

TEATR JAK KATEDRA...

(Rozmowa z Piotrem Monastyrskim)

Piotr Monastyrski, Ludowy Artysta RFSRR jest głównym reżyserem i kierownikiem artystycznym Teatru Dramatycznego im. Gorkiego w Kujbyszewie. W Szczecinie P. Monastyrski reżyserował dramat K. Treniewa „Lubow Jarowaja”, który odnosi sukcesy na scenie Teatru Współczesnego. Redakcja prezentuje wypowiedzi artysty na temat sztuki, współpracy i życia teatralnego w naszych krajach.

SPOJRZENIA — Na początku naszych rozważań chcielibyśmy mówić o rodowodzie teatru i dramatu radzieckiego. Dla nas, Polaków, najbardziej trafnie i najwięcej zarazem określił go chyba Puszkina, mówiąc że celem dramatu powinien być człowiek i jego naród. Tkwi przecież w tym sądzie zaskakujące podobieństwo do idel Mickiewicza, głoszącego w słynnej Lekcji XVI postulaty ujmujące dramatyczną sztukę Słowian w kategoriach losu ludzkiego i historii. Trzeba też powiedzieć, że historia sprawdziła niezależnie od siebie wypowiedziane myśli obu poetów. Oto zarówno w Związku Radzieckim, jak i w Polsce teatr stał się instytucją narodową. Służąc narodowi, był w poszczególnych okresach jego historii narzędziem agitacji, oświaty. Zawsze zaś sztuką wielkiej moralistyki społecznej.

MONASTYRSKI — Niewątpliwie tak. To jest rodowód ideowy, ale oprócz niego istnieje rodowód genetyczny. Wiadomo przecież że historia teatru sięga w głąb wieków. Teatr rosyjski wywodzi się w zasadzie od teatru Wołkowa, który działając w Jarosławiu i Petersburgu, prawdziwie zapoczątkował wiek teatralny Rosji. I dzisiejszy nasz teatr w swej zmodernizowanej formie tkwi genetycznie w dokonaniach artystycznych Wołkowa.

Mimo braku własnej dramaturgii, teatr w Rosji rozwijał się burzliwie, przez długi czas korzystaliśmy z wzorów obcych. I tak na przykład bardzo silny wpływ na nasz teatr operowy miały spektakle francuskie i włoskie. Teatr dramatyczny natomiast zaczął się bujnie rozwijać w XVIII i XIX wieku. „Podrostek” („Niedorosł”) Fonwizina i „Mądremu biada” Gribojedowa są sztukami



od pojawienia się których zwykło się liczyć złoty wiek naszej literatury i dramaturgii. Właściwie cały wiek XIX to epoka wspaniałego rozkwitu dramaturgii będącej do dziś chlubą naszego teatru narodowego.

Teatr radziecki opiera się zasadniczo na tradycjach realizmu krytycznego. Pisarze ówczesni, występując z protestem przeciwko zastanej rzeczywistości, byli bojownikami o formowanie nowego człowieka i nowych idei. Pisarze naszych czasów solidaryzują się ze współczesnością, opiewają osiągnięcia i ludzi, którzy przyczyniają się do ich powstawania. Dlatego obecne rozumienie terminu realizm jest inne niż realizm krytyczny. Jest to realizm ludzi budujących swoje społeczeństwo, realizm ukazujący prawdę stworzoną do służenia określonej klasie, określonym ideom. Na pierwszym Zjeździe Związku Literatów ZSRR Maksym Gorki doskonale określił go mianem realizmu socjalistycznego.

SPOJRZENIA — Osiągnięcia reformatorów teatru rosyjskiego, Stanisławskiego, Mayerholda, Wachtangowa czy Tairowa stały się własnością teatru światowego. Wpłynęły też na przeobrażenia sztuki scenicznej w Polsce. Zwłaszcza zaś Moskiewski Teatr Artystyczny, kierowany przez ojca sceny rosyjskiej i radzieckiej Konstantego Sergiejewicza Stanisławskiego okazał się płodny dla twórczych poszukiwań ludzi teatru polskiego. Jeśli dodamy do tego

obopólne zainteresowania dramaturgią obu krajów, wiele artystycznych przyjaźni ludzi literatury i teatru, możemy mówić o wzajemnej fascynacji naszych kultur.

MONASTYRSKI — Nie wyobrażam sobie rozwoju sztuki bez związków z otaczającym ją światem. Na tych wzajemnych wpływach, istniejących niezależnie od ustrojów i stosunków politycznych, polega między innymi cały urok twórczości artystycznej. Podczas pobytów za granicą w wielu europejskich miastach z radością odnajduję afisze zapowiadające utwory rosyjskich dramaturgów. Oczywiście, zbliżone oblicza ideologiczne krajów socjalistycznych wpływają na zacieśnianie się związków również między teatrami. Tacy pisarze, jak Ostrowski, Gogol, Czechow, Tolstoj, Dostojewski grani są często w Polsce.

SPOJRZENIA — W Warszawie obecnie wystawia się „Biesy”.

MONASTYRSKI — W Krakowie również „Biesy” w reżyserii Wajdy. Klasyka polska często gości na scenach teatrów moskiewskich, a i teatrowi kujbyszewskiemu, którym obecnie kieruje, nie obca jest twórczość Polaków. Reżyserowaliśmy w nim „Damy i huzary”, z okazji Festiwalu Polskiej Dramaturgii pokazaliśmy „Moralność pani Dulskiej”. Trzy lata temu młodzież naszego teatru wystawiła „Biuro dobrych usług” Kozusznika. Szczególnie to ostatnie przedstawienie w ciągu trzech lat publiczność oglądała z dużym zainteresowaniem.

SPOJRZENIA — To o czym pan mówił, prowadzi naturalnie do rozważań na temat stanu naszej wymiany i współpracy w dziedzinie kultury. W ZSRR odbywają się festiwale polskiej sztuki, w Polsce mamy Festiwal Dramaturgii Radzieckiej w Katowicach. Regularnie urządzają się dni filmu radzieckiego, czy chociażby festiwale piosenki radzieckiej w Zielonej Górze. Wyrazem współpracy jest również pana wizyta w Szczecinie...

MONASTYRSKI — Jestem przekonany, że gdyby jakiemuś radzieckiemu reżyserowi zaproponowano pracę artystyczną w Polsce, propozycję taką przyjąłby z zadowoleniem. Mógłby wówczas naprawdę przekazać zespołowi, z którym by pracował, częścią specyfiki naszego teatru. Udałoby mu się zapoznać z polskimi kolegami z wypracowanymi u nas metodami pracy na scenie, z estetyką i profesjonalizmem współczesnego teatru radzieckiego. Mimo podobieństw naszych teatrów, o czym pan mówił, istnieją między nimi bowiem również różnice. Nie dotyczą one naturalnie spraw ideologicznych, lecz profesjonalnych. Jest to tematem wystarczającym do napisania wielu książek. Pracuję jednak w Polsce po raz pierwszy i dlatego mogę mówić przede wszystkim o różnicach zaobserwowanych na swoich próbach. Dotyczą one głównie opracowania ról. Padło w naszej rozmowie nazwisko Stanisławskiego. Próbując dotrzeć do wnętrza aktora pozostawił on nam wspaniałą metodę, według której aktor winien poprzez świadome zdążać do podświadomego. I ja pracując z aktorem, wychodzę zazwyczaj od świadomego do kategorii podświadomych. Dopiero wtedy miejsce rzemiosła zajmuje prawdziwa sztuka. Już na pierwszej próbie aktor powinien zaprezentować prawdziwą organiczność granej postaci, a u was — jak miałem okazję przekonać — do tego dochodzi się na końcu. I w pierwszym okresie prób nie wychodzi głębsza praca nad rolą. Gra staje się powierzchowna. Nie jest ona gra charakteru, ale pewnych jego zewnętrznych objawów. Dla mnie, jako dla reżysera, początkowy okres pracy nad spektaklem jest najważniejszy. Aktorzy polscy tymczasem odkładają na później w roli to, co w niej należy odkryć, sądząc, że reszta przyjdzie sama. Wprawdzie w rezultacie powstają dobre, prawdziwe postaci i sytuacje, ale od takiego stanu należy pracę zaczynać, a nie dopiero dochodzić do niego.

Oglądając w Krakowie „Matkę” Witkacego nie mogłem się nadziwić mistrzostwu wykonania sztuki. Inna sprawa, że nie przyjąłem tego spektaklu, gdyż na scenie działała osoba z objawami patologicznymi. Rozumiem, że jest to cecha twórczości dramaturga piszącego często pod wpływem narkotyków: dlatego osoba występująca w spektaklu również działała pod ich wpływem. Ale tak wysoki profesjonalizm aktorów, nie wiadomo jak osiągnięty, urzekł mnie zupełnie.

Dłuższe kontakty przedstawicieli naszych teatrów były obustronnie użyteczne. Nie tylko dla jednostek, lecz dla całych reprezentowanych przez nie środowisk artystycznych. W życiu swoim wyreżyserowałem 120 spektakli. To oczywiście niemało, i jeżeli, pomimo dużego doświadczenia chciałbym przyswoić sobie niektóre sekrety polskiego teatru, mówię o tym bez wstydli. Tak samo, jak mogliby otwarcie powiedzieć polscy koledzy, czego chcą się nauczyć ode mnie. Poruszając ten problem uważam, że wymiana kulturalna w poszczególnych wypadkach powinna przybrać postać procesu długofalowego. Jej obecna forma, chociaż bardzo aktywna, jest jeszcze niedostateczna.

SPOJRZENIA — Reżyseruje pan gościnnie sztukę Treniewa „Lubow Jarowaja”. Jest ona w naszym odczuciu wzorem rewolucyjnego dramatu, w którym wielki skrót przemian narodowych zyskał wszechstronne, realistyczne uogólnienie. Treniew bowiem penetruje tu nie tylko aspekt polityczny zmian ustrojowych, lecz skupia również wiele uwagi na roli, jaka w czasie nich odgrywa w społeczeństwie nauka, kultura i pełne tragizmu uczucie ludzi zaangażowanych po różnych stronach barykady. Sprawia to, że ów heroiczny dramat poświęcenia prezentuje ciągle współczesne treści.

MONASTYRSKI — Tak. Uważam, że „Lubow Jarowaja” łączy się do najlepszych utworów radzieckiej klasyki na równi z takimi dramatami, jak „Tragedia optymistyczna” Wiszniewskiego, „Rozłam” Lawreniewa, „Sztorm” Biełocerkowskiego czy „Człowiek z karabinem” Pogodina.

SPOJRZENIA — Dramat Treniewa znajduje się w repertuarze najlepszych teatrów Związku Radzieckiego. W Polsce wystawiano go wielokrotnie z pewnym powodzeniem. Dotychczasowe nasze inscenizacje różniły się — jeśli tak można powiedzieć — propor-

cjami ekspozycji ła obyczajowego i konfliktów ideologicznych między postaciami. Zanim ten numer „Spojrzeń” ukaże się w druku, wszyscy będziemy oglądać „Lubow” na scenie Teatru Współczesnego. Czy może pan nam zdradzić zasadnicze założenia swej koncepcji reżyserskiej?

MONASTYRSKI — Treniew był członkiem komitetu oświaty na Krymie i tamże umieścił akcję swojego utworu, chociaż to w sztuce nie gra właściwie roli. Zainteresować jednak może fakt, że tam właśnie w czasie wojny domowej zgromadziło się wielu naukowców. Między nimi działa profesor Gornostajew, który przez cały czas szuka swojego miejsca w rewolucji. Zna działalność białych, lecz się z nimi nie solidaryzuje. Jednakże zarazem boi się i nie rozumie czerwonych. Dla niego czerwony to ten, który podczas rewizji mierzy mu naganem w twarz. Kiedy profesor pierwszy raz spotyka się z Koszkinem, stwierdza, że komisarz ma plan kształcenia ludności. Ponieważ ów plan jest napisany z błędami, przez człowieka posiadającego wyraźne braki w wykształceniu, mówi: „Towarzysz komisarz oświaty ludowej jest niewykształcony”. Ale ważne jest przecież, że on również mówi: „Tamci tylko z naganami się pchali, a pan ma inne oczy. Odczytuję w nich wiarę...”

Stręściłem dość dokładnie ten epizod, gdyż tkwi w nim szkieł konstrukcyjny sztuki, szkieł po który Treniew sięgnął nie bez potrzeby. W moim mniemaniu tym kluczem należy odczytywać cały utwór. Reżyseruję więc spektakl o rewolucji, spektakl nie po prostu rewolucyjny, ale o rewolucji w ludziach. Chcę na scenie pokazać, co zrobiła z ludźmi rewolucja w najbardziej intymnej sferze ich uczuć. Pragnę uwidocznic formowanie się nowego człowieka. Trzeba bowiem zdać sobie sprawę, że nie wystarczy pokazanie rewolucji czerwonych sztandarów i wystrzałów, natarć i odwrotów; to wszystko jest rzeczywiście zawarte w dramacie i będzie w moim spektaklu, ale wydaje mi się, że powinniśmy zbudować przedstawienie o tym, jak Jarowaja została Jarowaja. Jak Koszkin na nią wpłynął, jak doświadczenie obcowania z ludźmi o określonych ideach podziało na opowiedzenie się po jednej ze stron. Jak ona, kochając bezgranicznie swego męża, wybrała drugą stronę barykady.

Czeste grywanie sztuki nie zawsze potwierdzało dobre tradycje teatralne w kształtowaniu scenicznego portretu tytułowej bohaterki dramatu. Czasami przedstawiano ją jako postać statyczną o ustalonych z góry poglądach politycznych, obdzierałac tym samym tkanke utworu z jego najbardziej istotnych treści. Za wszelką cenę staram się uniknąć tego błędu.

SPOJRZENIA — Oczekując realizacji wypowiedzianych przez pana myśli, chcielibyśmy również usłyszeć opinię naszego gościa o teatrze szczecińskim.

MONASTYRSKI — Widziałem oczywiście wszystko, co się w Szczecinie aktualnie wystawia. Największe wrażenie wywarł na mnie „Sen nocy letniej”. Nie znaczy to, że inne przedstawienia są mało ważne, ale spektakl Grudy pozwala mówić o bardzo głębokim przeżyciu estetycznym. Wydaje mi się, że Gruda bardzo dobrze wie czego chce. I to jest bez wątpienia wielka zaleta reżysera.

SPOJRZENIA — Pozycja Józefa Grudy w Szczecinie związana jest nierozłącznie z salą Bogusława Zamku Książąt Pomorskich.

MONASTYRSKI — Gruda wspaniale stworzył tę salę. Stał się jej autorem, choć nie jest przecież nowością, że akcja toczy się pośrodku a widzowie siedzą dookoła. W Związku Radzieckim na przykład już w 1934 roku Ochłopkow w taki sposób wstawił „Arystokratów” Pogodina. Ale nie jest w teatrze wynalazkiem kurtyna, tiul czy czarny aksamit. Nie odrzucamy tych tradycyjnych, ciągłe aktywnych środków, gdyż sprzyjają one nadal inwencji reżyserskiej.

Gruda odkrył tę plastyczną formę, która wyraża jego stosunek do treści sztuki. Niestety nie widziałem „Hamleta”, „Cvda” czy „Świętej Joanny”. O „Śnie nocy letniej” mogę powiedzieć, że nie jest to dokładny Szekspir. To jednak, co Gruda chciał z Szekspira zobaczyć, pokazał nam pięknym językiem artystycznym.

SPOJRZENIA — W trakcie naszej rozmowy dowiedzieliśmy się, że podróżował pan po Polsce. Jaka cecha życia teatralnego jest pańskim zdaniem najbardziej uderzająca?

MONASTYRSKI — Niewątpliwie brak prawdziwie współczesnego repertuaru.

SPOJRZENIA — Od lat narzekamy na kryzys współczesnej polskiej dramaturgii.

MONASTYRSKI — Jeśli coś takiego naprawdę istnieje, obowiązkowo pisarza powinien przejąć teatr. Powinien sam tworzyć sztuki, które ukazywałyby dzień dzisiejszy waszego kraju i jego ludzi, jego dzień dzisiejszy, pełen ważnych spraw, i jego jutro... Sztuka sceniczna jest przede wszystkim, w każdym znaczeniu tego słowa, sztuką żywą.

SPOJRZENIA — Jak wobec tego ustosunkować się do wypowiedzi danyh nie od dziś, szczególnie na Zachodzie sądów o kryzysie teatru.

MONASTYRSKI — Ależ przecież temu każde zdanie naszej rozmowy! Teatr będzie istniał i święcił swoje sukcesy dotąd, dopóki będą doń przychodzić ludzie. Obserwując w Związku Radzieckim ogromną frekwencję w teatrach, trudno mi powziąć tak pesymistyczne przekonanie. Czyż można znaleźć bardziej przekonujący dowód na żywotność sztuki scenicznej? Jest oczywiście jeszcze druga, bardziej ważna strona tego zagadnienia: spoczywający na nas obowiązek tworzenia sztuki coraz lepszej, coraz wartościowszej. Teatr jest jak katedra, która swym pięknem i atmosferą przyciąga uwagę ludzi. My, pracownicy sceny, nieustannie ją budujemy. W swoich poszukiwaniach staramy się wypełniać jej wnętrza nowymi treściami.

Rozmawiał: STANISŁAW FRANCIK

Foto: St. Cieślak