

MARIA WIERCIŃSKA — nazwisko kojarzące się z czołową dzisiejszej kadrą reżyserskiej. Można powiedzieć — nazwisko-firma ze znakiem jakości i z tradycjami.

Po napisaniu powyższego zdania ścierpa mi nieco skóra, jako że w czasie rozmowy z Panią Marią (przepraszam za poufność) miałam surowo zakazane stosowanie jakichkolwiek reklamarskich i „reklamopodobnych” chwytów. Ale jako żywo — mówię prawdę i tylko prawdę. A wszystko po to, by publiczności lubelskiej jedynie przy pomnieć, z kim „ma okoliczność” przy oglądaniu „W małym domu” Rittnera. Z tych samych względów wspomnieć tu wypada o innym wybitnym człowieku teatru — niezłym już Edmundo Wiercińskim — utalentowanym szermierzu nowoczesności i eksperymentu w sztuce, entuzjście i organizatorze pierwszej w Polsce powojennej (a tak dziś modne!) sceny poetyckiej. Wypada zaś dlatego o nim tu parę zdań wtrącić, że to on właśnie — Edmund Wierciński — reżyser nowator, działacz teatralny, najwybitniejszy współpracownik Leona Schillera, jest właściwym założycielem w/w „firmy”. Pani Maria — jak sama podczas naszej rozmowy kilkakrotnie z naciskiem podkreślała — wiele zawdzięcza właśnie swojemu mężowi Edmundo Wiercińskiemu, z którym dzieliła życie i pracę zawodową przez lat 30.

— Czy istniała między państwem całkowita zgodność zainteresowań?

— Nasze drogi artystyczne nie były identyczne. Jego pasją był teatr poetycki, mnie interesowały przede wszystkim sztuki tzw. „aktorskie”. Ale mimo to — flez wspólnych przemyśleń, dyskusji, doświadczeń tak dla mnie korzystnych w późniejszych samodzielnym poczynaniach twórczych.

— Powiedziała pani „sztuki aktorskie”. Dla przykładu i dla uniknięcia ewentualnych niepo-

rozumień proszę wymienić kilku autorów.

— Np. Ibsen, Strindberg i mój ulubiony autor — Czechow!

— Bardzo się cieszę, bo i mój też! Co pani reżyserowała z Czechowa?

— M.in. „Wujaszka Wanie”.

— Ma pani opinię świetnego organizatora pracy z obsadą. Na czym polega pani metoda?

— Przede wszystkim zasada: śpieszyć się na początku, kiedy jeszcze jest w perspektywie tych powiedzmy dwadzieścia prób. A potem — przeznaczyć czas na bardziej precyzyjną „obróbkę detali”. Często na pierwszych

zawsze cieszy, kiedy czuje, że zapalił aktora do samodzielnych poszukiwań, które potem, rzecz jasna muszą przejść próbę konfrontacji...

— ...z pani reżyserskim widzeniem konkretnej sprawy. Bo, powiedzmy sobie przytomnie, aktor w tych swoich „poszukiwaniach” może dojść do konkluzji nie zawsze najpierwszej próby artystycznej, nie mówiąc już wręcz o głupstwie, które też się przecież zdarzyć może. Chodzi mi więc o to, czy przystępując do pracy nad sztuką ma pani własną koncepcję — nie tylko ogólną, ale poszczególnych po-

— Nie tylko powojennej. W szkolnictwie teatralnym pracuję od 1936 roku — w PIST w Warszawie, a w czasie okupacji w tajnych kompletach, potem była Łódź, Wrocław i znów Warszawa — PWST.

— Czy mogłaby pani profesor sformułować możliwie lapidarnie swoje credo artystyczne, które wpaja pani swoim wychowankom i współpracownikom?

— U podłoża sztuki aktorskiej musi leżeć prawda. Zmieniają się konwencje, zmieniają mody, ale założenie teatru nie zmienia się — jest nim właśnie praw-

— Istotnie, sprawa prawdy artystycznej w sztuce, jest w gruncie rzeczy zależna od środków warsztatowych. Zdaje się, że największe kreacje Modrzejewskiej, gdybyśmy mogli je w autentycznym kształcie oglądać, wydałyby się nam dzisiaj zupełnie nie do przyjęcia. Więc — pamiętać trzeba, że artysta pracuje w określonym czasie, dla publiczności określonej epoki. A zatem stosuje środki trafiające do tej właśnie, a nie innej widowni.

— W pracy nad sztuką poświęca pani bardzo dużo miejsca tzw. podtekstowi, poszukiwaniom znaczeń pozasłownych. Nazwała to pani zamierzaniem do niespodzianki. Jest to zajęcie na pewno ciekawe i twórcze. Ale zdarza się, że „analitycy tekstów” tak się dają ponieść interpretatorskiej pasji, że w przedstawieniu wychodzą rzeczy, o których nie śniło się nie tyle prokorum, co dziwnym autorom.

— Dla mnie tekst autora jest zobowiązujący. Owszem, szukam w nim, starając się wydobyć wszystko, co jest ukryte, niewidoczne z wierzchniej warstwy, ale wystrzegam się wszelkich „nadbudówek”, czyli wszystkiego tego co wprawdzie (zdarza się) jest efektowne, ale czego autor wcale nie powiedział. Ni słowem, ni myślą.

— Pracowała Pani z wieloma wybitnymi aktorami: z Cwiklińską, Dulębą, Świderskim, Holoubkiem (który nb. pierwszą rolę w Warszawie zagrał w sztuce „Trąd w pałacu sprawiedliwości” w pani reżyserii). Czy mogłaby pani powiedzieć, jaki typ aktora odpowiada pani najbardziej?

— Rzecz jasna, że utalentowanego.

— A z imienia i nazwiska?

— Powiedziałabym. Ale może byłoby to niezbyt pedagogiczne.

— Wobec tego kapituluję. No i serdecznie dziękuję za rozmowę, oczekując nowej okazji...

Szukając prawdy

WIERA KORNELUK

próbach mówię zespołowi: „Nie dźwicie się koledzy, że będą wam rzucała kłody pod nogi. Robię to celowo, żebyście nie szli najłatwiejszą drogą”.

— Jakiego rodzaju są te „kłody”, które nie szczędząc sił własnych turla pani pod leniwe odnoża aktorów?

— Zaraz powiem. Z zastrzeżeniem, że ten przymiotnik „leniwe” nie ode mnie pochodzi.

— Niech będzie, przyznaję się.

— Więc co to są te „kłody”. To jest omijanie powierzchownej poprawności, która leży w zasięgu ręki, łatwa „do wzięcia”. Nic właściwie nie można jej zarzucić, oprócz tego, że jest konwencjonalna, zbanalizowana, płytka. Aktor biegnie, zrutyżowany warsztatowo może ulec pokusie tej leżącej na powierzchni tekstu „prawdy”. Moim zadaniem i ambicją jest skierowanie aktora na to, co nazywam niespodzianką, tj. na podskórną warstwę słowa, której na pierwszy rzut oka nie widać. To szukanie i odnajdywanie głębszej, ciekawszej treści stanowi wspólne źródło radości oraz satysfakcji reżysera i aktora. Bardzo mnie

stać. I czy egzekwuje pani od obsady to „własne widzenie” za wszelką cenę, czy też uwzględnia pani indywidualne propozycje aktora.

— Oczywiście, że po drobiazgowej analizie utworu muszę mieć koncepcję wszystkich detali, a więc — w pierwszym rzędzie — bohaterów sztuki. Ale równocześnie nie mogę abstrahować od konkretnych dyspozycji aktorskich obsady.

— Czyli, że liczy się pani z tym, że nie wszystko da się, że tak powiem „wydebić”, bo mówiąc między nami, rzadko się raczej trafia obsada idealna...

— Zadaniem reżysera jest m. in. odpowiednie wyregulowanie warsztatu aktora...

— Skala możliwości jest różna, w zależności od skali talentu.

— Tak. Ale z drugiej strony bardzo dużo można jednak osiągnąć pracą...

— To zdanie jest już typowo „pedagogiczne”. Jest pani rezydentką pedagogiem i wychowawcą powojennej kadry teatralnej.

da artystyczna, absolutna autentyczność.

— Jaka droga prowadzi do tej prawdy?

— Droga walki z wszelkim pozorem artystycznym, szmira i kabotyńskim „przymrużeniem oka”. Poza tym — aktor musi odzwyczaić się od pokazywania uczuć. Przekazać myśl w sposób prawdziwy, a to tym samym oddziaływać i na uczucie.

— Co się tyczy uczuć, to chodzi chyba o to, aby przekazywać je w sposób nie tak „szero” jak to „illo tempore bywało”. Bo staliśmy się przez te kilkadziesiąt lat dzielące nas od działalności Stanisławskiego bardziej pod tym względem wstrzemięźliwi, może nawet wstydlivi. Więc wszelki szeroki gest, który był całkiem niegdyś na miejscu, czyli zgodny z prawdą czasów — bo odpowiadał stylowi epoki — w tej chwili raz, jako fałszywy. Więc — nie zmieniały się założenia teatru, bo „prawda artystyczna” była zawsze jego celem, ale zmieniają się nasze obyczaje, a z nimi konwencja stosowanych środków wyrazu.