrowi, jednakże jest związany przysięgą, złożoną wobec matki. Próbuje popełnić samobójstwo. Tylko dzięki przytomności umysłu kolejarzy na jednej ze stacyjek pod Lwowem unika śmierci. Matka uwalnia go od przysięgi. Kurbas – zainteresowany reżyserią – nawiązuje w pierwszej połowie 1912 roku krótkotrwały kontakt z działającym na Zakarpaciu „Teatrem Huculskim”, kierowanym przez Hnatą Chotkewycza. Jest to unikalny, jak na owe czasy, przykład teatru „etnograficznego”. Aktorzy – niepiśmienni górale – uczą się ról „na słuch”, po czym grają. Tematyka przedstawień dotyczy tradycyjnego życia Huculów. Kurbas jest rozczarowany pracą w tym zespole, ponieważ nie ma tam właściwie miejsca dla nowoczesnego reżysera. Oczekuje się po nim raczej funkcji kogoś w rodzaju administratora teatru. Porzuca „Teatr Huculski” i wraca do Lwowa, gdzie do 1914 roku będzie występował jako aktor w zespole „Ruśka besida”.

Jego role (poza tradycyjnym repertuarem Mychajły Starickiego) to m. in.: Setnik w *Wiju* wg Gogola, Morales w *Carmen* Bizeta, Luter w *Opowieściach Hofmana* Offenbacha, Astrow w *Wujaszku Wani* Czechowa, Karenin w *Żywym trupie* wg Tolstoja i Waśka Popiół w *Na dnie* Gorkiego.

W kwietniu 1914 odbywa podróż po Europie (Warszawa, Praga, Berlin, Monachium), aby zapoznać się z tamtejszymi teatrami i galeriami sztuki.

Wybuch I wojny światowej komplikuje jego sytuację. Galicja w dużej części trafia pod okupację rosyjską. Ogranicza swą działalność do Tarnopola. Organizuje na przełomie lat 1914-1916 swoje pierwsze samodzielne przedsięwzięcie teatralne – „Tarnopolskie Wieczory Teatralne” („Ternopilski teatralni wieczory”). Poza repertuarem tradycyjnych autorów ukraińskich (Kotlarewski, Stari cki, Karpenko-Karyj) występuje m. in. w *Niedźwiedziu* i *Oświadczeniach* wg Czechowa.

W 1916 roku, wykorzystując okoliczność okupacji rosyjskiej, przeprowadza się wraz z matką na stałe do Kijowa, gdzie zaczyna grać na scenie teatru Mykoły Sadowskiego.

Sytuacja kulturalna Ukraińców w Rosji przedstawia się w tym czasie relatywnie korzystnie: od 1876 do 1881 w Rosji obowiązywał bezwzględny zakaz drukowania ukraińskich książek oraz wystawiania przedstawień w języku ukraińskim; po 1881 roku dochodzi do pewnej liberalizacji – wolno już wystawiać tradycyjny ukraiński repertuar „etnograficzny” (np. Kotlarewskiego), ale nie wolno dokonywać tłumaczeń utworów literatury światowej na ukraiński ani wystawiać ich po ukraińsku w teatrze; po 1905 roku, w wyniku rewolucji lutowej, następuje dalsza liberalizacja. Wykorzystuje to Mykoła Sadowski, obok Marii Zafkowieckiej – najwybitniejszy z ówczesnych koryfeuszów sceny ukraińskiej. W 1916 tworzy w Kijowie pierwszy w historii, stacjonarny teatr ukraiński.

U Sadowskiego Kurbas debiutuje rolą Zbigniewa w *Mazepie* Słowackiego. Ale do historii przechodzi jego kreacja Chlestakowa w *Rewizorze* Gogola, którego wystawiono na 10 rocznicę istnienia sceny Sadowskiego. Rola ta utwierdza pozycję Kurbasa już jako aktora wybitnego na tle dominującego w tym czasie w życiu kulturalnym Ukraińców „teatru koryfeuszów” – tj. Sadowskiego-aktora i jego otoczenia.

Jednakże ten niewątpliwie sukces nie satysfakcjonuje Kurbas. Niebawem dostrzega całą złożoność sytuacji; teatr ukraiński, uwolniony od dotychczasowych ograniczeń administracyjnych, powoli wydobywa się z ciężącego na nim „etnografizmu”, ale jednocześnie szybko kosztuje i nabiera wszystkich

najgorszych cech tradycyjnego teatru mieszczańskiego. Tej refleksji sprzyja niezwykle bogaty krajobraz kulturalny przyfrontowego Kijowa. Kurbas styka się z pisarzami: Aleksym Tołstojem, Ilją Erenburgiem, Osipem Mandelsztamem, Michaiłem Bułhakowem i Jarosławem Iwaszkiewiczem. Poznaje prymabalerię Bronisławę Niżyńską (siostrę Wacława) oraz Juliusza Osterwę i Stefana Jaracza, działających wówczas w teatrze na Meringowskiej. Jest świadkiem powstania teatru „Studia” Stanisławy Wysockiej.

Kurbas gra nadal na scenie teatru Sadowskiego, ale równolegle, na przełomie maja-czerwca 1916, organizuje własne studio, zwane potem „Młodym Teatrem Ukraińskim” („*Mołodyj ukraiński teatr*”), złożone z młodych aktorów i uczniów Szkoły Dramatycznej im. Łysenki w Kijowie. W 1918 zespół ten przyjmuje formę statutową: Towarzystwo Wzajemnego Zaufania „Młody Teatr” w Kijowie (*Towarystwo na wiri „Mołodyj teatr” u Kyjewi*), będące jednocześnie towarzystwem udziałowym akcjonariuszy.

Przez całą jesień i zimę 1916-1917 zespół intensywnie pracuje nad *Edypem królem* Sofoklesa oraz nad utworami scenicznymi Winniczenki, Łesi Ukrainki, Ibsena, Hauptmanna i Maeterlincka. W trakcie tych prac Kurbas opuszcza scenę teatru Sadowskiego.

Z początkiem 1917 na pierwszym wolnym zebraniu działaczy ukraińskich Kijowa wybrany zostaje sekretarzem Komitetu Organizacyjnego oraz sekretarzem redakcji nowo powstałego czasopisma „Teatralni wisti” („Wiadomości Teatralne”). Zajmuje się pracą przekładową (ma już za sobą nie opublikowany przekład *Młodości* Maxa Halbego), zaś ukazują się: *Tragedia aktora* Emila Lessinga, aforyzmy Oscara Wilde’a, *Dramat i scena* Rudolfa Blümniera i *Ijola* Jerzego Żuławskiego.

We wrześniu ma miejsce pierwsza premiera „Młodego Teatru Ukraińskiego” – *Czarna Pantera* i *Biały Niedźwiedź* (*Czorna Pantera* i *Biły Medwid*) Winniczenki, w reżyserii Kurbas, gdzie on sam gra również rolę Kornija.

Do 1919 reżyseruje w zespole „Młodego Teatru” (także grając role w tych przedstawieniach) m. in.: *Młodość* Halbego (Iwaś), *Ijolę* Żuławskiego (Arno), *W puszczy* Łesi Ukrainki (Richard), *Biada kłamcy* Franza Grillparzera (Leon), *Kandydę* George’a Bernarda Show (James Mevora) i wreszcie – *Edypa króla* Sofoklesa (rola tytułowa). To ostatnie przedstawienie staje się wydarzeniem niebywałej wagi w historii teatru ukraińskiego, gdyż sumuje się w nim już ogromne doświadczenie Kurbas jako reżysera i aktora.

Szczególną pozycję w repertuarze „Młodego Teatru” zajmują kameralne „Wieczory”, poświęcone twórczości poetów ukraińskich: Ołeksandra Ołesia, Pawła Tyczyny i Tarasa Szewczenki. W styczniu 1919 Kurbas wystawia *Szopkę* (*Rizdwanij wertep*). Niektórzy badacze przypuszczają, że właśnie to przedstawienie Kurbas, wraz z jego oryginalną architekturą sceniczną ukraińskiego *wertepu*, wpłynęło na koncepcję strukturalno-przestrzenną powieści *Biała Gwardia* (a zarazem dramatu – *Dni Turbinów*) Bułhakowa, który wówczas mógł je oglądać w Kijowie.

Na przełomie marca-kwietnia 1919 dochodzi do połączenia się zespołu „Młodego Teatru” z Państwowym Teatrem Dramatycznym w Kijowie. Nowa instytucja przyjmuje nazwę Pierwszego Teatru Ukraińskiej Republiki Radzieckiej im. Szewczenki (*Perszij teatr Ukrainśkojij Radianśkojij Respubliki imeni Szewczenka*). Dzieje się to w ramach powszechnej nacjonalizacji teatrów miasta Kijowa, zgodnie z postanowieniem Wszechukraińskiej Rady Sztuki z 15 marca 1919. Kurbas obejmuje kierownictwo artystyczne nowego teatru.

W tym okresie warta jest odnotowania współpraca Kurbas (który posiadał wykształcenie muzyczne) z teatrami operowymi Kijowa. M. in. w sierpniu przygotowuje *Halkę* Moniuszki. Do

premieri nie dochodzi. Kijów staje w ogniu walk pomiędzy bolszewikami, oddziałami Petlury a armią Denikina. Kulturalne życie miasta zostaje sparaliżowane. Wielu Ukraińców ucieka, ponieważ oddziały białych po wkroczeniu z wyjątkową bezwzględnością niszczą wszelkie ślady odradzającej się dotąd z dużym trudem kultury ukraińskiej.

We wrześniu 1919 Kurbas zawiera związek małżeński z Walentyną Czysiakową, córką znanego solisty operowego Teatru Wielkiego w Moskwie, Mikołaja Piotrowicza Czysiakowa. Przed kilku miesiącami, w lutym, wstąpiła ona jako praktykantka do studia przy „Młodym Teatrze”. Aby grać, musi się nauczyć ukraińskiego, którego nie zna. Z czasem stanie się jedną z czołowych aktorek teatru Kurbas. Będzie towarzyszyć mężowi w jego drodze twórczej i w życiu niemal do końca.

Po przywróceniu władzy bolszewików w Kijowie, z początkiem 1920 roku, Pierwszy Teatr Republiki wznawia swą działalność. Kurbas ponownie występuje w roli Chlestakowa w *Rewizorze*, w reżyserii Ołeksandra Zaharowa. Wkrótce potem wystawia swą pierwszą realizację *Hajdamaków* Szewczenki.

W kwietniu 1920 powstaje nowy, Kijowski Teatr Dramatyczny, znany pod swą nazwą skrótową „Kijdrante”. Obok Kurbas do jego ścisłego kierownictwa artystycznego wchodzi: Wasyl Wasylko i Pawło Dołyna. W czerwcu 1920 „Kijdrante” wyjeżdża z Kijowa na prowincję, do Białej Cerkwi, gdzie kontynuuje działalność teatralną. Zespół trafia na ten teren tuż po kontrofensywie Armii Konnej Budionnego i Grupy Operacyjnej Jakira. Przedstawienia są dawane we wsiach i małych miasteczkach, gdzie publiczność stanowią chłopcy i robotnicy z okolicznych cukrowni. Za bilety płać cukrem, ziemniakami i kilkoma rodzajami walut („carskie”, „radzieckie”, „kierienki”, hrywny). Kurbas nabiera wielu cennych doświadczeń w zetknięciu z tego rodzaju publicznością. W takich warunkach realizuje swego pierwszego *Makbeta* Szekspira, który – jak wspomina w swoim dzienniku – nie odnosi powodzenia. Ale wspomina też: „Byli tacy, którzy przez nas płakali. Byli tacy, z których tylko nasze przedstawienia uczyniły świadomych Ukraińców.”

Z dniem 18 listopada 1920 „Kijdrante” zostaje przemianowany na Państwowy Objazdowy Teatr Wzorcowy Ludowego Komisarjatu Oświaty USRR (*Derżawnyj mandriwnyj zrazkowyj teatr NKO URSR*). W grudniu 1920 Kurbas wystawia *Hajdamaków* w Humaniu, gdzie również gra rolę Gonty. W 1921, w tymże Humaniu daje m.in. premiery: *Rewizora* Gogola (reżyseria) i *Białych goździków* Alphonse’a Daudeta, a w Białej Cerkwi – *Mirandoliny* Goldoniego i *Nory* Ibsena. W *Norze* Kurbas po raz ostatni występuje jako aktor (gra rolę Helmera).

Z końcem 1921 Kurbas powraca do Kijowa. W marcu 1922 tworzy kolejne przedsięwzięcie: Pierwszą Pracownię Teatralną Zjednoczenia Artystycznego „Berezil” (*Persza teatralna majsternia mystečkoho objednannia „Berezil”*). Z czasem przedsięwzięcie to przyjmuje formę instytucjonalną pod nazwą: Państwowy Teatr Dramatyczny „Berezil” (*Derżawnyj dramatycznyj teatr „Berezil”*) w skrócie: „Berezil”.

Nazwa „Berezil” właściwie jest nieprzekładalna. Kurbas był poliglotą. Poza ojczystym ukraińskim oraz polskim, niemieckim i rosyjskim – znał jeszcze francuski, angielski i norweski (z takich języków zachowały się jego przekłady literackie). Nie uznawał czytania przez siebie obcojęzycznej literatury dramatycznej w tłumaczeniach. Sam bardzo dużo tłumaczył na ukraiński, ponieważ brakowało w tym języku tekstów z repertuaru światowego, który chciał wystawiać. Nazwa „Berezil” nawiązuje do norweskiego wiersza *Jeg vaelger mig april* Bjørnstjerne Bjørnsona (poety, twórcy tekstu norweskiego hymnu narodowego, laureata nagrody Nobla z 1903), który Kurbas przetłumaczył (ukr. *Ja wybraju berezil*). *Berezil* (lub: *berezol*) to staroukraińska forma współczesnego *berezeń* – czyli: „marzec”. Jednakże

kiedyś oznaczała ona „drugi miesiąc wiosny”, czyli: kwiecień. Ewentualnym polskim nowotworem językowym dla oddania tej nazwy przez analogię: *berezeń* – *brzezień* byłby: *berezil* – *brzeziol*. Jednak, ponieważ jest to nowotwór językowy, dlatego nazwę „Berezil” uznajemy za nieprzekładalną.

Z utworzeniem „Berezilu” wiąże się początek stałej współpracy Kurbas z Wadimem Mellerem (1884-1962). Meller kończy monachijską Akademię w 1912, po czym przenosi się do Paryża, gdzie wstępuje do klasy Émile’a Bourdelle’a. W rok później wystawia już w Salonie Niezależnych, obok takich twórców, jak: Picasso, Braque, Delaunay, Derain, Gleizes i Metzinger. Po rewolucji powraca do Kijowa. Robi scenografie dla studia Bronisławy Niżyńskiej. Od 1921 wykłada w kijowskim Instytucie Sztuki. W „Berezilu” obejmuje pracownię dekoracji, wprowadza grupę uczniów i tworzy pracownię makiet. Odąd będzie stałym scenografem w przedstawieniach Kurbas. Bierz udział w wystawach międzynarodowych. W 1925 na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu jego makiet scenografii do jednego z przedstawień „Berezilu” zdobędzie złoty medal.

Latem 1922 Kurbas wyjeżdża wraz z grupą aktorów do Białej Cerkwi. Żyją w teatralnej komunie. W repertuarze m.in.: *Mirandolina* Goldoniego i *Angelo*, tyran padewski wg Wiktora Hugo.

7 listopada 1922 w Kijowie odbywa się pierwsza oficjalna premiera „Berezilu” – *Żołteń* (*Październik*), do tekstu i w reżyserii Kurbas.

W styczniu 1923 otwarte zostaje białocerkiewskie (zamiejscowe) studio „Berezilu”. W tym samym miesiącu powołane zostają komisje: muzealna, biblioteczna i wydawnicza. „Berezil” zamienia się stopniowo w rozbudowaną instytucję artystyczną, złożoną z wielu pracowni, laboratoriów i „sztabów”, zajmujących się szkoleniem aktorów, reżyserów i scenografów.

W lutym 1923 ma miejsce kolejna premiera w reżyserii Kurbas: *Rur* (*Ruhra*) do jego tekstu, a w kwietniu tegoż roku – *Haz* (*Gaz*) do tekstu Georga Kaysera.

W czerwcu 1923 do Kijowa przybywa z występami Teatr im. Meyerholda z Moskwy (Meyerhold w tym czasie nie towarzyszy zespołowi). W Kijowie dochodzi do swistego „pojedynku teatralnego”. Teatr Meyerholda wystawia: *Rogacza wspaniałego* Crommelyncka, *Ziemia staje dęba* wg Martineta i *Śmierć Tariatkina* Suchowo-Kobyłina. Teatr Kurbasa swoje trzy najnowsze przedstawienia: *Październik*, *Ruhrę* i *Gaz*. W sierpniu tegoż roku we lwowskim czasopiśmie „Teatralne Mystectwo” ukaże się recenzja Mykoły Bażana, w której m.in. czytamy:

Biomechanika u Kurbas nie jest celem samym w sobie – jest środkiem wyrażenia celu. Ideologiczna wartość inscenizacji Meyerholda – delikatnie mówiąc – wątpliwa. Meyerhold jako inscenizator to typowy futurysta poprzez fakturę i jego ideologiczna bezsilność jest typowa dla każdego czystego futurysty. Jeśli można tak rzecz – Meyerhold zreformował cyrk, rozszerzył jego granice, popchnął go naprzód, aby nadać mu szerszego znaczenia. Ale teatru nie poruszył do przodu. Meyerhold zniszczył teatr; uczynił go niepotrzebnym. Meyerhold zapomniał, że teatr można wykorzystać, a co świetnie uchwycił Kurbas. Meyerhold jest bezprzedmiotowcem, jest bezdusznym, powierzchownym, ordynarnym i silnym materialistą. (...)

Nie bez powodu w Kijowie powiada się, że Kurbas pokonał Meyerholda. Czempion Kijowa [Kurbas] powalił na obie łopatki czempiona Moskwy [Meyerholda].

20 listopada 1923 ma miejsce nowa premiera „Berezilu” *Jimmy Higgins* Upton Sinclaira, w reżyserii Kurbas. Przedstawienie to wywołuje ogromne, ponadlokalne uznanie w oczach opinii publicznej. W styczniu 1924 Kurbas otrzymuje telegram od Meyerholda, aby zechciał wystawić swego *Jimmy’ego Higginsa* w Teatrze Rewolucji w Moskwie. Do wyjazdu zespołu do Moskwy nie dochodzi.

W okresie tym krystalizuje się oryginalna koncepcja teatralna kurbasowskiego *peretworennia* („przetworzenia”). Nie ma ona nic wspólnego z rosyjskim terminem *prieobrażenie*, który ukuli rosyjscy symboliści – jako „znak pewnej nowej jakości albo zjawiska”. Kurbasowskie *peretworennia* albo obrazne *peretworennia* („przetworzenie obrazowe”) oznacza pewną teatralną metaforę, względnie – „wyrażenie inaczej”. Wg Kurbasa widowisko teatralne składa się z szeregu scen-numerów, gdzie w każdej z nich musi wystąpić właściwe jej *peretworennia*. Jest ono „podstawową jednostką systemu danego spektaklu”. W 1924 w jednym ze swych wykładów wygłosi:

I. Współczesny aktor nie przeżywa, a gra. We współczesnym teatrze jest to tendencja, którą wysuwa się jako postulat. II. Oddzielenie faktury od człowieka i mechanizacja jej (tj. faktury). III. Tendencja ku teatrowi jako wytwórczości. IV. Odejście od wszelkiej iluzoryczności. V. Nieobecność psychologizmu.

W tym samym roku, w innym wykładzie:

Trzeba: 1) Zważywszy, że tematy zadań na mimodramy, za pomocą których wychowujemy aktora, nadają mu sylwetkę na resztę życia, trzeba wyznaczać inne zadania. 2) Nauczyć techniki gestu: a) umiejętności wykonania gestu; b) umiejętności jego zafiksowania; c) umiejętności wykonania gestu na planie faktury zewnętrznej; d) umiejętności wykonania gestu teatralnie, to znaczy tak, aby widzowie na całej sali widzieli ten gest. 3) Co do *peretworeń* – to dwie trzecie można wyrzucić jako niepotrzebne aktorowi (może je znać, ale nie musi ich umieć). Te *peretworennia*, które, wychodząc od psychologii, pozostają psychologiczne – odrzucić, zwrócić uwagę na *peretworennia* akcja. 4) Rozszerzyć pracę maską. 5) Umiejętność władania ciałem z wykorzystaniem skrótu perspektywicznego. 6) Gra rekwizytem. 7) Nie zapominać o improwizacji.

Zaledwie z tych dwóch zacytowanych fragmentów możemy wynioskować, jak bardzo teatr Kurbasa musiał się różnić od ówczesnego teatru rosyjskiego, nie mówiąc już o wszelkiego innego rodzaju „stanisławszczyźnie”. Dla Kurbasa, jeszcze za jego życia było zmorem ciągle analizowanie przez krytyków pracy jego aktorów w kontekście dorobku szkoły rosyjskiej. Dowodził wówczas, że zanim nastąpiło zetknięcie się aktorów z jego zespołu z wielką sceną rosyjską (jak choćby w czasie wspomnianego tournée zespołu Meyerholda w Kijowie), byli oni już w pełni ukształtowanym artystycznie kolektywem twórczym.

Pełna rekonstrukcja kurbasowskiej teorii *peretworennia* będzie możliwa dopiero po intensywniej pracy badawczej specjalistów. Wiadomo dotąd, że cały wysiłek twórczy zespołów – najpierw „Młodego Teatru”, a później „Berezilu” – skupił się na złożonym procesie przemiany zastanego teatru repertuarowego w teatr zupełnie nowy, w dużym stopniu niezależny od literatury, skoncentrowany na zagadnieniach nowego wyrazu aktorskiego i niekonwencjonalnych rozwiązaniach scenograficznych, wykraczających poza dotychczasowe ramy teatru realistyczno-iluzjonistycznego. W żywej pamięci widzów – jeszcze powojennych – pozostała gra aktorów, wykształconych przez Kurbasa, którzy odznaczali się m. in. zupełnie niepowtarzalną, właściwą tylko im, plastyką ruchu scenicznego. Tzw. „ukraińska szkoła scenografii”, również wywodząca się z tradycji kurbasowskich, do dzisiaj uchodzi za najlepszą i najciekawszą na obszarze teatralnym na wschód od nas. Jest rzeczą znamieną, że dla samego Kurbasa jako indywidualności twórczej najbardziej liczącymi się kierunkami były symbolizm i ekspresjonizm. Przy czym nie widział on sprzeczności między taką właśnie, własną orientacją estetyczną, a koncepcją tzw. „realizmu”, z którą to tezę odważnie występował w dyskusjach publicznych.

W marcu 1924 Kurbas po raz trzeci wznawia *Hajdamaków*. W kwietniu tegoż roku – ma miejsce kolejna premiera jego

Makbeta, a w czerwcu – w odesskiej wytwórni reżyseruje dwa filmy: *Wendette* (Oko za oko) i *MacDonalda* (*Pryhody Makdonalda, albo istorija odniji urody*), zaś na przełomie 1924–1925, w tej samej wytwórni – kolejny film: *Czerwony „Arsenal”* (*Arsenalci*). Na marginesie należy nadmienić, że jego przedstawienia *Jimmy Higgins* i *Dyktatura* były ilustrowane fragmentami filmowymi, również wyreżyserowanymi przez niego.

W grudniu 1925 – nowa premiera Kurbasa *Naperedodni* (*W przededniu*) wg utworu *Rok 1905* A. Popowskiego i A. Piotrowskiego. W tym samym miesiącu Kurbas zostaje wybrany delegatem do Kijowskiej Miejskiej Rady Delegatów Robotniczo-Chłopskich.

W marcu 1926 zapada decyzja władz o przeniesieniu na stałe siedziby „Berezilu” z Kijowa do Charkowa, gdyż od tego roku miasto to staje się nową stolicą radzieckiej Ukrainy (będzie nią do 1936). W maju 1926 odbywają się ostatnie, pożegnalne występy „Berezilu” przed kijowską publicznością, a w czerwcu tournée zespołu do Połtawy i Odessy.

16 października 1926 Kurbas daje swą pierwszą premierę w nowej, charkowskiej siedzibie „Berezilu”. Jest nią *Zołote czerewo* (*Złoty brzuch*, franc. *Tripes d'Or*) Fernanda Crommelyncka. W styczniu 1927 wystawia *Prolog* do tekstu Stepana Bondarczuka (jest to jedno z dwóch przedstawień Kurbasa w „Berezilu”, w którym Wadim Meller nie był scenografem – zastąpił go Walentyn Szklajew i Milica Symaszkiewicz). Z końcem tegoż miesiąca wyjeżdża do Moskwy – wspomina o tym w swym dzienniku:

Moskwa, 27 I 1927 r.

Wczoraj widziałem *Rewizora* w teatrze Meyerholda. Po przedstawieniu chciało się usiąść na środku ulicy i płakać. On mnie nie może niczego nauczyć. Z wyjątkiem swojej indywidualności, która jest mi na nic. On nie może dać czegoś głębszego, niż ja. I dlatego – jego teatr – [to] rzeczywiście jedyny w tej chwili w Związku [Radzieckim], o którym warto i należy mówić, interesować się nim i studiować go. [A] zmuszeni jesteśmy tylko – śpieszyć się i chałturzyć. W ogóle jednak przedstawienie podobało się. Jutro idę sprawdzić wrażenia jeszcze raz.

Tutaj należy zaznaczyć, że Meyerhold właśnie Łesia Kurbasa uważał za najlepszego reżysera teatralnego w Związku Radzieckim. Inną osobą, bez zastrzeżeń uznającą wielkość Kurbasa był Osip Mandelsztam. Notabene: właśnie we wstępie Ryszarda Przybylskiego do jego przekładu *Artykułów o teatrze* Mandelsztama możemy odnaleźć pierwszą obszerniejszą wzmiankę o twórczości Kurbasa w polskiej prasie teatralnej („Dialog”, styczeń 1966). Bardzo bliskie związki łączyły Kurbasa z artystami Państwowego Teatru Żydowskiego w Moskwie.

W kwietniu 1927 Kurbas odbywa podróż do Niemiec i Czechosłowacji dla zaznajomienia się z osiągnięciami tamtejszych teatrów – m. in. Reinhardta i Piscatora. W Pradze wygłasza wykład o życiu teatralnym Ukrainy.

4 października 1927 w uroczystym otwarciu sezonu w „Berezilu” uczestniczy Henri Barbusse – ogląda *Jabłunewyj połon* (*Jabłoniową niewolę*) I. Dniprowskiego, w inscenizacji reżysera-laboranta Januarija Bortnyka.

31 marca 1928 pojawia się kolejna premiera Kurbasa: *Reformator* (*Narodnyj Małachij*) Mykoły Kulisa. W tym samym roku Kurbas wraz z kilkoma swymi aktorami wyjeżdża do Moskwy, do MChAT-u II, gdzie ogląda występy japońskiego teatru kabuki, z udziałem sławnego aktora Icikawy. Wg wspomnień Jewgienii Striełkowej Kurbas nadzwyczaj wysoko ocenił ten tradycyjny teatr japoński, przede wszystkim w porównaniu ze swymi wcześniejszymi doświadczeniami: technikę gestu, konwencjonalnego, ale zarazem niezwykle precyzyjnego i wyrazistego plastycznie, grę maską (tzn. maską tworzoną mięśniami twarzy żywego aktora), technikę długotrwałego nieruchomienia aktora, a także szczególną technikę przemiany aktora na oczach widza w człowieka-kukłę – odnośnie tego ostatniego

elementu wspomnianie były doświadczenia z jego kijowskiej Szopki z 1919.

18 kwietnia 1929 Kurbas daje nową premierę: *Myna Mazajło* Mykoły Kulisza, w maju – występy gościnne „Berezilu” w Kijowie. 31 maja 1930 kolejna premiera: *Dyktatura* Iwana Mykytenki, w czerwcu – występy gościnne w Chersoniu.

W lipcu 1931 dochodzi do gościnnych występów „Berezilu” w Tbilisi, w Gruzji, w ramach dekady kultury ukraińskiej, na zaproszenie teatru kierowanego przez Sandro Achmetelego. W repertuarze: *Myna Mazajło*, *Hajdamacy*, *Dyktatura* i *Prolog*. Są to jedyne występy teatru Kurbasza poza granicami Ukraińskiej SRR.

1 października 1931 premiera *Narodzin Olbrzyma* (*Narodżennia Weletnia*) – kolażu literacko-dokumentalnego współautorstwa Kurbasza. Reżyseria zbiorowa (Bałaban, Werchacki, Dichtiarenko, Dubowyk, Iszczenko, Sklarenko, Weselow).

15 czerwca 1932 premiera dramatu *Tetnułd* gruzińskiego autora Szałwy Didianiego, w opracowaniu reżyserskim Kurbasza – reżyseria Władymyra Sklarenki.

24 września 1933 ma miejsce ostatnia premiera Kurbasza w „Berezilu”: *Maklena Grasa* Mykoły Kulisza. Na Ukrainie następuje początek Wielkiego Głodu. Sytuacja staje się niezwykle napięta. Od roku już w prasie ukraińskiej szykowana jest nagonka na Kurbasza. 5 października 1933, po burzliwej dyskusji publicznej, kolegium Ludowego Komisariatu Oświaty USRR zwalnia Łesia Kurbasza ze stanowiska dyrektora i kierownika artystycznego „Berezilu”. Zaraz potem, 9 października, Kurbasz wyjeżdża z Charkowa do Moskwy. Otrzymuje propozycję współpracy od czołowego aktora Państwowego Teatru Żydowskiego w Moskwie, Solomona Michoelsa.

Tu następuje jeden z najbardziej niewyjaśnionych okresów życia twórczego Kurbasza. Prawie kompletny brak bliższych świadectw uzasadniony jest tym, że Kurbasz wtedy był już śledzony przez NKWD. Wedle badań Nelli Kornijenko właśnie wtedy, w owym niezwykle krótkim okresie współpracy z Kurbasem Michoels tworzy swą rolę szekspirowskiego Leara, która przejdzie później do historii i do legendy Teatru Żydowskiego w Moskwie. Na afiszach jako reżyser przedstawienia wystąpił Siergiej Radłow, z którym Michoels nie rozumiał się w ogóle i który w pewnym momencie chciał nawet zrzec się dalszej współpracy z Michoelsem. Kto więc był rzeczywistym autorem tej kreacji od strony reżyserskiej? – jest to ciągle pytanie otwarte.

26 grudnia 1933 Kurbasz zostaje aresztowany w siedzibie Teatru Żydowskiego i odesłany z Moskwy do Charkowa. Tutaj władze śledcze zarzucają mu szpiegostwo na rzecz Austrii i udział w spisku, mającym na celu zamordowanie czołowych urzędników we władzach Ukraińskiej SRR. Kurbasz przyznaje się do stawianych mu zarzutów. 9 kwietnia 1934 sądowa trójka skazuje go na 5 lat więzienia. Kurbasz zostaje zesłany i osadzony w obozie na Wyspach Solowieckich.

W obozie, gdzie przebywa, funkcjonuje teatr przeznaczony dla administracji i personelu. Są w nim dawane przedstawienia (w tym operowe), z początku realizowane przez pracowników sprowadzanych z zewnątrz. Poziom artystyczny przedstawień jest mierny. Dlatego władze obozowe decydują się powierzyć

ich dalszą realizację komuś z więźniów. Wybór pada na Kurbasza. W latach 1936-1937 Kurbasz wystawia w teatrze obozowym dla personelu następujący repertuar: *Sławę* Gusiewa, *Arystokratów* Pogodina, *Wesele Kreczyńskiego* Suchowokobyli, *Ucznia diabła* George’a Bernarda Show, *Interwencję* Sławina i *Demona* – operę Antoniego Rubinsteina (tego samego, który nauczał w konserwatorium kompozycji młodego Piotra Czajkowskiego).

3 listopada 1937 – w trakcie obchodów 20 rocznicy rewolucji październikowej – Łeś Kurbasz zostaje rozstrzelany z wyroku sądu obozowego wraz z grupą ok. 500 współwięźniów, przedstawicieli inteligencji ukraińskiej. Na zachowanej liście straceń jego nazwisko sąsiaduje z nazwiskiem Mykoły Kulisza, jednego z najwybitniejszych dramaturgów ukraińskich naszego stulecia.

Badania nad życiem i twórczością Kurbasza dalekie są od zakończenia. Np. zupełnie niedawno dopiero udało się odnaleźć dokumenty zawierające dokładne dane zarówno o jego urodzeniu, jak i o śmierci. A i te nie zostały jeszcze gruntownie zbadane i we właściwy sposób opublikowane.

W Polsce, poza wspomnianą wzmianką pióra Ryszarda Przybylskiego, o Kurbasie milczano zupełnie.

Pierwszym wydarzeniem publicznym, w którym jego postać została Polakom ukazana, było spotkanie z zespołem ukraińskiego Teatru-Studia „Bud’mo!” z Kijowa, kierowanego przez Serhija Proskurnię, które odbyło się 13 kwietnia 1991 roku w siedzibie Ośrodka Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych we Wrocławiu. Doszło do nawiązania stałej współpracy między kijowskim Teatrem a wrocławskim Ośrodkiem, zaś Serhij Proskurnia przekazał do biblioteki Ośrodka kilka unikalnych książek o twórczości Kurbasza.

W wyniku nawiązanej współpracy, w dniach 3-6 listopada 1992 roku (a więc dokładnie w 55 rocznicę śmierci Kurbasza) we wrocławskim Ośrodku odbyło się sympozjum *Dni Łesia Kurbasza*, w którym uczestniczyli czołowi teatrologi ukraińscy: Łeś Taniuk, Nelli Kornijenko, Natalia Czeczeli, Natalia Filipczenko i inni. Ze strony polskiej w sympozjum wziął udział m. in. ówczesny redaktor naczelny „Teatru” Andrzej Wanat. Sympozjum towarzyszyła wystawa kijowskiego Muzeum Teatru, Muzyki i Kinematografii *Człowiek, który był teatrem*, złożona z oryginalnych, najcenniejszych pamiątek po Kurbasie.

W lutym 1993 miesięcznik „Teatr” publikuje pierwszy, obszerny artykuł o Kurbasie pióra Natalii Jermakowej *Łeś Kurbas. Los artysty*.

W lutym 1995 w krakowskim Teatrze Starym, w trakcie konferencji *Spotkanie z Ukrainą* polscy widzowie mogli obejrzeć współczesną realizację *Makleny Grasy* przez zespół Małej Sceny Teatru im. Szewczenki („Berezil”) z Charkowa – w reżyserii Stepana Pasicznyka.

Trwa stała współpraca wrocławskiego Ośrodka Grotowskiego z ośrodkami ukraińskimi, m. in. z Centrum Łesia Kurbasza w Charkowie i z Międzynarodowym Centrum Łesia Kurbasza w Kijowie, kierowanym przez Nelli Kornijenko, dzięki czemu materiały biblioteczne i prasowe, dotyczące życia i twórczości Kurbasza są stale uzupełniane, przez co stało się możliwe m. in. opracowanie niniejszego biogramu.