

# Michałkow na scenach krakowskich

Ostatnie premiery w teatrach krakowskich minęły jeszcze w okresie wakacyjnym. Na następne czekaliśmy prawie trzy miesiące. Były to: „Sprawa rodzinna” — wymagająca dziś już osobnego przewartościowania dramaturgicznego i rozpatrzenia teatralnego właśnie poprzez inscenizację krakowską oraz dwie sztuki Michałkova a więc także pewien swoisty problem. Stary Teatr dał na dużej scenie prapremierę „Piątej symfonii” (tytuł oryginału „Illa Golowin”), zaś Teatr Młodego Widza wystawił „Czerwony krawat”.

Krytyka radziecka zwróciła uwagę na wyraźne pokrewieństwa ideowe „Piątej symfonii” i „Obcego cienia” Simonowa, (wystawionego w teatrach krakowskich przed dwoma laty). U nas nawet ten sam aktor, Szymański, kreuje obydwa postacie. W miesięczniku „Teatr” pisał W. Załeski w artykule przypomnianym przez program teatralny: „Obu bohaterów łączy ten sam zdecydowany brak jasnego i jednolitego poglądu, obaj natomiast chorują na przerosną ambicję i próżność... Idea radzieckiego patriotyzmu, walka o czystość poglądów człowieka radzieckiego, demaskowanie imperialistycznej ideologii kosmopolityzmu — oto w obu sztukach — polityczna ośniewa, na której uwiadamia się konflikt ideowy”. Ale w obu sztukach konflikt ten uwiadamia się rozmaicie, z rozmaitym natężeniem, z rozmaitym siłą przekonywania.

Po premierze „Obcego cienia” zarówno u nas jak i w Związku Radzieckim wskazywało się na pewną reportażowość sztuki, na istniejącą w niej tylko jedną warstwę znaczeniową, pozbawioną szerszych rzutów psychologicznych. Szuka była przepojona patriotyzmem radzieckim, pasją polityczną, żarliwością ideologiczną, pokazywała typowe zagadnienie na losach typowego bohatera, ale nie dawała tej postaci tego najgłębszego piętna, które ją i tylko ją wprowadza na zawsze do historii wielkiej literatury. Niedomoga to zresztą pospolita, także w naszej dramaturgii. Pamiętamy prof. Trubnikowa dla tego, co jest w nim typowe nie indywidualne, przez ogólnie dochodzący do szczegółowego w tym jakby odwróconym procesie poznania artystycznego. I dlatego jeszcze bliższy wydaje się prof. Trubnikowi Illa Golowinowi ze sztuki Michałkova.

W „Piątej symfonii” kompozytor Illa Golowin nie o wiele bardziej został zindywidualizowany poza tym, pożywiście, że pisze pieśni, koncerty, symfonie. Brak również pewnej konsekwentnej motywacji dramaturgicznej — i nie mało zaważała na tym, jak się zdaje, teoria bez-

konfliktowości, wygasania konfliktów w życiu radzieckim. Konflikt prof. Trubnikowa ze społeczeństwem miał doniosłe konsekwencje polityczne: wydanie wyroku wrogości, co za tym idzie; konsekwencje dramaturgiczne. Konflikt Golowina — jest tych konsekwencji pozbawiony. Sztuka nie wyprowadza i nie



„Piąta symfonia”. Na zdjęciu: Stebnicka i Sadecki.

pokazuje pełnych konsekwencji postawy Golowina — lecz przemija się obok tego, tylko zaznacza konflikt psychologiczny — i również obok jego rozwiązania tylko przechodzi. Przykład zacierania całej ostrości konfliktu; przetrucania go na tor współzawodnictwa „dobrego” z „lepszym” występuje tu z dużą wyrazistością.

Nie można zresztą zaprzeczyć, że historia Golowina jest wzruszająca. Człowiek szczerze oddany ojczyźnie i partii, pragnący jej służyć wszystkimi najlepszymi siłami, nieświadomie staje w swej sztuce na pozycjach wrogów, nieświadomie rozbiła jedność narodu, odwraca się od jego potrzeb, będąc przeświadczony, że mu najlepiej służy. Alfred Szymański tak właśnie przedstawił swego Golowina. Była to zresztą próba pogłębienia roli i przeniesienia jej ponad tekst sztuki. Drugim momentem świadczącym, że reżyser Irena Babel zwróciła na to zagadnienie uwagę, była postać córki Golowina w interpretacji Marty Stebnickiej. Była bardzo dobra w zdenierowaniu o rozstrzygnięcie losów ojca; rozbudowywała problematykę

sztuki, które to prawo innym postaciom scenicznymi nie było przez autora nadane. Duże możliwości stały tu natomiast przed kompozytorem. Muzyka Andrzeja Dobrowolskiego nie zawsze potrafiła podać i skomentować właściwą wagę sprawy dziejącej się na scenie. Nie zawsze potrafiła zasugerować wielkość i rozmiar dramatu wybitnego kompozytora, dramatu dziejącego się z zamierzenia autora przeciw głównie na płaszczyźnie muzycznych interpretacji. Bardzo dobre natomiast, zresztą ironizujące pomysły miał scenograf Andrzej Stópka. Pokazana przez niego w III obrazie panorama Moskwy „grala” jak najlepsza interpretacja muzyczna, ukazująca odległość między Golowinem zblakłym, a tym, na którego czeka naród.

Pozostałe role poprowadzone z dużym wyuczonym umiarem scenicznego przez Irenę Babel były już właściwie wstępcami bogatymi marginesami, czy też katalizatorami przelomu kompozytora. Wśród tych drugich na pierwsze miejsce wysunął się gen. Rosłyj w wykonaniu Tadeusza Burnatowicza. Postać ta ma doskonałe doświadczenie zadania: ostatecznie przełamuje kompleksy i upodobania kompozytora. Burnatowicz zrobił to z dużym taktem, nie pozbawiając generała tak charakterystycznej odrobiny rubasznosci i humoru. Wśród pierwszych wymienił trzeba przede wszystkim miłą postać Maji stworzoną przez Halinę Kuźniakównę oraz Wiktora Sadeckiego, który z dużą szczerością poprowadził rolę Bażowa. W innych starannie przygotowanych rolach wystąpili Elżbieta Dankiewicz, Janina Ordeżanka, Al. Karzyńska, Czesław Łodyński, Józef Dwornicki, Karol Podgórski, Leszek Stępowski i Andrzej Krużyski.

\*

Teatr Młodego Widza — to zagadnienie specjalne i trudne. Powtarzają to co pewien czas, za każdą nową premierą, publicyści teatralni, najczęściej krakowscy. I znowu sprawa charakterystyczna, że poza Krakowem Teatr Młodego Widza — a jest ich przecież kilkanaście — będą o wiele mniejsze zainteresowane, w każdym zaś razie spory i dyskusje o nich bardzo rzadko przedostają się na łamy prasy literackiej lub teatralnej. Myślę, że przyczyna tego tkwi nie tyle w osiągnięciach, co w ambicjach tych teatrów. Każde z dotychczasowych przedstawień krakowskich stawiało jakiś zasadniczy problem; raz była to sprawa repertuaru — dla młodzieży, czy dla dorosłych, jeśli dla młodzieży, to dla jakiej; innym razem sprawa inscenizacji i aktorstwa — czy dla młodzieży trzeba grać tak jak dla dorosłych, czy inaczej, jeśli inaczej, to jak? Można się było z kom-

pepcjami teatralnymi zgadzać lub nie, ale zawsze zaczynało się od sporów bardzo zasadniczych. Tym razem jednak... — i ze zdumieniem widzę, że ja też w ten sam ton wpadłem... — a przecież tym razem te tak bardzo zasadnicze sprawy można by pominąć, wydają się bowiem już w części przynajmniej rozstrzygnięte. O „Czerwonym krawacie” można zacząć mówić kategoriami normalnej mniej więcej recenzji, można sztukę teatralną oceniać kategoriami dobrego i złego teatru, bez „uğu wej” — jak powiada przy innej okazji okazji Pomianowski — młodzieżowej taryfy.

Reżyserię i inscenizację sztuki Michałkova poprowadziła Maria Biliżanka. Jej metoda reżyserska, powściągliwa i oszczędna — najprostszymi środkami dąży tu do wydobycia jak największej prostoty i szczerości scenicznego wyrazu. Wydaje się jednak, że te proste środki nie zawsze potrafią utrzymać w rytmie i co ważniejsze: słusznym postrzeganiem młody i niezbyt doświadczony zespół aktorski, wymagający o wiele silniejszej ręki reżysera.

Najwidozniejszą jest przede wszystkim w momentach osłabienia toku dramaturgicznego sztuki. Utwór Michałkova jest na ogół zwarty dramatycznie, posiada duże zalety wychowawcze, nie jest wreszcie pozbawiony pewnego humoru i wdzięku bardzo żywo oddziałującego na młodego widza. Problem tego utworu to sprawa ambicji młodych pionierów zawodniczych. Dobrych ambicji — które prowadzą do jak najintensywniejszego życia i pracy w kolektywie, i z tych ambicji — polegających przede wszystkim na zbyt wysokim o sobie mniemaniu, które prowadzą do sobkostwa, zaufania, zerwania z kolektywem. Sztuka Michałkova pokazuje jak kolektyw młodzieżowy, o wiele skuteczniej niż rodzina, przełamuje upór chłopca, jego wypaczoną ambicję, jak wprowadza go z powrotem na drogę jedności i kolektywnego działania. W pokazaniu na scenie tego procesu właśnie tkwią najwęższe zalety dydaktyczne sztuki, na które każdy młody (czy nowy, jak chcą niektórzy) widz zareaguje spontanicznie i mocno, niezależnie od tych czy owych usterek dramatycznych, schodzących przed wzruszeniami emocjonalnymi na plan dalszy.

To stwarza specjalnie trudne zadania dla aktora, który powinien nie tylko używać szerokiej skali środków wyrazu, ale je opanować — oszczędnie i celnie rozkładać wszystkie akcenty, bez szery i bez przerysowań. Na to, jak wspominaliśmy, metoda reżyserska Biliżanki nie wystarcza. Nie tylko wymyka ją jej się często poszczególni, przeważnie stabilni aktorzy, lecz także ona sama otwiera czasem ku tej ucieczce furtek. Tak było przy czytaniu wspomnianego O'ega Koszewoja o matce. Jeśli na ten gatunek liryzmu mogliśmy się zgodzić w teatrze dla młodych, to żywy sprzeciw budzić musi jego patetyczno-sentymentalna inscenizacja — i nic tu nie pomogły usiłowania szczerości ze strony Zofii Lubartowskiej, która w roli siostry owego chłopca stworzyła zresztą w ogóle sylwetkę najbardziej przekonującą swą szczerością, opanowaniem i urokiem. Otwórcy innych ról nie wykraczali, w najlepszym wypadku, poza wymagania poprawności.

ZASTĘPCA