Trybuna ludu 14. IV. 49 r.

Teatr

Jaszcz

Od feudalnej hrabiny do komunistycznej studentki

„Pies ogrodnika", komedia w 3 aktach Lopego Vegi. „Wiosna w Moskwie", komedia w 3 aktach Wiktora Gusiewa. Występ gościnne Państwowego Moskiewskiego Teatru Dramatycznego w Teatrze Polskim.

Olśnienie.

Zachwyt — chyba bez zastrzeżeń zachwyt — który ogarnął każdego przyjaciela radzieckiego teatru i każdego widza, od recenzenckich krzeseł (były takie?) do galerii, każdego, kto mógł zajrzeć na swe dobro kulturalne zawarcie znajomości z teatrem Ochłopkowa, najbardziej opornych wrażeniom teatralnym musiał rozbroić i przekonać o artystycznej doskonałości tego teatru i jego artystycznej pełni.

Pamiętacie klasyczną komedię hiszpańskiego mistrza Lopego Vegi „Pies ogrodnika"? Gra się ją obecnie w Łodzi, a swego czasu wystawiła ją z powodzeniem „Placówka". Teraz tego samego 16-wiecznego „Psa" — „Sobaka, nasienie" — pokazał teatr Ochłopkowa i pokazał we współdziałaniu wszystkich elementów teatralnego natchnienia i teatralnej techniki, ujętej w rygory jasno przemyślanej koncepcji.

Bądźmy sprawiedliwi. Oparte o dobre wzory reżyserskie przemyślane i zagrane przez młodych, dzielnych artystów, przedstawienie polskie nie tylko nie było złe ale stało się pokazem wartościowego wysiłku zespołu i reżysera. A jednak — bądźmy szczerzy — różnice między obu przedstawieniami były czymś więcej niż różnicami reżyserskiego montażu i dekoracyjnych ustawień. Były — pomimo wszelkich, powtarzam, zalet i obiektywnej wartości przedstawienia w „Placówce" — różnice klasy koncepcji, konstrukcji i scenicznego wykonania.

Nie miejsce w piśmie codziennym na dokładną analizę reżyserii, gry, powiązania pozornie sprzecznych elementów w stworzeniu cudownie zwartej całości itd. Taka analiza to zadanie specjalnych literackich i teatrologicznych czasopism, które bez wątpienia zajmą się obszernie sceną zespołu Ochłopkowa w Polsce i zbilansują te wszystkie korzyści, które wyciągnąć będziemy mogli z radzieckiej wizyty. Trudno jednak pominąć, trudno jednak nie podkreślić przynajmniej pare najbardziej zasadniczych cech, które złożyły się na męskiewskie przedstawienie „Psa ogrodnika".

Wszy przede wszystkim — ogólny styl przedstawienia, zasadniczy jego charakter. Podczas gdy inscenizatorzy polscy poszli za wzorem francuskim i dali wykwintny, nieco ironiczny marivodaż, lekki jak puch i... zwiewny jak puch, podczas gdy w „Placówce" widzieliśmy kawałek dobrego teatru francuskiego aż do Jouveta, piąsy subtelne i paryskie — zespół radziecki poszedł po linii odświeżenia i uwspółcześnienia Vegi prawdziwego tj. Vegi hiszpańskiego, wrośniętego mocno w swój kraj i obyczajowość swej epoki. Jest to koncepcja rzetelnego realizmu, który oczywiście nie wyklucza żadnego chwytu teatru nowoczesnego, parodii, kiedy ona potrzebna, czy groteski, gdy na nią miejsce. Istota rzeczy na tym polega, że styl autora nie ulega wypaczeniu, choć podlega rozwinięciu.

Stąd inscenizatorzy radzieccy (Własowa i Babanowa), zachowując wdzięk, lekkość, śmiech i śmiech, nie uronili jednak nic z hiszpańskiego tematu serio, z jego krwistości i żaru kastylskiego słońca, z porywczości i namiętności uczuć, które cechują nawet komediowe postacie tej sztuki płaszcza i szpady (jako rekwizytów moralności i stanu rycerskiego). Babanowa nie cofa się przed żadnymi pięknostkami, które może wycieniować lub wygrać na marginesie sztuki, ale zarazem nie gubi żadnej z jej piękności. Z nieomylnym instynktem krzyż od śmiałej groteski do komedii romantycznego gestu i poetyckiego słowa, od sytuacji szelmostw skaponowskich do subtelnych niuansów okrutnej gry miłosnej pomiędzy hrabiną a kochanym przez nią i sadystycznie poniżanym sługą. Dowcip bywa rubaszny i delikatny, sytuacja rycerska lub gminna, każdy szczegół podporządkowany jest jednak koncepcji jednolitej. A realizm jej polega m. in. na tym, że „Pies ogrodnika" również społecznie nie jest dziwolągiem [illegible] i [illegible] usiłuje, zabawnie raczej niż mądrze, wyprzedzić epokę: plebejusze „Psa" są tacy, jakimi byli wówczas naprawdę.

Następnie — dekoracje i montaż. Dekoracja jest w zasadzie jedna, z zmian dekoracyjnych kilkanaście. Mistrzowsko posługuje się W. Faworski niewielu czynnikami, zasadniczej konstrukcji sceny i grupuje je w najrozmaitszych wariantach: podestem i schodami, ułamkiem kolumnady pałacowej i systemem kotar i kurtynek. Świetnie z tem współgra muzyka oraz kostium aktora, zróżnicowany, daleki od baśniowej „ładności", przydzielający słudze Teodora wytarte kubraczysko, a bywalcom zakratowej zagrody tylko łachy i łachmany (co prawda nader fotogeniczne).

A wreszcie gra aktorska, jedna z dominant przedstawienia. Hrabinę de Belflor gra M. Babanowa, jedna z najwybitniejszych artystek teatru radzieckiego (a wiadomo, co znaczy takie określenie). Od pierwszej do ostatniej chwili jest Babanowa wcieleniem damy hiszpańskiej z czasów złych, ale pełnych galanterii królów Filipów, dumną seniora, a zarazem pełną skomplikowań kobietą.

Babanowa gra mistrzowsko, ale nie sądźcie, że jest odosobniona w zespole, że tworzy konstelację gwiazdy i satelitów, świecących zapożyczonym światłem. Zarówno A. Łukjanow jako Teodor, jak B. Tołmazow jako Tristan dają znakomite kreacje aktorskie. Szelma Tristan nie robi zwinnego młodzika — tym lepiej. Kapitalni są G. Kiryłow i S. Wolski jako dostojni, groteskowi za lotnicy. Wybornie przeciwstawia się grze Babanowej S. Altowska jako jej służebna i chwilowa rywalka w afektach Teodora. Doskonale skontrastowany wygląd zewnętrzny Diany i Marceli to przykład jednej z tych realistycznych sumienności teatru, które charakteryzują fnezyjność jego roboty. Marcela nie powinna, nie może być duplikatem Diany, i tej wskazówki przestrzega teatr. Wyraźnie zarysowaną sylwetkę sługi markiza dał Ławrentiew. Trzeba zaraz dodać, że najmniejsza rólka obsadzona była przez aktora, mającego pełne poczucie odpowiedzialności za całość przedstawienia. To się nie tylko czuło, to się widziało.

Kończę, jak zacząłem: głowem o podziwie. Ten podziw powinien być tym bardziej twórczym wzruszeniem, że teatr polski nie jest teatrem w upadku, przeciwnie, że rozwój jego zarysowuje się coraz pomyślniej.

* * *

Tempo, z jakim teatr Ochłopkowa pokazuje w Warszawie coraz nową sztukę, ze swego warsztatu sprawia, że jego entuzjaści i zapaleni widzowie znajdują się pod wciąż rosnącym natłokiem wrażeń, które z trudem przychodzi porządkować i systematyzować, i których zestawienie w syntezę wymagać będzie czasu, wolnego od przymusu godzin pośpiechu. W południe jednego dnia widziałem „Psa ogrodnika", i tegoż dnia wieczorem „Wiosnę w Moskwie". Dwie całkowicie różne epoki i style pisarskie, dwa całkowicie różne style teatralne. Wrażenia kontrastu było oszałamiające. A przecież gra ten sam teatr i przeważnie ci sami aktorzy.

„Wiosna w Moskwie" potwierdza nasze mniemania o istocie i kierunku rozwoju radzieckiego teatru rozrywkowego, o poszukiwaniu przezeń twórczego sposobu przekształcenia tradycji mieszczańskiego śmiechu. Skoro tak jest, łatwo określić na czym polega główna wartość „Wiosny w Moskwie". Nie ważny w niej ciężar gatunkowy, wymyślność czy niewymyślność fabuły, posługiwanie się starymi rekwizytami, aż do wygłaszania przez aktorów monologów i uwag „na stronie". I nie o to chodzi, czy przeważnie sytuacyjny dowcip tej komedii jest prosty czy wyrafinowany, a tempo gry dostatecznie żywe. Mniejsza też o niezaprzeczalne, a wielkie plusy „Wiosny": kulturalne i pomysłowe dekoracje (M Warpecha), bardzo melodyjne piosenki i zręcznie wplecione motywy muzyczne (N. Bogosławskiego), a także świetną, jak zwykle, najlepszą szkołą artystyczną mogącą się wykazać grą aktorów (Altowska i Kariuwa, Sztrauch, Tołmazaow, Ternowski i inni — także Chanow zwycięsko w głównej roli męskiej, pokonujący niezbyt do tej roli odpowiadające warunki zewnętrzne — także Ter - Osinian, która zabłysła w roli służebnej Murzynki w „Psie ogrodnika" a w „Wiośnie w Moskwie" stworzyła z rólki szatniarki Maszy rozbrajająco komiczną i pierwszoplanową postać) — sprawą zasadniczą jest powodzenie próby ideologicznego odnowienia tak ważnego repertuaru rozrywkowego.

Spójrzmy, bowiem na „Wiosnę" od strony porównania z podobnego typu utworami burżuazyjnymi: w tradycyjnej komedii muzycznej czy operetce gra idzie zawsze o pieniądze, o tytuły, kręcimy się zawsze w świecie wyobrażeń i marzeń mieszczańskich. Nic podobnego nie ma w pisarzy radzieckich, i nic z tego spadku się dziedziczy „Wiosna w Moskwie", problem jest tu poruszony w formie lekkiej, bezpretensjonalnej, ale problem poważny, dotyczący zagadnień naszkowej pracy zespołowej i roli opinii publicznej jako czynnika, prostującego błędy jednostki, roli także różnej od tzw. opinii w społeczeństwie mieszczańskim. Na specjalną uwagę zasługuje też tutaj pozycja kobiety, nie głupiej lalki czy kokotki, lecz równouprawnionego tak towarzysko — obyczajowo jak zawodowo członka społeczeństwa. To jest świeże, to jest zdrowe i orzeźwiające, to jest — nie zawdzięczamy się przed tym słowem — socjalistyczne. I w tym zawiera się wartość „Wiosny w Moskwie". Jest ona próbą na obszerną drogę tworzenia nowego typu komedii muzycznej. Przyjdą za nią inne.