

TEATR



staje się nie o k r a n e m i prze-
żyć, lecz l e c h z n a k i e m. Eichle-
równa jest odważna w swej kon-
sekwencji. Skoro twarz jest zna-
kiem, a nie ekranem, trzeba z niej
wyliminować wszystko co w danej
chwili nie nie znaczy. Oko przesta-
je być organem wzroku, ponieważ
sama funkcja patrzenia „nie nie
znaczy”. Eichlerówna gra więc z
zamkniętymi oczami. Całe sekwencje
swojej roli gra na ślepo; porusza
się z opuszczonymi powiekami, nie
otwierając oczu zwraca się do roz-
mówcy. Ale w tej wygaszonej ma-
sce każde otwarcie oka staje się
eksplozją gwiazdy, nabiera nagle-
go, zaskakującego znaczenia. Czy
Eichlerówna nie otwierając się, aby
patrzeć. Po długiej tyradzie wstęp-
nej, poświęconej Neronowi, otwiera
na chwilę oczy, zwracając się w kie-
runku drzwi. Lecz czyni to nie
dlatego, że właśnie spodziewa się
wejścia syna. Ten krótki błysk oczu,

ctu o którą stało się możliwe od-
krycie „potocznego Polaka” dla te-
atru. Odkrycie jako p o s t a c i,
a nie jako „modelu”, „stereotypu”,
„stylu”. Ten wizerunek jest w
tekście, głównie dzięki autentyczno-
wi języka śląskich „werbusów”, ale
jest, chciałoby się rzec, n i e c a l-
k o w i c i e. Pełnym czyni go do-
piero inwencja aktorów, którzy
umieją obserwować. Zbyt mało
uwagi zwraca krytyka teatralna na
umiejętność obserwowania życia,
jako na jedną z fundamentalnych
kwalifikacji aktora. Otóż *Kondukt*
jest sztuką, w której aktorowi nie
wystarczy się odwołać do własnej
kultury scenicznej, do intuicyjnego
poczucia stylu, do własnej siły ko-
micznej, dramatycznej etc. Żywy-
mi i prawdziwymi może uczynić
postać Drozdowskiego jedynie
o b s e r w a c j a a k t o r s k a,
czuła na gest, tonację, klimat ludzki
polskiej prowincji. I to tej „pro-

Teatr, jaki mógłby być

DWA SKRZYDŁA AKTORSTWA

ANDRZEJ WIRTH

O b s e r w a c j a i k o n s t r u k c j a, dwie
metody budowania postaci na
scenie. Zwykle metody te wza-
jemnie się uzupełniają, zwłaszcza
w aktorstwie „wielkiego realizmu”.
Ostatnio jednak teatr dał nam dwa
świetne przykłady o charakterze
ekstremalnym. Eichlerówna i Go-
golewski w *Brytaniku* Radne'a
stworzyli wielkie postaci „skonstru-
owane”. Młodzi aktorzy teatru Ate-
neum dali w *Kondukcje* Drozdow-
skiego pokaz aktorstwa „obserwu-
jącego”. Tu akcent padł na k r e -
a c j e, na stylową kompozycję
ponadczasowych cech „tyrana” i
„królowej matki”. Tam znów na
r e k o n s t r u k c j e, na moż-
liwie wierne odtworzenie cech dzi-
siejszych „ludzi z Polski”. Chociaż
obie próby zmierzają w odmiennych
kierunkach, stanowią niewątpli-
wie najciekawszą propozycję ar-
tystyczną sezonu.

Jeszcze jedna „królewska” rola
Eichlerówny przejdzie do historii
teatru. W roli tej obserwujemy
dalsze doskonalenie swoistej metody
tworzenia „wielkiej postaci
klasycznej”. Tę metodykę doprowa-
dza Eichlerówna do ostatecznej per-
fekcji jako Agrypina. Oto jedna
z zasad: ograniczenie gestu i mimi-
ki do niezbędnego minimum dla
spotęgowania ekspresji. G e s t
s y n t e t y c z n y, będący nie
tylko wyrazem ruchu, lecz postawy.
Artystka eliminuje wszelką drob-
ną gestykę, żmudne uzasadnianie
„bycia na scenie”. Tak przez o-
szczędność dochodzi do „wielkiego
gestu”, do ruchu skomponowanego,
stylizowanego na monumentalność
i istotnie monumentalnego. Ręka
wyrzucona do przodu i trwająca
tak przez chwilę; ręka uniesiona
nad głową i skamieniała w obron-
nym geście Niobe — to nie są już
ruchy, lecz syntetyczne wyrazy
s t a n ó w — królewskiej dumy
i uroźonej miłości.

Osobnym wynalazkiem jest spo-
sób, w jaki Eichlerówna posługuje
się maską. Eliminuje drobną, im-
presyjną, pierzchliwą mimikę aż do
całkowitego skamienienia twarzy.
Twarz nie przestaje jednak żyć;

jako p o t n i s wielkiej tyrady, jest
znakiem wyrażającym jej po-
stawę; „wzrok wewnętrzny” Agrypi-
ny od początku spoczywa na Neronie.

W metodyce aktorskiej, którą
tu szkicujemy, głównym środkiem
ekspresji staje się głos. Eichlerów-
na używa go paradoksalnie, jakby
przeciw tekstowi. Kulminanty dra-
matyczne roli wypowiedane są
miętko, ryzykownie rozciągnięte,
niemal sflumione, ujęte w stylowy
cudzysłów przez nadanie frazie
śpiewności. Ekspresja głosu oparta
nie na jego kunsztownym modulo-
waniu, lecz na wygrywaniu pew-
nej tonacji prowadzącej, np.
triumfalny ton, w którym Eichlerów-
na wyznaje zbrodnię Agrypiny.

Zarówno w kreacji Eichlerówny
jak i Gogolewskiego wysilek arty-
stów zmierzają do stworzenia „wew-
nętrnie zjednej” postaci stylow-
wej; pytanie o jej prawdziwość
(psychologiczną i historyczną), po-
zostaje na drugim planie. Gogo-
lewski modeluje postać manierycz-
ną, perwersyjną, dekadencją; tyran
rodzi się w Neronie wśród wybu-
chów słabości, hysterii, kaprysów.
Gogolewski pokazuje to w stylu
gestyki — manierycznej, secesyjnej
niemal, kokietującej estetyzmem.
M o d e l tyрана, jaki tworzy, da-
je się odczytać z wymyślnie ugię-
tego kolana, z łuku ręki, opasującej
oparcie tronu, z kapryśnej tonacji
głosu. Błyskotliwa kreacja Gogolew-
skiego jest również k o n s t r u k -
c j a; jest cała wymyślona, ale jed-
nocześnie prawdziwa. Prawdziwa w
porządku prawdy artystycznej.
Skontrastowana po mistrzowsku z
monumentalno-królewskim s t e -
r e o t y p e m matki, jaki daje
Eichlerówna. I zbudowana, także,
dla tego kontrastu.

Inny biegun sztuki aktorskiej po-
kazali młodzi wykonawcy *Kon-
duktu* w Ateneum. Wypełnili tekst
Drozdowskiego prawdą obserwacji
własnej, nadal tej skromnej/jed-
noaktówce wagę realistycznego od-
krycia. Krytyka literacka od lat
ugania się za wizerunkiem dzisiej-
szego „człowieka z Polski”. Droz-
dowski napisał partyturę, w opar-

“wincji” najbardziej „istotnej”, ro-
botniczej, urzędniczej, chłopskiej.
„Prowincji”, ukazującej ludzką
twarz owej „kasz”, o której lek-
ceważąco pisał kiedyś Ważyk. A
nie chodzi o typy okrzepte socjal-
nie, lecz o nową typowość *in statu
nascendi*. O owych werbusów, któ-
rzy przestali już być chłopami, ale
nie są jeszcze robotnikami; o dziew-
czyny, które urodziły się na wsi,
ale dojrzały w mieście; o szerego-
wego partyjniaka z kopalni; o in-
żyniera „nieuleczalnego intelligen-
ta”, który jednak znajduje wspól-
ny język z robotnikami; o rubasz-
nego „szoferaka” ciężarówki. Te
postaci trzeba o d k r y ć dla
teatru, a wraz z nimi klimat, w
którym staje się możliwa solidar-
ność wśród rozwarstwienia i po-
wierzchnych niechęci, zadaw-
nionych przesądów, wśród relikwów
podziału klasowego. Tego właśnie
dokonali w Ateneum Andrzej Ga-
wroński i Marian Kociniak jako
„werbusy”; Jan Matyjaszkiewicz
jako szofer; Zdzisław Tobiasz jako
Inżynier; Ludwik Pak jako Par-
tyjniak; Wanda Koczeńska jako
„Dziewczyna zabrana z drogi”; Sta-
niśław Libner jako Soltys. Niemal
wyłącznie młodzi aktorzy, grający
młodo, dopiero kształtujące się w
naszym życiu postacie. Wszyscy da-
li portrety niemalowane, pełne soc-
jalnej i psychologicznej prawdy;
prawdziwe w ludzkim klimacie i
prawdziwe w świetnie podpatro-
nym „detalu”. Młoda szkoła aktor-
ska dała popisowe studium r e a -
l i s t y c z n e g o p o r t r e -
t u; portretu, który nie ma jeszcze
u nas tradycji. W tym znaczeniu
przedstawienie w Ateneum ma dla
realistycznego teatru współczesne-
go w Polsce znaczenie wyjątkowe.

Dwa wielkie osiągnięcia aktorskie
sezonu dobrze świadczą o moż-
liwościach polskiego teatru. W jed-
nym zarysowały się świetnie kre-
acyjne i stylotwórcze uzdolnienia
aktorów; w drugim zabłysnęła nieo-
czekiwanie wnikliwa pasja odtwór-
cza realisty. Harmonia tych dwu
tendencji stanowi o żywotności te-
atru.