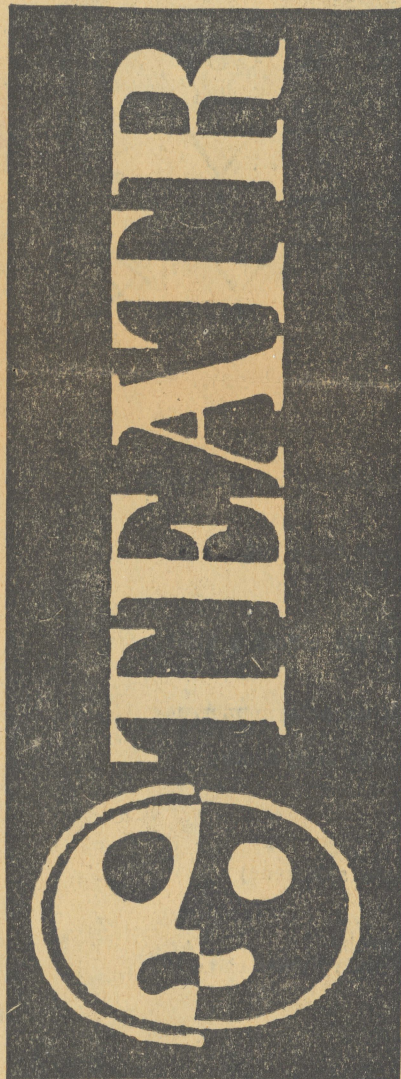




Obserwacja i konstrukcja, dwie metody budowania postaci na scenie. Zwykle metody te wzajemnie się uzupełniają, zwłaszcza w aktorstwie „wielkiego realizmu”. Ostatnio jednak teatr dał nam dwa świetne przykłady o charakterze ekstremalnym. Eichlerówna i Gogolewski w *Brytaniku* Racine’a stworzyli wielkie postaci „skonstruowane”. Młodzi aktorzy teatru Ateneum dali w *Kondukcji* Drozdowskiego pokaz aktorstwa „obserwującego”. Tu akcent padł na kreację, na stylową kompozycję ponadczasowych cech „tyrana” i „królowej matki”. Tam znów na rekonstrukcję, na możliwie wierne odtworzenie cech dzisiejszych „ludzi z Polski”. Choć obie próby zmierzają w odmiennych kierunkach, stanowią niewątpliwie najciekawszą propozycję artystyczną sezonu.

Jeszcze jedna „królewska” rola Eichlerówny przejdzie do historii teatru. W roli tej obserwujemy dalsze doskonalenie swoistej metody tworzenia „wielkiej postaci klasycznej”. Tę metodykę doprowadza Eichlerówna do ostatecznej perfekcji jako Agrypina. Oto jedna z zasad: ograniczenie gestu i mimiki do niezbędnego minimum dla spotęgowania ekspresji. Gest syntetyczny, będący nie tyle wyrazem ruchu, lecz postawy. Artystka eliminuje wszelką drobną gesticję, żmudne uzasadnianie „bycia na scenie”. Tak przez oszczędność dochodzi do „wielkiego gestu”, do ruchu skomponowanego, stylizowanego na monumentalność i istotnie monumentalnego. Ręka wyrzucona do przodu i trwająca tak przez chwilę; ręka uniesiona nad głowę i skamieniała w obronnym geście Niobe — to nie są już ruchy, lecz syntetyczne wyrazy stanu — królewskiej dumy i uroźonej miłości.

Osobnym wynalazkiem jest sposób, w jaki Eichlerówna posługuje się maską. Eliminuje drobną, impresyjną, pierzchliwą mimikę aż do całkowitego skamienienia twarzy. Twarz nie przestaje jednak żyć;

staje się nie ekranem przeżyć, lecz ich znakiem. Eichlerówna jest odważna w swej konsekwencji. Skoro twarz jest znakiem, a nie ekranem, trzeba z niej wyeliminować wszystko co w danej chwili nie nie znaczy. Oko przestaje być organem wzroku, ponieważ sama funkcja patrzenia „nie nie znaczy”. Eichlerówna gra więc z zamkniętymi oczami. Całe sekwencje swojej roli gra na ślepo; porusza się z opuszczonymi powiekami, nie otwierając oczu zwraca się do rozmówcy. Ale w tej wygaszonej masce każde otwarcie oka staje się eksplozją gwiazdy, nabiera naglego, zaskakującego znaczenia. Czy Eichlerówny nie otwierają się, aby patrzeć. Po długiej tyradzie wstępnej, poświęconej Neronowi, otwiera na chwilę oczy, zwracając się w kierunku drzwi. Lecz czyni to nie dlatego, że właśnie spodziewa się wejścia syna. Ten krótki błysk oczu,

czu o którą stało się możliwe odkrycie „potocznego Polaka” dla teatru. Odkrycie jako postaci, a nie jako „modelu”, „stereotypu”, „stylu”. Ten wizerunek jest w tekście, głównie dzięki autentyzmowi języka śląskich „werbusów”, ale jest, chciałoby się rzec, niecałkowicie. Pełnym czyni go dopiero inwencja aktorów, którzy umieją obserwować. Zbyt mało uwagi zwraca krytyka teatralna na umiejętność obserwowania życia, jako na jedną z fundamentalnych kwalifikacji aktora. Otóż *Kondukt* jest sztuką, w której aktorowi nie wystarczy się odwołać do własnej kultury scenicznej, do intuicyjnego poczucia stylu, do własnej siły komicznej, dramatycznej etc. Żywymi i prawdziwymi może uczynić postaci Drozdowskiego jedynie obserwacja aktorska, czuła na gest, tonację, klimat ludzki polskiej prowincji. I to tej „pro-

Teatr, jaki mógłby być

DWA SKRZYDŁA AKTORSTWA

ANDRZEJ WIRTH

Jako punkt wielkiej tyrady, jest znakiem wyrażającym jej postawę; „wzrok wewnętrzny” Agrypiny od początku spoczywa na Neronie.

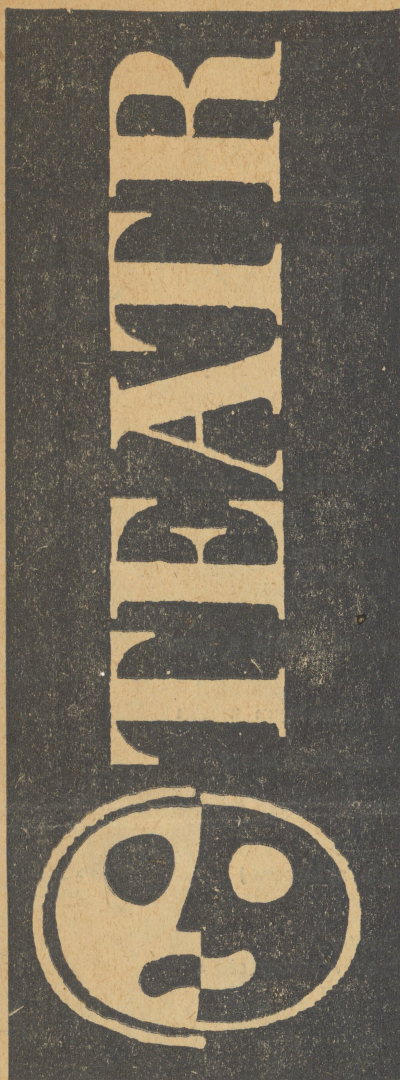
W metodyce aktorskiej, którą tu szkicujemy, głównym środkiem ekspresji staje się głos. Eichlerówna używa go paradoksalnie, jakby przeciw tekstowi. Kulminanty dramatyczne roli wypowiedziane są miękko, ryzykownie rozciągnięte, niemal sflumione, ujęte w stylowy cudysłowy przez nadanie frazie śpiewności. Ekspresja głosu oparta nie na jego kunsztownym modulowaniu, lecz na wygrywaniu pewnej tonacji prowadzącej, np. triumfalny ton, w którym Eichlerówna wyznaje zbrodnię Agrypiny.

Zarówno w kreacji Eichlerówny jak i Gogolewskiego wysiłek artystów zmierza do stworzenia „wewnętrznie zjednej” postaci stylowej; pytanie o jej prawdziwość (psychologiczną i historyczną), pozostaje na drugim planie. Gogolewski modeluje postać manieryczną, perwersyjną, dekadentką; tyran rodzi się w Neronie wśród wybuchów słabości, hysterii, kaprysów. Gogolewski pokazuje to w stylu gestyki — manierycznej, secesyjnej niemal, kokietyjacej estetyzmem. Model tyrańcy, jaki tworzy, daje się odczytać z wymyślnie ugiętego kolana, z łuku ręki, opasującej oparcie tronu, z kapryśnej tonacji głosu. Błyskotliwa kreacja Gogolewskiego jest również konstrukcją; jest cała wymyślona, ale jednocześnie prawdziwa. Prawdziwa w porządku prawdy artystycznej. Skontrastowana po mistrzowsku z monumentalno-królewskim stereotypem matki, jaki daje Eichlerówna. I zbudowana, także, dla tego kontrastu.

Inny biegunk sztuki aktorskiej pokazali młodzi wykonawcy *Konduktu* w Ateneum. Wypełnili tekst Drozdowskiego prawdą obserwacji własnej, nadal tej skromnej jednoaktówce wagę realistycznej odkrycia. Krytyka literacka od lat ugania się za wizerunkiem dzisiejszego „człowieka z Polski”. Drozdowski napisał partyturę, w opar-

wincji” najbardziej „istotnej”, robotniczej, urzędniczej, chłopskiej. „Prowincji”, ukazującej ludzką twarz owej „kaszki”, o której lekceważąco pisał kiedyś Ważyk. A nie chodzi o typy okrzepie socjalne, lecz o nową typowość *in statu nascendi*. O owych werbusów, którzy przestali już być chłopami, ale nie są jeszcze robotnikami; o dziewczyny, które urodziły się na wsi, ale dojrzały w mieście; o szeregowego partyjniaka z kopalni; o inżyniera „nieuleczalnego inteligenta”, który jednak znajduje wspólny język z robotnikami; o rubasznego „szoferaka” ciężarówki. Te postaci trzeba odczytać dla teatru, a wraz z nimi klimat, w którym staje się możliwa solidarność wśród rozwarstwienia i powierzchniowych niechęci, zadawanych przesądów, wśród reliktyw podziału klasowego. Tego właśnie dokonali w Ateneum Andrzej Gawroński i Marian Kociniak jako „werbusy”; Jan Matyjaszkiewicz jako szofer; Zdzisław Tobiasz jako inżynier; Ludwik Pak jako Partyjniak; Wanda Koczewska jako „Dziewczyna zabrana z drogi”; Stanisław Libner jako Sołtys. Niemal wyłącznie młodzi aktorzy, grający młode, dopiero kształtujące się w naszym życiu postaci. Wszyscy dali portrety niemalowane, pełne socjalnej i psychologicznej prawdy; prawdziwe w ludzkim klimacie i prawdziwe w świetnie podpatrzonego „detalu”. Młoda szkoła aktorska dała popisowe studium realistycznego portretu; portretu, który nie ma jeszcze u nas tradycji. W tym znaczeniu przedstawienie w Ateneum ma dla realistycznego teatru współczesnego w Polsce znaczenie wyjątkowe.

Dwa wielkie osiągnięcia aktorskie sezonu dobrze świadczą o możliwościach polskiego teatru. W jednym zarysowały się świetnie kreacyjne i stylotwórcze uzdolnienia aktorów; w drugim zabyłyśmy nieoczekiwane wnikliwa pasja odtwórcza realistycznej tendencji. Harmonia tych dwu tendencji stanowi o żywotności teatru.



staje się nie ekranem przeżyć, lecz ich znakiem. Eichlerówna jest odważna w swej konsekwencji. Skoro twarz jest znakiem, a nie ekranem, trzeba z niej wyeliminować wszystko co w danej chwili nic nie znaczy. Oko przestaje być organem wzroku, ponieważ sama funkcja patrzenia „nic nie znaczy”. Eichlerówna gra więc z zamkniętymi oczami. Całe sekwencje swojej roli gra na ślepo; porusza się z opuszczonymi powiekami, nie otwierając oczu zwraca się do rozmówcy. Ale w tej wygaszonej masce każde otwarcie oka staje się eksplozją gwiazdy; nabiera nagle, zaskakującego znaczenia. Czy Eichlerówny nie otwierają się, aby patrzeć. Po długiej tyradzie wstępnej, poświęconej Nerozowi, otwiera na chwilę oczy, zwracając się w kierunku drzwi. Lecz czyni to nie dlatego, że właśnie spodziewa się wejścia syna. Ten krótki błysk oczu,

o którą stało się możliwe odkrycie „potocznego Polaka” dla teatru. Odkrycie jako postaci, a nie jako „modelu”, „stereotypu”, „stylu”. Ten wizerunek jest w tekście, głównie dzięki autentyzmowi języka śląskich „werbusów”, ale jest, chciałoby się rzec, niecałkowicie. Pełnym czyni go dopiero inwencja aktorów, którzy umieją obserwować. Zbyt mało uwagi zwraca krytyka teatralna na umiejętność obserwowania życia, jako na jedną z fundamentalnych kwalifikacji aktora. Otóż *Kondukt* jest sztuką, w której aktorowi nie wystarczy się odwołać do własnej kultury scenicznej, do intuicyjnego poczucia stylu, do własnej siły komicznej, dramatycznej etc. Żywy mi i prawdziwymi może uczynić postaci Drozdowskiego jedynie obserwacja aktorska, czuła na gest, tonację, klimat ludzkiej polskiej prowincji. I to tej „pro-

Teatr, jaki mógłby być

DWA SKRZYDŁA AKTORSTWA

ANDRZEJ WIRTH

Obserwacja i konstrukcja, dwie metody budowania postaci na scenie. Zwykle metody te wzajemnie się uzupełniają, zwłaszcza w aktorstwie „wielkiego realizmu”. Ostatnio jednak teatr dał nam dwa świetne przykłady o charakterze ekstremalnym. Eichlerówna i Gogolewski w *Brytaniku* Racine’a stworzyli wielkie postaci „skonstruowane”. Młodzi aktorzy teatru Ateneum dali w *Konducie* Drozdowskiego pokaz aktorstwa „obserwującego”. Tu akcent padł na kreację, na stylową kompozycję „ponadczasowych” cech „tyrana” i „królowej matki”. Tam znów na rekonstrukcję, na możliwie wierne odtworzenie cech dziejszych „ludzi z Polski”. Chociaż obie próby zmierzają w odmiennych kierunkach, stanowią niewątpliwie najciekawszą propozycję artystyczną sezonu.

Jeszcze jedna „królewska” rola Eichlerówny przejdzie do historii teatru. W roli tej obserwujemy dalsze doskonalenie swoistej metody tworzenia „wielkiej postaci klasycznej”. Tę metodę doprowadza Eichlerówna do ostatecznej perfekcji jako Agrypina. Oto jedna z zasad: ograniczenie gestu i mimiki do niezbędnego minimum dla spotęgowania ekspresji. Gest syntetyczny, będący nie tyle wyrazem ruchu, lecz postawy. Artystka eliminuje wszelką drobną gesticję, żmudne uzasadnianie „bycia na scenie”. Tak przez oszczędność dochodzi do „wielkiego gestu”, do ruchu skomponowanego, stylizowanego na monumentalność i istotnie monumentalnego. Ręka wyrzucona do przodu i trwająca tak przez chwilę; ręka uniesiona nad głowę i skamieniała w obronnym geście Niobe — to nie są już ruchy, lecz syntetyczne wyrazy stano — królewskiej dumy i urozonej miłości.

Osobnym wynalazkiem jest sposób, w jaki Eichlerówna posługuje się maską. Eliminuje drobną, impresyjną, pierzchliwą mimikę aż do całkowitego skamienienia twarzy. Twarz nie przestaje jednak żyć;

jako *pointa* wielkiej tyrady, jest znakiem wyrażającym jej postawę; „wzrok wewnętrzny” Agrypiny od początku spoczywa na Neronie.

W metodyce aktorskiej, którą tu szkicujemy, głównym środkiem ekspresji staje się głos. Eichlerówna używa go paradoksalnie, jakby przeciw tekstowi. Kulminanty dramatyczne roli wypowiedane są miękko, ryzykownie rozciągnięte, niemal sflumione, ujęte w stylowy cudzysłów przez nadanie frazie śpiewności. Ekspresja głosu oparta nie na jego kunsztownym modulowaniu, lecz na wygrzywaniu pewnej tonacji prowadzącej, np. triumfalny ton, w którym Eichlerówna wyznaje zbrodnie Agrypiny.

Zarówno w kreacji Eichlerówny jak i Gogolewskiego wysiłek artystów zmierza do stworzenia „wewnętrznie zgodnej” postaci stylowej; pytanie o jej prawdziwość (psychologiczną i historyczną), pozostaje na drugim planie. Gogolewski modeluje postać manieryczną, perwersyjną, dekadencją; tyran rodzi się w Neronie wśród wybuchów słabości, hysterii, kaprysów. Gogolewski pokazuje to w stylu gestyki — manierycznej, secesyjnej niemal, kokietującej estetyzmem. Model tyрана, jaki tworzy, daje się odczytać z wyniosłości ugiętego kolana, z łuku ręki, opasującej oparcie tronu, z kapryśnej tonacji głosu. Błyskotliwa kreacja Gogolewskiego jest również konstrukcją; jest cała wymyślona, ale jednocześnie prawdziwa. Prawdziwa w porządku prawdy artystycznej. Skontrastowana po mistrzowsku z monumentalno-królewskim steryotypem matki, jaki daje Eichlerówna. I zbudowana, także, dla tego kontrastu.

Inny biegun sztuki aktorskiej pokazali młodzi wykonawcy *Konduktu* w Ateneum. Wypełnili tekst Drozdowskiego prawdą obserwacji własnej, nadali tej skromnej jednoaktówce wagę realistycznego odkrycia. Krytyka literacka od lat uganiania się za wizerunkiem dzisiejszego „człowieka z Polski”. Drozdowski napisał partyturę, w opar-

wincji” najbardziej „istotnej”, robotniczej, urzędniczej, chłopskiej. „Prowincji”, ukazującej ludzką twarz owej „kaszy”, o której lekceważąco pisał kiedyś Ważyk. A nie chodzi o typy okrzepłe socjalnie, lecz o *nową typowość in statu nascendi*. O owych werbusów, którzy przestali już być chłopami, ale nie są jeszcze robotnikami; o dziewczyny, które urodziły się na wsi, ale dojrzały w mieście; o szeregowego partyjniaka z kopalni; o inżyniera „nieuleczalnego inteligenta”, który jednak znajduje wspólny język z robotnikami; o rubasznego „szoferaka” ciężarówki. Te postaci trzeba odkryć dla teatru, a wraz z nimi klimat, w którym staje się możliwa solidarność wśród rozwarstwienia i powierzchnowych niechęci, zadawmionych przesądów, wśród relikwów podziału klasowego. Tego właśnie dokonali w Ateneum Andrzej Gawroński i Marian Kociniak jako „werbusy”; Jan Matyjaszkiewicz jako szofer; Zdzisław Tobiasz jako Inżynier; Ludwik Pak jako Partyjniak; Wanda Koczewska jako „Dziewczyna zabrana z drogi”; Stanisław Libner jako Soltys. Niemal wyłącznie młodzi aktorzy, grający młode, dopiero kształtujące się w naszym życiu postacie. Wszyscy dali portrety niemalowane, pełne socjalnej i psychologicznej prawdy; prawdziwe w ludzkim klimacie i prawdziwe w świetnie podpatrzonej „detalu”. Młoda szkoła aktorska dała popisowe studium realistycznego portretu; portretu, który nie ma jeszcze u nas tradycji. W tym znaczeniu przedstawienie w Ateneum ma dla realistycznego teatru współczesnego w Polsce znaczenie wyjątkowe.

Dwa wielkie osiągnięcia aktorskie sezonu dobrze świadczą o możliwościach polskiego teatru. W jednym zarysowały się świetnie kreacyjne i stylotwórcze uzdolnienia aktorów; w drugim zabłysnęła nieoczekiwanie wnikliwa pasja odtwórcza realisty. Harmonia tych dwu tendencji stanowi o żywotności teatru.