

3 / 1973
1974



ZE ZBIORÓW
JERZEGO TIMOSZEWICZA
WARSZAWA

A

PAŃSTWOWY
TEATR
LUDOWY
NOWA HUTA
DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY

WALDEMAR KRYGIER

Z-CA DYREKTORA D/S ADMINISTRACYJNYCH

JAN WĄTROBA

KIEROWNIK LITERACKI

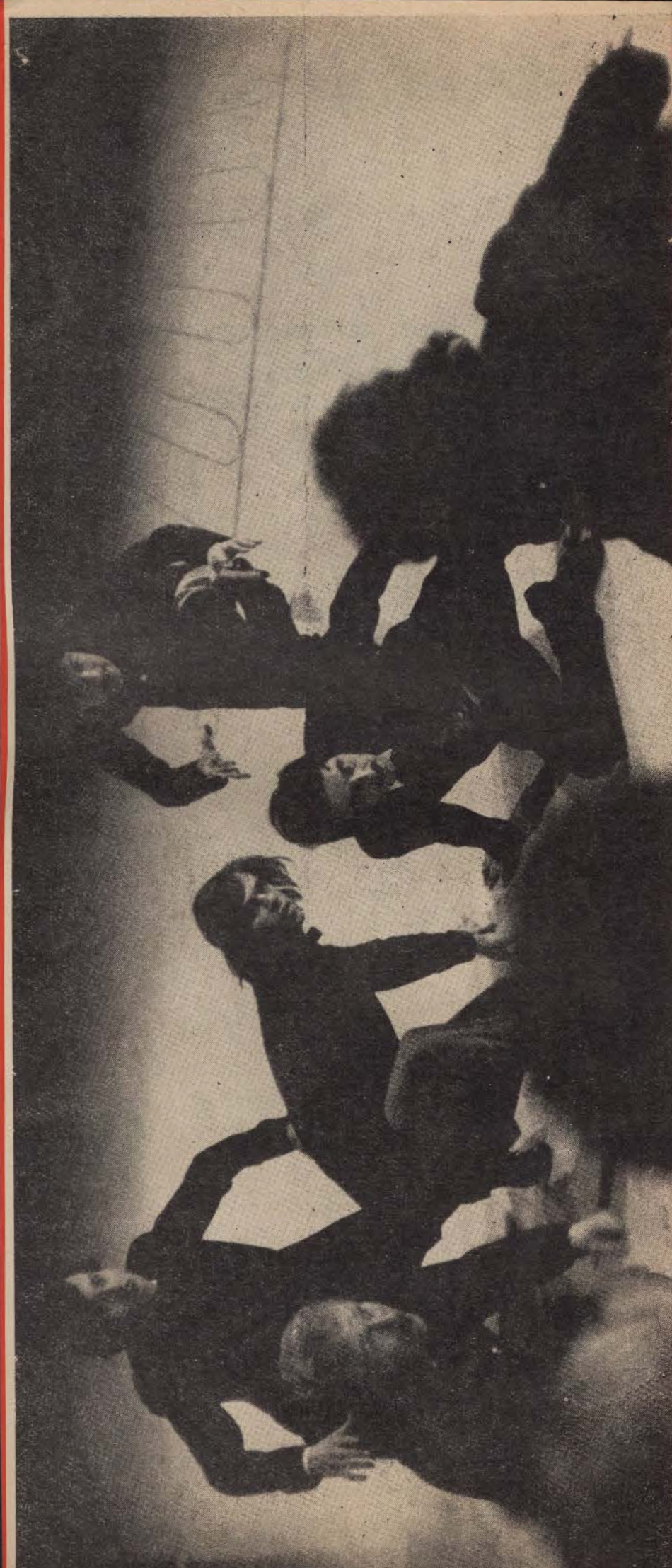
JULIUSZ KYDRYŃSKI

I

N

I

I



Jerzy Wawrzak urodził się w 1936 r. w Częstochowie w rodzinie robotniczej. Ukończył Wydział Metalurgiczny Politechniki Częstochowskiej. Przez dwa lata pracował w hutnictwie, następnie w szkolnictwie zawodowym, od ośmiu lat jest dyrektorem Państwowego Ośrodka Maszynowego.

Wydał dwa tomiki poetyckie: „Asocjacje” (1963), „Luminescencje” (1964), oraz powieści: „Okolica moich przyjaciół” (1964), „Nim podpalą niebo” (1966), „Nietutejszy” (1970). Za powieść „Nim podpalą niebo” otrzymał wyróżnienie CRZZ.

Igor Łopatyński — redaktor naczelny „Życia Partii”

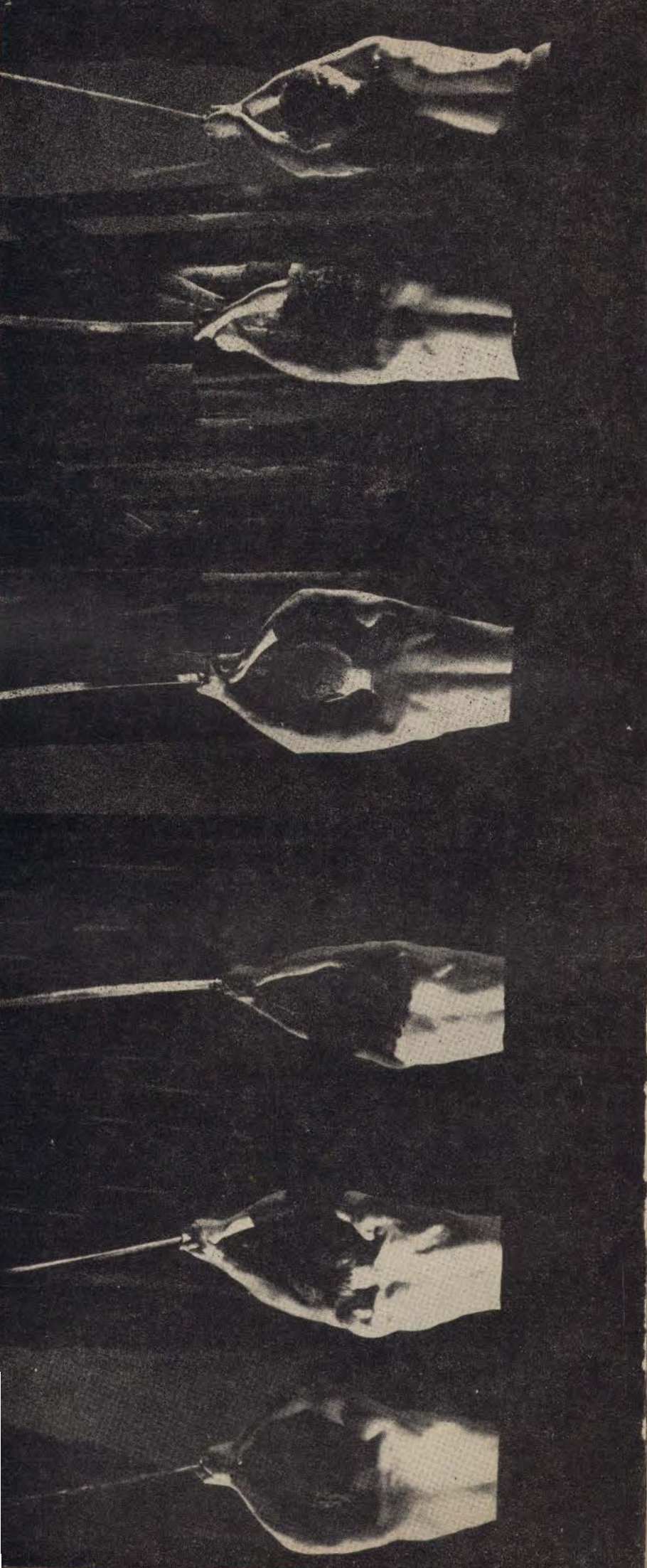
„Gdyby Michał Gorczyn został ukształtowany jako wzorowy I Sekretarz KP, gdyby w pełni odpowiadał wszystkim normom i wymaganiom, jakie stawia partia funkcjonariuszom partyjnym tej rangi, to wogóle nie byłoby sprawy Gorczyna i nie mielibyśmy nad czym dyskutować. Tymczasem cokolwiek byśmy krytycznego o „Linii” powiedzieli, jej bohaterowie są żywymi ludźmi (...)

„Linia” jest jedną z rzadkich, niestety, powieści o realnej rzeczywistości społeczno-politycznej w naszym kraju. Dawno nie mieliśmy w prozie polskiej takiego zestawu bohaterów współczesnych, uwikłanych w sprawy, którymi żyjemy na codzień.

Tadeusz Kunz I Sekretarz KP PZPR w Mielcu

Czy i o ile treść tej książki odpowiada rzeczywistości, z którą się na codzień spotykamy? Generalnie rzecz ujmując — na pewno tak. Sylwetki bohaterów tkwią mocno w realiach życia, pokazane są z ich doznaniem i przeżyciami. Jeżeli w latach pięćdziesiątych podejmowany był ten temat, to raczej bardzo powierzchownie, zawsze pozytywny bohater zwyciężał w walce, ale myślę, że tamta literatura zdała swój egzamin, po prostu odpowiadała ona tamtemu okresowi i była potrzebna. Dzisiaj na wiele spraw musimy patrzeć głębiej (...)

Andrzej Wasilewski — dyrektor i redaktor naczelny Państwowego Instytutu Wydawniczego



Chciałbym zwrócić uwagę na parę dat zawartych w metryczce tej książki. Otóż autor pisał ją w latach 1965—1967, w druku zaś ukazała się w roku 1971 tzn. cztery lata upłynęły od chwili, kiedy autor postawił ostatnią kropkę, do momentu, kiedy ją otrzymaliśmy. I to chyba wyjaśnia wiele zalet i ograniczeń tej książki. Mnie jako wydawcę tej książki najbardziej ujęło, że podchodzi ona do problematyki działacza aparatu władzy w sposób nieschematyczny. W książce Warzaka problem postawiony jest inaczej. Każda ze stron tego konfliktu ma jakieś racje za sobą, ma rację Cendrowski, ma innego rodzaju rację Gorczyn. Nie możemy powiedzieć: ten jest zły, ten jest dobry. Rozstrzygnięcie, co jest słuszne, wymaga zastanowienia, badania, rozpatrzenia bardzo wielostronnych racji. I to chyba jest w tej książce wartościowe...

Andrzej Barzyk — I Sekretarz KP
PZPR w Nowym Mieście

„Czytając „Linie” czytałem książkę jak gdyby o sobie. Czasem taka lektura jest bardzo potrzebna...”

Kazimierz Kunz — reżyser filmowy

„To spotkanie w związku z podjęciem się zrobienia z tej książki filmu ma dla mnie wagę ogromną. Dzisiejsza dyskusja ostatecznie utwierdza mnie w przekonaniu, że trzeba ten film zrobić. Wynika z niej też, i to jest dla mnie wskaźnik wartości książki, że obecni tu sekretarze konfrontowali swoje sytuacje z sytuacjami bohatera (...)

Chciałbym podkreślić pewne wartości książki, to, że operuje ona rzeczywistością wprost, że jest to bogactwo obserwacji, osadzenie wszystkiego w autentycznych, istniejących realiach (...) W „Linii” mamy do czynienia z pewnym prototypem działacza starego, mądrego mądrością płynącą z doświadczeń życia i działalności; jest w nim pewna pozytywna suma, która zabezpiecza prawdopodobnie i byt tego powiatu w najszerszym tego słowa znaczeniu, i byt samego Gorczyna. Jest to jakby wizyta mądrego, starego ojca u syna. Bo patrząc z perspektywy Gorczyna — sekretarzowanie to przecież jego debiut. Człowiek podejmując się tak odpowiedzialnego stanowiska w młodym wieku, nie ma jeszcze swoich osobistych możliwości, swojego charakteru, ma prawo do popelnienia

· L I N I A ·
J E R Z Y
S O P O C ' K O

W G .

P O W I E S ' C I
J E R Z E G O
W A W R Z A K A

3 II 1974

REŻYSERIA: JERZY SOPOCKO SCENOGRAFIA: WALDEMAR KRYGIER

Michał Gorczyn, I sekretarz KP PZPR
Elżbieta, jego żona
Stanisław Juzala, przewodniczący Wojewódzkiej
Komisji Kontroli Partyjnej
Stefan Walicki, dziennikarz
Brzeziński, sekretarz KP PZPR
Cendrowski, przewodniczący Prezydium PRN
Maria Więckowska, przewodnicząca MRN
Paweł Berenda, I sekretarz Komitetu Miejskiego
Katarzyna Bukowska, lekarz
Jan Bukowski, lekarz, ojciec Katarzyny
Celina Bukowska, matka Katarzyny
Rudy, kombatant
Profesor Dolecki
oraz

— JERZY SOPOCKO
— WANDA SWARYCZEWSKA
— ZDZISŁAW KLUCZNIK
— JANUSZ SZYDŁOWSKI
— ANDRZEJ SALAWA
— JAN KRZYWDZIAK
— JANINA BOCHEŃSKA
— STANISŁAW ELSNER
— DANUTA JAMROZY
— TYTUS WILSKI
— BOGUSŁAWA CZUPRYNÓWNA
— ROMAN MARZEC
— BRONISŁAW CUDZICH
— EUGENIA HORECKA
STEFAN MIENICKI
LESZEK ŚWIGOŃ
EWA WORYTKIEWICZ

Asystent reżysera: JANINA BOCHEŃSKA
Prowadząca spektakl: ALICJA ĆWIKLIŃSKA-GARLICKA
Kontrola tekstu: MICHALINA SZRAMEL
Światło: KRZYSZTOF ZENKOWSKI
Dźwięk: STANISŁAW DUDZIAK

większych błędów niż ktokolwiek inny. Wydaje mi się, że dlatego tak chłoniecie tą książkę, bo trafia ona w pewien ważny rezonans waszej pracy, ponieważ każdy człowiek, kiedy staje na stanowisku bardzo odpowiedzialnym, ma do czynienia nie tylko z elementami związanymi z jego funkcją, ale ze sobą samym. Więc konflikt tu zawsze musi istnieć i książka w sposób dobitny ten konflikt ujawnia. Wartość powieści polega na tym, że Gorczyn i tacy jak Gorczyn w związku z tym, że istnieje taki Juzala, nie są ludźmi osamotnionymi, że jest ktoś, kto ich rozumie. Juzala prawdopodobnie uratuje Gorczyna, a jednocześnie zapobiegnie wszystkim negatywnym konsekwencjom rozwoju jego wad. Ten konflikt dwóch mężczyzn sprowadzony na płaszczyznę ludzką, jest w tej książce niesłychanie ważny, być może, że sami nie bardzo to dostrzegacie, ponieważ tkwicie w samym środku. Dla mnie „kibica”, ta sprawa umiejętności kontynuowania pozytywnych wartości doświadczeń w tak trudnej pracy jest ogromną zaletą tej książki. Gdyby ten film powstał, to trzeba w nim może pokazać, jakie to trudne i jak ciężko się do tego w każdej chwili dziedzinie społecznie dorabiamy.”

J E R Z Y W A W R Z A K

Dla mnie zawsze sprawą pierwszą — może wbrew pozorom była nie literatura, lecz konkretna działalność, w tym środowisku, w którym się aktualnie znajdowałem.

Nie uważam się za literata w tradycyjnym tego słowa znaczeniu, byłem mistrzem w hucie, nauczycielem, dziesięć lat dyrektorowałem w POM, dopiero od ubiegłego roku jestem redaktorem „Odgłosów”, tygodnika społeczno-kulturalnego. Zawsze tak się składało, począwszy od ZMP, że byłem działaczem społecznym, działaczem partyjnym na niewielkim co prawda szczeblu. I w pewnym momencie pisanie wydało mi się jakąś możliwością, która pozwoli pośrednią drogą oddziaływać na to, co się dzieje w danym środowisku, w kraju. Stąd potrzeba napisania takiej książki (...)

Towarzysze słusznie odczytali, że moja sympatia autorska jest po stronie Gorczyna, choć jednocześnie przypisałem mu tyle negatywnych cech, chciałem obnażyć do końca wszystkie jego słabości, nie ukrywać niczego. Pokazując to chciałem — nie wiem, jak mi się to udało — zdemistyfikować w pewnym sensie postać sekretarza. Moim zdaniem sekretarz nie musi być monolitem, jakimś świętym człowiekiem, który nie może zrobić błędu, ale może popełnić jakieś głupstwa, ma prawo do przeżycia osobistego dramatu.”

(Fragmenty dyskusji w redakcji miesięcznika „Życie Partii — nr 3(1973)

...on, Michał Gorczyn, będzie nadal w tym pokoju sam. Sam — mówi do siebie, jakby chodziło o jakiegoś innego człowieka, wymawia to słowo półgłosem, cicho, z obawą, aby go nie usłyszano w sekretariacie i nie posądzono o kolejne dziwactwo.

Rozumie, że istnieje granica, do której może dojść sam, w pojedynkę, nawet w razie potrzeby wbrew sobie i swojej woli. Dalej jednak muszą iść razem — musi ich za sobą pociągnąć, gdyż inaczej będzie to wszystko tylko pobożnym życzeniem, fikcją, którą będzie można sprzedać w sprawozdaniach, ale za którą pozostanie nieudolnie wkłajstrowana rzeczywistość.

...Michał Gorczyn zdaje sobie sprawę, że ich jeszcze nie przeciągnął za tą linię, mimo iż od tamtego pamiętnego plenum, kiedy wybrali go tu Pierwszym, cały czas starał się o tym pamiętać, podejmuje wysiłki, pracuje w ponurym, wyniszczającym zdrowie zapamiętaniu po dwanaście, czternaście godzin na dobę. Może dla niewprawnego oka i dla obserwatora z zewnątrz stwarza złudzenie aktywności środowiska, ale on wie, że jest to tylko przesuwanie pionków w grze bez partnera, która nie daje żadnego zadowolenia, choćby odrobiny przekonania, że zbliżają się do siebie coraz bardziej.

KRZYSZTOF WOŹNIAKOWSKI

SPRAWA GORCZYNA

MOTTO:

ALE KIM JEST PARTIA?

CZY ZASIADA W DOMU

Z TELEFONAMI?

CZY MYŚLI JEJ SĄ TAJNE,

A DECYZJE NIEZNANE?

KIM JEST PARTIA?



MY JESTEŚMY PARTIĄ.
TY I JA, I MY WSZYSCY.
MIEŚCI SIĘ ONA W TWYM
UBRANIU TOWARZYSZU,
I MYŚLI W TWEJ GŁOWIE.
TAM JEST JEJ DOM, GDZIE JA
MIESZKAM, TAM WALCZY,
GDZIE ATAKUJĄ CIEBIE.
(BERTOLT BRECHT, MY JESTEŚMY
PARTIĄ)

- O czym jest „Linia”?
- O władzy.
- O jakiej władzy?
- O powiatowej.
- Eee...

Takiej reakcji można się chyba spodziewać. Nie wiem, czy bytaby ona słuszna. Ale po pierwsze — właśnie w codziennej praktyce mamy do czynienia z władzą powiatową (lub nawet niższą), ją właśnie znamy najlepiej ze złej i dobrej strony; po drugie — właśnie powiat, szczebel nie najniższy ale i niewysoki to specyficzne, dogodne do obserwacji środowisko, przy tym powiat prowincjonalny, jak ów fikcyjny Złoczew, w którym pewne układy są stałe od lat, w którym wszyscy się doskonale znają. I nagle kij w mrowisku — nowy I sekretarz KP Michał Gorczyn. Człowiek „spoza”, „obcy” (to już grzech!), przyszedł na miejsce Bieleckiego. Przyszedł i od razu wszystkich przeciw sobie... Zaczął przewietrzać powiat, rozbijać kliki, zmieniać ludzi nie nadających się na pełnione stanowiska (i mówił im to wprost). W adaptacji scenicznej mamy tylko jeden przykład, może najbardziej drastyczny (sprawa Więckowskiej), lecz w powieści jest ich wiele.

Nie można dziwić się, że zwróciły się przeciw niemu „pokrzywdzone” dotychczasowe „święte krowy” — zwróciły się systemem intryg i donosów (trzeba jednak oddać honor i Więckowskiej — ona jedna podpisała swoje pretensje). W porządku. To są przypadki ewidentne.

Ale wystąpili przeciw Gorczynowi również ludzie zniechęceni jego stylem pracy. Otóż został on skierowany do Złoczewa między innymi ze względu na pewne osobiste cechy charakteru, pozostałe mu z czasów „górnjej” młodości ZMP-owskiej. Zaangażowanie, poświęcenie się dla sprawy całą duszą. Cechy te były potrzebne do rozbicia klik — sekretarz pokazywał,



JERZY SOPOĆKO

„Na scenie, bliżej glebi; zamyka abstrakcyjną kompozycją malarską, pełną apłotów, skłębien, labiryntów, ustawione obżerny sodas. Na to podwyższenie aktora wchodzi niezwykły śmig (...). Przewodnik inżynieracja jest przedmiotem dość śmiałym. Wyprowadza ona cały dramat Gorkiego, tak mocno związany z polskimi ścianami mieszczan-skiego salonu, na utwór przedstawienia scenicznego”.

Tak pisał o „Zykwawowych” M. Gorkiego, w reżyserii Jerzego Sopoćki, Marcin Ziłowicz w „Przyjaciół” (6 listopada 1972).

Jerzy Sopoćko — przede wszystkim aktor, kilka lat prowadził również poszukiwania na polu reżyserii. Możliwość ingerowania w spektakl z dwu pozycji — reżysera i aktora niejako automatycznie określa rozumienie istoty w sztuce teatralnej przez artystę. Pozycje nierozłączną rolę w nim aktor i wypracowane przez niego środki ekspresyjne.

„Kształtując sztukę staram się opierać na najściślejszej współpracy i strukturach, starając się przy ich pomocy zrealizować mój przedstawienia. Uważam, że właśnie aktor jest najważniejszą częścią twórcy spektaklu”.

„Lekko podaje się manipulacji oczywiste metody pracy z aktorami i określa w sposób zamknięty pojmniejszy kształt sceniczny w sztuce dozwiska. Jerzy Sopoćko z naciskiem mówi o roli i znaczeniu, nie tyle już poprawnej współpracy między reżyserem i aktorem, ale o pełnym, niemal intuicyjnym kontakcie między nimi.

Głównym polem doświadczeń, poszukiwań i przemysłu artysty jest szeroko rozumiana współczesność. Stąd w jego dorobku reżyserskim takie tytuły jak: „Kłosa nowy” Domanskiego (pozycja z repertuaru Teatru im. W. Bogusławskiego w Kaliszu — sezon 1964/65), „Leki poranne” S. Grochowiaka, przygotowane przez teatr kielecki, czy wreszcie



„Na scenie, której głębię zamyka abstrakcyjna kompozycja malarzka, pełna splotów, skłębień, labiryntów, ustawiono obszerny podest. Na to podwyższenie aktorzy wchodzą niczym na ring (...) Nowohucka inscenizacja jest przedsięwzięciem dość śmiałym. Wyprowadza ona cały dramat Gorkiego, tak mocno związany z czterema ścianami mieszczńskiego salonu, na otwartą przestrzeń sceniczną”.

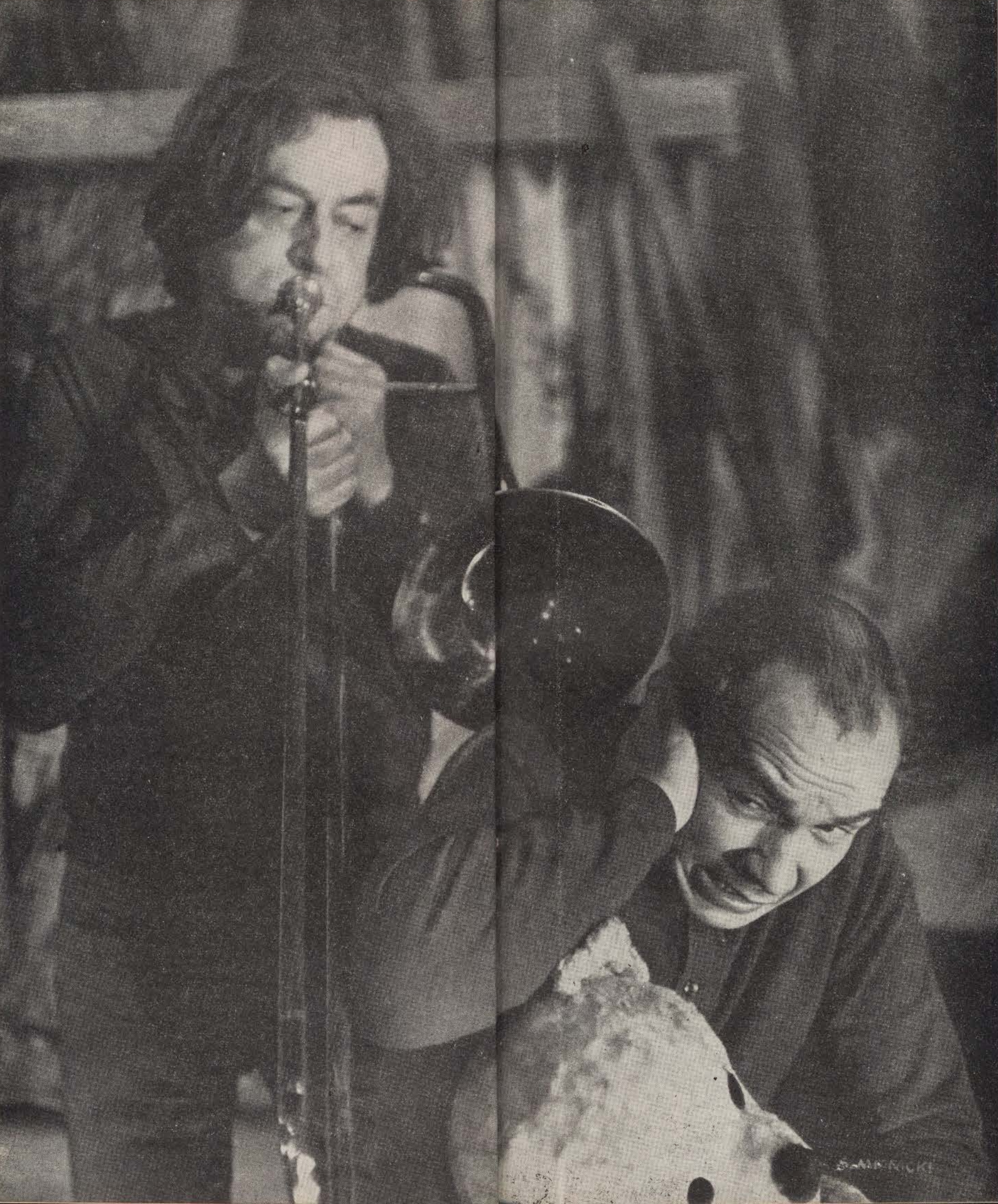
Tak pisał o „Zykowowych” M. Gorkiego, w reżyserii Jerzego Sopoćki Mariusz Zinowiec recenzent Tygodnika „Przyjaźń” (9 kwiecień 1972).

Jerzy Sopoćko — przede wszystkim aktor, kilka lat prowadził również poszukiwania na polu reżyserii. Możliwość ingerowania w spektakl z dwu pozycji — reżysera i aktora niejako automatycznie określa rozumienie istoty widowiska teatralnego przez artystę. Pozycję pierwszoplanową zajmuje w nim aktor i wypracowane przez niego środki ekspresji.

„Realizując sztukę staram się opierać na najściślejszej współpracy z aktorami, starając się przy ich pomocy zrealizować myśl przedstawienia. Uważam, że właśnie aktor jest najważniejszym twórcą spektaklu”.

Takie podejście implikuje oczywiście metody pracy z aktorami i określa w sposób zasadniczy późniejszy kształt sceniczny widowiska. Jerzy Sopoćko z naciskiem mówi o roli i znaczeniu, nie tyle już poprawnej współpracy między reżyserem i aktorem, ale o pełnym, niemal intuicyjnym kontakcie między nimi.

Głównym polem doświadczeń, poszukiwań i przemyśleń artysty jest szeroko rozumiana współczesność. Stąd w jego dorobku reżyserskim takie tytuły jak: „Ktoś nowy” Domańskiego (pozycja z repertuaru Teatru im. W. Bogusławskiego w Kaliszu — sezon 1964/65), „Lęki poranne” S. Grochowiaka, przygotowane przez teatr kielecki, czy wreszcie



„Linia”, będąca adaptacją powieści J. Wawrzaka.

„Na sztuki współczesne trzeba nieraz długo czekać, lub też sięgać do adaptacji utworów niescenicznych, które częściej mówią wprost o najżywotniejszych sprawach dziejących się w Polsce.

Adaptacja prozy i przystosowanie jej do wymogów scenicznych jest rzeczą niebezpieczną i trudną. Sopoćko zdaje się być świadkiem pulapek, przywiązując dużą wagę przy pisaniu scenariusza sprawie tempa i udratyzowania narracji prozaicznej w kierunku teatru w celu stworzenia struktury czysto dramatycznej, która odpowiadałaby wymaganiom sceny.

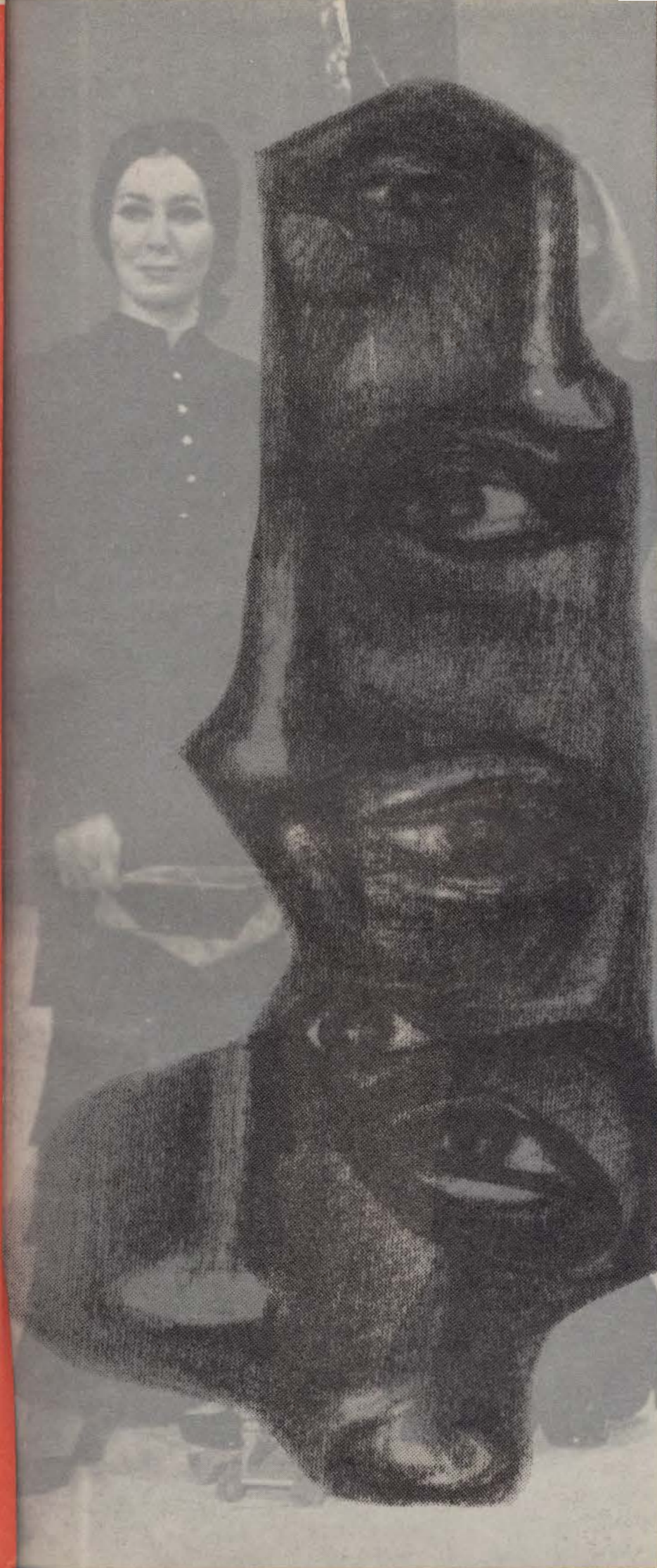
O sprawach współczesności można jednak wypowiadać się również poprzez repertuar klasyczny. Jerzy Sopoćko zapytany o swoje najbliższe plany, o spektakle, które chciałby zrealizować, wymienia na pierwszym miejscu „Irydioną” Krasińskiego, następnie „Mazepę” Słowackiego, „Mazowiec” Musyła, „Mieszczanina” Gorkiego, „Operetkę” Gombrowicza i „Dziesięć dni, które wstrząsnęły światem” Reeda.

Na zakończenie wypada poświęcić kilka zdań dorobkowi aktorskiemu J. Sopoćki.

Lata 1956—1964 oznaczają współpracę z krakowskim Teatrem Starym. Aktor opowiada o swoich rolach: syna w „Matce Courage” Brechta, Witusia w „Skizie” Zapolskiej, czy wreszcie w głównej roli w „Postępcu” Sławomira Mrożka, spektaklu, który wyreżyserował z Lidą Zamkową.

Od 1965 roku Sopoćko jest związany z Teatrem Ludowym: rolę porucznika w „Bunkrze” Miklosza Mészelyego, Jęchodowa w „Wiśniowym sadzie” A. Cechowa, czy Doży Weneckiego w „Otelu” — z pewnością pamiętają wszyscy bywalcy naszego teatru „Porusznik Sopoćki, to jedyny z załogi trzymający wojskowy fason. Wierność regulaminowi bez dyskusji. Nie pyta o sens, nie bebeszy się jak tancerz. Ale i ten „monolit” przejawia rysy i pęknięcia. Scena z dziewczyną nie robi na nim większego wrażenia. Przyczyną jego załamania jest tchórzostwo i słabość”. — pisała o tej roli Jadwiga Duszynowicz („Głos Nowej Huty”). Na pewno miłośnicy teatru z zainteresowaniem oczekiwali następnymi propozycji reżyserkich i aktorskich Jerzego Sopoćki.

E.W.



„Linia”, będąca adaptacją po-
wieści J. Wajsbacha.

„Na sztukę trzeba
nieraz...
gaść...
sce...
wi...
sp...
se...
Ac...
ni...
je...
p...
age



ta...
sji...
tamel...
i pęk...
na nin...
jego za...
bość...
nowicz...
młodość...
kiwać be...
skich i aktor...
skich i aktor...
skich i aktor...

E.W.



15 A. MICKIEWICZ, DZIADY. UKŁAD TEKSTU I REŻYSERIA: KRYSZYNA SKUSZANKA, JERZY KRASOWSKI. SCENOGRAFIA: JÓZEF SZAJNA. MUZYKA: JERZY KASZYCKI. PREMIERA: 25 MAJA 1962 R.

„Wieczór Dziadów składa się z trzech części. W pierwszej asystujemy obrzędowi wywoływania duchów. Z mroku kulis wychodzą postaci z zapalonymi świecami. Na wezwanie guślarza gasną światła i zaczyna się seans spirytystyczny. Nie ma tu żadnych sztuczek, barokowej maszynerii teatralnej. Aniołki nie latają, widma nie ukazują się naocześnie, pasterka Zosia nie tańczy na linie. Po prostu poszczególni uczestnicy guślarskiej magii stają się mediami. Przepływa przez nich magiczny strumień zaświatów. Ich głosami, ich ruchami, ich konwulsyjnym drganiem ciała, ich sztywnieniem i zamieraniem, ich tanczącym uskrzydleniem — wyraża się naiwna prośba dzieci, upiorny chór ptaków, rozpaczliwy los okrutnego pana wioski, egocentryczny sentymentalizm dziewczyny. Seans trwa, rytmicznie przeżywamy moralistykę gnomiczną tekstu. (...) Krótkie, dobrze skonstruowane przejście sceniczne przenosi nas z kolei do domku księdza, gdzie z pewnymi skrótami przebiega tradycyjna historia trzech świec i trzech godzin — miłości, rozpachy, przestrogi. (...) ...druga część spektaklu przynosi „Salon warszawski” i „Bal u Senatora”. Obie sceny są wariantami tego samego problemu. Problem tkwi wyraziście w samym tekście Mickiewicza, rzeczą teatru jest tylko forma ekspresji. Znaleziono ją w kontraście między naturalnymi ludzkimi ruchami i głosami patriotów a baletową marionetyzacją święta salonu. (...) Bal u Senatora w scenie menueta kontynuuje ów chwyt ekspresyjny. (...) Część III jest monumentalnie rozbudowaną kulminacją. Z potężnego realizmu spotkania więźniów i opowiadania Sobolewskiego przechodzimy w ekspresjonizm wielkiej improwizacji. Wypowiada ją Konrad na stopniach niesamowitych schodów, wiodących być może do krainy idei prometejskich. Z boku czają się nadchodzące duchy — złe w czarnych plamach płaszczy, dobre w jakiejś siermiężnej, zgrzebnej odzieży więźniów czy ludu. Nad nimi jasna sylwetka Konrada zdąża ku swym ostatecznym i najbardziej samotnym pytaniom bez odpowiedzi, (...) w reszcie improwizator oszalałym, akrobatycznym wodospadem ruchów spadnie aż do najniższego szczebla drabiny z rozrzuconymi rękoma i głową zwisającą jakby w gestycznej wersji ukrzyżowania. W epizodzie ostatnim górnych sfer konstrukcji zasiądzie Duch, wizualnie kojarzący się z demonicznymi uczestnikami improwizacji, z boku rozegra się skrócony sen Senatora, z drugiego końca tryptyka podniesie się na kolana ks. Piotr i w rwących się luźnych zdaniach trwogi, żalu, nadziei, będzie przeżywał sceny „wizyjny majak swej wyobraźni”. L. Eustachiewicz. Seans romantyczny w Nowej Hucie, Kierunki 1962 nr 39.

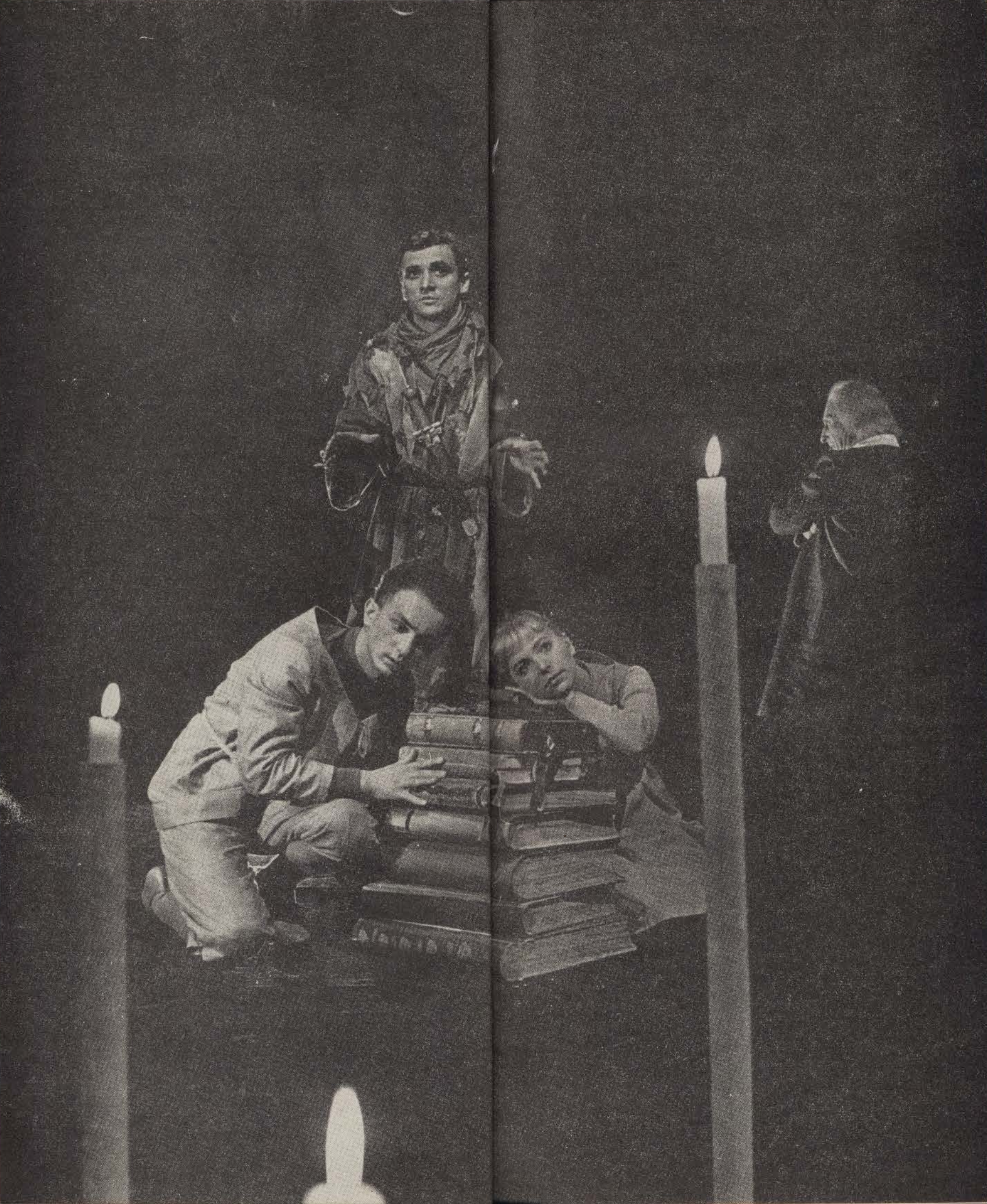


„...widownię Teatru Ludowego opuściłem pod przemożnym wrażeniem prostoty i niedwuznaczności widowiska. (...) Nie byłbym, znając Teatr Ludowy, zaskoczony, gdyby inscenizacja biegła partiami wbrew tekstowi, obok tekstu, gdyby tworzyła nawiasy wokół dygresji i cudzysłowy wokół romantycznych przerostów. Zaskoczyła mnie więc promieniująca na widownię wysoka nie słabnąca temperatura widowiska, atmosfera pełna zaangażowania i zarazem całkowita niemal zgodność tekstu i wkładu teatralnego, absurdalna płynność wręcz łatwość, z jaką dramat — niedramat Mickiewicza układał się w kształt sceniczny (...) Jest to koncepcja tryptyku, tym szczęśliwsza i trafna, że wydobywa i eksponuje charakterystyczną dla Dziadów i miarodajną dla ich dramatycznej wielkości, a często niestety zaciemnioną przez komentatorów zainteresowanych wyłącznie literacką materią — spójność treści ideowych i formy dramaturgicznej (...). Wydaje się rzeczą jasną, że postulowanej więzi w tryptyku nie może zapewnić historia jednostkowa, że zatem Dziady nie mają i mieć nie mogą indywidualnego bohatera. Zagadkowa przemiana Gustawa w Konrada należy więc nie do historii postaw wobec jednostki, lecz do historii postaw wobec sprawy zbiorowej. (...) W obrzędzie Dziadów jego uczestnicy przedstawiają kolejno wstępujące w nich dusze zmarłych. W domu księdza Gustaw nie jest upiorem, ale człowiekiem, który gra upiorem. Tego typu inscenizacja nie zmierza bynajmniej do uchylecia się od religijno-metafizycznej problematyki, do niewczesnego cudzysłowu. Przeciwnie — raczej nadaje tej problematyce właściwą powagę. (...) Czas działania, tryptyku część druga, która obejmuje sceny z Salonu Warszawskiego, Pana Senatora i Więźnia (z Wielką Improwizacją jako przejściem do części trzeciej) stawia inscenizatorów przed nowym typem zadań. Mają do czynienia z olbrzymią pokusą, krwistego, obyczajowo realistycznego potraktowania tych scen, których nie powstydziliby się największy mistrz dramaturgii dosłownej. Przewyciężenie tej pokusy, odrzucenie małego na rzecz wielkiego realizmu, obyczajowości na rzecz generalizacji, uważam za niemałą zasługę Skuszanek i Krasowskiego — tym bardziej, że właśnie tu, w rozwiązaniu części drugiej, decydowały się losy odbioru całego widowiska.

(...) ...zarówno Salon Warszawski, jak i scena u Senatora rozegrane są na ostrym kontraście, ostrym spolaryzowaniu świata politycznego Dziadów, na podziale bezwzględny: kaci, ich pomocnicy i ich klienci z jednej, przedstawiciele gnębiomych zbiorowości z drugiej strony.

(...) Dziady nowohuckie dramat polityczny, lecz nie obyczajowo-polityczny, pozostają dramatem narodowym. Zachowują całą ostrość obrazu męczeństwa narodowego. Ohyda reżimu carskiego i nienawiść doń nie mogły być już chyba mocniej wyakcentowane.

K. Wolicki, Konfrontacje „Dziadów”
tekst a inscenizacja. Dialog 1962 nr 8



W REPERTUARZE TEATRU

REPERTUARZE TEATRU

Aleksander Fredro
DAMY I HUZARY
Reżyseria / scenografia: Waldemar Krygler

Miguel de Cervantes
DON JUAN
Reżyseria / scenografia: Krzysztof Warlikowski

Tadeusz Nowak
**A JAK KROLEM
A JAK KATEM BĘDZIESZ**
Reżyseria / scenografia: Waldemar Krygler

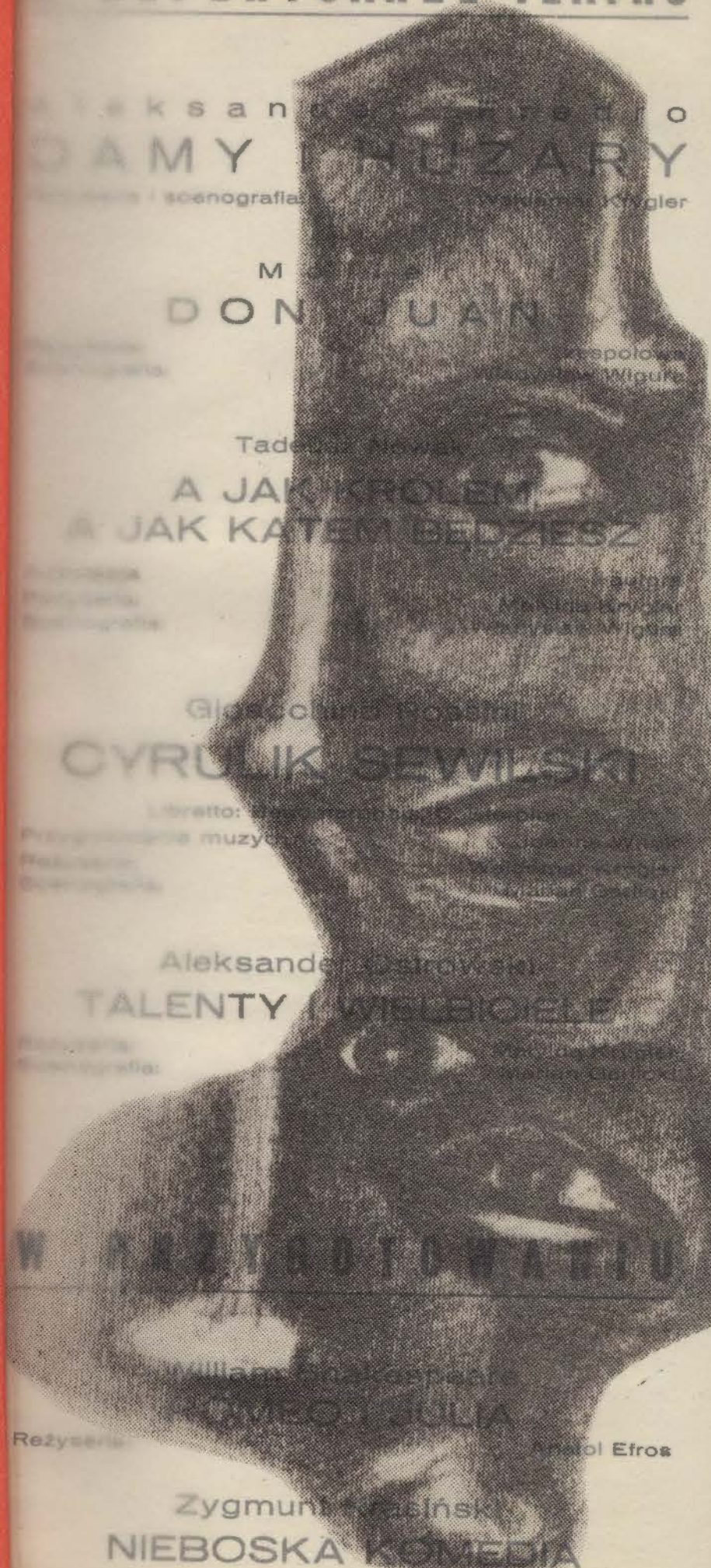
Giacchino Puccini
CYRULIK SEWILSKI
Libretto: Giuseppe Adami, Luigi Illica
Przełożenie muzyki: Ferdinando Fontana
Reżyseria / scenografia: Waldemar Krygler

Aleksander Dostojewski
TALENTY I WIELOBIELE
Reżyseria / scenografia: Waldemar Krygler

William Shakespeare
W PRZYSTAWIENIU
Reżyseria / scenografia: Waldemar Krygler

William Shakespeare
ROMEO I JULIA
Reżyseria: Anatol Efros

Zygmunt Krasiński
NIEBOSKA KOMEDIA
Inszenżacja: Waldemar Krygler



W REPERTUARZE TEATRU

Aleksander Fredro
DAMY I HUZARY

Reżyseria i scenografia:

Waldemar Krygler

M o l l e r
D O N J U A N

Reżyseria:
Scenografia:

zespołowa
Władysław Wigura

Tadeusz Nowak
**A JAK KRÓLEM,
A JAK KATEM BĘDZIESZ**

Adaptacja
Reżyseria:
Scenografia:

autora
Matylda Krygler
Władysław Wigura

Gioacchino Rossini
CYRULIK SEWILSKI

Libretto: Beaumarchais, C. Sterbini

Przygotowanie muzyczne:
Reżyseria:
Scenografia:

Joanna Wnuk
Waldemar Krygler
Marian Garlicki

Aleksander Ostrowski
TALENTY I WIELBICIELE

Reżyseria:
Scenografia:

Matylda Krygler
Marian Garlicki

W PRZYGOTOWANIU

William Shakespeare
ROMEO I JULIA

Reżyseria:

Anatol Efros

Zygmunt Krasiński
NIEBOSKA KOMEDIA

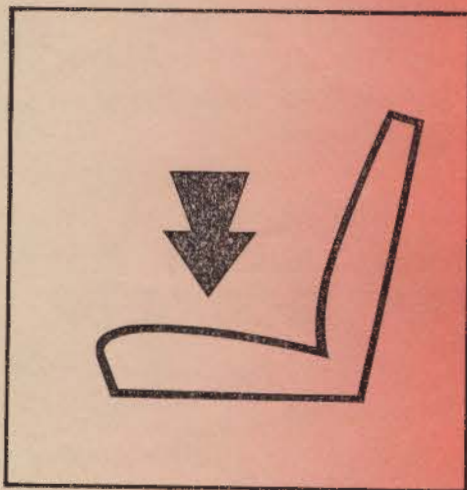
Inscenizacja:

Waldemar Krygler

W R E P E R T U A R Z E T E A T R U



**KOORDYNATOR PRACY ARTYSTYCZ-
 NEJ: MIROŚLAWA SZOSTAK ■ KIER.
 TECHNICZNY: PIOTR RZEPECKI**
 Główny elektryk: LUDWIK KOLANOW-
 SKI ■ Brygadier sceny: EDWARD GÓR-
 SKI ■ Kier. prac. kraw. damskiej: TEO-
 DORA RUCIŃSKA ■ Kier. prac. kraw.
 męskiej: ADAM KISZKA ■ Kier. prac.
 stolarskiej: ZYGMUNT OSIKA ■ Tapicer:
 WACŁAW MAJ ■ Prace perukarskie: EL-
 WIRA JARGOSZ, HENRYK JARGOSZ ■
 Prace modelatorskie: JAN ŚLIWIŃSKI ■
 Prace malarskie: WŁADYSŁAW GRA-
 BOWSKI



Kasa teatru — tel. 462-00 — czynna w
 dniu przedstawień na dwie godziny przed
 spektaklem. W niedziele i święta dodatko-
 wo od godz. 10 do 12. Przesprzedaż bi-
 letów indywidualnych i zbiorowych pro-
 wadzi Organizacja Widowni tel. 411-83 w
 godz. 9—16, w soboty 9—15. Przesprzedaż
 biletów prowadzi również „Orbis” w Kra-
 kowie, ul. Jana 2. Dojazd do teatru z Kra-
 kowa tramwajem linii 4, 5, 15, albo auto-
 busem pośpiesznym „A” do Placu Cen-
 tralnego, następnie tramwajem linii 14, 16.
 Oraz autobusem 132 lub autobusem po-
 śpiesznym „B”.



**KAWIARNIA I COCTAIL-BAR W FOYER
 TEATRU CZYNNE NA 1 GODZ. PRZED
 PRZEDSTAWIENIEM**

Redakcja programu: EUGENIUSZ WILK
 Ilustracje i opracowanie graficzne: JA-
 NUSZ TRZEBIATOWSKI ■ Zdjęcia: CZE-
 ŚLAW KUCHTA, WOJCIECH PLEWIŃ-
 SKI I INNI

Krak. Zakł. Graf. zakł. Nr 3 zam.
 1069/73 — 2000 — B-33(7668)

KONSTANTY PUZYNA

O WYJAŁOWIENIU TEATRU

Zaczniemy diagnozę od przyczyn
 skromnych. Nie nawet nie od przy-
 czyn — od symptomów. Pierwsze
 z nich widać już w warstwie teatral-
 nego rzemiosła. Od lat dwudziestu na-
 rzekamy na niską sprawność polskie-
 go aktorstwa, ale stan obecny wydaje
 się katastrofalny. Takiej amatorszczyz-
 ny, takiego prostactwa nie ma chyba
 nigdzie w Europie. Z zestawień, które
 robi „Pamiętnik Teatralny” wynika,
 że przybyło nam od czasu wojny 1600
 aktorów z czego p o l o w a ma ledwie
 egzaminy eksternistyczne, nie przeszła
 w ogóle przez szkołę. Co prawda ci,
 którzy przeszli, bywają jeszcze gorsi...
 A efekty taryfy ulgowej podziwiamy
 dziś na każdej prawie scenie. Jak wia-
 domo, chlubą polskiego aktorstwa jest
 zwłaszcza dykcja. Rysują się tu dwa
 kierunki: „powrót do natury” oraz
 „dbałość o piękno mowy”. Przedsta-
 wiciele kierunku pierwszego seplenią,
 szadzą, szemrzą i bulgoczą, wyraźnie
 zaplątując się językiem o struny gło-
 sowe — w efekcie tekst po prostu nie
 dociera do widza. Tych jest większość.
 Orientacja druga, niezbyt liczna, nie
 mówi, lecz artykułuje. Szczególną tro-
 ską otacza wymowę nosówek i praw-
 idłowego, przedniojęzykowego l; ponie-
 waż żaden człowiek przy zdrowych
 zmysłach tak nie mówi, najprostsza
 kwestia nabiera posmaku kabotyń-
 stwa. Jedni i drudzy, zdemoralizowani
 mikrofonem w radiu, telewizji i fil-
 mie, nie dbają o nośność głosu na tea-
 tralnej sali, nie znają jego zasięgu,
 grają dla pierwszych rzędów zamiast
 dla ostatnich. Nadużywają krzyku, ale
 wysiłonego, do reszty zacierającego
 słowa, lub mruczą coś we własny kol-
 nierz — i sądzą, że to ekspresyjność,
 w dodatku nowoczesna, bo oparta na
 kontrastach. Z wyrazistością ciała,
 czystością gestu i ruchu jest równie

źle po scenie chodzą niezdarnie, sztywne manekiny, zgola nieświadome tego, że ciało może być środkiem wyrazu, aktorskiej charakterystyki. Znika umiejętność budowy postaci, prowadzenia dialogu, jasnego rysowania i rozwijania konfliktów. Na ich miejsce wkraczają zewnętrzne pozory, służące mydleniu oczu reżysera i widza: aktor po prostu nie rozumie, co mówi czy robi, i nie myśli o tym. Wylacza się natychmiast po skończonej kwestii. Coraz rzadziej widzimy autentyczny kontakt z partnerem, jeszcze rzadziej umiejętność słuchania i milczenia na scenie. O scenach zbiorowych lepiej w ogóle nie wspominać. A mówię tu przecież o umiejętnościach elementarnych, nie o żadnym bógwico. Trudno się dziwić, że nuda wieje ze sceny. Co drugi aktor nie może podolać najprostszym zadaniom scenicznym — jakże więc żądać od niego, żeby to, co robi, było w dodatku *z y w e*?

Nie umie? Gdybyż tylko nie umiał! Ale ponadto — nie chce mu się. Obserwujemy coraz częściej wewnętrzną ospałość, pracę na półobrotach. Ci sami aktorzy, którzy pobudzają do ziewania, znacznie więcej potrafią dać z siebie w filmie i telewizji. Tam warto: wysiłek jest jednorazowy, utrwalony na taśmie, obejrzy go kilka milionów ludzi w całym kraju, popularność wzrośnie. W dodatku film nieźle płaci, daje szansę kontraktów zagranicznych, a choćby i wyjazdu na festiwal do Cannes czy Wenecji. Telewizja wprawdzie płaci kiepsko, ale za to prób jest tak mało, że aby się nie zbłąźnić, trzeba się nieraz zdobyć na pełny wysiłek wewnętrzny. A teatr? Teatr to posada, więc w teatrze się urzęduje. I aktorzy, szczególnie stołeczni, przemęczeni pogonią za groszem i za sławą po studiach radia, telewizji, filmu — zaczynają na scenie pracować tak, jak to robią nasi urzędnicy i ekspedienci. Nawet z podobną miną. Dają do zrozumienia, że stworzeni są do wyższych celów i tylko niesprawiedliwość losu i ohydne intrygi sprawiają, że muszą stać za la-

dą — przepraszam, na scenie — a klient powinien być wdzięczny, że w ogóle raczą. Następuje innymi słowy, rozkład rudymenarnej etyki zawodowej, nakazującej właśnie zdobyć klienta, wciągnąć go, podbić, przekonać całą siłą własnego przekonania. W obu przypadkach, aktorów i ekspedientów, mechanika rozkładu jest ta sama: pracuje się nie dla klienta, ale dla planu.

Lecz aktor, bez rzemiosła, bez twarzy, to zaledwie punkt pierwszy wyjąłwienia teatru. Rzadko się jakoś biada nad partactwem reżyserów — a szkoda, rozkwita bowiem wcale bujnie. Nic w tym zresztą dziwnego. Dobrych reżyserów mamy sześciu, siedmiu, no niech stracę — dziesięciu. A scen 70. Kto na nich pracuje? Odpowiedź prosta: ci, którzy i tak będą na nich pracować, choćby nic nie umieli, bo teatr jest przedsiębiorstwem, ma plan, i lepiej czy gorzej — iść musi. Ale krytyka mogłaby się nimi zająć z nieco mniejszą wyrozumiałością. Ileż tu choćby, gonitwy za „pomysłami”, które świat zadziwią, sięgania lewą ręką do prawego ucha, ileż „Pikasów” analogicznych do tych, które zdobią poczekalnie dworcowe w różnych naszych Koluszkach. Roi się od „awangardyzmów” niefunkcjonalnych i bez sensu, świadczących, że ich twórca słyszał, że dzwonią, ale nie ma pojęcia, w którym kościele i po co. Pretensjonalność pełni się jak zielsko w miejsce zwykłej uczciwej roboty. Przy nowszej dramaturgii, gdzie jeszcze nie ma recept, wylazą braki kultury literackiej, niezrozumienie tekstu, pojawiają się elementarne błędy w architektonice zdarzeń scenicznych, fałszywe interpretacje prostych kwestii, brak słuchu na literaturę, na to, co w zdaniu nie domówione, co tylko sugerowane składnią i słownictwem. Widziałem spektakle Mrożka i Witkacego, gdzie całe partie sztuki mówione były fałszywie — i nie była to żadna świadoma „gra przeciw tekstowi”, wymagająca najpierw *z r o z u m i e n i a* tekstu, ale po prostu fałszem, jak

u skrzypka, który detonuje. Takiego skrzypka żadna filharmonia nie puści na estradę. W teatrze partactwo wciąż ma zielone światło.

Daleki jestem od twierdzenia, że reżyser ma być tylko pokornym odtwórcą tego, co chciał powiedzieć autor sztuki. Ale reżyser musi znać rzemiosło, to w końcu program minimum. Otóż wie każdy rzemieślnik, że materiał ma pewne granice wytrzymałości, że pręt żelazny można wyginać w sposób, jakiego nie wytrzyma pręt drewniany, zaś bryły granitu w ogóle zgiąć się nie da. Podobnie jest z dramatem: Shakespeare'a można różnie wyginać i nie pęknie, ale Zapolska już tego nie wytrzyma, a Racine narzuca interpretację w sposób prawie nie pozostawiający wyboru. Notoryczna bezkarność dyletantów sprawia jednak, że nawet solidniejsi reżyserzy przestają już dostrzegać prawa materiału. Brawurują, nie liczą się z nim — i ze sztuki zostaje kupa gruzu. To jest także nieznamość rzemiosła. I brak rzeczywistej kultury pod superkulturalnym sztafagem.

A dalej — nieudolności montażu, brak rytmu. Prawda, że rytm widowiska jako element ekspresyjny i znaczeniowy — to jedno z najtrudniejszych zadań reżysera. W obecnych warunkach pracy teatralnej potrzeba tu w dodatku niebywałych zdolności organizacyjnych, sprytu, autorytetu, wręcz dyplomacji. Ale dopiero o reżyserze, który panuje nad rytmem przedstawienia, można powiedzieć, że opanował rzemiosło. Dziś w Polsce takich reżyserów trzeba już szukać ze świecą. A bez rytmu nie ma przecież spektaklu — jest nudna pila sceniczna, mdlące ciepłe kluski.

I znowu wkraczamy w problem bardziej złożony, w sprawę — mówiąc Mrożkiem — nieochoty. Rytm widowiska wymaga bowiem od reżysera dużej sprawności rzemiosła, ale sama sprawność nie wystarczy. Rytm to coś więcej niż umiejętność. Tym, którzy są obcy z jazzem, nie muszą tłuma-

czyć, że rytmu nie można się wyuczyć, nie da się go wymyślić ani naśladować. Rytm to spontaniczność, pełne zaangażowanie całego siebie, odwaga szczerości i autentyczności. I pełna koncentracja wewnętrzna od pierwszej do ostatniej chwili. Kiedy się te osiągnie, można sobie pozwolić na wszystko, na każdą arytmiczność, a jednak rytm się nie zagubi. I właśnie w tej płaszczyźnie teatru studenckie biją dziś na głowę zawodowców. Aktorstwo bywa tu może niewymyślne, ale funkcjonalne, adekwatne do zadań: a ponadto i zespoły i reżyserzy mają jeszcze ową spontaniczność, szczerłość, rozmach, radość tworzenia — ową radość zabawy w Pana Boga, bez której nie ma nie tylko rytmu — nie ma w ogóle dzieła sztuki.

Pewno, że to męczące — szczerłość, koncentracja, zaangażowanie. Otóż to! Profesjonaliści są znużeni, reżyserzy, tak jak aktorzy, coraz częściej pracują na półobrotach. Brak tzw. fajeru na scenie zastępują za to w dyskusjach gładzeniem o teatrze intelektualnym. Co drugi to Leibniz, podziw bierze, co za wyżyny ducha. Niestety intelektualizm ma w polskiej kulturze raczej nikłe tradycje, dzięki czemu wielu ludziom myli się z impotencją. Toteż kiedy słyszę, że X to aktor intelektualny, przypuszczam, że to zwykły rezoner. Kiedy słyszę, że Y to reżyser intelektualny, wiem, że spektakle mu się rozlażą, bo albo robi rzeczy wyдуманne, nieszczerze i cierpi na konceptyzm, albo też dłubie tak długo nad poszczególnymi scenami, że nie starcza mu sił i czasu na montaż. I oto mamy punkt drugi wyjałowienia teatru: spadek sił witalnych, sił twórczych u reżyserów, rozleniwienie, znużenie, coraz częstszy dyletantyzm i — zielone światło dla partaczy.

A przecież jest w Polsce wielu ludzi naprawdę utalentowanych, wciąż twórczych, znających swój fach. Ale i im ostatnio rzadko wychodzą spektakle. Prawdziwe spektakle — żywe, zwarte, gorące. Czemu? Jedną z dość jawnych przyczyn ogólnego znużenia

jest rosnąca biurokratyzacja życia kulturalnego. Nie mówię żadnych brzydkich rzeczy, prasa pisze o tym od lat. Rzadko jednak dostrzega pewien uboczny niejako efekt tego procesu, którym staje się mimowolna zapewne faworyzacja miernoty. Dla urzędnika bowiem miernota jest wygodna, choćby on sam nawet jej nie cenił. Z miernotą nie ma kłopotów. Nie tworzy dzieł mocnych, ekspresyjnych i celnych, a więc nie wzbudza namiętności. Nie walczy o swoje idee, bo ich nie ma, a więc nikomu się nie naraża. Walczy najwyżej o osobistą karierę i zarobki, a więc jest giętka, łatwo ustąpi, ugnie się, podliże gdzie trzeba, zrobi to, co wygodne. Za jej działalność nikt nie dostanie po głowie, nikt nie wyleci z posady. Talenty natomiast są kłopotliwe. Nigdy nie wiadomo, z czym wyskoczą. Nie mieszczą się w szufladkach, mogą popełnić rzecz zgoła nową, do której nie wiadomo jak się ustosunkować. Walczą o własne widzenie świata chcą go przekształcić na swoją modłę, podważają ustalone schematy, myślą na własną rękę, atakują — a więc wywołują gwałtowne reakcje. A nuż ktoś wyjdzie z przedstawienia wzburzony i powie: „Przecież to chore, obłędne. To nie dla ludzi. To politycznie niesłuszne”.

Ten ktoś może mieć rację lub jej nie mieć — rzecz w tym, że zareagował najzupełniej prawidłowo. To znaczy gwałtownie i emocjonalnie. Tak jak powinien reagować każdy widz w teatrze ż y w y m. Ale na biurokratycznej drabince zaczyna się teraz popłoch: pośpieszne narady, komentarze, plotki, nerwowe decyzje. I jeśli nawet spektakl utrzyma się na afiszu, jego twórca przez najbliższe miesiące będzie miał ciężkie życie. I coraz więcej trudności przy następnych premierach: nieufności, dmuchania na zimne, zdzierania nerwów, użerania się o sprawy pozaartystyczne, wezwań, narad, konferencji. Gdybyż jeszcze naprawdę szło o duże sprawy — ale przeważnie idzie o drobiazgi. Talenty też są ludźmi. Trudno się dziwić, że

w końcu po kilku latach takich walk popadają w apatię, zaczynają realizować rzeczy, na których im nie zależy, unikają wyrazistości, rezygnują. Tracą ambicje kształtowania życia, ingerowania w rzeczywiste problemy społeczeństwa, burzenia przesądów, obnażania sprzeczności świata, w którym żyją. Schodzą do rzędu miernot, chcą mieć spokój. I tak rozlewa się jałowość po teatrze coraz szerszą falą.

Lecz i w samej sztuce, w samej problematyce artystycznej teatru wyraźnie dziś występują symptomy znużenia. I to nie tylko u nas, także na Zachodzie. Stare formy zostały rozbite, dawne niedawne nawet idee dźwięczą martwo. „Akt przerywany” Różewicza, najbardziej radykalna w propozycjach dramaturgicznych polska sztuka współczesna, dziesięć lat temu byłaby może anarchicznym buntem. Dziś zakrawa na melancholijną wypowiedź o jałowości teatru... Niczego już nie burzy. Destrukcyjna rola „teatru absurdu”, kiedyś użyteczna choćby dlatego, że rozsądzała skamieliny myślowe rodem z ubiegłego stulecia, wciąż jeszcze zaśmiecające wyobraźnię społeczną — wyraźnie się wyczerpała. Jałowa zaczyna być parodia: przestaje być atakiem, staje się stylem. Cała awangarda jest już tylko modna jak kiecki Courrage'a. To znaczy martwa: oswojona, bulwarowa, zmieszczająca Gorzej: akademicka. Na małej scenie Huchette wciąż jeszcze idzie pierwsza sztuka Ionesco, „Łysa śpiewaczka”, afisze krzyczą tłustym drukiem „3000 PRZEDSTAWIEŃ” — ale ostatnią sztukę Ionesco, „Głód i pragnienie”, oglądać już trzeba w dostojnym gmachu Comedie Francaise. „Parawany” Geneta idą — i to kompletami! — w Theatre de France, któremu stara nazwa Odeon przestała wystarczać. W Warszawie Witkacego gra równocześnie Narodowy, Polski i scena studencka UW. Teatr Axera po Brechcie wystawia Ostrowskiego, jakby nie były to manifesty dwu przeciwstawnych teatrów, lecz po prostu sztuki do grania. Wszyscy grają już wszystko, po

repertuarze nie poznasz, jaki to teatr, jaki ma profil, jaki kierunek ataku, czego szuka, co proponuje. Po stylu spektaklu też już nie poznasz dążeń jego twórcy. Wszystko się wymieszało. Nie ma już akademizmu, nie ma awangardy.

A raczej jest tylko akademizm. Bardziej tradycyjny, czy bardziej awangardowy — co za różnica, skoro to tylko niuanse stylistyczne? Pozostaje pogoń za pomysłami formalnymi, starzejącymi się natychmiast przez dziesiątki kopistów — i słusznie powielanymi, ponieważ są to tylko pomysły konfekcyjne. Nawet Brecht, surowy ideolog „teatru nowej epoki”, został już zamieniony na szafę z konfekcją i trwa wyprzedaż jego „chwytów”. Nie ma już ideologii, jest tylko estetyzm i elektyzm, melanż wszystkich stylów i epok, w którym gorączkowo przewracają spryciarze. Wszystko jest przecieź równouprawnione, wszystkie formy, wszystkie myśli, nawet kryteriów racji czy obłędu, i partacze mogą chodzić z podniesioną głową: jak to dlaczego? przecieź można i tak! Boże, jaki pan staroświecki z pańską funkcjonalnością! My przecieź wcale nie chcemy być funkcjonalni, my eksperymentujemy! I aniżeszmy spostrzegli, jak cały nasz teatr zawodowy (poza Grotowskim, który jest zjawiskiem innego typu) z wolna zaczyna się mieścić w „Tangu”. „Kiedy tragedia jest niemożliwa, a farsa nudzi, pozostaje tylko eksperyment”. Eksperyment Stomila, bo to Stomil powiedział. Czyli bzdura. Dlaczego pozostaje nam tylko eksperyment Stomila? Łatwo to pojąć, gdy się spojrzy na dawne, p r a w d z i w e awangardy. Wielkie awangardy teatralne, te z przełomu wieków i te późniejsze z lat dwudziestych, nie zajmowały się bowiem żadnym eksperymentem. Odcinały się od takich posadzeń. Eksperyment — pisał Witkacy w roku 1938 — zakłada coś, co się robi bez wiary, na p r ó b ę, a to w sztuce jest po prostu nieuczciwością, hochsztaplerstwem. Dawne awangardy walczyły o nowy teatr w imię nowych idei i przyszłego, przekształconego, zmienionego świata. Walczyły o światopogląd, nie o żadne „środki formalne”. Szukały tych środków, ale dla wyrażenia idei, nie dla środków samych. Powstawały na terenie sztuki, ale stały sobie cele istotniejsze i rozleglejsze niż sztuka. Impresjonizm walczył

„o prawdziwe” malowanie świata i barwy, zgodnie z analizą widma słonecznego i budową oraz funkcjonowaniem ludzkiego oka. Kubizm rewidował pojęcia przestrzeni, perspektyw i bryły, wykrywając renesansową jeszcze konwencję w tym, co uchodziło za obiektywne widzenie świata przedmiotów. Konstruktywizm lansował piękno nagich, funkcjonalnych konstrukcji architektonicznych w imię „prawdy” epoki przemysłowej, epoki cywilizacji technicznej, która osiągała akurat dojrzałość. Ekspresjonizm toczył walkę o nową koncepcję człowieka, o nowe formy stosunków międzyludzkich, nową etykę społeczną — zarówno komunizm jak aktywizm jednaczył to właśnie dążenie. Nadrealizm sondował podświadomość z pasją naukowego poznania jej procesów, a jeśli prowokacyjnie drwił ze zdrowego rozsądku, to w imię wiary, że rozsądek fałszuje nam obraz nas samych, ponieważ dławi to, co w nas autentyczne. Środki, chwytły, stylistyka były tu pochodną, nie celem. Dlatego wyznawcy tych kierunków tworzyli lub współtworzyli teatr żywy. Mieli coś do powiedzenia światu. Teatr, który chce być tylko teatrem, nie zaś środkiem wypowiedzi w sprawach większych niż teatr — nie może być, dla mnie przynajmniej, teatrem żywym. U nas natomiast chce się dziś robić teatr dla dobrego teatru, i nic więcej. Oto jałowości punkt czwarty.

A nowych idei nie widać. Ostatnie wznieśli egzystencjaliści i teatr absurdu lat temu piętnaście, a to były tylko przedłużenia myśli zrodzonych wcześniej, w wielkim fermentcie lat dwudziestych. Już dogasają. Co dalej? Ano, „Tango”, tango polskiego teatru. I chciałoby się wrzasnąć za Arturem: „Nikt stąd nie wyjdzie, dopóki nie znajdziemy idei. Edek, nie wypuszczaj nikogo”. Niestety nie jest to najlepszy sposób. Wiemy już, jak się to skończyło dla Artura i dla idei. Jak się skończyło dla teatru, który w dobie socrealizmu też tej recepty próbował. Nowe idee wylaniają się zwykle z nowych ruchów socjalnych, z nowych proporcji sił, z owych niedostrzegalnych tektonicznych przesunięć w strukturach społecznych, jakie dokonują się zwolna lecz nieustannie, czy je dostrzegamy czy nie. One same nas wreszcie znajdują, kiedy dojrzeją do wyrazu. Trzeba czekać. Ale to nie znaczy: cze-

kać biernie. Skoro teatr stał się jałowy i nudny, wypada przynajmniej pomyśleć, co mogłoby obudzić nas z drzemki.

Co do mnie, powiedziałem już, co mnie z niej czasem budzi. Niektóre manifestacje teatru politycznego. Ale prawdziwego. Nie takiego, o jaki lubi nawoływać nasza publicystyka. Ten jest także pozorny, jałowy, martwy: nikogo nie obchodzi prócz recenzentów. Nie warto nudnie rozprawiać o polityce metodami wstępniaka w gazecie, który, jak wiemy, rzadko ma coś wspólnego z rzeczywistą publicystyką polityczną. Może dlatego natomiast porusza mnie czasem żywy teatr polityczny, że jest tak rzadki? A może dlatego, że wszyscy żyjemy dziś upłątani w politykę w sposób tak bezpośredni i jawny, jaki pięćdziesiąt lat temu był jeszcze nie do pojęcia. A może dlatego także mnie porusza, że jeśli — jak stwierdził Artaud — oczyszczająca, sakralna funkcja teatru (i sztuki w ogóle) polega m. in. na odrzuceniu wszelkich tabu, na krótko, na czas spektaklu jedynie — to warto zauważyć, że polityka jest jednym z niewielu już terenów, gdzie istnieją tabu nadal nietykalne. Dawno utraciła je moralność, religia, erotyka. Żadne bluźnierstwo ze sceny, żadne sadyzmy seksualne nie budzą już głębszych uczuć i „teatr okrucieństwa” ostatnio lansowany, choć powołuje się na Artauda, nie wykracza poza trochę drastyczniejszą bulwarówkę. Jest anachroniczny, nie odważa się myśli Artauda domyśleć do końca. Lecz gdyby to uczynić?

Ale teatr polityczny bywa dziś tylko efemerydą, pojedynczym spektaklem, to tu, to tam się trafiającym. Tak dzieje się — znów — w całej Europie. Skończyły się wielkie czasy Meyerholda i młodego Piscatora i chyba nie ma szans na teatr, jaki wiąże się z ich imieniem. Teatr polityczny potrzebuje szczególnej sytuacji, aby mógłby być teatrem żywym. Władza zbyt twarda, autorytatywna i dogmatyczna nie będzie go tolerować. Jest jej zresztą niepotrzebny. Władza zbyt słaba — nie będzie tym bardziej: jest dla niej po prostu niebezpieczny. Żywy teatr polityczny powstaje tylko w tych krajach (i w tych momentach), kiedy władza jest dostatecznie stabilna, aby się go nie bać, i zarazem na tyle zależna od opinii publicznej, aby się z nim liczyć.

Wtedy może go nawet potrzebować jako katalizatora nastrojów i ważnego elementu w dialogu ze społeczeństwem. Ale i wtedy potrzeba jeszcze dodatkowego bodźca, żeby teatr taki nabral rozmachu i siły: potrzeba momentu wyraźnej polaryzacji sił politycznych, i to polaryzacji ideowej, nie przegrupowań personalnych. Na dzisiejszej arenie politycznej świata, przy ciągle chwiejnej równowadze i zmieniających się szybko, ale nie zasadniczo, układach sił, pojedyncze spektakle o mniej lub bardziej politycznym charakterze pojawiają się w różnych krańcach Europy, pojawiają się czasem i u nas — ale niczego więcej nie możemy na razie oczekiwać, prócz takich przypadkowych efemeryd.

Teatr polityczny to zresztą, w moim przynajmniej rozumieniu, określenie bynajmniej nie tematyczne. Ani formalne. Kiedy nastąpi ten rzadki zbieg okoliczności, który pozwala rozkwitnąć teatrowi politycznemu, może nim stać się każdy rodzaj teatru. W latach 1955—1957 teatrem politycznym bywały u nas zarówno „Dziady” jak i kabaret literacki, zarówno Shakespeare jak Anouilh. Lecz na to potrzeba właśnie określonego klimatu wokół teatru, poza teatrem. Wówczas sama widownia wnosi go z sobą na salę i poprzez swoje reakcje nasycą nim scenę, dramat, słowa aktora — wszystko.

Żywa, aktywna widownia. I oto dotarliśmy do jeszcze jednego symptomu wyjałowienia teatru. To widz. Zauważcie, że wśród spektakli, które w ostatnich latach wydały się żywe, wymieniłem kilka, niewiele mających wspólnego z teatrem politycznym, a jeden — „Termitiera” — to w ogóle beztekstowy, „pantomimiczny” teatr plastycznej abstrakcji. Ale wszystkie one miały własną, aktywną i gorącą widownię. Najłatwiej ją dziś rozgrzać polityką, ale wcale nie tylko nią. Trzeba jednak mówić do widza w jego języku i mówić rzeczy, które go naprawdę obchodzą, o których chciałby powiedzieć: z ust mi to wyjałeś! Bo żywa widownia tworzy się wtedy, kiedy ma za sobą poczucie racji. Na „tak” lub na „nie”. Kiedy ma oparcie w środowisku, we wspólnej ideologii, w etyce społecznej. Kiedy nie boi się reagować spontanicznie i szczerze. Mamy taką widownię środowiskowo zintegrowaną, aktywną, gorącą i bystrą — ale w teatrach studenckich. Spotyka się ją —

jeszcze bardziej spontaniczną, jeszcze ciekawszą, ostrzej spolaryzowaną ideowo — na wielkich międzynarodowych festiwalach scen studenckich, w Nancy, w Erlangen, w Zagrzebiu i okazuje się raptem, że nawet różne języki, narodowości, tradycje kulturalne nie stanowią istotnej bariery. I wtedy właśnie pojawia się owa iskra między dwoma elektrodami, między sceną i widownią, bez której także nie ma żywego teatru — są tylko lepsze i gorsze, czasem piękne, sprawne i jednolite... niewypały.

Nasz teatr zawodowy żywą widownię miewa dziś bardzo rzadko. Zbyt rzadko. Ta codzienna jest grzeczna, kulturalna, klaszcze, owszem — ale jak u cioci na imieninach. Wydaje się zobojętniała. Choć jest to potencjalnie widownia znakomita, lepsza niż na Zachodzie. Ale jałowym teatrem trudno wytrącić ją z drzemki. A z kolei aktorowi też nie chce się wysilać, kiedy wie, że to w czym gra, niewiele publiczność obchodzi, więc i jego pracy, choćby najgorętszej odpowie tylko zdawkowo uprzejma cisza. A reżyser też zaczyna się nudzić, zabawiać w piękności i smaczki, pracować z wewnętrznym lekceważeniem tego, co mówi ze sceny — bo skoro ani widza, ani aktora nie rozgrzeje, to po co się przemęczać. I tak wreszcie błędne koło jałowości się zamyka. „Nuda coraz większa”. My zaś udajemy, że wszystko jest w zupełnym porządku. Nie, moi drodzy, wcale nie jest w porządku. Sytuacja stała się krytyczna. Pora się rozejrzeć i zastanowić, co dalej. Może potrzeba nam tylko trochę więcej odwagi z tej i z tamtej strony rampy? Nie wiem. Wiem natomiast, że jeśli nie wydamy walki partactwu i naplewatielstwu w rzemiośle teatralnym, jeśli nie zdobędziemy trochę większej tolerancji dla żywej myśli i autentycznych talentów w teatrze, jeśli nie podejmiemy ryzyka własnego zdania z pełnym zaangażowaniem i namiętnością bez oglądania się na nagrody i redukcję etatów, jeśli nie zaczniemy znów używać teatru do tego, by przekształcać świat, w jakim żyjemy — trwać będzie dalej kulturalny i ładny marazm naszych scen, Stafłowska martwa pogoda.

(Dialog nr 7, rok 1966)

**PAŃSTWOWY
TEATR
LUDOWY
NOWA HUTA**

Exemplarz bezpłatny

Cena zł 10