



BURZA W SZKLANCE PATOKI

Z OKAZJI 50-lecia śmierci Modrzejewskiej nie sam tylko „Świat” przypominał sobie o jej życiu i sukcesach. Podejrzewam, że sporo jeszcze przy tym popłynęło patoki. O ile za życia znakomitych artystów pisze się u nas z największą lubością o ich niepowodzeniach i skandalach, o tyle po ich śmierci, najchętniej od razu nad trumną, idzie w ruch już samo mydło i kadzidło. Zwłaszcza wobec ludzi teatru jest to zabieg tradycyjny i pozbawiony ryzyka. Przed wynalezieniem magnetofonu w ogóle niemożliwe było sprawdzenie, ile jest prawdy w legendach o tej czy owej tradycji teatralnej, a nawet — czym ta tradycja była, czym właściwie aktor się wyróżniał. Prawie nigdy opis krytyczny nie dawał pojęcia o charakterze a nawet sposobach gry. Zdjęcia? Film? Okazało się, że to zupełnie co innego. Co będą wiedzieć kiedyś o tak wybornej artystce teatralnej, jak Eichlerówna, ci, którzy wygrzebią taśmę z filmoteki? Aż do naszych dni pozostawały więc tylko ułomne przekazy i tzw. żywa tradycja. Realnie sprowadzała się do sumy ślepych naśladownictw oraz cichych, prywatnych uzupełnień; razem nazywało to się szkołą i stylem. Majakowski twierdzi, że styl jest pośmiertnym skostnieniem prądu artystycznego, ale to niemożliwe, bo w Polsce z Rosjan cytuję się tylko takich, u których wszystko gra, albo gra się takich, z których nie ma co cytować.

W teatralnych legendach tradycja jest zawsze wspaniała i wielka. Oczywiście, rasowy aktor, nawet nie stary, twierdzi, że dawniej nie tylko talentów było więcej, ale i teatry były wspanialsze, pełniejsze, swobodniejsze i nawet zamożniejsze. Samo się rozumie, że krytyka była dawniej kompetentna, sprawiedliwa, uważna i życzliwa, gdyż dziś...

Tymczasem wystarczy poczytać rzetelniejsze z aktorskich pamiętników — publikuje się ich na szczęście coraz więcej — żeby przekonać się, jak gorzka, trudna była historia polskiego teatru i każdego prawie z jego talentów. Kto zna zapomnianą, niestety, książkę Sewera-Maciejowskiego „U progu sztuki” (nie jest tajemnicą, że są w niej elementy życiorysu Modrzejewskiej), ten nigdy nie zapomni opisu przedstawień po szopach, uczt po karczmach, sprzedaży biletów po domach, albo tego rozdziału wstępnego, w którym młody aktor prawie na śmierć zamarza, zagrzebany w jaskłach z sieczką, na chłopskiej furze, wiozącej go liżącego na występy gościnnie do jakiejś Bochni. To wcale niedawne dzieje. Dziś jeszcze można mieć zaszczyt rozmowy z panem Wojciechem Brydzińskim, który zechce może opowiedzieć i napisać, jak za młodych lat antrepreneur w takim Kałuszu obiecywał mu po występach, że jeśli na swój rachunek i ryzyko powędruje rzemieślniczym dyszlem na spotkanie trupy do Stryja — to, być może, i tam otrzyma możliwość grania. Niedługo potem grał Brydziński razem z... Modrzejewską, przebywającą w Galicji na gościnnych występach.

Ani słowa, talentów było u nas i jest wcale mało. Ale to nieprawda, że dawniej radziły sobie lepiej i łatwiej, że obojętne są dla ich rozwoju nowe, wcale nie tradycyjne warunki i prądy, jakie dziś, w naszym czasie i stroju, na scenie polskiej się zjawiały. Znakomity aktor, którego szczególnie cenię i lubię, nie tak dawno miał mi za złe, że tyle pisałem o młodych zespołach Skuszanki i Dejmkę, że wciąż jestem przekonany, iż marnotrawstwem jest notoryczne i uporeczywe trzymanie Teatru Nowego pod suknem, z dala od paryskiego Teatru Narodów. Inscenizacja, zespołowość — machał ręką mój rozmówca — to głupstwa, nie to trzeba pokazywać; teatr stoi tylko wielkimi talentami aktorskimi, ich klasą i doświadczeniem! Mniejsza o to, że w Teatrze Narodów, jeśli co wpada w oszołomione kalejdoskopem oko, to właśnie walory i śmiałość inscenizacji, mniejsza, że nie sposób ocenić aktora, jeśli się nie może sprawdzić, czy aby rozumie on to, co mówi w obcym dla widza języku. Ważniejsze, że kult dla owej samotniczej klasy aktorskiej, niechęć do zespołów młodych i nie błyszczących konstelacjami gwiazd, przeświadczenie, że dawniej było lepiej — nie ma pokrzyżować ani w perspektywach naszego teatru, ani w jego historii. Trzeba przede wszystkim powiedzieć wyraźnie, że naprawdę wielkich aktorów w zespołach teatralnych zwykle nie znoszono i podobno dziś jest nie lepiej. Podziw i estymę dla znakomitości wyrażają ludzie teatru tylko podczas swoich wojen zewnętrznych.

Modrzejewskiej zatruła życie w Warszawie jej tyle sławieni koledzy. Musiała wyjechać z goryczą w sercu — w 1876 r., więc już wtedy, kiedy wiadomo było, że jest aktorką nieporównaną.

Talenty aktorskie i błyszczą lepiej, i rozwijają się prędzej, jeśli są częścią — choćby młodych, niedo-

świadczonych — ale zgranych zespołów, mających coś nowego do powiedzenia światu — i to we własnym imieniu.

Kraków słynął z talentu do galówek, obrzędów i celebry. Teraz ma w swoim obrębie także Nową Hutę, a w niej teatr Skuszanki. Jeżeli mu czego było brak, to właśnie konsekwencji, zaufania do myśli reżyserskiej równomiernie rozłożonej na wszystkich wykonawców. Licho mnie brało, kiedy w zeszłym roku, w Paryżu, po sukcesie pierwszego przedstawienia „Księżniczki Turandot”, aktorzy z Nowej Huty wzięli na kiel i postanowili osobiście olśnić Europę. Następnego dnia, w sztuce Werfla o Jacobovskim i pułkowniku, protagoniści grali tak, jakby cały tekst składał się ze słów: „proszę patrzeć tylko na mnie”. Efekt był, oczywiście, prowincjonalny — właśnie dlatego, że tym razem Teatr Ludowy poszedł śladem wielu innych znakomitych naszych scen.

Niedawno jeszcze trwały wokół niego dyskusje, aż furczało. Frykasy! Dziwactwa! Robotnicy lubią tylko razowiec! — wołali zawodowi znawcy. A Teatr Ludowy robił swoje, starał się, mylił się, owszem, ale miał dalej szacunek i dla swoich zasad, i dla bystrości swoich widzów. O dziwactwach przestano gadać, życie potwierdziło, że popularność tej sceny w samej Nowej Hucie stale rośnie.

Dyskusje ucichły. Ale była to cisza przed „Burzą” Szekspira. Właśnie odbyła się premiera w reżyserii Skuszanki, w dekoracjach Szajny, przy współpracy dramaturgicznej Jana Kotta. Bałem się, prawdę rzec, że z tego fantastycznego, pełnego symbolicznej retoryki i niematerialnych postaci dramatu wyjdzie tzw. chała. Tymczasem przedstawienie jest zwięzłe, trwa zaledwie 2 godziny z kawałkiem, bez żadnej straty dla humanistycznych piękności tej przypowieści. Tylko wykłarowała się jej myśl, skojarzona przez inscenizatorów z treścią naszych współczesnych oczekiwań. Oto ta myśl: Prospero włada fantastyczną siłą myśli i wiedzy; to one nie tylko rozpętują i poskramiają żywioły, lecz jeszcze przywrócić mają sprawiedliwość wśród ludzi. Ariel wygląda konsekwentnie jak srebrny Marsjanin z hula-hoop na szyi. Za to Trynkulo, Stefano i psy gończe jakby pośliznęły się obrazów Hieronima Boscha. Wszystko trzyma się kupy, jest przejrzyste, proste i rzetelnie interesujące. Ale co najbardziej uderza w tym przedstawieniu, to dojrzały, uczciwy i pełen dobrej wiedzy sposób, w jaki gra trudną sztukę młody zespół. Postępy, jakie czynią ci niedoświadczeni wczoraj aktorzy, zmuszają do szacunku i zastanowienia. Jerzy Przybylski, z taką godnością i swobodą grający Prospera, jest aktorem, który gdzie indziej stawiał pierwsze kroki; ale Pyrkosz, grający Trynkula; ale Wanda Uziębło w roli Ariela; ale Kotas, występujący jako Kaliban! Nie wpadając w towarzyską bylejakość ani nie rąbiąc rytmów jak na szkolarskim popisie, aktorzy mówią wiersz szekspirowski na scenie w Nowej Hucie tak, że widzowie dobrze czują i odświeżność, i powszednią bliskość poezji. Tak ważny, decydujący przełom w nowym teatrze francuskim zaczął się od dezzyderatu Charlesa Dullina: żeby aktorzy rozumieli to, co mówią, i żeby mówili to wyraźnie. Tylko tyle. Ale i to wystarczyło. A u nas młodzież ma jeszcze szansę nowej widowni i wspólnych z nią przekonań. Myślenie ma więc przyszłość nawet w teatrze.

JERZY POMIANOWSKI

Kostium Stefano z „Burzy” Szekspira. Proj. J. Szajny.

