

JAK GRAĆ AKTORÓW

Motyw teatru, motyw aktora należy do ulubionej i wdzięcznej tematyki dramaturgicznej; ale jakże niewiele jest utworów, które potrafią w tym zakresie sięgnąć poza abstrakcyjność ogólnika, albo przezwyżyć łatwiznę efektownego banału. Prawda o aktorze — podobnie zresztą jak prawda o człowieku w ogóle — wtedy tylko staje się syntetyczna, wtedy tylko bliska i dostępna każdemu pokoleniu, gdy jest wiernie i rzetelnie osadzona w rzeczywistości swego własnego okresu historycznego.

Inaczej działają — bo inaczej myślą — przybyli do Elsinoru „...najlepsi aktorzy w świecie... dla których Seneka nie jest za ciężki, ani Plaut za lekki...“, którzy czasem co prawda za bardzo „siecżą ręką powietrze“, ale którzy jednak „tak w recytowaniu jak w improwizowaniu nie mają sobie równych...“; inne są obyczaje i fantazje goethowskich towarzyszy Wilhelma Meistra; inaczej opowiadają sobie anegdoty owi aktorzy wyczekujący na swoje wejście w garderobie na placu Św. Ducha w Krakowie, kiedy to „nadszedł pan Zelwero-wicz i począł się charakteryzować na grabarza“ — i inny zgoła rytm kieruje krokami — i myśleniem — wędrujących po Rosji w połowie XIX stulecia prowincjonalnych histrionów Ostrowskiego. I przez to właśnie, przez autentyzm i konkretność szczegółów swego odrębnego losu, ci, tak do głębi rosyjscy, tak dra-pieżnie przez autora osadzeni w rzeczywistości własnej epoki i środowiska „komedianci“ obnażają to, co niezmiennie i stałe w naturze aktora — i stają się tak bardzo bliscy i nam — „późnym swym wnukom“.

Już dzięki tylko tym „dwóm postaciom — Szczęśliwcu i Nieszczęśliwcu — ludzie teatru stali się wierzycielami Ostrowskiego. Dług nasz wobec niego spłacać możemy w jeden tylko sposób: przez najlepszą, na jaką nas stać, realizację jego utworu. A to znaczy, przez sumienną i dociekliwą analizę tekstu — a także przez wzbudzenie w sobie pasji i żaru współodczucia.

Czy te zadania w ostatniej premierze Teatru Narodowego zostały wykonane? Częściowo tak. Przede wszystkim przez rolę Szczęśliwcuwa w interpretacji Kurnakowicza. Szczęśliwcu to realista. Chytrze przymrużonymi oczyma podpatruje rzeczywistość i, jakkolwiek nie stać go, oczywiście, na sięgnięcie w samą jej głąb, na dotarcie do jej rdzenia — te jej fragmenty, które jest w stanie objąć, ocenia z niezwykłą trafnością. Te cechy mogłyby określać reprezentanta każdej warstwy i każdego zawodu; ale u Szczęśliwcuwa łączą się z nimi w swoistym konglomeracie paradoksalne wysoki, reakcje będące wręcz zaprzeczeniem poprzednich, najroztropniejszych przesłanek — jak np. owa ucieczka na najgorszą poniewierkę znad zacisznego korytka wujowego; albo owa urocza fantastyka nieoczekiwanych skojarzeń (znakomite rozmowy z Karpem); czy jakże aktorski w samej swo-

jej fakturze, irracjonalny wyskok „straszenia“, nieoczekiwany i oszalałający w momencie najbardziej, zdawałoby się, życiowych i realnych kłopotów — w kapitalnej scenie z Ulitą. Te właśnie elementy, podpatrzone przez Ostrowskiego — nie mówiąc już o całej tragikomicznej realiiw histriońskiego żywota, stanowią o przynależności Szczęśliwcuwa do wielkiej rodziny ludzi teatru.

I to wszystko w sposób znakomity zrealizował Kurnakowicz.



WŁADYSŁAW KRASNOWIECKI (Nieszczęśliwcu) i JAN KURNAKOWICZ (Szczęśliwcu) w sztuce Aleksandra Ostrowskiego „LAS“ w TEATRZE NARODOWYM w Warszawie (fot. COPA — E. Hartwig).

Jakże na przykład jego Szczęśliwcu tworzy sobie po aktorsku rolę lokaja — skoro już na prośby i groźby Nieszczęśliwcuwa zgodził się ją przyjąć — w domu Gurmyskiej! Szczęśliwcu gra lokaja nie tak, jakby go zagrał znakomity aktor Kurnakowicz, ale tak właśnie, jak na podstawie swych teatralnych schematów mógł ją sobie koncy-pować komik Szczęśliwcu. A w niezrównanym skrócie ukazana cała tragikomedialna kompleksu „autentycznego szmirusa“! (wspomniał: „Ale gratem!“ — w dialogu na temat smętnych perypetii paszportowych w III akcie). Rzadko spotykana prostota środków, finezja i subtelność w momentach najbardziej nawet prowokujących do pewnych aktorskich przejawów — ale nade wszystko owo żarliwe i głęboko rzetelne wczucie się w istotę psychicznej i społecznej rzeczywistości określającej „casus Szczęśliwcuwa“.

Przy kilku szczęśliwych momentach (fragmenty rozmowy z Gurmyską w ostatnim akcie, finał sztuki) — tego właśnie żaru współzycia z postacią zabrakło chyba u Nieszczęśliwcuwa. Kto to jest Nieszczęśliwcu? Nie chodzi w tej chwili o określenie jego rodowodu społecznego i klasowego; jest dostatecznie znany. Ale w pewnym ujęciu ten romantyczny marzyciel naginający gwałtem rzeczywistość do swojej własnej wizji świata, ze swoim

prozaicznym i praktycznym towarzyszem u boku, to przecież jeszcze jedna wersja rycerza z Manchy. Czyż nie oparty na żadnych realnych przesłankach stosunek jego do „ciotuni“ nie stanowi jakiegoś odpowiednika mitu Dulcyniei? A owa fikcja znakomitej aktorki, którą na poczekaniu, kierując się tylko romantyzmem schematów teatralnych, tworzy sobie w stosunku do zwykłego kobiecinka — Aksiuszy? — Zre-

cyjnej sytuacji z konwencjonalnego repertuaru; to wreszcie wyżycie się aktorskie w roli wielkiego pana i steranego marsowego bojownika. Te wszystkie elementy muszą zagrać poza i ponad tekstem — i raczej grały o wiele za mało. Co prawda dużą przeszkodę stanowił tu chyba także kostium. Surdut, który Nieszczęśliwcu ma na sobie, to jedyne jego przyzwoite ubranie, które mu służy także na scenie do ról „salonowych“. Wiemy przecież, że przez cały czas jego wędrowek gnieździło się w jego sławetnym tornistrze. A więc powinno być z lekka sfatygowane, a jednocześnie o jakiś cień zbyt wytworne — musi się różnić w jakiś sposób od ubrań, jakie w sztuce odziewają normalnych „cywilów“. Sprawa to bynajmniej nie błaża i kto wie, czy kostium bardziej na modę ówczesnych konwencji scenicznych teatralnie stylizowany, nie pomógłby Nieszczęśliwcu do wydobycia bardziej autentycznego wyrazu. Szczególnie zdaje się to potrzebne w scenie z Wosmibratowem, w której Nieszczęśliwcu specjalną uwagę zwraca na swój wygląd zewnętrzny. Przypięcie orderów nie może być czymś mechanicznym — przecież Nieszczęśliwcu w tym momencie z wprawą zawodowca ostentacyjnie stylizuje się na potężnego dygnitarza.

Nieszczęśliwcu, powodowany najpiękniejszymi pobudkami, podejmuje walkę z Wosmibratowem. Ale podejmuje ją na oślep — nie orientując się ani we właściwym konflikcie, ani w naturze przeciwnika. Stosuje chwytły retoryczny, zaczerpnięty z arsenału swoich szablonów; lecz jego pociski stają się rekwizytem, podobnie jak rekwizytem są jego ordery. Paradoksalność jego zwycięstwa polega na tym, że kiedy zniechęcony i zrezygnowany „wychodzi z roli“ — jego przeciwnik nagle składa broń. Właśnie dlatego, że porzucenie przez Nieszczęśliwcuwa patetycznego gestu teatralnego, nagła jego przemiana i może właśnie ów nieoczekiwany ton ludzkiego zniechęcenia — fascynują i niepokoją swą pozorną tajemniczością realistę Wosmibratowa. Ta scena, mająca ogromne znaczenie psychologiczne i społeczne (głęboko i nieszablonowo ujęty konflikt wewnętrzny Wosmibratowa), pozabawiona została swej ideologicznej pointy i dla większości widzów jest niezrozumiała.

Można by, oczywiście, powiedzieć, że ten problem sprowadza się do sprawy zasadniczej: jak grać ludzi. Ale czyż może istnieć bardziej fascynujące zadanie, jak sobą samym dawać twórcze świadectwo — o sobie?

M. L. J.