

znaczącym sukcesem było wznowienie w 1972 r. sztuki K. Gubarewicz *Twierdza brzeska*, ale już w nowej inscenizacji.

Polskie teatry w okresie PRL-u współpracowały z radzieckimi reżyserami, scenografami, wymieniały się najlepszymi przedstawieniami. Od 1974 r. zaczęła się współpraca Teatru im. J. Osterwy w Lublinie z Teatrem im. Leninowskiego Komsomołu Białorusi, w tym czasie bowiem oba teatry świętowały trzydziestą rocznicę swojego powstania. Do teatru w Lublinie przyjechał wówczas główny reżyser brzeskiego teatru Gieorgij Wołkow i wyreżyserował *Miesiąc na wsi* I. Turgieniewa, a o dramaturgii Turgieniewa napisał:

Dramaturgia jego była na owe czasy nowatorska. Ważny okazał się tu nie tylko tekst, ale też podtekst; nie tylko same słowa wypowiedane przez bohaterów sztuki, ale i to, co kryje się poza słowami. W utworach scenicznych Turgieniewa nie ma zazwyczaj atrakcyjnego tematu emocjonującej fabuły. Bohaterowie ujawniają zawile stany swego ducha, najdelikatniejsze odcienie uczuć i nastrojów, w zwykłych, codziennych warunkach i działaniach. Śmiało więc można nazwać Turgieniewa poprzednikiem Czechowa¹³⁹.

Na scenę Teatru im. Leninowskiego Komsomołu Białorusi wkroczyły kolejne pokolenia aktorów, reżyserów, nie tylko absolwentów moskiewskiego MChAT-u i stołecznych teatrów, ale przede wszystkim wychowankowie i absolwenci Instytutu Teatralnego w Mińsku. W aktorskie ślady Gieorgija Wołkowa poszła jego córka Tatiana Wołkow.

W latach 70. XX ub. w. teatr miał charakter uniwersalny, grał repertuar dla dorosłych i dzieci, dbając o wysoki poziom artystyczny, spełniając rolę wychowawczą wśród bardzo szerokiej publiczności. Widzom prezentowano dramaturgię rosyjską i radziecką, klasyczną i współczesną, prezentowano dramaturgię białoruską oraz klasykę światową.

2.1.2. Syntetyczność w aktorstwie – Jurij Lubimow

Jurij Lubimow najpierw był aktorem, przez dziesięć lat do czasu powstania Teatru Dramatu i Komedii na Tagance nazywanym Teatrem na Tagance wykładał w Studio Teatralnym przy Teatrze im. J. Wachtangowa, a *Dobry człowiek z Sycuanu* Brechta był dyplomowym spektaklem szkolnym i zarazem spektaklem otwierającym historię nowego teatru, ponieważ z zespołu młodych aktorów, którzy grali w tym spektaklu (początkowo włączonym do repertuaru Teatru im. Wachtangowa), w 1964 utworzono sławny już dzisiaj na całym świecie Teatr na Tagance. Lubimow wspominał:

Sam spektakl przygotowałem nie jak było w zwyczaju z uczniami ostatniego roku, lecz ze studentami przedostatniego. Chciałem po prostu, aby grając ze sobą na scenie szkolnej, przez kilka miesięcy stworzyli zwarty kolektyw. Oczywiście nie wiedziałem, że z tego

¹³⁹ G. Wołkow, *Od reżysera*, Program Teatralny – I. Turgieniew *Miesiąc na wsi*, Państwowy Teatr im. J. Osterwy w Lublinie, Lublin 1975.

spektaklu narodzi się teatr. Po prostu chodziło mi o to, aby młodym adeptom sztuki ułatwić później start na scenie zawodowej¹⁴⁰.

Dbałość o pracę aktora i pracę z aktorem, z poziomu pracy studyjnej przenosił Lubimow na pracę z zespołem zawodowym. Odpowiadając na pytanie, jak pracuje nad spektaklem, Lubimow odrzekł, że starał się uczynić cały zespół współautorem spektaklu, pragnąc, aby aktorzy w swoim działaniu na scenie byli nie tylko wykonawcami, ale współautorami sztuki, wszystkie bowiem przedstawienia konstruował Lubimow „na zasadzie żywego kontaktu z aktorem”. Mówił:

Nie zapominajmy bowiem, że gdy w przedstawieniu ginie aktorstwo, to i ono samo umiera.

Jako reżyser wymagał od aktorów syntetyczności, którzy musieli w jego spektaklach nie tylko mówić, ale śpiewać, tańczyć, władać ciałem co najmniej tak jak cyrkowcy. Aby nie popaść w rutynę, starał się jako reżyser odmładzać spektakle za pośrednictwem m.in. pracy z aktorami¹⁴¹.

2.1.2.1. Czterech mistrzów – cztery wizje

Jurij Lubimow był kierownikiem artystycznym i głównym reżyserem Teatru na Tagance. O tym, dlaczego w foyer teatru umieścił portrety wielkich reformatorów teatru K.S. Stanisławskiego, J. Wachtangowa, W. Meyerholda i B. Brechta, reżyser powiedział, iż każdy z nich był mu bliski. Stanisławski stworzył teatr jako przeciwwagę pompatyczności scen impresaryjnych, szukał nowej dramaturgii, nowych środków wyrazu i marzył o teatrze dostępnym dla wszystkich. I tą drogą poszukiwań artystycznych MChAT-u i powszechności teatru chciał iść również Lubimow. Również z MChAT-u wyszli Meyerhold i Wachtangow, którzy w opozycji do jego naturalizmu szukali nowych środków teatralnych, szczególnie Wachtangow, który był mistrzem groteski teatralnej jako formy wyrazu, a którego spektakle miały rewolucyjny wpływ na rozwój całego teatru radzieckiego. Brecht jako twórca teatru politycznego uświadomił Lubimowowi, że sztuka nie może istnieć bez kontekstu współczesności, i to Brecht zaczął stawiać przed aktorami cały szereg zadań natury czysto technicznej, których nie da się rozwiązać wyłącznie w ramach wąsko pojętej szkoły psychologicznej. To Brecht wymagał od aktorów nie tylko sprecyzowanego światopoglądu, ale i swoistej dyskusji z widownią¹⁴². Zadaniem aktora w teatrze epickim, jaki proponował Brecht, było pokazanie, a nie przeżywanie. Aktor musiał pokazać jakąś rzecz i siebie, a pokazując siebie pokazywał daną rzecz. Tak więc „aktor winien sobie zastrzec możliwość umiejętnego wypadania z roli. Musi być gotowy we właściwym

¹⁴⁰ Z. Podgórzec, *Rozmowa z Jurijem Lubimowem*, Program teatralny – B. Wasiliew *Tak tu cicho o zmierzchu*, Teatr im. C. Norwida w Jeleniej Górze, Jelenia Góra 1975, (za:) „Przyjaźń”, nr 23/1971, s. 11.

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² Ibidem.

momencie zagrać siebie myślącego (nad swoją rolą)”¹⁴³. Taki rodzaj gry wymagał nowej, innej metody niż metoda Stanisławskiego, a dzięki nowej metodzie aktor dystansował się wobec swojej roli. Lubimow dodał, iż ci czterej reformatorzy byli dla niego artystami, którzy rozszerzyli w sposób zasadniczy prastarą sztukę teatru¹⁴⁴.

Jurij Lubimow w swoich realizacjach w Teatrze na Tagance łączył sceny czarnego humoru z groteską napiętą do ostatnich granic, zaskakując pomysłowością inscenizacyjną, wirtuozerią, brawurą. Obok scen buffo budował sceny wytchnienia, refleksji, a na końcu przedstawienia eksponował morał sztuki. Język teatralny Lubimowa był żywy i giętki, nie mający niczego z akademickiej solenności, mówiący żartem o sprawach poważnych (*Godziny szczytu*)¹⁴⁵.

2.1.2.2. Dlaczego aktor

Lubimow dostrzegał istotną rolę aktora w krzewieniu i przekazywaniu społeczeństwu myśli, idei płynących ze sceny. Przed rozpoczęciem prób do *Życia Galileusza* B. Brechta na scenie Teatru na Tagance (1966) powiedział, że sztuka ta:

zmusza nas moim zdaniem do skupienia całej uwagi na wewnętrznym porządku myśli, idei. Wydaje mi się, że pozycja życiowa człowieka (obywatela, artysty, uczonego) to problem, który aktor powinien bezwarunkowo do głębi przemyśleć, niejako przetrawić w sobie¹⁴⁶.

Teatr na Tagance doskonalił w swoich aktorach to, czego nauczyli się w szkole. W odniesieniu do Władimira Wysockiego, legendarnego aktora tej sceny, Wiktor Woroszyński napisał:

Był aktorem; tu już o jakimkolwiek dyletantyzmie nie może być mowy; jego profesjonalizm sceniczny znajdował oparcie w dobrej szkole, a następnie w świetnej praktyce najciekawszego moskiewskiego zespołu¹⁴⁷.

Takim właśnie zespołem poszukującym, wrażliwym, nie poddającym się modom, był w latach 70. XX w. zespół Jurija Lubimowa. Był to teatr, w którym aktorzy doskonalili swoje rzemiosło pod okiem Lubimowa, rozwijali się, szukali nowych możliwości interpretacyjnych granych ról. W historycznym już dzisiaj *Hamlecie* Lubimow pokazał cały swój kunszt, opracował bardzo wnikliwie tekst, znalazł oryginalną formę inscenizacji zarówno wierną Szekspirowi, jak i bliską ówczesnemu widzowi, jego myślom i odczuciom. W przedstawieniu nie była żadnych rekwizytów, była pusta

¹⁴³ W. Benjamin, *Co to jest teatr epicki?*, (tł.) K. Krzemień, Program teatralny – B. Brecht *Matka Courage i jej dzieci*, Teatr Współczesny im. E. Wiercińskiego, Wrocław 1976, (za:) „Miesięcznik Literacki”, nr 6/1976.

¹⁴⁴ Z. Podgórzec, *Rozmowa z Jurijem Lubimowem...*, op. cit.

¹⁴⁵ Z. Greń, *Cztery dni w...*, op. cit., s. 1–4.

¹⁴⁶ Jurij Lubimow przed rozpoczęciem prób *„Życie Galileusza”*, Program teatralny – B. Brecht *Życie Galileusza*, Teatr na Woli, Warszawa 1978.

¹⁴⁷ W. Woroszyński, *Wysocki*, Program teatralny – Wysocki, Teatr Ateneum im. S. Jaracza, Warszawa 1989.

scena obramowana ścianami domów oraz spleciona z brunatnych sznurów i włóczki zasłona umocowana na wirującym kręgu u góry sceny, która zapowiadała poprzez swój ruch zmiany sytuacji scenicznych (przesuwała się, cofała, wirowała, krążyła). Aktorzy grali na tle i wobec tej kotary-pułapki-sieci. Znikali za nią, biegali wokół niej, siadali w jej fałdach, poprzez otwory działali wobec innych postaci (Hamlet go-dzi poprzez nią w Poloniusza). Dla samego Hamleta granego przez Wysockiego kotara była narzędziem i obiektem walki, był to więc bohater działający, aktywny wobec materii scenicznej i własnego świata. Gra całego zespołu była wyrównana, odnosiło się wrażenie, jak pisał Roman Szydlowski na łamach „Życia Literackiego”, że wszyscy realizowali dokładnie myśl autora i zamierzenia inscenizatora. Sceny z aktorami były pod względem inscenizacyjnym niezwykle i zapadały w pamięci widzów¹⁴⁸.

2.1.2.3. Lubimowski wzorzec

Matka M. Gorkiego w moskiewskim Teatrze na Tagance (1969 r.) miała dwóch realizatorów: inscenizatora Jurija Lubimowa, a więc autora całościowej koncepcji interpretacyjnej oraz Borisa Głagolina, reżysera. Obaj twórcy byli również autorami adaptacji. W spektaklu nie było ani jednego słowa, które nie pochodziłoby od Gorkiego. Realizatorzy sięgnęli również do innych utworów Gorkiego, w których ukazano w działaniu państwową machinę caryzmu. W adaptacji dominowało opowiadanie, jak ludzie pracy odradzają się w ogniu trwającej rewolucji, a wszystko pokazane zostało przez pryzmat matki, która podjęła trud walki¹⁴⁹. Obaj realizatorzy zaproponowali głęboką i odkrywczą interpretację utworu Gorkiego, a cały dialog sceniczny, oprócz nielicznych kwestii, został skonstruowany ściśle według powieści. Oprócz takich walorów inscenizacyjnych jak widowiskowość (sceny z żołnierzami, dźwiękowe tło spektaklu budujące przygnębiającą atmosferę zniewolenia), autentyzm postaci, symbolika więzienna, głównym środkiem teatralnym zapadającym w pamięci widzów była zjawiskowa kreacja aktorska Zinaidy Sławiny, której postać matki była w pełni konkretna, była żywą postacią i zarazem symbolem ludzkich ideałów i odzyskanej wolności. W tej kreacji aktorka ucieleśniła wyobrażenie Gorkiego o matce. A. Afanasjew na łamach radzieckiego „Tieatru” napisał:

Teatr i aktorka mniej troszczyli się o to, żeby pokazać przejście Niłowny z mroku do światła, a bardziej skupili się na podkreśleniu ludzkich cech, które nie zbladły nawet w carstwie niewoli i ciemności. W toku akcji mężniejsze dusza Niłowny. Wiążąc się z „ogólną ideą” staje się ona człowiekiem aktywnej woli¹⁵⁰.

W *Matce* aktorka Zinaida Sławina zbudowała swoją postać tytułowej Matki nie krzykiem i agresywnością, ale zamknięciem w sobie, skupieniem, cichym

¹⁴⁸ R. Szydlowski, *Moskiewskie impresje...*, op. cit., s. 14.

¹⁴⁹ B. Białik, „*Matka*” w *Teatrze na Tagance*, Program teatralny – M. Gorki *Matka*, Teatr im. W. Horzycy w Toruniu, Toruń 1977, (za:) „Litieraturnaja Gazeta”, nr 26/1969.

¹⁵⁰ A. Afanasjew, *Zgodnie z Gorkim*, Program teatralny – M. Gorki *Matka*, Teatr im. W. Horzycy w Toruniu, Toruń 1977, (za:) „Tieatr”, nr 9/1969.

i wewnętrznym buntem. Lubimow zachował w tej inscenizacji ogromną ascezę środków teatralnych, w centrum sytuując tylko aktora. Przedstawienie nie opowiadało więc historii, ale mówiło o ludziach, którzy byli ofiarami swoich czasów, mówiło o ich sile i oporze. W spektaklu było więc wiele rozważań, namysłu, odcieni, a bohaterowie, chociaż czasów rewolucji, byli po prostu ludźmi¹⁵¹.

Specyfikę stylu pracy artystów Teatru na Tagance mogli poznać również polscy aktorzy. Boris Głagolin *Matkę* na scenach polskich zrealizował z zespołem Teatru im. W. Horzycy w Toruniu (1977), a współreżyserem był Marek Okopiński.

Lubimow i Głagolin również wspólnie zrealizowali przedstawienie *Tak tu cicho o zmierzchu*, będące inscenizacją powieści Borisa Wasiliewa. Premiera spektaklu, który był jednym z najgłośniejszych w historii Teatru na Tagance odbyła się w 1971 r. Przedstawienie w Teatrze im C. Norwida w Jeleniej Górze (1975) było przeniesieniem tej inscenizacji, dokonanym za zgodą ich twórców¹⁵².

2.1.3. Teatr uczucia i sumienia – Anatolij Efros

Anatolij Efros powiedział kiedyś, że najważniejszym elementem teatru są emocje:

Nie uznaję teatru intelektualnego, jest to teatr niepełny. Dla mnie najważniejsze w teatrze to przeżycie, emocja. Próbowałem swych sił w najróżniejszych rodzajach teatru i w końcu doszedłem do przekonania, że teatr uczucia i sumienia, teatr ukazujący proste, zwykłe przeżycia ludzkie stoi najwyżej ze wszystkich¹⁵³.

Don Juan zrealizowany przez Efrosa w Teatrze na Małej Bronnej w Moskwie w połowie lat 70. XX w. był przez reżysera odczytany z perspektywy sługi Sganarella, który był w tym przedstawieniu protagonistą, weryfikatorem hipokryzji i przewrotnej sofistyki tytułowego bohatera. Aktor Lew Durow wraz z Efrosem bardzo subtelnymi środkami zaznaczyli złudną dobroduszość tej postaci, jej postawy i charakteru, oraz pozorne wartości moralne. Efros, podobnie jak w innych realizacjach, przeciwstawił się pewnym stereotypom, wydobywając z utworu wszystko, co powinno było przemówić do ówczesnego widza najmocniej. Scenografia została ograniczona do najbardziej istotnych elementów, zarówno w sensie plastycznym i interpretacyjno-aktorskim. Ironicznego sensu nabrała też scena śmierci Don Juana, kiedy pusty krąg nieba zamykał się nad jego oczami, a Sganarell pełen wiary w nadrzędne wartości pozostał jednak przywiązany do wartości zupełnie przyziemnych, krzycząc „A gdzie moje pieniądze!”, tym samym sprowadzając tę postać do wymiarów zwyczajnych, małych, miałych a więc najbardziej ludzkich. Tym samym Efros pokazał nie tylko skomplikowaną warstwę myślową, moralną i filozoficzną utworu

¹⁵¹ Z. Greń, *Cztery dni w...*, op. cit., s. 1–4.

¹⁵² Jurij Lubimow, Program teatralny – B. Wasiliew, *Tak tu cicho o zmierzchu*, Teatr im. C. Norwida w Jeleniej Górze, Jelenia Góra 1975.

¹⁵³ *Sztuka powinna być dobra – mówi Anatol Efros* – wywiad Z. Podgórzca z A. Efrosem, „Życie Literackie”, nr 14/1973, s. 6.