

Szkoła i rzemiosło

Sezon teatralny dobiegł końca, szaroroboczy, bez rewelacji, z wszystkimi powszednimi utrapieniami. I choć to czas wystawiania cenzurek — zamiast ocenić przeszłość chciałabym dziś zastanowić się nad przyszłością. Przynajmniej nad tym jej aspektem, który ujawniają tegoroczne krakowskie debiuty reżyserskie. Było ich trzy: Krystyny Lupy („Rzeźnia” Mroźka), Marcela Kochańczyka („Ijon” Eurypidesa) — oba spektakle w Teatrze Miniatura — i Edwarda Lubaszenki („Człowiek znikąd” Dworcieckiego) na scenie Starego Teatru. Wszyscy debiutanci są absolwentami reżyserii szkoły krakowskiej. „Szkoła krakowska” — pojęcie znaczące w czasach Kozłmiana, kiedy o akademiach teatralnych nikomu się nie śniło, dziś, niestety, sprowadza się do określenia geograficznego. Mimo że właśnie w Krakowie w inscenizacjach Swinarskiego, Jarockiego i Wajdy odrodziła się treść tego pojęcia. Ale coż ma uczelnia teatralna do pracy żywego teatru? Szkoła krakowska naucza tak samo jak warszawska czy łódzka, według jednolitego programu — dla absolwenta szkoły warszawskiej tak samo nie wynika ze zjawiska „teatr Hanuszkiewicz”, jak dla krakowianina z tradycji „teatru Swinarskiego”. Ale jeśli od błędy można przyjąć, że szkoła nie jest powołana po to, aby kształcić w duchu „mistrzów”, to z pewnością nie można się zgodzić na to, aby wypuszczała niedouczonego czeladnika.

Największy zawód sprawiły reżyserskie prymicie Krystiana Lupy. Także dlatego, że rokowania były tu wątkowe: reżyser i scenograf w jednej osobie nie na co dzień się przecież zdarza. Spektakl „Rzeźnia” świadczy, niestety, o zupełnym niezrozumieniu dramatu, a także obojętności reżysera i scenografa. „Rzeźnię” można interpretować jako paszkwil na chorobę awangardyzmu doprowadzonego do absurdu, albo jako dramat filozoficzny uogólniający absurd wszelkich poszukiwań absolutu w sztuce. Spektakl w Miniaturze nie daje żadnych dowodów na to, że jego twórca rozważył jakiegokolwiek możliwości interpretacyjne: przypomina pośpiesznie sklecony kabaret. Reżyser nie umiał wybrnąć z elementarnych zadań — określenia przestrzeni, rozwiązania ruchu scenicznego. Jakakolwiek bowiem inter-

pretację się przyjmie, w tej sztuce, napisanej jako słuchowisko radiowe, trzeba stworzyć przestrzenne wrażenie strzeżonego i wyosobnionego sanktuarium, w którym Matka-społeczeństwo zamknęła Skrzypka-syna. Scena-widownia Teatru Miniatura w swej naturalnej postaci nie jest miejscem ostrego podziału na tych, którzy grają i tych, którzy patrzą — publiczność otacza tu aktorów intymnie i kameralnie.

Od pierwszej sceny u Mroźka wszystko jest klaustrofobiczne, sztuczne i podejrzane. Odgłosy codzienności ledwo dochodzą do sanktuarium, gwar dzieci miesza się ze świergotem wróbli, nawoływania druciarza przechodzą w szczekanie psa. Nie wiadomo — dźwięki tak się nakładają, czy Matka-Kirke je przemienia, pomniejsza i oddala? W Miniaturze dzieci po prostu wybiegają spośród publiczności, między rzędami przechodzą druciarz. Bariera między świątynią sztuki i życiem przy takim rozwiązaniu w ogóle nie istnieje.

Wrażenie bezładu pogłębia ruch aktorów: mnożą się wejścia i wyjścia z coraz to innych miejsc okalających scenę. Matka (Maria Kościółkowska) to wchodzi od kulis, to od foyer, podobnie Dyrektor Filharmonii (Jan Prochyra). Farsowa bieżanina Woznego (Ambroży Klimczak) i Dyrektora w scenie koncertu w filharmonii zaglusa dosłownie i przenosi istotny dla sztuki moment: nakładania się muzyki uduchowionej na prostacki ryk zwierząt, kultury na naturę. Rzeźnik-Paganini (Jerzy Nowak) wtapia się w publiczność, a przecież jego pojawienie się ma sens tylko wtedy, kiedy wśród wytwornych fraków; nut i instrumentów rozwinię z gazety krwawą wątrobę — właśnie na scenie! Nieporozumieniem jest także powierzenie roli Skrzypka Pawłowi Jakubowi Koromblowi, również debiutantowi. Umysłowa przewrotność Skrzypka, filozoficzne dywagacje o sztuce i życiu w akcie II nie znajdują żadnego pokrycia w artystycznym doświadczeniu, stają się niewiarygodne, nieważkie, takie tam młodzieńcze mrzonki. Tej roli nie sprostałby żaden młody aktor, bo Mroźek napisał ją dla aktora dojrzałego. Ale czy tylko dojrzały reżyser potrafił to usłyszeć? Scena Miniatury okazała się niepomierne surowszym niż szkoła egzaminatorem.

„Człowiek znikąd” Dworcieckiego

w reżyserii Edwarda Lubaszenki (scenografia Lidii i Jerzego Skarżyńskich) prowadzony ręką jeszcze niepewną, z licznymi potknięciami, świadczy jednak lepiej niż „Rzeźnia” o opanowaniu rzemiosła i rokuje przynajmniej spokojną, poprawną przyszłość. Znamienne, że Lubaszenkę — w mniejszym stopniu — obciąża ten sam błąd co Lupa: obaj nie czują przestrzeni sceniczną jako środka kształtowania znaczeń spektaklu. O ile „Rzeźnia” cierpi wyraźnie na ciasnotę i bezład przestrzenny, o tyle przedstawienie Lubaszenki rozmywa się w przestrzeni za wielkiej. „Człowiek znikąd”, sztuka o młodym ekspercie, który ma uzdrowić produkcję i stosunki w fabryce podupadłej wskutek rządów kilki kombatanów, to seria migawek z życia produkcyjnego i prywatnego; dialog kolokwialny, szary, wygłaszany na wielkiej pustej scenie, wśród skromnych dekoracji, traci nośność. Skameralizowanie przestrzeni ułatwiłoby zadania aktorom, a od nich przede wszystkim zależy czy stanie się publicystyką czy sprawą ludzką.

Tytułowy odnowiciel Czeszkow narysowany został dość grubą kreską — inżynier z pokolenia ekspertów, a więc człowiek rzeczowy, oschły, trochę gburowaty. Żadnych sentymentów, „ludzkiego podejścia” w sprawach produkcji. Dworciecki podbarwia ten raczej zniechęcający portret sprawiedliwego w scenkach prywatnych, ale robi to raczej wstydliwie. Niełatwo jest stworzyć wiarygodną postać na podstawie tak szczupłej, czysto zewnętrznej charakterystyki. Aleksandrowi Fabisiakowi udało się to tylko częściowo — jego Czeszkow bardzo dba o to, aby nie spuścić z pryncypialnego, rzeczowego tonu. Ma zdecydowanie lepsze sceny produkcyjne (bardzo dobra narada) i słabe sceny — nazwijmy je erotycznymi. Sztynność Fabisiaka udzieliła się i jego partnerce Szczegoliewej (Ewa Ciepela). Tu właśnie powinien być interwencyjny reżyser, podpowiadając aktorom złagodzenie tonu. Lubaszenko, niestety, utrudnił im zadanie: intymne szepty rozlegają się z tapczanu ustawionego przy rampie całkiem pustej sceny. Jaka para kochanków mogłaby to wytrzymać?

Ale spektakl toczy się wartko, ma parę scen poprowadzonych zręcznie (m. in. bal sylwestrowy rozgrywany dwuplanowo: w głębi tańce, na ich tle akcja główna), ma też kilka udanych ról i epizodów. Dobrą postacią zakładowego cwaniaczka stworzył w epizodzie Stefan Szramel (Podklucznikow). Bolesław Smela nadał ludzkie cechy Piużinowi, zamordysie podszytemu jowialnością. Największym, przyjemnym zaskoczeniem jest Kazimierz Borowiec (Riabinin) — jego ekspresyjny, mocny monolog w obronie Czeszkowa, odkry-

wa całkiem nieznane dotąd możliwości aktora.

Wreszcie debiut trzeci — Marcela Kochańczyka, reżysera „Ijona”. Mimo elektryzującego dopisku „premiiera” na afiszu temat nikogo dziś nie elektryzuje. Mało znany motyw mitologiczny dzięki obróbkę literackiej Eurypidesa nabrał żywych psychologicznych barw, ale i spotęgowanych do najwyższego stopnia cech baroku w prowadzeniu intrygi. Zła wola bogów nieustannie krzyżuje ludzkie zamiary, opiekunika Atena i szczywany Hermes co raz to ingerują w ziemskie sprawy naprawiając grzechy Apolla i kierunek akcji. Dla doświadczonego reżysera zadanie kuszące — można tu odsonić całą mechanikę budowania teatralnej prawdy z tanich cudów i sztuczek, z iluzji i deziluzji. Taki jest przecież teatr Eurypidesa — przesadny, nieprawdopodobny i groteskowy w efektach, dojmujący prawdziwy w spojrzeniu na człowieka.

Kochańczyk (a to go wyróżnia spośród kolegów-debiutantów) odczytał teatralny sens dramatu jak ukształtowany reżyser. „Ijon” zrealizowany został według konsekwentnego zamysłu, rękę reżysera czuje się w określeniu przestrzeni sceniczną, w obsadzie aktorskiej, wreszcie w zestrojeniu poszczególnych ról w znacząca całość. Jest to spektakl studyjny — zgodnie z warunkami niewielkiej scenki. Zamiast mnożyć efekty sceniczne, reżyser skupił się na wyrazistości aktorstwa.

Bohaterami „Ijona” są ludzie owładnięci namiętnościami. Jedni dają się im ponieść, inni triumfują nad nimi. Nawet chór utracił w spektaklu swoją liryczną bezosobowość: Maria Świętonowska i Elżbieta Dankiewicz grają ciekawe plotkarki, intrygantki, wiedźmy. Wprawdzie dykcja pozostawia sporo do życzenia, a jednak ekspresja postaci zgodna jest z planem przedstawienia. Ijon (Krzysztof Jędrysek) nie jest czystym kapłanem Apolla, niewinną ofiarą intryg — jego winą jest młodzieńcza nieznajomość siebie. Dojrzały czy młody, człowiek staje się bezwolną igraszką losu, przypadkowych intryg, gdy uzna swoją prawdę psychiczną za raz na zawsze ustaloną. Ład świata nie ma nic wspólnego z fałszywym kodeksem bogów, decyduje o nim rozpoznająca się wciąż na nowo aktywna ludzka pasja moralna. Dlatego w „Ijoni” Kochańczyka pompierski i groteskowy teatr boskich działań rozgrywa się na galerijce, ponad dramatem ludzkim Ijona i Kreuzy. Dlatego rolę Ksuthosa powierzył komikowi, Julianowi Jabczyńskiemu: psychiczne emploi, a nie intrygi bogów robią z Ksuthosa błazna. Ijona i Kreuzę łączy w tym spektaklu więcej niż nagłe rozpoznanie rodzinnego związku. Matka i syn należą do tej samej ro-

dziny natury namiętnych i wielkich, nie cofają się przed żadną prawdą o sobie, jaką objawia życie, gotowi przemienić ją w ludzką treść własnego ja.

W roli Kreuzy Anna Lutosławska zabłysnęła dawno zapomnianymi barwami swego aktorstwa, odrzuciła słodki liryzm, pokazała żywego człowieka w walce, uczuć — frustracji przerażającej się w ślepi nienawiści, nienawiści w miłość; pokazała, jak wśród sprzeczności własnej natury człowiek odnajduje ład wewnętrzny, doświadczenie dumnej i gorzkiej samotności moralnej.

W przedstawieniu Kochańczyka dostrzega się „wpływ mistrza” — Konrada Swinarskiego: werystyczna zgrzebność aktu I, sposób obsadzenia ról, wygrywanie znaczeń mimo mankamentów aktorskich, emocjonalna wyrazistość ekspresji, pasja odnajdywania w dramacie ważnych dla współczesnego człowieka prawd. Lekcja Swinarskiego nie sprowadza się jednak do odpisywania efektów, lecz świadczy o samodzielnym przemysleniu jednej z najważniejszych idei polskiego teatru współczesnego. Potwierdza się prawda starego przysłowia, że dobrego karczmarza nie zepsuje, złego kościół nie naprawi. Fascynacja żywym teatrem, dojrzały stosunek do tradycji uchroniły reżysera „Ijona” przed błędami, które jego koledzy wynieśli ze szkoły czy mimo szkoły.

Nikt rozsądny nie oczekuje od uczelni teatralnej produkcji geniuszy. Zadaniem szkoły jest przygotowanie bardzo zdolnych i średnio zdolnych do fachowego wykonywania zawodu. Zakładając nawet spory procent pomyłek życiowych przy wyborze teatralnego metier, znakomita większość absolwentów PWST powinna opuszczać szkołę ze znajomością elementarza. A więc rzetelna analiza dramatu, znajomość środków wypowiedzi teatralnej, umiejętność budowania spójnego spektaklu z wielości tworzyw, współpraca z aktorem.

Współczesny teatr polski słynie kilkoma wielkimi nazwiskami. Poza tym zaczerpniętym kręgiem rozciąga się pustynia: na palcach jednej ręki można policzyć rzetelnych i skromnych artystów. Za to bujne kwiecie awangardyzmów w różnych kolorach pleni się na glebie nieuctwa i niechlujstwa warsztatowego. Rzeczą szkoły, instytucji z natury powołanej nie tylko do „kształcenia kadr”, ale i do kształtowania postaw, jest podniesienie prestiżu rzemiosła teatralnego.

ELŻBIETA MORAWIEC