

Aleksander Ostrowski jest dobrym pisarzem. Na pewno jednym z najbardziej utalentowanych wśród plejady klasyków rosyjskich okresu pogogolowskiego. „Talenty i wielbiciel” to dobrze napisana, realistyczna sztuka tego autora. Matylda Krygier, należy do grona inteligentnych, czułych na półtony klasyki, reżyserów. Równie inteligentnym i wrażliwym na barwy tekstu scenografem był zawsze Marian Garlicki. „Mein Liebchen, was willst du noch mehr?” — powiedziałyby Henryk Heine — czyli, upraszając nieco tłumaczenie: czego nam więcej trzeba, żeby przygotować dobre przedstawienie?

Wiadomo, trzeba myśli przewodniej widowiska i aktorów. Aktorzy powinni wiedzieć, że do klasyków — nie tak znówu leciwych, gdyż piszących w ubiegłym wieku — należy podchodzić mimo wszystko trochę inaczej, aniżeli do dramaturgów współczesnych. Dzieła już klasyczne mają bowiem swój styl, który jest odbiciem stylu epoki. Niezależnie od spraw i konfliktów, które występują w życiu z a wszędzie. Bez względu na warunki historyczne i obyczajowe, kostiumy oraz scenografię wydarzeń.

Warto też pamiętać, że prezentując klasyka na współczesnej scenie, nie musimy odzierać jego sztuki z szat, w jakie ją (oraz jej bohaterów) przyoblekli. Nie to przecież stanowi klucz do odczytania tych wartości ogólnoludzkich, które tkwią w konkretnym dramacie — a jednocześnie wciąż atakują naszą wyobraźnię i umysły spod warstwy odległych już doświadczeń; spod kurzu historii, anachronizmu — zdawałoby się — myśli i uczuć, które narzuca konwencja epoki; jej wzory postaw, zachowań — słowem: współzycia ludzi, opartego na przyjętych normach. Co wynika z określonego modelu mentalności różnych środowisk, warstw i klas społecznych. A także z prądów filozoficznych, nie wspominając o krytycyzmie wobec układów władza — rządzeni, lub aprobowaniu istniejącego stanu rzeczy, czy wręcz pochwalę panujących stosunków.

PO CO MÓWIĘ o prawdach tak znanych, że aż schematycznych? A no, po to, żeby tym jasniej ukazać — ile tu podstawowych składników przedstawienia utworu klasycznego współczesnej widowni — zależy od TEATRU. Począwszy od reżysera i scenografa, skończywszy na wykonawcach. Na tych ostatnich ciąży bodaj największa odpowiedzialność

za realizację zamysłu inscenizacyjnego. Koncepcja widowiska może bowiem być ambitna i przekonująca, natomiast jej niewłaściwe wprowadzenie w życie sceniczne przekreśla, punkt po punkcie, słuszne założenia. Założenia, dla których przecież teatr podjął trud wystawienia tej, a nie innej, sztuki.

Cóż, znaleźliśmy się znów w miejscu startowym. Autor — interesujący, dramat — dobrze skonstruowany, reżyser z koncepcją (dość wyczuwalną) „ironizowania na temat”, scenograf też pełen inwencji parodystycznej (obrazki oleodrukowo-naturalistyczne, jako tło dekoracji w dekoracjach) — a spektakl w Teatrze Ludowym jakiś taki niewyraźny.

Co w Ostrowskim — szczególnie zaś na tle jego „Talentów i wielbicieli” — może dziś zafrapować i teatr, i widownię? Teatr może w dramacie Ostrowskiego odnaleźć sporo smakowitości, przede wszystkim formalnych. Akcja toczy się na trzech pla-

Jerzy Bober

OSTROWSKI ZUBOŻONY

nach: w teatrze, w życiu (które nawiązuje do tragikomedii na scenie) i zostało pokazane przez autora jako teatr w... dwóch teatrach. Trochę to skomplikowane, ale tylko pozornie. Z jednej strony, pisarz „zakochany” w teatrze (wiemy, że poświęcił wszystko: pozycję społeczną, majątek, snobizmy towarzyskie — w a ż n e w jego epoce! — dla fascynacji „podejrzana” profesją jakby z marginesu społecznego). Z drugiej strony — moralna funkcja, jaką przypisywał (zresztą słusznie) teatrowi, który powinien dzięki talentowi pisarzy i aktorów wskazywać drogę ku oczyszczeniu prawd obrosłych zakłamaniami. Jakież to prawdy? Umoralnianie demoralizujących, zwalczanie poglądów, że wszystko w życiu można i trzeba kupować, bowiem żadna wartość osobowa, charakter, praca oraz talent nie dojdą do głosu, jeżeli nie poddadzą się swoistej prostytucji.

OSTROWSKI, z dokładnością fotografa bliskiego naszym czasom, używa teleobiektywu, aby widz mógł rozpoznać każdy drobiazg fotografii: od rysów indywidualnych postaci do ukrytych w cieniu szczegółów otoczenia. A więc klimat epoki, uwarunkowania ruchów, działań, pobudek ide-

owych oraz możliwości bytu (materiałnego i duchowego) w ścisłe podporządkowanym systemowi społecznemu — światu, który trzeba zmienić. Stąd ironia uteatralizowanej akcji „Talentów i wielbicieli”. Stąd zbyt przejrzyste ramy melodramatu, którego nie można lepiej pokazać poza grą w kilka teatrach na tej samej scenie.

Akcja sztuki wymaga zatem aktorstwa zróżnicowanego, zawieszona niejako pomiędzy utrzymaniem „stylu” należnego scenerii obyczajowej — i przenoszeniem w nasz czas symbolicznych ostrzeżeń przed konformizmem. Czyli, przed postawami ugodowymi — które niszczą godność człowieka i wytrącają mu z ręki broń do walki w każdej słusznej sprawie. Blask pieniądza, stabilizacji, pozycji społecznej nie może porażać oczu, myśli oraz uczuć — jako cel ostateczny ludzkich dążeń. I to jest prawda nadrzędna, nie tylko w epoce Ostrowskiego.

TEATR

nie w zachowaniu „księcia”, „bankiera”, „kupca” — jak nosić stylowy kostium i jak nakładając sceniczne maski, parodiować oraz ośmieszać postawy swych wcieleni aktorskich. Umiejętności tych klasycznych karykaturowań stylu środowiskowego warto się uczyć nie tylko w teatrze radzieckim, ale również poprzez filmy często-gęsto tworzone na kanwie literatury Ostrowskiego, Czechowa, Turgieniewa, Dostojewskiego, Gorkiego. Trudno odmówić tam aktorom d y s t a n s u do postaci ale są to wcielenia sceniczne w pełni prawdopodobne, reprezentujące określony styl zachowania. Nawet w grotesce.

Tymczasem groteskowe pogrubienia „Talentów i wielbicieli” — mimo zgrabnego pomysłu reżyserskiego: przenikania jednego teatru w drugi i trzeci — spiaszczyły cały spektakl i odebrały mu siłę przekonującą.

WTEN SPOSOB rozmięknęły się intencje inscenizatora w efektem wykonawczym. Poza odtwórczynią głównej roli Nieginy — MAJĄ WIŚNIEWSKĄ, która na ogół interesująca i bez szarży rozegrała partię niby — czystej, broniącej się przed upadkiem moralnym dziewczyny „z talentem”, w końcu jednak konformistki — a także poza STEFANEM MIENNICKIM, jako Gromilowem, tragicznym i pijakiem, dwuznacznym więc „sumieniem” życia w teatrze i jego echa w życiu społecznym, oraz (miejscami) ANDRZEJEM RZECZOWSKIM, jedyną postacią pozytywną w sztuce, ale za to przegraną życiowo (student i naręczony Nieginy) — trudno zgodzić się z resztą interpretacji aktorskich. Może jeszcze JADWIGA ULATOWSKA starała się uprawdopodobnić prymitywne odruchy matki-stręczytelki, ale jakby z innej sztuki. Może ALEKSANDER BEDNARZ wnosił oś z klimatu dobrego pastiszu ról dyrektorów dawnych trup teatralnych — tyle, że był postacią wyraźnie epizodyczną. Podobne uwagi odnoszą się do BARBARY STESŁOWICZ (Aktorka Smielska).

Nie sprawdził się ani sceniczny Książę STANISŁAWA MICHNY, ani Bakin w ujęciu ROMANA MARCA, ani wielki finansista Wielkatów (WŁADYSŁAW BULKA), ani LESZEK ŚWIGOŃ jako kupiec Wasia — świat ludzi znaczących w utworze i decydujących o stylu przedstawienia. Była to konwencja gry, odległa od charakteru pisarstwa Ostrowskiego.

Ponadto wystąpili: ZBIGNIEW HORAWA (inspicjent), TYTUS WILSKI (konduktor) i MARIA CICHOCKA (Matriona).

Tak zatem wyparował z przedstawienia ton ironiczny, zamieniając się w tony przesadnie groteskowe. Dramat Ostrowskiego utracił swą stylową linię na rzecz opowiadki dydaktycznej: czarno-białej. Nie może bowiem być cieniowań tam, gdzie wszystko jest nazbyt jaskrawe.