

NINA ANDRYCZ

TEATR  
1961 m 29

W ankietach i wywiadach możemy od czasu do czasu oburzyć się na niektóre okólniki urzędników, rozporządzenia dyrektorów, opinie recenzentów, lub niesolidarność kolegow.

Możemy, nie bez słuszności, definiować postępowanie tych różnorodnych, a wpływających na życie teatralne czynników, jako nie dość zaangażowane, niekompetentne, czy zarażone duchem klikki. Tym bardziej, że obarczenie winą tylko innych za trudności w rozwoju artystycznym — przynosi krótkotrwałą ulgę własnemu poczuciu odpowiedzialności. A jednak gdy oburzenie na tych innych trwa w nas za długo — rozbudowujemy niebezpieczne dla swego aktorstwa nerwice depresyjne. Powiedzmy sobie otwarcie: na wieloletnie przeszkody i presje świata zewnętrznego możemy wprawdzie tak czy inaczej reagować, ale z góry wiemy, że siła tej reakcji będzie raczej dość ograniczona.

Na szczęście istnieje kompleks spraw nie mniej ważnych dla naszego zawodu i chyba bardziej pasjonujących. Istnieje żywa i realna istota ludzka, na którą możemy mieć nie tylko znaczny, ale czasami decydujący wpływ. To my sami. To nasze aktorskie samodoskonalenie się. Prowadzi doń żmudny ale ciekawy proces pogłębiania własnych kwalifikacji nawet w okresie niegrania. Mam tu na myśli i pracę nad zdobyciem większej wyrazistości naszego ciała, która mu pozwoli być pięknym, gdy rola tego wymaga. I dobrą, możliwie wszechstronną lekturę, ćwiczącą chłonność inteligencji, bo aktor musi kiedyś zrozumieć swój czas i siebie w czasie. Myślę też o pilnej i stałej obserwacji wiecznie zmiennego, stojącego się na nowo życia, które nas otacza. I wreszcie o zapaleniu choćby promyka życzliwości, czy — jeśli ktoś woli — czułości wyobraźni, która pozwala aktorowi pokochać i swoich współczesnych bohaterów tj. sąsiadów w czasie i tych ponadczasowych z Szekspira czy Goethego.

Praca nad sobą wymaga rzetelnych i długotrwałych wysiłków. Powinnaby więc trwać od początku do końca naszych aktorskich dni. Przynosi nam w rezultacie rozszerzenie granic świadomości



we własnej osobowości aktorskiej. Proces ten nie ma nic wspólnego z egoizmem samotnego kolekcjonera wrażeń. Wszystko co aktor ma, będzie przeciw oddane wieczorem widzowi. A na to, żeby stałe dawać — trzeba stałe mieć. Ani trudności obiektywne, ani nawet okrutne lekcje historii nie usprawiedliwiają naszego wewnętrznego „przestoju”. Jestem przekonana, że życie przeprowadzi selekcję kadr aktorskich i z czasem wyrzuci na martyw brzeg leniwych, nieudolnych, czy szukających nadaremno niezachwianej a wygodnej pozycji w cechu. Wygodnej, wolnej od ryzyka poszukiwań pozycji artystycznej nie ma. W sztuce nie ma posad. Najbardziej autentyczny sukces aktorski dnia wczorajszego nie wytłumaczy błogiej drzemki na laurach dziś, i na pewno nie zwalnia od zdwojonej pracy nad sobą jutro. Aktor, człowiek działający, a zwłaszcza aktor współczesny, powołujący do życia bardzo skomplikowane natury ludzkie, sam nie może być kalekim reprezentantem gatunku.

Sądzę więc, że nikt na scenie nie bywa tylko intelektualistą, czy tylko uczuciowcem, tylko człowiekiem brutalnej woli albo wahającej się refleksji, bo byłby potworem, zanudzającym na śmierć. Nie chcę przez to powiedzieć, że nie dostrzegam, jak w poszczególnych, zwłaszcza wybitnych indywidualnościach aktorskich któraś z naczelnych cech psychicznych bierze jak gdyby górę nad pozostałymi. To naturalne. Ale twierdzą, że dążenie do harmonijnego rozwoju wszystkich władz psychicznych daje w rezultacie ciekawszy i

bogatszy warsztat aktorski, większą komunikatywność środków wyrazu i trwalszy wpływ na widza.

Tak jak w świecie trzech-wych zmysłów nikt nie może raptem widzieć... łokciami, tak w sferze wzruszeń aktor udziwniający poetycki tekst roli „na mózgowo” i w dodatku mówiący „na niechlujno” na pewno nie znajdzie klucza do dramaturgii Szekspira, Schillera i Słowackiego. Rozsądek nie podparty intuicją artystyczną, nie rozświetlony wyobraźnią — to uzdolnienie buchaltera. Intuicja i emocje nie kontrolowane rozumem to sceniczne usposobienie histeryczki. Obu tych skrajności należy unikać, choćby jednodniowa moda i jej kawiarniane kanony podyktowały nam dość arbitralnie, co mianowicie „będzie się nosić” w nadchodzącym jesienno - zimowym sezonie.

Z powyższych skromnych rozważań wynikałaby więc przyświecająca autorce nie od dziś idea, czy raczej tęsknota za znalezieniem harmonii — z początku w świecie wewnętrznym aktora, tam gdzie autor zasiewa ziarno roli, a potem usiłowanie zrealizowania tej harmonii na zewnątrz, za pomocą tejże roli, wplecionej w całość spektaklu.

Ten kto powiedział słowo: całość — powiedział: reżyser. Nie rozumiem, kto w Polsce współczesnej, przy ogólnie znanym, a tak dotkliwie dającym się odczuć przzerzedzeniu kadry wybitnych reżyserów, wymyślił antagonizm między reżyserami a aktorami, jakoby walczącymi o supremację w sztuce. Nasz wspólny trud w teatrze (jeszcze ciągle nienależycie doceniany i rozumiany przez społeczeństwo) to trud kolektywny. Spektakl to suma zbiorowych inicjatyw.

I każdy z jego rozumnych współtwórców — reżyser, artyści, scenograf, muzyk i inni — powinni dążyć do stworzenia dobrze zgranej i szanującej zasadę fair play ekipy. Wszyscy są w zasadzie ważni i potrzebują się nawzajem, jak muzycy w orkiestrze, z tym oczywiście, że uderzający w bęben w żadnym wypadku nie zastępuje pierwszych skrzypiec. Jak różnobarwne kamienie, które tworzą mozaikę w kościele św. Marka w Wenecji, jesteśmy różnobarwni a jednak podporządkowani ogólnej kompozycji dzieła. Oczywiście zakładam, że reżyser taką kompozycję granego utworu nosi w sobie i umie ją przekazać aktorom. Osobiście lubię reżyserów raczej „góraczych”, „zimnych” raczej szanuję, natomiast „letnich” czyli nijakich, za pozwoleniem Pisma i proroków — „wyplunę z ust moich”.

Dobra współczesna scenografia może, jak wiadomo,

wiele pomóc spektaklowi, ale trudno byłoby mi uwierzyć, że nie można obejść się na scenie polskiej bez karkołomnych schodów i grobowych ciemności. Natomiast wiem z doświadczenia, że teatr bez aktora nie może istnieć. Ale teatr nie może istnieć również bez odpowiednio dobranego zespołu aktorów. I tutaj dotykam starej bolączki. Niektóre nasze zespoły wydają się być dobrane ni to z przypadku, ni to na życzenie swawolnych Dyziów, którzy się między sobą zmówili. Jeśli nawet trzon zespołu tworzą szczęśliwie ludzie utalentowani, to ostatnimi czasy tak się jakoś układa, że są to pokrewne rodzaje zdolności, zaś inne nie mniej potrzebne „emplois” świecą wręcz przeraźliwą pustką. Stąd wynika niejednokrotnie fałszywa lub dziwaczna obsada ról w sztukach, a co za tym idzie nieuchronne obniżenie ogólnego poziomu spektakli.

Myślę, że stworzenie — oczywiście w ramach lat, a nie dwóch, trzech sezonów — harmonijnie ukształtowanego zespołu aktorskiego byłoby przedsięwzięciem pierwszorzędnej wagi. Nie wątpię też, że byłoby to zajęciem o wiele bardziej ambitnym i owocnym, niż prowadzenie prawie przez wszystkich ludzi teatru jałowych sporów i bitew o nowoczesność. Kto powiedział: nowoczesność (słowo dziś już bardzo zużyte!) — powiedział również w wielu wypadkach: „snobizm intelektualny”. A może nawet ujawnił kompleks, który ktoś inny nazwał: „moja ojczyzna — parafiańszczyzna”... Tylko nieliczni artyści, w usprawiedliwionej obawie aby nie powtarzać własnych wczorajszych sukcesów, przy słowie nowoczesność odczuli jakby lekkie ukłucie w serce. To może stać się dla nich oznaką prawdziwie twórczego niepokoju. Lecz taki niepokój nie ma nic wspólnego ani z chronologią i datami, ani ze zwulgaryzowaną wiedzą o różnych kierunkach na Zachodzie lub Wschodzie, a już najmniej z kawiarnianym manifestem mody.

Przypomnijmy sobie, że gdy wielki Szalapin (nie zapomnę jego agonii w *Borysie Godunowie*...) zrewolucjonizował od podstaw sztukę aktora operowego i po raz pierwszy śpiewając grał jak rasowy aktor dramatyczny, ani on sam, ani jego otoczenie nie ochrzcieli natychmiast mianem nowoczesnego tego niewątpliwie epokowego wyczynu.

Gdy wielka Eleonora Duse uczciwie pokonała swoją sławną rywalkę Sarę Bernhardt w roli Małgorzaty Gautier — ani ona sama w swojej korespondencji, ani G. B. Shaw w swej znanej recenzji o artystce nie nazwali jej gry nowoczesną, aczkolwiek,

Dalszy ciąg naszej ankiety w najbliższych numerach roku 1962



szając z relacji jeszcze dziś żyjących widzów, taką właśnie ta gra niewątpliwie była. Duse nie używała powszechnie przyjętego określenia „modern” i dążyła nadal, jak sama o tym pisze, tylko do prawdy i żarliwości. Może więc prawda i żarliwość nie przestały być modern? Sztuka aktora filmowego starsze się znacznie szybciej, ze względu na szybszy rozwój techniki filmowej. A jednak po upływie ćwierćwiecza gra Greta Garbo w tejże naiwniutkiej *Damie Kameliowej* okazała się być zadziwiająco nowoczesna. Rozumiem przez to: wielowarstwowa, mądra w treści, bogata lecz nie barokowa w formie. Mogłabym mnożyć te przykłady.

Nie troszczmy się więc tyle o etykiety i slogany. Etykiety zużywają się i odlepiają. Frazeologia na temat nowoczesności nie zastąpi żadnemu artyście cennej

zdolności regenerowania się psychicznego, niezbędnej w naszym trudnym zawodzie. A gdy uda nam się wyrobić choćby na niektóre ważniejsze sprawy ludzkie własny światopogląd, krytyczne spojrzenie artysty — będziemy już w dużym stopniu uzbrojeni przeciw różnym odmianom „staroczesności” (wybaczcie to słowo). Za najszkodliwsze uważam: szablon, zakłamanie, ogłupiające wyżywianie się w plotce lub w mumifikowaniu się „na mistrza”. Cierpienie i radość, miłość i rozpacz kształcą nas przecież co dzień. Wszyscy chodzimy wciąż do szkoły teatralnej życia. Nie należy tylko zapominać, że w tym co nam ofiarowuje współczesność mamy prawo przeprowadzić selekcję. To co wybierzemy z wartości ludzkich i artystycznych, musi znaleźć odbicie w naszej sztuce. I za dokonanie wyboru będziemy odpowiedzialni.