

SPORNY „LAS“ I BEZSPORNE „ŹRÓDŁO“

Kierownictwo artystyczne Teatru im. St. Jaracza w Olsztynie z filią w Elblągu objęła niedawno Zofia Modrzewska inaugurując swoją pracę reżyserską na nowej placówce *Lasem* Aleksandra Ostrowskiego. Teatr olsztyński przewyższał, jak się wydaje, pewien kryzys; struktura organizacyjna tej podwójnej sceny jest przy tym w ogóle specyficzna, a warunki, w których rozwija swoją działalność — dość trudne, tak że dobrze się stało, iż teatrowi temu dano nie tylko nowego dyrektora (w osobie Andrzeja Michejdy), lecz i pomyślano wreszcie o zapewnieniu mu stałej (miejmy nadzieję) fachowej i doświadczonej opieki artystyczno-reżyserskiej. Tym jednak sprawom poświęć parę uwag później, ograniczając się na razie do stwierdzenia, że poziom odtwórczy *Lasu* pozwala sądzić, że praca Modrzewskiej z zespołem olsztyńskim zaczyna już widać korzystne rezultaty. Sam spektakl natomiast określiłbym

jako sporny, tzn. artystycznie ciekawy, ale budzący liczne sprzeciw. Często nie mieszczący się w klimacie psychologicznym i historyczno-obyczajowym sztuki i prowadzący do zaciemnienia jej, trafnie w zasadzie odczytanej, wymowy społecznej.

W żadnej może sztuce Ostrowskiego konflikty dramatyczne nie splatają się tak nierozdzielnie z konfliktami społecznymi, jak w *Lesie*. Jest ich w tej sztuce kilka. Konflikt najważniejszy, choć może nie wysuwający się na pierwszy plan ze względu na atrakcyjność i wartkość wątku fabularnego komedii — to historyczny proces zamiany jednej panującej dotąd klasy społecznej przez drugą: szlachty przez mieszczaństwo. Kupcy Wosmibratowowie zajmują miejsce ziemian Gurmyskich. Z lasów Gurmyskiej pozostaną już wkrótce tylko pieńki (tak też — „Pieńki“ — nazywa się symbolicznie jej majątek), a drzewo zaśili kasę Wosmibratowa. Wynik walki

prowadzonej przez dwa gatunki drapieżców w ciemnym lesie jest już przesądzony i zarówno Wosmibratów jak i każdy z widzów — dzięki dobrej grze odtwarzającego tę postać Jerzego Kownasa — zdają sobie z tego doskonale sprawę. Ten zasadniczy konflikt ustawiony został przez reżysera trafnie, choć w pewnym stopniu osłabiony zbyt miękką w tych właśnie scenach interpretacją roli Gurmyskiej przez Eugenię Śnieżko-Szafnaglową, bardziej przekonującą w prowadzeniu intrygi miłosnej. I sama Modrzewska zresztą niepotrzebnie, jednym drobnym szczegółem wypacza wymowę sceny targów między Gurmyską i Wosmibratowem, każąc temu ostatniemu — wbrew tekstowi — raczyć się wódką. U Ostrowskiego kupiec kategorię nie się od picia wymawia — i słusznie: nie zależy mu na poczęstunku, nie po to przyszedł i, mimo pozorów uniżoności, jest na to zbyt dumny. Skuszona „mało-

wniczością“ sytuacji scenicznej, mija się w tym wypadku Modrzewska z oczywistą intencją autora. Zjawisko to powtarza się niestety częściej, szczególnie zaś groźne staje się wówczas, kiedy zaczyna wpływać na samą istotę konfliktu.

Tak rzecz się ma z konfliktem drugim, również nader społecznym ważnym, a w sensie scenicznym nawet dominującym: przeciwstawieniem „lasowi“ — tzn. zarówno Gurmyskim i Miłonom, jak i Wosmibratowom — dwu aktorów wędrownych, Szczęśliwcewa i Nieszczęśliwcewa. Nie zgadzam się ze sposobem ujęcia przez reżysera obu tych ról, szczególnie zaś pretensję mam o drugą. Oparłszy się na tym, że Nieszczęśliwcew wpada często w patos i zaczyna przemawiać „teatralnym“ językiem i stylem, Modrzewska doszła do przekonania, że nie potrafi on już jednego słowa powiedzieć normalnie i, powziąwszy raz tę koncepcję, nie

pozwołała olsztyńskiemu wykonawcy trudnej i pięknej roli, odtworzonej przez największych mistrzów rosyjskiej i radzieckiej sceny, na najmniejsze odstępstwo od drakońskiej zasady. Wyniki są oczywiście żalose — i doprawdy trudno w tej sytuacji mieć pretensje do aktora, Jana Bielewicza. Czyż wprowadzenie takiego „charakterystycznego rysu“ może być usprawiedliwione, jeśli dokonane zostało kosztem odrealnienia postaci i podważenia podstawy dramatycznego i społecznego konfliktu? Kto z widzów uwierzy w racje Nieszczęśliwcewa, w szczerłość jego przekonań i szlachetność czynów, w to wszystko, czym gorącej nad „lasem“ i co czyni z niego moralnego zwycięzcę w konflikcie, jeśli nawet słowa „*dwa tysiące rubli*“ wypowiedziane tonem Hamleta? A utracone, komiczne efekty wynikające ze zmiany stylu wystawiania się wędrownego aktora i tak dobitnie podkreślone w tekście Ostrowskiego? Myślałem, że może zgubił je tłumacz sztuki, Jerzy Jędrzejewicz — ale nie: o niejeden zwrot miałbym tym razem ochotę z nim się posprzeczać, odróżnił on jednak w pełni deklamacje Nieszczęśliwcewa od jego szczerzej i bezpośredniej mowy. Oto przykład z drugiego aktu (Nieszczęśliwcew opowiada Szczęśliwcewowi):

„...*Więc Rybakow położył mi rękę na ramieniu i powiedział: „Ty — bracie... i ja — bracie... umrzemy — bracie... (zastania rękami twarz i płacze, potem ociera tzy). Tak mi, widzisz, pochlebili. (zupelnie obojętnym tonem) Masz tytoń?*“

Nic, zupełnie nic z tego wszystkiego na scenie olsztyńskiej nie zostało.

Jeśli chodzi o Szczęśliwcewa, to, jak się wydaje, usiłowania reżysera szły w kierunku uczynienia z tej postaci skończonego szubrawca i nicponia. Nieśluszenie. Szczęśliwcew jest jedynie ofiarą stosunków społecznych, jego kręctwami i szachrajstwami — to samoobrona przed głodem i chłodem, w gruncie zaś rzeczy kocha on swoją sztukę, woli teatralną nędzę od mieszczańskiego dobrobytu (ucieka przecież od bogatego wuja-kupca, który dał mu przytułek) i nie jest pozbawiony szlachetniejszych odruchów, co usprawiedliwia sentyment, jakim darzy go Nieszczęśliwcew. Na szczęście, odtwarzający tę postać Leszek Ostrowski nie zatracił wszystkich jej sympatycznych rysów.

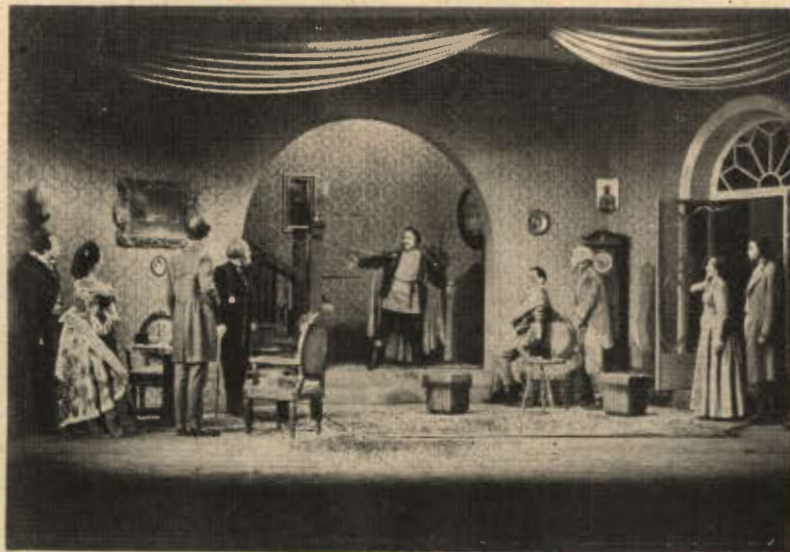
W *Lesie* poza wątkiem miłosnym — Piotr Wosmibratow i Aksjusza, oraz intrygą „matrymonialną“ — Gurmyska i Bułanow, występują jeszcze dwa konflikty: Aksjusza — Gurmyska i Piotr — stary Wosmibratow. Oba te konflikty tkwią głęboko w epoce i mają ostre kontury obyczajowe, choć drugi z nich rozgrywa się właściwie poza sceną. Konflikt Aksjusza-Gurmyska poprowadziła Modrzewska nader szczęśliwie, mając w młodej aktorce Zofii Bielewicz inteligentną i subtelną odbiorczynię swych trafnych, z drobnych niekiedy, lecz jakże ważkich szczegółów zbudowanych sugestii interpretacyjnych. Niestety, rozwiązanie tego konfliktu stępią jego ostrze i znowu niezgodne jest z oryginałem. Zamiast kapitalnej sceny, w któ-

rej nieszczęśliwa „uboga krewna“ bierze na bogate dziedzicze moralny odwet za wszystkie doznane upokorzenia, górując nad nią jako kobieta nad kobietą i zmuszając podstarzałą amantkę do zrzucenia na moment maski i przyznania się do zazdrości o kochankę, otrzymaliśmy — przy pomocy kilku skreśleń i odpowiedniego ujęcia sytuacyjnego — niemal sielankowy obrazek pojednania, przy czym Aksjusza staje się na chwilę, nie wiadomo dlaczego, shawowską Wiwią, wyciągającą, mimo wszystko, do pani Warren życzliwą dłoń.

Nie zgadzając się z tego rodzaju skreśleniami, zmianami i modulacjami, mógłbym już teraz jedynie w superlatywach mówić o tych wszystkich posunięciach reżyserskich, które, oparte na podtekście sztuki, posłużyły uwypu-

blicznosci księżycy i zalanego jego światłem jeziora w czwartym akcie, raczej nie dopisały, gdyż niektóre plenery trąciły starą operą, a dwór rosyjskiej obywatelki ziemskiej Gurmyskiej przypominał angielski cottage.

O ile *Las* jest, jak już zaznaczyłem, spektaklem „spornym“, o tyle bezsporne jest to, co zobaczyłem w Elblągu — na drugiej scenie Teatru im. St. Jaracza. I sztuka jest zła, i przedstawienie niedobre. O wystawionej tam, po Rzeszowie, komedii Ignacego Wolańskiego *Źródło pod gruszą* można powiedzieć tylko tyle, że nie jest komedią ani w ogóle sztuką. Pisano kiedyś takie rzeczy dla świetlic, ale i z tym, zdaje się, jużemy skończyli. W luźnych, prymitywnych scenkach autor gawędzi na temat spółdzielni produkcyjnych, kułaków, elektryfi-



TEATR im. S. JARACZA w OLSZTYNIE: „LAS“ Aleksandra Ostrowskiego. Roman Sikora (Bułanow), Eugenia Snieżko-Szałmagłowa (Raisa), Winicjusz Więckowski (Milonow), Jerzy Żukwa (Bodajew), Jan Bielewicz (Nieszczęśliwcew), Leszek Ostrowski (Szczęśliwcew), Konrad Wawrzyniak (Karp), Zofia Bielewicz (Aksinia), Marian Skorupa (Piotr). Reżyseria: Zofia Modrzewska, scenografia: Zofia Wierchowicz

kleniu jej wewnętrznych nurtu dramatycznego. Wymienić by tu zwłaszcza należało wprowadzenie motywu rywalizacji między Milonowem i Bodajewem, jak nam każe przypuszczać Modrzewska, eks-amantami Gurmyskiej, zazdrośnymi o nowego konkurenta — Bułanowa, doskonale skomponowanie scen rozgrywających się między Gurmyską i Ulitą, wrzuszające akcenty, wydobyte z historii miłości Piotra i Aksjuszy. Przede wszystkim zaś na szczególne uznanie zasługuje widoczna na każdym kroku praca reżysera z poszczególnymi aktorami, dzięki której, poza wykonawcami wymienionymi już wyżej, w pamięci widza utrwala się charakterystycznymi kreacjami Marta Sobolewska jako Ulita i Jerzy Żukwa jako Bodajew, a surowa jeszcze i jednostajna w ekspresji gra Mariana Skorupy jako Piotra nie wprowadza dysharmonii do wyrównanego na ogół (pomijam sprawę Nieszczęśliwcewa) pod względem aktorskim przedstawienia. Jedynie Roman Sikora (Bułanow) był — aż do piątego aktu — stanowczo zbyt sympatyczny, a Konrad Wawrzyniak (Karp) niezupełnie docenił wagę swej, wcale nie epizodycznej, roli.

Dekoracje Zofii Wierchowicz, mimo oklaskiwanej przez pu-

kacji, ZMP, sabotażystów, ludowych zespołów sportowych, dawnych i nowych czasów, miłości (też — a jakże!) i o czym tylko kto chce. Jedyną postacią, którą potrafił narysować — to stary chłop Maciej (zarazem jedyna dobrze bez zastrzeżeń — przez Wacława Judeykę — zagrana rola), a jedyna scena, która nas nieco porusza (może, zresztą, dlatego, że jest w sztuce ostatnią) — to scena zapalenia się pierwszej żarówki w jego zagrodzie. Zapewne, nawet i to może zachęcić autora do dalszych prób dramatycznych — i nikt mu tego nie broni, ale po co wystawia się rzeczy nie nadające się do grania w prawdziwym teatrze? Zamówienie społeczne na tematykę wiejską? Po pierwsze — mamy inne sztuki o tej tematyce, na pewno niegorsze, po drugie — czyż zła sztuka może kogokolwiek zaangażować do dobrej sprawy? Oświadczone mi, że *Źródło pod gruszą* musi być teraz pokazane z kolei w Olsztynie. Dlaczego? I tu — na zakończenie — wrócimy do zagadnień „specyfiki terenu“.

Elbląg dzieli od Olsztyna odległość ok. 100 km. Główny trzon zespołu mieszka w Olsztynie, w Elblągu ma swoją stałą siedzibę kilkunastu aktorów. Co miesiąc następuje wymiana sztuk: zespół

olsztyński powtarza swoją premię na scenie elbląskiej, a obsada elbląska przyjeżdża ze swoją sztuką do Olsztyna, gdzie przygotowuje zarazem kolejną pozycję repertuarową. Wynika z tego, że 1) każda sztuka wystawiona w Elblągu musi być grana w Olsztynie i vice versa, 2) co druga premiera Teatru im. St. Jaracza nie może być sztuką liczącą więcej niż kilkanaście osób obsady — i to rekrutującej się wyłącznie niemal spośród tych aktorów, którzy mieszkają w Elblągu, 3) okres prób wymierzony jest z góry w sposób matematyczny i niezależny od tego, jaka sztuka znajduje się na warsztacie. O ile dodamy do tego, że inna jest struktura społeczna Olsztyna (miasto o charakterze raczej urzędniczym), a inna Elbląga (miasto przemysłowe z różnorodną ludnością stałą i napływową), będziemy mieli miarę trudności, na jakie napotyka planowanie repertuarowe dla obu scen teatru.

Wydaje się, że jedynym wyjściem z tych trudności byłoby utworzenie w Elblągu osobnego, samodzielnego teatru — tym bardziej, że w niedługim czasie miasto to otrzyma Dom Kultury z salą teatralną na 800 miejsc, a w ciągu dwu lat ma być w nim wybudowany nowoczesny gmach teatralny. Dotychczasowa symbioza, spowodowana swego czasu nie tylko koniecznością utworzenia stałej sceny dramatycznej w Elblągu, lecz i nie wystarczającą dla egzystencji teatru frekwencją publiczności olsztyńskiej, stała się uciążliwa dla obu stron. Zresztą Elbląg należy nawet nie do województwa olsztyńskiego, ale gdańskiego. Usamodzielnienie teatru w Elblągu pozwoliłoby mu na powołanie drugiego, własnego zespołu objazdowego i zapewniłoby tym samym sprawniejszą i szerszą obsługę kulturalną znacznej części województwa gdańskiego i kilku powiatów województwa olsztyńskiego. Życzliwy stosunek elbląskiej Rady Narodowej do teatru, przejawiający się m. in. w dostarczeniu wszystkim członkom zespołu odpowiednich mieszkań i przydzieleniu im nawet całego domu (w Olsztynie jest pod tym względem gorzej!), jest gwarancją realności tych planów.

Co do frekwencji — to jest ona obecnie na obu scenach o tyle zadowalająca, że pozwoliła ostatnio dyrekcji teatru olsztyńskiego na zmniejszenie ilości przedstawień przy zachowaniu ustalonego planu frekwencji. Zbyt wysoka zaplanowana ilość przedstawień była właśnie jedną z przyczyn kryzysu artystycznego, przeżywanego w ostatnich latach przez teatr, znany w pierwszym okresie swej działalności z ambitnych posunięć repertuarowych (m. in. licznych prapremier polskich sztuk współczesnych). Rozsądne skorygowanie tego planu ułatwi niewątpliwie kierownictwu artystycznemu należyte wypełnianie jego zadań, do których należy przede wszystkim jak najszersze zapoznanie ludności ziem zachodnich z naszą klasyczną i współczesną dramaturgią. W chaosie repertuarowym, cechującym od dłuższego już niestety czasu działalność Teatru im. St. Jaracza, zasadniczy ten cel zatracono.