



Mirosław Derecki

PROBLEMY KRAINY UŚMIECHU

Talenty nie rodzą się na kamieniu... Kiedy Jerzy Golfert zadebiutował jesienią 1947 r. na deskach lubelskiego Teatru Muzycznego rolą Rossillona w „Wesołej wdówce”, ówczesny recenzent „Życia Lubelskiego”, prof. Stanisław Papierkowski, napisał o nim bez ogródek, że „ciągle jeszcze tylko śpiewa - wprawdzie bardzo pięknie, ale w operetce trzeba także grać”. Jednak już na następnej premierze, Kalamanowskiej „Hrabinie Maricy”, miał jakoby Papierkowski wkroczyć podczas przerwy za kulisy wołając głośno: „gdzie jest Golfert, dajcie mi Golferta”, po czym serdecznie ucałował młodego artystę oświadczając, że zrobił mu on wielką niespodziankę - właśnie, jako aktor. Dostrzegł pracę, jaką w ciągu kilku miesięcy włożył przyszły pierwszy amant i ulubieniec lubelskiej publiczności w doskonalenie warsztatu scenicznego.

Przykład Jerzego Golferta, który później na stałe związał się z Operetką Poznańską, wcale nie jest odosobniony, a właśnie raczej typowy dla podstawowego problemu, z jakim od lat boryka się polski teatr muzyczny - brakiem odpowiedniego szkolnictwa kształcącego aktorów-profesjonalistów.

Opowiadał mi Paweł Wojtczak, jeden z najbardziej znanych lubelskich aktorów operetkowych, że w czasie swojej wieloletniej kariery artystycznej spotkał zaledwie jednego aktora, Michała Śląskiego, niegdyś pierwszego amanta Operetki Łódzkiej, który skończył i wyższe studia muzyczne i aktorskie studia u Zelwerowicza. Oczywiście zebrałoby się takich w Polsce więcej, ale też faktem jest, że największe gwiazdy naszych teatrów muzycznych to albo wybitni śpiewacy - profesjonaliści, którzy już na scenie, grając poważne role, musieli zaczynać uczyć się aktorstwa, albo na odwrót: absolwenci szkół dramatycznych, którzy amatorsko uprawiali muzykę i ostatecznie „sprawdzili się” na scenie teatru muzycznego. A ilu jest takich, którzy byli czystymi amatorami tak w jednej jak i w drugiej dziedzinie? Przykład Wiesława Ochmana, który z wykształcenia jest inżynierem-ceramikiem, z powołania - śpiewakiem i aktorem operowym, a z urodzenia... wybitnym, na skalę światową artystą - może być tutaj najbardziej miarodajny.

Beata Artemska, która właściwie debiutowała wielką rolą „Pięknej Heleny” na deskach Operetki Lubelskiej, ma - poza wykształceniem muzycznym - skończoną szkołę

dziennikarską. Agnieszka Kossakowska, ukończywszy wyższe studia muzyczne, aktorsko „sprawdzała się” w lubelskich przedstawieniach „Rose Marie” i „Dziewczęcia z Holandii”. Barbara Kostrzewska, studiując wokalistykę w Krakowie, była nauczycielką w jednej z przemyskich szkół średnich, a doświadczenie sceniczne zdobywała w tamtejszym pół zawodowym „Fredreum”. Znany, zmarły przed kilkoma laty, tenor Jerzy Molenda był magistrem ekonomii, a jedna z czołowych obecnie primadonn polskiej operetki, Janina Guttnerówna, zrobiła magisterium z polonistyki na KUL-u, śpiewając podczas studiów najpierw w chórze akademickim, potem w chórze Teatru Muzycznego, aby wreszcie okazać się godną partnerką Kossakowskiej w „Rose Marie” i „Holenderce”. A Wiesław Michnikowski, Mieczysław Czechowicz czy Andrzej Stockinger, którzy zaczynali swoją karierę na lubelskiej muzycznej scenie i dopiero potem poszli do szkół dramatycznych? Tak, więc fakt, że jedną z obecnych solistek baletu Teatru Muzycznego w Lublinie jest... absolwentką matematyki, nie powinien nikogo dziwić...

No tak, ale wybitne talenty nie tworzą jeszcze teatru, tylko przydają mu blasku - w oparciu o dobry, wyrównany zespół aktorski. A zadania, jakie sztuka stawia przed aktorem muzycznym, są o wiele cięższe, niż w przypadku aktora dramatycznego. Bo powinien on dobrze śpiewać, tańczyć i mieć opanowany warsztat aktorski. Utalentowany solista teatru muzycznego może łatwo „przekwalifikować się” do dramatu, ale nawet największy aktor dramatyczny nie ma, co robić w operze, jeżeli brak mu „głosu”. Zawód śpiewaka operowego - mówił kiedyś Wiesław Ochman - wymaga kolosalnej pracy, prowadzenia trochę ascetycznego trybu życia. (...) Jak nie pracuje (on) nad interpretacją, to uczy się tekstu, a przygotowując nową partię myśli również o zadaniach aktorskich itd. Z tego nie można „wyłączyć się” po ustawowych ośmiu godzinach. To zdanie można równie dobrze zastosować do każdego aktora muzycznego.

Mamy w kraju 18 scen muzycznych, w tym 10 operetkowych i... zaledwie jeden - powstały przed kilku laty - Wydział Wokalno-Aktorski przy Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Łodzi. Kilku absolwentów, jakich wypuszcza on każdego roku, to nawet nie przysłowiowa kropla w morzu. Nic dziwnego, że zdaniem fachowców teatry muzyczne dysponują zaledwie jedną, artystycznie sprawną obsadą aktorsko-śpiewaczą.

Dyrektor Teatru Muzycznego w Lublinie, Andrzej Chmielarczyk, ma w ciągu roku na głowie przygotowanie 3 premier, 240 przedstawień - w tym 70 poza stałą siedzibą - ale przede wszystkim ponad 100-osobowy zespół ludzi, na których swoje łaski zsyłają aż trzy muzy: Melpomena, Polihymnia i Terpsychora. To znaczy: 30 solistów, 26 artystów chóru, 20 artystów baletu i 32 muzyków. Do tego dochodzi spory zespół techniczny i administracyjny.

W dodatku lubelski teatr ma najgorsze warunki lokalowe w Polsce, ba - w ogóle ich nie ma, a tylko „wypożycza” salę od Domu Oficera i musi bezustannie lawirować między swoimi

potrzebami a repertuarem i planem pracy wojskowego domu kultury. Mówi o tym w ubiegłym roku Józef Słotwiński w wywiadzie dla „Teatru”: *Garderooby w katakumbach, 6 aktorów przebiera się i charakteryzuje na 4 metrach kwadratowych. Kiedy gra Paweł Wojtczak, trzech kolegów ubiera się na korytarzu. Taki metraż! Teatr jest najuboższym sublokatozem sali garnizonowej i to całkowicie uzależnionym od interesów właściciela.* Oczywiście, buduje się w Lublinie nowy teatr, więc za kilka lat - jak dobrze pójdzie - Teatr Muzyczny przeniesie się do XIX-wiecznego gmachu Teatru im. Osterwy przy ul. Narutowicza, ale dzisiaj dyrektor Chmielarczyk lepsze przedstawienia, daje w „objeździe”, to znaczy w Białymstoku czy Gliwicach, bo tam są prawdziwe sceny, na których zespół może „rozwinąć skrzydła”. Scena w Domu Oficera, płytka i ciasna, najlepiej nadaje się na akademia, już gorzej na dramatyczne przedstawienia amatorskie. Spróbujcie tutaj poprowadzić mazura albo zatańczyć „z sercem” kankana - tancerze wpadną do kanału orkiestrowego i poturbują muzyków!

Teatrom muzycznym, na ogół słusznie, zarzuca się zbyt niski poziom artystyczny, z szczególnie - preferowanie mało wybrednego dowcipu sytuacyjnego i mierne aktorstwo, ale prawie nikt nie pisze ani recenzji ani artykułów problemowych na temat teatrów operetkowych. Dyskusja „Wokół teatru muzycznego”, jaka toczyła się w ubiegłym roku na łamach „Teatru”, była przełamaniem wieloletniego milczenia, ale i ona sprowadziła się w końcu do stwierdzenia, że dopóki nie zorganizuje się szkolnictwa artystycznego trudno oczekiwać jakichś istotnych zmian.

W teatrze dramatycznym dyskutuje się na temat wyższych studiów, magisteriów, „eksterni” i adeptów, uzależnia się płace od poziomu wykształcenia i nabycia pełnych praw zawodowych, W teatrach muzycznych gáže i „normy” są takie same, a nawet lepsze (obowiązkowa liczba występów dla solisty wynosi od 5 do 13 w miesiącu, a wszystkie ponadplanowe przedstawienia są płatne od 100 do 900 złotych), natomiast nikt nie pyta o wykształcenie. Zresztą jak tu pytać, kiedy nie ma szkół? Za „pełne kwalifikacje” uważa się świadectwo ukończenia średniej szkoły muzycznej lub baletowej - zresztą wyższe szkolnictwo baletowe w Polsce nie istnieje - ale tak naprawdę w opinii środowiska, tenora jako pełnowartościowego solistę kwalifikuje fakt sprostania muzycznym wymogom np. roli Armanda we „Frasquicie”, księcia Su-Czonga w „Krainie uśmiechu” lub tytułowej roli w „Carewiczu”

Dyrektor Chmielarczyk może, teoretycznie, zatrudnić, jako solistę człowieka z wykształceniem podstawowym i bez żadnego wykształcenia muzycznego, oczywiście, jeżeli ma on odpowiedni głos i odpowiednie zdolności. Co więcej: amatorów nie będzie musiał w przyszłości wkuwać do „eksterni” z teorii i praktyki. Wystarczy mu „weryfikacja”,

przyznawana, po co najmniej pięciu latach pracy przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, na wniosek dyrekcji teatru i miejscowego koła SPATiF.

Solista w teatrze muzycznym - przy uwzględnieniu „norm” i wyjazdów w teren - zarabia około 7 tys. złotych, chociaż soliści o dużym stażu, grający role pierwszoplanowe, mogą osiągnąć nawet kilkanaście tysięcy. Gorzej wygląda sytuacja „artystów chóru” i „artystów baletu”. Przeciętna gaża kształtuje się tutaj na niższym poziomie, i to przy wysoko wyśrubowanych „normach” (18 przedstawień miesięcznie w wypadku corps de balet) i ciężkiej pracy. Dyrekcje teatrów próbują dać im pewną rekompensatę, angażując ich zarazem, jako statystów, ale trudno się dziwić, że poza solistami balet w teatrze wojewódzkim opiera się głównie na uzdolnionych amatorach.

Szkoły baletowe istnieją w Warszawie, Łodzi, Poznaniu i Bytomiu. Absolwenci tych szkół za nobilitację artystyczną uważają tańczenie w zespołach operowych lub w poznańskim Polskim Teatrze Tańca. Przypominają trochę absolwentów szkół dramatycznych, którzy za wszelką cenę trzymają się wielkich miast, gdzie istnieją wytwornie filmowe i studia telewizyjne. Trzeba też pamiętać, że skromną coroczną „produkcję” szkół baletowych pochłaniają dwa ogromne, reprezentacyjne zespoły folklorystyczne - „Śląsk” i „Mazowsze” oraz niezwykle operatywna i dająca „dobrze zarobić” słynna WAIA - Wojewódzka Agencja Imprez Artystycznych w Katowicach. Również lubelski rynek muzyczny - chociaż istnieją tutaj przecież dwie średnie szkoły muzyczne - jest ubogi. Szkoły mają charakter „przejściowy”: ich absolwenci o wyższych aspiracjach idą do miast, w których działają wyższe uczelnie muzyczne i z reguły tam już pozostają. W lubelskim Teatrze Muzycznym znaczna część orkiestry to filharmonicy, pracujący tutaj na półetacie. Kiedy teatr wyjeżdża na gościnne występy, orkiestra jedzie w uszczuplonym składzie i trzeba na miejscu doangażowywać muzyków na „prace zlecone”.

Słusznie - we wspomnianej już dyskusji o teatrze muzycznym - Małgorzata Komorowska zwracała uwagę na fakt, że sens i wartość teatru muzycznego tkwi w muzyce, a nie na tym, co widać na scenie, ale równie słusznie, w rozmowie z Maciejem Prusem, przypomniano zdanie Dalcroze'a, że *nadejdzie dzień, w którym widz równie trudno przebaczy artyście fałszywe poruszanie się, jak fałszywe śpiewanie*. Dzień taki właśnie nadszedł, a nadal prawie nie robi się nic, aby sprostać wymogom chwili.

Sumując: na 18 istniejących w Polsce scen muzycznych przypada jeden Wydział Wokalno-Aktorski PWSM w Łodzi i jedno studium prowadzone przez Danutę Baduszkową w Gdyni - dopiero niedawno „zalegalizowane” dzięki staraniom SPATiF-u, a kształcące w zasadzie kadrę dla własnego teatru. Ciągłe cicho wokół sprawy utworzenia podyplomowego Studium Teatru Muzycznego przy PWSM we Wrocławiu, nie słyhać też o realizacji ubiegłorocznych projektów stworzenia w Lublinie filii Państwowej Wyższej Szkoły

Muzycznej w Warszawie z wydziałami: Instrumentalnym i Wokalno-Aktorskim. W środowisku aktorskim krążą legendy o tym, że gdzieś tam w kraju, w jakichś szkołach muzycznych, szkoli się dykcję, a gdzie indziej robi się „scenki aktorskie”, ale gdzie i jak - dokładnie nie wiadomo. Poszczególni dyrektorzy teatrów, jak choćby Chmielarczyk, starają się ratować sytuację angażując reżyserów posiadających zdolności i zamiłowanie do działalności dydaktycznej - mówiąc wiele o słusznej skądinąd idei „szkolenia w czasie pracy”, ale na ile to załatwia problem...?

Skończyły się burzliwe czasy operetki. Przed teatry muzyczne nie zajeżdżają powozy i fiakry z wesołą kompanią, a niezwykła historia pierwszej Pięknej Heleny - urzekającej Hortensji Schneider i jej szalonego romansu z młodym księciem de Grammont-Caderrouso - coraz bardziej odchodzi w zapomnienie nawet w samym środowisku aktorskim. Dla współczesnych Messalek i Kaweckich nie tracą też głowy i pieniędzy oszaleli z miłości dyrektorzy. Społeczność aktorów muzycznych zstąpiła z artystowskich mansard do trzypokojowych mieszkań spółdzielczych, jest jedną z najbardziej „osiadłych” i najbardziej „rodzinnych” grup artystycznych. W lubelskim Teatrze Muzycznym, na przykład, na palcach jednej ręki można policzyć osoby znajdujące się w stanie „wolnym”.

Ale coś się zachowało przecież w tym środowisku - bardziej niż wśród innych grup artystycznych - z atmosfery i stylu dawnej bohemy, artystycznej cyganerii, z podejścia do sztuki i swoistego rozumienia teatru. Więc gdy kapelmistrz uściśnie dłoń pierwszemu skrzypkowi, gdy zastuka pałeczką w pulpit, gdy zabrzmie uwertura, a kurtyna odsłoni, namalowany na płótnie świat; patrzemy urzeczeni na rozjarzoną scenę. Chociaż wiadomo, że z teatrem muzycznym u nas nie najlepiej...

Pierwodruk: „Kamena”, 1977, nr 3, s. 6-7.