

Socrealistyczne aktorstwo – postulaty i praktyka

MAŁGORZATA NIECIKOWSKA

Nikt chyba nie ma dzisiaj wątpliwości, że właściwą cezurą w historii polskiego teatru nie jest zakończenie wojny, lecz rok 1949. Przyjęcie jako obowiązującej doktryny realizmu socjalistycznego oznaczało bowiem dla teatru konieczność nowego samookreślenia i stanowiło kres złudzeń, że da się w nowych warunkach kontynuować przedwojenny model teatru.

Realizm socjalistyczny, lansowany i narzucany jako metoda twórcza najlepiej opisująca świat w jego historycznej zmienności, był w praktyce sposobem przemiany fikcyjnej, wytworzonej przez ideologów nowej rzeczywistości w to, co realnie istnieje. W tej propagandowej grze fikcji i prawdy teatrowi wyznaczono rolę istotną. „Unaoczniając” widzom propagandowe scenariusze literackie (oficjalnie nazywane współczesnymi dramatami o pracy i produkcji), teatr miał je odfikcyjnić, a przynajmniej nadać im pozory prawdy. W tym procesie magicznej przemiany fikcji w rzeczywistość aktor odgrywał rolę najistotniejszą. Człowiek taki sam jak inni, a jednak nie taki sam, bo wyposażony w umiejętność przekształcania fikcji w „prawdę”. Ideologom potrzebny był aktor-demiurg, który na wzór platońskiego boskiego rzemieślnika przetwarza idee w świat dany zmysłowo.

Żeby wypełnić to zadanie, sam teatr musiał najpierw dogłębnie się zmienić i stać się nowym, prawdziwie socjalistycznym teatrem. Podobnie aktor musiał stać się nowym aktorem. Zgodnie z marksistowską zasadą jedności praktyki i teorii owej resocjalizacji teatru pomagać miała teoria, czyli stworzony odgórnie system nakazowo-zakazowy. Dziś możemy go wyczytać z ówczesnego piśmiennictwa partyjno-teatralnego i teatralno-partyjnego. Zaś wzorzec przemian, jakim teatr powinien podlegać i rzekomo podlega, przedstawiały i jednocześnie lansowały dwa utwory powstałe w 1950 roku: film Eugeniusza Cękałskiego *Dwie brygady* oraz sztuka Aleksandra Baumgartena i Karola Słotwińskiego *Premiera w Borucicach*. W obu dziełach pokazano, że przemiana teatru i aktora musi się dokonywać w konfrontacji z zakładem produkcyjnym i zatrudnionymi tam robotnikami. To zbliżenie do ludzi pracy socjalistycznej sprawia, że aktorzy starego typu (Borowicz, wielki tragiczny aktor przedwojenny z *Dwóch brygad* i Zatorski, przedwojenny amant z *Premiery w Borucicach*) zmieniają sposób myślenia o socjalizmie, a co za tym idzie – także sposób grania.

W socrealistycznej teorii teatru aktor był najważniejszy, gdyż to on, wytwórca fałszywych światów i iluzji, decydował o powodzeniu propagandowego przedsięwzięcia, od niego bowiem zależało, czy złudzenie zostanie wzięte za rzeczywistość. Miał tak grać, by nikt nie spostrzegł, że gra. Nadzieje ideologów jasno i prosto wyłożyła Jadwiga Siekierska: *Eleonora Duse wspomina, że gdy*

grała lady Mackbeth, zbit ją pewnego razu strażak dyżurujący za kulisami. Ten fakt przekonał ją więcej od głosów wszystkich krytyków i recenzentów, że grała dobrze: wizja teatralna utożsamiała się z rzeczywistością¹. I właśnie o to szło, by za sprawą aktora widz brał fikcję ideologiczną za wierny obraz rzeczywistości.

Nigdy nie mówiąc o tym wprost, socrealistyczna teoria teatru stawia aktorowi dwa różne, choć bliskie sobie zadania – aktor ma nie tylko przedstawić fikcję tak, by nabrała pozorów prawdy. Otóż zgodnie z podstawową zasadą erystyki skutecznie może przekonywać tylko ten, kto sam jest przekonany. Dlatego aktor, by głosić prawdę ze sceny, musi ją najpierw uczynić własną. Z tego względu *przemiana rzemiosła aktorskiego to w gruncie rzeczy przemiana ideologiczna*². Aby sprostać nowym zadaniom, aktor musi *przebudować swoją psychikę, studiując problematykę marksistowską, podstawy marksizmu i estetykę marksistowską. Racje polityczne i prawda artystyczna ściśle się ze sobą łączą*³. Aktorzy i teatr przy wystawianiu nowych sztuk muszą pamiętać, że *nie idzie o dobrych aktorów i reżyserów ani o środki techniczne, ale najważniejszą i zasadniczą sprawą jest POZIOM IDEOLOGICZNY Zespołu Aktorskiego, jego głęboki wewnętrzny stosunek do postaci i problemów, jakiś żar przekonania o potrzebie społecznej danej sztuki i roli, jaką ma spełnić w naszej walce*⁴. W świetle takich koncepcji konieczne są więc kursy dokształcające aktorów w marksistowskiej problematyce. Można by rzec, iż istotą socrealistycznej teorii aktorstwa jest zasada tożsamości dwóch ról – roli aktora i roli propagandzisty. Z tej zasady wynika szereg konsekwencji. Żeby osiągnąć socrealistyczny ideał gry, *nie wystarczą odczyty i literatura, nie wystarczy polityczne uświadomienie, nawet aktywność polityczna – tu trzeba mocno zespolić się z ludźmi pracy, ze zwycięską klasą robotniczą, trzeba się w niej zanurzyć i żyć się z nią, żeby ją móc potem na scenie wypowiadać*⁵. To ostatnie sformułowanie nie jest przypadkowe. W tej koncepcji bowiem aktor nie tylko przedstawia, lecz również, a może przede wszystkim, jako propagandzista, wypowiada „prawdę”. Odpowiednio do tych wskazań aktorzy musieli na chwilę stać się murarzami, ślusarzami, górnikami czy hutnikami. Prawdziwi robotnicy mieli nauczyć, jak przedstawić na scenie „papierowych” robotników, by stali się rzeczywistymi, ideologicznie słusznymi proletariuszami.

Z socrealistycznej zasady tożsamości wynikają również dalej idące konsekwencje. W dyskusjach na temat „nowego aktora” sugerowano, że tak naprawdę robotnika najlepiej może zagrać jedynie aktor pochodzenia robotniczego, a chłop – chłopskiego. Te skrajne poglądy jednak ostatecznie odrzucono, zauważając, że *na to, by dobrze zagrać robotników i chłopów, nie trzeba się nimi urodzić. To zaprzeczałoby sztuce aktorskiej*⁶. To ostatnie twierdzenie nie oznaczało jednak rewizji socrealistycznego ideału teatru i sztuki aktorskiej. Ideał aktora-robotnika, czy aktora-chłopa nadal był pożądanym, tyle że nie dawał się urzeczywistnić ze względów praktycznych, gdyż młodzież robotnicza i chłopska za bardzo nie garnała się do szkół teatralnych mimo zachęt i rozmaitych preferencji. Jednak całkowicie tego pomysłu nie zarzucono i powrócił on w postaci zmiany kryterium estetycznego stosowanego do tej pory przy wyborze kandydatów do zawodu aktorskiego. Zrodziła się nowa zasada: skoro brakuje prawdziwych robotników i chłopów, to kształćmy takich aktorów, którzy fizycznie najbardziej ich przypominają. „Nowy aktor” zaczęło znaczyć przede wszystkim *inny niż dotąd pod względem warunków fizycznych. Typ klasycznej urody zaczął budzić*

polityczne podejrzenia, stając się symbolem epoki burżuazyjnej, tym, co powinno zostać wyeliminowane, co w najlepszym razie było oceniane jako banalne, nudne i bez wyrazu. W nowej epoce kanony estetyczne wyznacza tworząca historię klasa robotniczo-chłopska. „Stare” piękno musi ustąpić miejsca pięknu „nowemu”. To, co w przeszłości uchodziło za brzydkie, nieforemne, niskie, nieregularne, pękate, krzywe, wraz z awansem i wkroczeniem na arenę dziejów nowej klasy zyskuje na wartości. Surrealistyczna antropologia teatralna była próbą zrealizowania ideału nowego aktora. Dostosowania go choćby fizycznie, jeśli już nie genetycznie, do typu ludzkiego, który rzekomo wstąpił na arenę dziejów. Patrząc na scenę, widzowie mieli mówić (i podobno mówili): – *Toż to wykapany Kowalski z działu mechanicznego*. A gdyby jeszcze następnego dnia twierdzili – *Słuchaj, Kowalski, widzieliśmy cię wczoraj w teatrze*, granica między fikcją a rzeczywistością została by całkowicie zatarta i w ten sposób spełniłby się na jawie sen każdego propagandzisty. Ale socrealistyczna antropologia miała też inne zdania. Lansując taki osobo-wzór, stwarzała jednocześnie antywzór, dyskwalifikując go jako „prczytkowy”, „schyłkowy” czy też po prostu wrogi. Ludziom wysokim, smukłym, harmonijnie zbudowanym, o regularnych rysach przeciwstawiała armię ludzi krępych, pękatych, silnych. Chciałoby się powiedzieć, że arabom pełnej krwi, delikatnym i przeestetyzowanym, przeciwstawiała końskich stachanowców, silne, pracowite i wytrzymałe perszerony. W końcu jednak o to właśnie szło, by w mozole i trudzie ciągnąć historię do przodu. Tak czy inaczej ideologicznie odpowiedni wygląd stawał się atutem aktora.

Socrealistyczna koncepcja aktorstwa kryje jednak sprzeczności, które jaskrawo wychodzą na jaw, gdy zadaniem aktora staje się prezentacja postaci negatywnej. Skoro przyjęta zasada pełnej i całkowitej identyfikacji zakłada, że w przedstawieniu *każda postać sztuki realizuje siebie w działaniu i mowie, a mówi jedynie to, co istotnie myśli i czuje*⁷, to jak kreować postacie, z którymi nie można i nie należy się utożsamiać z powodu ich całkowitej obcości ideologicznej? Jak grać „hipokrytów”, „szpicli”, „sabotażystów” czy po prostu Anglików, Amerykanów lub Niemców? Tu recenzenci są na ogół bardzo powściągliwi i ograniczają się do stwierdzeń, że *aktorzy grający rolę Niemców jak również Anglików czy Amerykanów opierać się muszą wyłącznie na własnym kunszcie interpretacyjnym*⁸, przy czym nie zwracają wcale uwagi na to, iż istotę tego kunsztu sami określili wcześniej jako umiejętność całkowitej identyfikacji z graną postacią. Z tą sprzecznością radzono sobie w ten sposób, że w rolach negatywnych obsadzano aktorów reprezentujących ideologicznie obcą urodę. Andrzej Łapicki wspomina bankiet wydany z okazji występów w Warszawie teatru Moskowieta: *Kiedy stałem sobie gdzieś z boku, podszedł do mnie młody aktor z Moskowieta, taki trochę w moim typie, ubrany lepiej od reszty. Popatrzył na mnie i mówi – Ty toż szpionów igrajesz?*⁹

Partyjni ideolodzy ustawili dwa słupy, które miały strzec polski teatr przed zboczeniem z jasno wytyczonej drogi realizmu socjalistycznego. Te dwa słupy to formalizm i naturalizm. Formalizmem w teatrze mogło być wszystko, co z jakichś powodów nie podobało się stróżom partyjnej poprawności, choć na ogół były to: 1. *dekoracja niezależna od rzeczywistości*; 2. *reżyserskie upodobanie do abstrakcyjnych układów kompozycyjnych*; 3. *rozbitcie roli aktora na pozy, może interesujące, ale jako całość nie do przyjęcia i odstręczające jak wszelkie pozy*.



Zofia Mrozowska i Jan Kurnakowicz, *Miasto nieujarzmione*, reż. J. Zarzycki (1950)

Jednocześnie formalizm mógł się przejawiać w braku zespołowości w pracy teatralnej i w nieumiejętności budowania naukowego poglądu na świat. Odpowiednio do tego formalistyczne będzie zarówno przedstawienie *Moliera pozbawione molierowskiej pasji burzenia starego świata* (...) jak i przedstawienie *Moliera w autentycznym kostiumie, w dobrym realizmie scenicznym*, czyli z okresu, kiedy teatr służył mieszczaństwu¹⁰. W sztuce aktorskiej zaś formalizmem było wszystko to, co sprzeciwiało się obowiązującej aktualnie normie realizmu socjalistycznego. Konkretnie oceny wydawano arbitralnie. Precedens stworzył Jaszcz w recenzji z *Fedry* Racine'a w Teatrze Polskim w Poznaniu. Reżyserem spektaklu był Wilam Horzyca, scenografem – Kosiński, a główną rolę grała Irena Eichlerówna. W „Trybunie Ludu” z 4 listopada 1949 r. Jaszcz pisał: *Rola naszej znakomitej tragiczki (...) jest (...) przykładem schodzenia na manowce niebezpiecznego formalizmu aktorskiego. Maniera, w jakiej Eichlerówna utrzymuje swą grę, mistrzowskie choć niezmiernie sztuczne władanie głosem i intonacją sprawiają, że „Fedra” Eichlerówny ustawicznie zdumiewa, chwilami zaskakuje i często pobudza do sprzeciwu. Żywiotyowy talent Eichlerówny sprawia, że mimo mylnej koncepcji (...) gra jej przedstawia silne wrażenie i jest – być może – przeżyciem teatralnym. Lecz są to przeżycia sprzeczne z istotą naszych dążeń do realizmu gry aktorskiej i realizmu przeżycia. Jak widać, rzecz cała w tym, by aktor nie podkreślał swej indywidualności, a zwłaszcza, by jak najstaranniej ukrywał fakt, iż teatr jest sztuką, to znaczy czymś „sztucznym”. Nie szło o samowolne demonstrowanie umiejętności aktorskich, ale o wykorzystanie ich w celu stworzenia imitacji, która mogłaby być wzięta za oryginał.*

Drugi słupek nie pozwalający zboczyć z właściwej drogi, czyli naturalizm, został przez Bohdana Korzeniewskiego zdefiniowany następująco: *Najłatwiej jest dostrzegany naturalizm wulgarny (pachnąca grochówka na stole). Ale bardziej niebezpieczny jest inny, utajony – gdy reżyser lub aktor wyznaje kult przedmiotu idący przed człowiekiem (np. maszyna na scenie jest prawdziwa, robotnik przy niej to schemat)*¹¹. W takim ujęciu naturalizm jest *ahumanitnością*, natomiast sztuka realizmu socjalistycznego ratuje ludzki, moralny, wychowawczy sens sztuki przed formalistycznym wynaturzeniem i odhumanizowaniem w sztuce *ginącego kapitalizmu*¹². Uwagi te, jak widać, odnoszą się głównie do scenografii



Lidia Korsakówna i Tadeusz Schmidt w *Przygodzie na Mariensztacie*,
reż. L. Buczkowski (1954)

i jej elementów. Do aktora tylko pośrednio. I nie dziwnego, gdyż aktor, który ma ratować humanistyczny wymiar sztuki, ma osiągnąć ten cel, posługując się w praktyce naturalistycznymi środkami wyrazu. Toteż zarzut naturalizmu, jeśli już pada pod adresem aktorów, jest zazwyczaj formułowany bardzo ogólnikowo i niekonkretnie. I tak oceniając przedstawienia dramatów produkcyjnych w Teatrze Nowym w Łodzi, recenzent pisze: *A naturalizm? Tu młodemu zespołowi czasem nieporęcznie jest się oprzeć zakusom. Lecz błąd szybko mija lub bywa naprawiony*¹³.

W tym punkcie recenzenci stale znajdują się w kłopotliwej sytuacji. Z jednej strony koncepcja realizmu socjalistycznego zmusza ich do rytualnych potępień naturalizmu, z drugiej zaś w wypadku gry aktorskiej jako pożądane przedstawiają procedury naturalistyczne.

Dwa słupy milowe formalizmu i naturalizmu miały teatrowi wyznaczyć królewską drogę realizmu socrealistycznego. Podążając nią, aktor ma odrzucić „chwyty”, „gierki”, schematy gry rodem z, jak to określano, minionej epoki pochodzące z teatru mieszczańskiego. Jak ma więc grać? By wybrnąć z kłopotliwej sytuacji, krytycy wymyślają magiczną formułę – gra aktora winna być „naturalna”. Oceniając wysiłek aktorski Kazimierza Dejmka w *Brygadzie szlifierza Karbana*, recenzent pisze: *...młodego [Karbana] gra Kazimierz Dejmek. Zapalczywość, ambicję, entuzjazm pracy, stanowczość przekonań, szorstkość pokrywającą czułość, młodzieńczą nieśmiałość w stosunku do skłaniającego się ku niemu uczuciu – wygrywa Dejmek z naturalnością, prawdą i siłą. Sens określenia „gra naturalna”, co widać dopiero z pewnej perspektywy, może być dwojaki. Może być ono traktowane jako zwieńczenie socrealistycznej zasady teatralnej „tożsamości” i zarazem uwieńczenie propagandowych wysiłków. To wszak uznanie sztucznie wykreowanej socrzeczywistości za naturalną, a więc powstałą niejako bez udziału człowieka, zgodnie z prawami natury, zatem niesztuczną, czyli bezwzględnie prawdziwą. Ale z dystansu widać, że to określenie może być również uznane – już bez żadnych odniesień propagandowych i ideologicznych – za, po prostu i zwyczajnie, najwyższą ocenę gry aktorskiej tamtych czasów, ocenę bezwzględną, bezprzymiotnikową i „ponadideologiczną”. Mistrzostwo w aktorskim fachu.*

Teatr polski nigdy nie dotarł do celu wyznaczonego przez propagandę. I nie bez powodów. Doktryna socrealistyczna, jako teoria, miała zbyt wiele sprzeczności, by

można ją było urzeczywistnić. Natomiast sprawdziła się jako narzędzie służące podporządkowaniu teatru władzy i jej interesom. Prawdziwą siłą socrealistycznej koncepcji teatru była bowiem – paradoksalnie – jej potencjalność, a słabością okazało się jej sceniczne spełnienie. Przekonał się o tym zespół teatru Nowego z Łodzi, który z młodzieńczą żarliwością i naiwnością próbował socrealistyczne zasady postraktować serio i wcielić w życie. Toteż nie przypadkiem partyjni ideolodzy przechodzili do porządku dziennego nad dokonaniem tego teatru, zachowując się tak, jakby się nic szczególnego nie stało. Nadal ponagłali teatr, by się usocrealistyczniał i dalej apelowali o nowy teatr, „teatr realizmu socjalistycznego” oraz o nowego aktora. Polski teatr, polskie aktorstwo, stałe były „u progu socrealistycznego teatru” tkwiąc w korzystnym dla ideologów stanie permanentnego „początku zmian”.

Co wcale nie znaczy, że socrealizm nie oddziaływał na polski teatr. Przeciwnie – przeorał gruntownie teatralną glebę, sprawiając, że po nim teatr nie był już taki jak wcześniej. Zmienił się jego styl, nade wszystko zaś styl aktorstwa, które rzeczywiście stało się bardziej „naturalne” (Adwentowicz na przykład ze zgrozą zauważał: ...*tak jak oni mówią na scenie, to ja rozmawiam w kawiarni*¹⁴). Ze zmagani z papierowym światem, z papierowymi postaciami i ideologicznymi schematami, w zapasach na śmierć i życie z masą „szeleszczącego papieru”, rodzili się rzeczywiście nowi aktorzy zdolni podjąć nowe wyzwania. Wysiłek, by ożywić odgórnie narzucone schematy, procentował w ich dalszym życiu zawodowym. Niech o tym świadczy warsztat aktorski Ryszarda Hanin, początkowo tokarki-racjonalizatorki ze sztuki Gruszczyńskiego *Dobry człowiek czy robotnicy warsztatów kolejowych z Trzeba było iskry* Pasternaka, a ostatecznie – by użyć określenia Jana Englerta – *mistrzyni małego realizmu*¹⁵. Podobnie ułożyły się losy zawodowe Antoniny Gordon-Góreckiej i Barbary Rachwalskiej (na zmianę były Antoniną Pietrzak – chłopką-biedaczką, sekretarzem POP w sztuce Warmińskiego *Zwycięstwo*), czym zaś się skończyło terminowanie Tadeusz Łomnickiego w podwójnej roli autora i aktora w teatrze socrealistycznym nie trzeba chyba mówić.

Krytycy kultury zajmujący się złotym wiekiem XVII we Francji zgodnie stwierdzają, że w zderzeniu twórczości z doktryną rodzi się mistrzostwo. Sądzę że można to również odnieść do polskich aktorów, których młodość przypadła na czasy socrealizmu.

MAŁGORZATA NIECIKOWSKA

¹ J. Siekierska, *O teatr twórczej prawdy*, „Teatr”, 1950, nr 6.

² J. A. Szczepeński, *Od szlifierza Karbana do humika Dunaia*, „Twórczość”, 1950, nr 10.

³ J. Siekierska, *O nowy typ aktora*, „Kuznica”, 8.01.1950.

⁴ A. Wydrzyński, *Zwycięstwo Teatru Nowego*, „Trybuna Robotnicza”, 18.03.1950.

⁵ W. Sokorski, *Problematyka współczesnego teatru*, „Nowa Kultura”, 1.10.1950.

⁶ J. Kreczmar, *Aktor polski w społeczeństwie socjalistycznym*, „Teatr”, 1950, nr 1.

⁷ E. Zytomierski, *Sześć przedstawień teatru Ochłupkowa*, „Teatr”, 1949, nr 4.

⁸ Tamże.

⁹ A. Łapicki, *Po pierwsze zachować dystans*, Warszawa 1995, s. 116.

¹⁰ B. Korzeniewski, *Zadania nauki o teatrze*, w: *Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki*, PIW, Warszawa 1951, t. 5.

¹¹ Tamże.

¹² J. Siekierska, dz. cyt.

¹³ J. A. Szczepeński, dz. cyt.

¹⁴ Za A. Łapicki, dz. cyt., s. 57.

¹⁵ *Ryszarda Hanin*, druk biblioteki Akademii Teatralnej im. Zelwerowicza, Warszawa 1999.