

Rozdział I

Białoruski Teatr Państwowy–1

Na początku lat 20. XX w. Mińsk¹ stał się centrum konsolidacji narodu białoruskiego i odrodzenia kultury narodowej. Otwarcie BTP-1 w Mińsku 14 VIII 1920 było znaczącą datą w historii kultury białoruskiej. Od tej chwili zaczął się kształtować białoruski teatr zawodowy. Podczas uroczystego otwarcia zastępczyni komisarza LKO, Maryja Frumkina, podkreśliła w swym przemówieniu, że nowy teatr będzie pełnił kilka funkcji: edukacyjną (stanie się kuźnią kadr dla nowo powstających zespołów teatralnych), organizacyjną (będzie miejscem spotkań inteligentów, robotników, chłopów i żołnierzy Armii Czerwonej) oraz wychowawczą. „W trudnych chwilach, gdy ciało zmoże ciężką, nieludzką pracę, a duszę ogarnie czarna rozpacz, teatr będzie źródłem nowej wiary, siły i zwycięstwa”² – zapewniała Frumkina. Tego dnia pokazano publiczności trzy obrazki sceniczne: *Rysia* (wg *W zimowej wieczór* Elizy Orzeszkowej, tł. W. Łastouski) po białorusku, *Ludzie Szolema Alejchema* po hebrajsku (zespół Unzer Winkl) i *Wesele Antoniego Czechowa* po rosyjsku. Miało to symbolizować jedność tych trzech narodów: białoruskiego, żydowskiego i rosyjskiego, zamieszkujących Białoruś. „To bardzo ważny i cenny dla Białorusinów moment historyczny. To początek odrodzenia kultury białoruskiej”³ – pisał, wkrótce po otwarciu BTP-1, dziennik „Sawieckaja Bielaruś”.

W ciągu dziesięciolecia kierownictwo artystyczne BTP-1 sprawowali kolejno: Flaryjan Żdanowicz⁴ (1920–1921), Jewstigniej Mirowicz (1921–1925,

¹ Zgodnie ze spisem ludności (1922) w Mińsku mieszkało 102 375 osób: 34% – Białorusini, 47% – Żydzi, 9% – Rosjanie, 5,5% – Polacy i 4% – Litwini, Łotysze, Ukraińcy, Tatarzy i Niemcy. W porównaniu ze spisem z 1897 r. znacznie zwiększyła się liczba Białorusinów, a zmniejszyła – Rosjan i Polaków. Wtedy Białorusini wynosili 9%, Rosjanie – 25%, a Polacy – 11,5% (*Riezultaty pieriepsi w Minskie*, „Zwiazda” 18 I 1923, nr 14, s. 3).

² Da-i, *Adczyniennie Bielaruskaha Dżiaržaunaha teatra*, „Sawieckaja Bielaruś” 16 IX 1920, nr 28, s. 4.

³ Zarem, *Adradżennie bielaruskaj kultury*, „Sawieckaja Bielaruś” 24 XI 1920, nr 68, s. 3–4.

⁴ Flaryjan Żdanowicz (1884–1937) – aktor i reżyser. Przed rewolucją popularyzował literaturę białorską, czytając wiersze współczesnych poetów białoruskich w domach kultury. W 1913 r. utworzył zespół teatralny, w skład którego weszli Białorusini i Polacy. Zespół ten wystawił *Paulinkę* J. Kupaly (15 VIII 1913) w miejscowości Radaszkowicze. Później, w 1917 r., Żdanowicz był zmuszony opuścić Białoruś. W latach 1917–1920 kierownik artystyczny TBDiK-1,

1927–1931) i Nikołaj Popow (1925–1926). Natomiast funkcję dyrektora pełnili: Aleś Łaźniewicz (1921–15 X 1922), Michaś Hurski⁵ (16 X 1922–11 VI 1926), Jazep Dyla (12 VI 1926–11 XII 1927) i Wiaczasław Selach⁶ (12 XII 1927–1930).



Budynek BTP-1 (1890 r., architekci – K. Uwiadzenski i K. Kaziłowski).

Godna odnotowania jest też ilość wystawionych spektakli: w sezonie 1920/21 – 11 spektakli (7 sztuk białoruskich, 3 – polskie, 1 – rosyjska); w 1921/22 – 17 (11 – białoruskich, 3 – ukraińskie, 2 – polskie, 1 – angielska); w 1922/23 – 10 (6 – białoruskich, 1 – polska, 2 – francuskie, 1 – rosyjska);

w latach 1920–1929 – aktor i reżyser BTP-1, w latach 1928–29 – reżyser Białoruskiego Teatru Robotniczego (Mińsk). W 1930 r. aresztowany i skazany na pięć lat Gułagu. Od 1933 r. mieszkał w Saratowie, gdzie pracował jako reżyser. W 1937 r. powtórnie aresztowany i skazany na śmierć.

⁵ Michaś Hurski (1890–1960) – działacz teatralny, dziennikarz. Studiował na uniwersytecie w Wilnie (1910–1913). Odbił służbę w armii rosyjskiej (1914–1918). Po powrocie pracował jako nauczyciel. Od XII 1922 do VI 1926 – dyrektor BTP-1. Pracował w Akademii Nauk BSR (1929–1930). Aresztowany (1930), pięć lat przebywał na zesłaniu.

⁶ Wiaczasław Selach (wł. Selach-Kaczański, 1885–1976) – działacz teatralny i solista opery. Absolwent seminarium nauczycielskiego (1909, Mołodzieczno) i konserwatorium (1915, Sankt Petersburg). Solista Teatru Maryjskiego (1915–1924). Kierownik sekcji muzycznej IKB (1924–1928). Wykładowca śpiewu w Technikum Muzycznym (1924–1927). Wyreżyserował *Rusalkę* Aleksandra Dorgomyżskiego (14 V 1927, BTP-1) i zaśpiewał jedną z ról. Wyemigrował w 1944 r. i popularyzował muzykę białoruską – najpierw w Berlinie, a następnie w Stanach Zjednoczonych. Komponował muzykę do wierszy pisarzy białoruskich, m.in. J. Kupały, K. Bujło i C. Hartnego.

w 1923/24 – 7 (5 – białoruskich, 1 – rosyjska, 1 – francuska); w 1924/25 – 5 (2 – białoruskie, 2 – rosyjskie, 1 – polska); w 1925/26 – 7 (3 – francuskie, 2 – białoruskie, 1 – rosyjska, 1 – hiszpańska); w 1926/27 – 11 (6 – białoruskich, 2 – niemieckie, 1 – rosyjska, 1 – francuska, 1 – ukraińska); w 1927/28 – 1 (rosyjska); w 1928/29 – 5 (3 – białoruskie, 2 – rosyjskie), w 1929/30 – 4 (2 – białoruskie, 2 – rosyjskie); w 1930/31 – 3 (2 – rosyjskie, 1 – włoska).

BTP-1 powstał na bazie TBDiK-1, którego kierownikiem artystycznym był F. Żdanowicz. Po ukończeniu szkoły teatralnej w Warszawie (1902) przez kilka lat pracował on z polskimi zespołami. Potem powrócił do Mińska (1907), gdzie zaczął planować stworzenie białoruskiego zespołu teatralnego. Plany te udało się zrealizować dopiero w kwietniu 1917 r., kiedy to powstało TBDiK-1.

Zespół białoruski pracował w bardzo trudnych warunkach. Mając do dyspozycji scenę tylko przez dwa dni w tygodniu, nie mógł realizować się na miarę swych ambicji. Często był zmuszony występować w mińskich klubach i zakładach pracy, a później wyjeżdżać na gościnne występy – najpierw do okolicznych wsi i miasteczek, a następnie do takich białoruskich miast, jak m.in. Witebsk, Połock, Bobrujsk czy Orsza. Zdaniem jednego z recenzentów, takie doświadczenia miały swój pozytywny wpływ: „LKO podjął słuszną decyzję, «rzucając» zespół z miejskich pieleszy na wiejski grunt. Bowiem tylko tam, na wsi, w bezpośrednim kontakcie z chłopstwem, nasz młody zespół wzmocni się i wyrośnie w siłę, spełniając oczekiwania zarówno władzy, jak i publiczności”⁷. Zwykle każdy występ składał się z dwóch części: obrazka scenicznego oraz koncertu, podczas którego czytano wiersze białoruskich poetów, śpiewano pieśni i tańczono białoruskie tańce ludowe. W ten sposób kontynuowano tradycję, rozpoczętą jeszcze przez I. Bujnickiego. „Wydawało się, że w tych pieśniach każdy Białorusin mógł usłyszeć bliskie sercu melodie o miłości, smutku, nieszczęściu i radości”⁸ – pisano po jednym z licznych występów. Tułaczka BTP-1 po białoruskiej prowincji skończyła się dopiero 24 III 1922, kiedy to zespół otrzymał do swojej dyspozycji cały budynek teatru miejskiego⁹. Nieco później kontynuował wyjazdy w celu wdrażania polityki białorutenizacji na terenach dołączonych do Białorusi w późniejszym okresie (Mohylew, Homel). Z kolei wyjazdy BTP-1 w latach 1927–1929 miały służyć osłabieniu, a w rezultacie zerwaniu więzi z inteligencją białoruską.

Przeważającą część repertuaru na sezon 1920/21 składała się ze spektakli wystawianych już przez TBDiK-1 w reżyserii F. Żdanowicza. Odwołując się

⁷ Janka S. [Janka Swiatła], *Teatralnaja praca pa pawietach*, „Sawieckaja Bielaruś” 17 III 1921, nr 59, s. 2.

⁸ S.T., *Dziaržauny teatr na Ihumienszczynie*, „Sawieckaja Bielaruś” 17 III 1921, nr 59, s. 3.

⁹ NARB, f. 6, op. 1, jed. chr. 90, s. 19.

w znacznym stopniu do tradycji zapoczątkowanych przez I. Bujnickiego, reżyser ten wykorzystywał w przedstawieniach muzykę, tańce i pieśni ludowe. Dążył do pokazania na scenie „prawdziwego życia”, podkreślając jednocześnie sytuacje komediowe i satyryczne. Domagał się, by scenograf Konstantin Jelisiejew w naturalistyczny, nieco wyidealizowany sposób przedstawiał realia ówczesnej wsi białoruskiej. Reżyserię jednego ze spektakli, *Na dnie* Maksima Gorkiego (29 IX 1920), powierzył Żdanowicz najbardziej doświadczonemu ze wszystkich aktorów – Kanstancinowi Sannikawowi. Niestety, przedstawienie zrobiło klapę, gdyż aktorzy pod jego batutą nie byli w stanie udźwignąć złożoności swych ról. Dość szybko zaczął dawać o sobie znać wyraźny brak profesjonalizmu aktorów. Tylko nieliczni artyści (m.in. Hienrych Hryhonis, Lidzija Rżeczka, Antuk Krynica [wł. Anton Żdanowicz], Kaciaryna Mironawa, Lidzija Nawachackaja, Leacyna Skrzendzieuska i Usiewaład Bylinski) mieli doświadczenie zawodowe, zdobyte podczas występów w rosyjskich, polskich czy ukraińskich trupach teatralnych czy antrepryzach. Reszta zespołu grzeszyła amatorszczyzną. Sytuacja pogorszyła się jeszcze bardziej, kiedy na początku drugiego sezonu grupa najlepszych aktorów wyjechała do białoruskiego Studia w Moskwie.



Flaryjan Żdanowicz – pierwszy kierownik artystyczny BTP-1.

Ponadto okazało się, że nie wszyscy członkowie zespołu władają językiem białoruskim na odpowiednim poziomie. Na przykład po spektaklach *Ryś* i *Michałka* jeden z krytyków wytykał trupie bardzo słabą grę aktorską: „Wina spoczywa po stronie aktorów, którzy na scenie czują się wyraźnie niepewnie i nie potrafią w profesjonalny sposób wczuć się w role. [...] Spektakl powinien być sztuką, a nie zabawą. Więcej wysiłku, więcej serca, więcej aktorskiego kunsztu i magii, a wówczas widz będzie usatysfakcjonowany”¹⁰ – pisał krytyk. Innym razem, podczas spektaklu *Hanka*, dochodziło nawet do tego, że aktor zaczynał się gubić w swych kwestiach i mówić

¹⁰ P., *Bielański spektakl*, „Sawieckaja Bielaruś” 15 VI 1921, nr 129, s. 3.

„jakimś dziwnym narzeczem, przypominającym mieszaną języka białoruskiego z rosyjskim. Jest to po prostu niedopuszczalne tak wobec kultury białoruskiej, jak i wobec widza”. Zdaniem zgorszonego krytyka, gdyby aktorzy biegle władali językiem ojczystym, mogliby nawet, z braku odpowiedniego słowa, wesprzeć się dialektem: „Niestety, to dla nich niewykonalne, bo przecież oni ani w rodzinie, ani między sobą prawie w ogóle nie rozmawiają po białorusku, nie potrafią więc myśleć w tym języku. Widzowie odwiedzający teatr i słyszący ze sceny taką mowę nabiorą błędnego mniemania o białoruskiej kulturze”¹¹. Problem ten pozostawał aktualny jeszcze przez kilka lat. Na przykład Z. Żyłunowicz, pisząc o słabej jakości niektórych tłumaczeń, poruszył także kwestię złej dykcji aktorów¹². Poradził, aby zapoznali się z normami języka białoruskiego, zaproponowanymi przez Jazepa Losika¹³. „Teatr jest miejscem, gdzie odbywa się proces kształtowania języka. Dlatego ze sceny powinna brzmieć czysta, nieskazitelna mowa, a aktor nie ma prawa pozostać obojętnym w tej kwestii. Przecież kultura języka jest jednym z kryteriów sukcesu spektaklu”¹⁴ – stwierdzał Żyłunowicz.

Biorąc to wszystko pod uwagę, pod koniec pierwszego sezonu BTP-1 poeta Janka Swiatlak sugerował Centrum Akademickiemu, aby stworzyło zespołowi warunki umożliwiające systematyczną i regularną pracę nad spektaklami i własnym rozwojem intelektualnym. „Teatr białoruski ma krótką historię i dlatego nie zdążył jeszcze zapracować sobie na własny, oryginalny wizerunek. Zbudowanie tego wizerunku to właśnie misja BTP-1”¹⁵ – twierdził literat na łamach „Sawieckaj Bielarusi”. F. Żdanowicz miał jednak świadomość, że to nie jest takie proste. Młodemu zespołowi brak odpowiedniej edukacji i doświadczenia scenicznego, a ponadto teatr na wszystkich polach ma mocno ograniczone możliwości. Był też kłopot z ułożeniem odpowiedniego repertuaru. Czytając recenzje teatralne z tamtego okresu, łatwo można dojść do wniosku, że reżyser nie zawsze potrafił prawidłowo odczytać intencje autora tekstu sztuki, a przez to właściwie poprowadzić aktorów i nadać spektaklowi wymaganego kształtu. Na początku

¹¹ J. Swiatlak [Iwan Hajeuski], *Ab mowie teatru*, „Sawieckaja Bielarus” 31 VIII 1921, nr 192, s. 3.

¹² Autor podkreślał, że aktorzy popełniają zasadnicze błędy w wymowie: np. zamiast „l” wymawiają „l’”, a zamiast „dz” – „dc”.

¹³ Jazep Losik (1883–1940) – filolog, pisarz, nauczyciel i polityk. Absolwent seminarium nauczycielskiego (1899, Mołodzieczno), od 1921 r. wykładowca na uniwersytecie (Mińsk). Członek IKB (1922–1928) i Akademii Nauk Białorusi (1929–1930). Aresztowany (1930–1934, 1938–1940). Autor wielu prac na temat językoznawstwa, historii i odrodzenia narodowego Białorusi.

¹⁴ Z. Żyłunowicz, *Ab mowie u Bielaruskim Dżiarżaunym Teatry*, „Sawieckaja Bielarus” 11 XI 1926, nr 256, s. 5.

¹⁵ J. Swiatlak [Iwan Hajeuski], *Jaszcze ab sprawie teatralnaj*, „Sawieckaja Bielarus” 28 VI 1921, nr 138, s. 3.

drugiego sezonu F. Żdanowicz zrezygnował z pełnionej przez siebie funkcji¹⁶ i powrócił do aktorstwa, chociaż od czasu do czasu nadal zdarzało mu się coś wyreżyserować.

Drugim kierownikiem artystycznym BTP-1 został aktor, reżyser i dramaturg Jewstigniej Mirowicz¹⁷. Na Białoruś przybył w 1919 r. z Piotrogradu wraz z zespołem Teatru Intymnego (*Teatr Intimnyj*) na gościnne występy i po dwóch latach pracy otrzymał propozycję poprowadzenia białoruskiego zespołu. Jego kariera teatralna rozpoczęła się jeszcze w gimnazjum, w którym założył trupę uczniowską. Później wstąpił do Kółka Literackiego Miłośników Sztuki Dramaturgicznej im. Fiodora Wołkowa, gdzie zapoznawał się z tajnikami sztuki aktorskiej. W 1900 r. zadebiutował na scenie Teatru Admirałtejskiego jako aktor, a w 1906 r. stał się członkiem Teatru Aleksandryjskiego, uzyskując tym samym możliwość doskonalenia się w sztuce aktorskiej pod fachowym okiem trójki czołowych aktorów tego zespołu: Władimira Dawydowa, Konstantina Warłamowa i Warwary Strielskiej. Z czasem zaczął pobierać także lekcje reżyserii u Jurija Ozarowskiego¹⁸ i Konstantina Mardżanowa¹⁹. Jako reżyser zaczął pracować w Teatrze Letnim (Strielnia), Teatrze Dramatycznym (Oranienbaum) i Teatrze Litiejnym (Sankt Petersburg). Natomiast jako dramaturg zadebiutował sztuką *Opiekunowie* (*Opiekuny*) z 1904 r. Największy rozgłos w okresie przedrewolucyjnym zdobyły trzy jego sztuki: *Hrabina Elwira* (*Grafinia Elwira*, 1910), *Zespół teatralny kupca Jepiszkina* (*Teatr kupca Jepiszkina*, 1914) i *Kariera Wowy* (*Wowy prispobiłsia*, 1915). Jak zauważa badacz twórczości Mirowicza, Siarhiej Piatrowicz, w archiwach znajduje się około czterdziestu nieznanych utworów scenicznych tego dramaturga z okresu przedrewolucyjnego²⁰. W swych utworach krytykował on biurokracizm urzędników carskiej Rosji, wykpiwał cyniczne pochlebstwo i żądzę bogacenia się za wszelką cenę.

W BTP-1 Mirowicz zadebiutował sztuką *Na dnie* M. Gorkiego. Aktorzy znali już tekst tej sztuki, a za wzór przyjęto słynną inscenizację MChAT

¹⁶ Na podjęcie decyzji o rezygnacji ze stanowiska wpłynęła także choroba artysty.

¹⁷ Jewstigniej Mirowicz (wł. Dunajew, 1878–1952) – aktor, reżyser i dramaturg. Urodził się w Petersburgu, ale jego rodzice pochodzą z miasteczka Reżyca w guberni witebskiej – stąd wzięło się jego zainteresowanie historią i kulturą Białorusi. W latach 1921–1931, 1941–1945 – kierownik artystyczny i reżyser BTP-1, 1932–1935 – kierownik artystyczny Teatru Młodzieży Robotniczej (*Teatr Raboczej Mołodzioży*, Homel), 1937–1941 – kierownik artystyczny Teatru Młodego Widza (Mińsk), 1945–1952 – kierownik Wydziału Aktorskiego na Białoruskiej Akademii Teatralno-Artystycznej (Mińsk). W latach 1938–1941 – kierownik nowo powstałej Szkoły Aktorskiej (Mińsk).

¹⁸ Jurij Ozarowski (1869–1924) – aktor i reżyser Teatru Aleksandryjskiego.

¹⁹ Konstantin Mardżanow (1872–1933) – reżyser. Pracował w takich placówkach, jak: MChAT (1910–1913), Swobodnyj Tieatr (1913–1914), teatr Buff (1916–1917, Piotrograd), Teatr Opery Komicznej (1920–1921, Piotrograd).

²⁰ S. Piatrowicz, *Jeuscinniej Mirowicz*, Mińsk 1978, s. 5.

w reżyserii K. Stanisławskiego i W. Niemirowicza-Danczenki (18 XII 1902). Tak jak i przed rokiem, spektakl poniósł sromotną klęskę, ponieważ większość aktorów była zupełnie nieprzygotowana do wykonania tak złożonego zadania. Wobec powyższego Mirowicz postanowił natychmiast rozpocząć z aktorami zajęcia mające na celu udoskonalenie ich warsztatu zawodowego. Najpierw jednak zaangażował do zespołu bardziej doświadczonych w swoim fachu aktorów, a zrezygnował ze słabych. Dzięki staraniom Mirowicza w skład BTP-1 weszli: w 1922 r. – Uładzimir Kryłowicz, Barys Płatonau, Jauhien Ramanowicz, Eduard Szapko, Wiera Poła, w 1923 – Wolha Halina, Uładzimir Haratau, w 1924 – Uładzimir Uładamirski, Łarysa Jarmolina, Sciapan Myszko, w 1925 – Jazep Wałodźka i Michaił Zorau. W rezultacie trupa z 25 osób (1922)²¹ urosła do 44 (1930)²².

Mirowicz rozpoczął cykl specjalnych zajęć, na których wykładał historię europejskiego i rosyjskiego teatru, opowiadał o najlepszych aktorach rosyjskiej sceny teatralnej i osiągnięciach tejsze sceny. Na próbach dążył do podkreślenia indywidualnych atutów każdego aktora, mogących poszerzyć wachlarz jego twórczych możliwości²³. Wymagał także, aby poza zajęciami i próbami w teatrze aktorzy pracowali nad sobą indywidualnie – nie tylko uważnie obserwowali otaczającą ich rzeczywistość i studiowali „detale” niezbędne do wykreowania konkretnej postaci, ale także zgłębiali wiedzę o filmie, malarstwie i muzyce, wzbogacając tym samym swój wewnętrzny intelektualny rozwój. „Aktor powinien kształtować i doskonalić swoje umiejętności za pomocą żmudnej, codziennej pracy. Na sukces składają się dwa czynniki: talent (5 proc.) i pracowitość (95 proc.)”²⁴ – lubił powtarzać reżyser. W opinii aktorów, Mirowicz na początku pracy w teatrze był bardzo wymagający²⁵. Zdecydował, że próby będą się odbywały codziennie, a aktorów zobowiązał do uczestnictwa w nich, niezależnie od tego, czy

²¹ Oprócz aktorów dramatycznych w skład BTP-1 wchodził: chór – 18 osób, balet – 8 i orkiestra – 15.

²² Wszyscy aktorzy zostali podzieleni na sześć kategorii. Do pierwszej należeli U. Kryłowicz, U. Uładamirski, H. Hryhonis i K. Macalewicz, do drugiej – M. Zorau, L. Rżeczaja, W. Halina i A. Krynica, do trzeciej – B. Płatonau, K. Mironawa, K. Hramyka i S. Myszko, do czwartej – 11 osób, do piątej – 7 osób, do szóstej – 14. Warto dodać, że w 1926 r. kategorii było tylko pięć (BDAMLiM, f. 126, op. 1, jed. chr. 2, s. 1).

²³ Zob. A. Butakou, *Wydatny dziejacz biełaruskaha mastactwa*, „Połymia” 1954, nr 6, s. 119.

²⁴ A. Butakou, *Jeusciehniej Mirowicz*, [w:] *Słowa pra majstrou sceny*, Mińsk 1967, s. 38.

²⁵ T. Bandarczyk wspomina, jak pewnego dnia, kiedy rodzice przyjechali do niej w odwiedziny, spóźniła się na próbę. Mirowicz powiedział wtedy: „Pani dopiero rozpoczyna swoją karierę artystyczną i jeszcze nie rozumie, czym jest teatr. Proszę sobie zapamiętać: jeśli nawet umrze najbliższa pani osoba, a pani ma tego wieczoru spektakl, to należy na czas przyjść do teatru i zagrać.” (T. Bandarczyk, „*Tak jano było*” (urywak z *uspaminau*), „Litaratura i Mastactwa” 20 XI 1970, nr 60, s. 5).

biorą udział w przygotowanym spektaklu, czy nie. Ponadto nakazał wszystkim rozmawiać ze sobą wyłącznie po białorusku. Z czasem wszystko to zaczęło przynosić oczekiwane rezultaty.



Zespół BTP-1 (w centrum – Jewstigniej Mirowicz).

Mirowicz doskonale zdawał sobie sprawę, że poziomu umiejętności aktorskich i intelektualnych aktorów nie można podnieść w krótkim czasie. Dlatego na początku 1923 r. zwrócił się do LKO z propozycją utworzenia przy teatrze studia teatralnego, mającego zapewnić aktorom usystematyzowaną i gruntowną edukację. Pomysł ten poparło LKO, a recenzent dziennika „Sawieckaja Bielaruś” pisał: „Zafascynowana magią teatru młodzież wymaga odpowiedniej szkoły, w której uzyska szeroką wiedzę. Ograniczając się jedynie do udziału w spektaklach, nie postąpi ani o krok do przodu, ciągle będzie tkwiła na jednym i tym samym poziomie umiejętności. [...] Tylko profesjonalni aktorzy mogą przyczynić się do odrodzenia białoruskiego teatru i doprowadzenia go do pełnego rozkwitu”²⁶. Studio takie rzeczywiście powstało na początku sezonu 1923/24 i działało przez dwa lata. Nad jego prawidłowym funkcjonowaniem czuwał powołany specjalnie w tym celu zarząd, który opracował plan i program nauczania. W jego skład weszło pięć osób: J. Mirowicz, Z. Biadula, J. Dyla i aktorzy: J. Ramanowicz i U. Kryłowicz. Z kolei w 1925 r., przy wsparciu Mirowicza, zorganizowano specjalistyczne warsztaty, mające wyłonić spośród aktorów tych, którzy nadają się

²⁶ K., *Patrebna dramatycznaja szkoła pry teatry*, „Sawieckaja Bielaruś” 20 I 1923, nr 14, s. 3.

na reżyserów. Uczestniczyło w nich piętnaście osób, a siódemka najzdolniejszych (U. Kryłowicz, B. Dolski, U. Uładamirski, M. Zorau, B. Płatouau, M. Iljinski i H. Hlebau) została wyznaczona przez Mirowicza do pracy przy poszczególnych spektaklach. Największe zdolności wykazywał U. Kryłowicz, który dostał polecenie „zaopiekowania się” aż ośmioma spektaklami²⁷. Nieco później, 10 XII 1926, dyrekcja BTP-1 ogłosiła powstanie „grupy laboratoryjnej”²⁸, której celem było przygotowywanie eksperymentalnych spektakli. Jednak wskutek zmiany dyrekcji cel nie został zrealizowany.

Dzięki staraniom J. Mirowicza rozpoczęła swoją działalność Rada Artystyczna (wiosna 1923), w której skład oprócz niego weszli: A. Łaźniewicz, A. Niekraszewicz, J. Dyla, Cz. Rodzewicz, Z. Biadula, oraz aktorzy: F. Żdanowicz, H. Hryhonis, A. Krynica, L. Rżekaja i U. Kryłowicz. Do pracy w BTP-1 zostali zaproszeni najzdolniejsi kompozytorzy (Uładzimir Terauski²⁹, Leanid Markiewicz³⁰), scenografowie (Oskar Mariks³¹, Kanstancin Cichanau) i choreograf Kanstancin Aleksiotowicz³². Zdaniem aktorki Iryny Żdanowicz (córką F. Żdanowicza), wszystko, co udało się osiągnąć zespołowi BTP-1, należy zawdzięczać Mirowiczowi: „Poświęcał się dla aktorów, ale także dużo od nich wymagał. Ogromne znaczenie przywiązywał nie tylko do wiarygodnego rysunku psychologicznego granej postaci, lecz i do aktorskiej ekspresji konkretnej kreacji. Nieustannie powtarzał, że ładunek wewnętrznych emocji zawartych w postaci scenicznej powinien iść w parze z charakterem jej powierzchowności. Dlatego aktor miał obowiązek

²⁷ AAT IHMEF NANB, op. 10, jed. chr. 9, s. 1.

²⁸ Archiwum Białoruskiego Teatru Narodowego im. J. Kupały, op. 1, jed. chr. 2, s. 23–24.

²⁹ Uładzimir Terauski (1871–1938) – kompozytor. W 1914 r. założył w Mińsku jeden z pierwszych białoruskich chórów, reorganizowany w 1917 r. w Białoruski Chór Narodowy, który występował w całym kraju i brał udział w spektaklach dramatycznych. W latach 1920–1930 – chormistrz BTP-1. Autor muzyki (wspólnie z Leanidem Markiewiczem) do spektakli BTP-1, m.in. *Paulinka*, *Noc Kupały*, *Maszeka*, *Kowal-pan*. W 1930 – zwolniony z pracy, w 1938 – aresztowany i rozstrzelany.

³⁰ Leanid Markiewicz (1896–1980) – kompozytor i dyrygent. 1921–1928 – dyrygent BTP-1. Autor muzyki (wspólnie z U. Terauskim) do spektakli, m.in. *Noc Kupały*, *Wesele*, *Kastuś Kalinowski*, *Kowal-pan*. 1929–1965 (z przerwami) – kierownik muzyczny i dyrygent BTP-2.

³¹ Oskar Mariks (1890–1976) – scenograf. Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Pradze (1908–1912), Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie (1912–1914) i Akademii Przemysłowej w Belgii (zaocznie, 1911–1914). Od 1920 r. mieszkał w Mińsku. 1921–1929 i 1934–1939 – scenograf BTP-1. Pracował gościnnie w teatrach Smoleńska, Taszkientu, Ufy. Wykładowca Białoruskiej Akademii Teatralno-Artystycznej (1949–1962).

³² Kanstancin Aleksiotowicz (1884–1943) – choreograf. Absolwent szkoły baletowej w Petersburgu (1906). 1921–1925 – choreograf BTP-1 (tańce, zabawy, obrzędy do spektakli, m.in. *Noc Kupały*, *Maszeka*, *Kowal-pan*, *Wesele*). Współpracował z zespołem U. Hałubka. 1930–1937 – choreograf Białoruskiego Teatru Roboczej Młodzieży (TRAM). 1937–1941 – choreograf Filharmonii Białoruskiej. Przyczynił się do rozwoju białoruskiego baletu. Jest twórcą choreografii do baletów *Coppelia* Leo Delibesa, *Zaczarowany las* Riccarda Driga i *Wróżka lalek* Josefa Bayera.

przychodzić na próby każdego dnia przygotowany, aby móc „eksperymentować” i być otwartym na nowe, twórcze pomysły³³. Jak podkreśla historyk teatru Alaksandr Butakou, Mirowicz „całą swoją wiedzę i bogate doświadczenie w pracy scenicznej usiłował przekazać młodym aktorom. Ten mądry i utalentowany pedagog wychował dziesiątki mistrzów sceny białoruskiej”³⁴. Takie pochlebne opinie wyrażali także członkowie BTP-1.



Chór BTP-1 pod kierownictwem Władzimira Terauskiego.

Prowadząc aktorów na scenie, Mirowicz opierał się na metodzie K. Stanisławskiego. Dzięki współpracy z F. Żdanowiczem poznawał tradycje teatru białoruskiego³⁵. Powołując się na W. Niemirowicza-Danczenkę zawsze podkreślał, że marzy mu się, aby „każdy jego spektakl był niczym sen”³⁶. Przez pierwszy okres pracy w BTP-1 wielki sukces odniosły dwie inscenizacje Mirowicza: *Noc Kupały* Michasia Czarota (20 XI 1921) i *Maszeke* (17 I 1923) jego autorstwa. „Poszukiwanie przez bohaterów spektaklu *Noc Kupały* kwiatu paproci przypomina sytuację, jaka ma obecnie miejsce na Białorusi: cały naród próbuje znaleźć swoją «gałązkę szczęścia». Radość, pełnia życia, entuzjazm, aż wreszcie miłość bijące ze sceny sprawiają, że widz ma wrażenie, jak gdyby

³³ Cyt. za: K. Kuzniacowa, *Iryna Żdanowicz*, Mińsk 1970, s. 7.

³⁴ A. Butakou, *Na uroках мастера*, [w:] A. Butakow, *Moji uczytiela*, Mińsk 2004, s. 9.

³⁵ A. Sabaleuski, *Zdziejsnienaje. Jeuscihniej Mirowicz i biełaruskij teatr*, „Mastactwa” 1999, nr 3, s. 6.

³⁶ Cyt. za: J. Ramanowicz, *Życcio – teatr*, „Biełaruś” 1968, nr 6, s. 22.