

KRZYSZTOF WOLICKI

Dyskusja o repertuarze

Wszystko jedno co o 19³⁰

Dyskusji o zasadach budowania repertuaru naszych teatrów, której pierwociny znalazły się już tu i ówdzie w prasie (Andrzej Wirth w „Nowej Kulturze“, Erwin Axer w „Listach z teatru“), zdają się grozić pewne nieporozumienia. Główne z nich nazwałbym nieporozumieniem warsztatowości,

Erwin Axer odpowiada czytelnikowi „Teatru“, który domaga się grania Szekspira. Odpowiedź sprowadza się do wyliczenia trudności warsztatowych, na jakie natrafi dyrektor teatru, który chciałby „wystawić Szekspira“ na serio, a nie po amatorsku. Nie wątpię, że odpowiedź ta istotnie ilustruje tok myśli i poczynań takiego dyrektora wobec konkretnej propozycji inscenizacyjnej. Przypomina postawę tokarza, który po otrzymaniu rysunku technicznego musi się zastanowić, jak określony detal wykonać i czy w ogóle jego maszyna temu poddała. Skłonny jestem zresztą uważać taką postawę za postęp w porównaniu ze znaną zasadą „jeden Szekspir w roku“, którą Andrzej Wirth określiłby zapewne z elegancją, jako realizowanie informacyjno-zapoznawczej funkcji teatru. Niemniej dla oznaczania zasad budowy repertuaru nie będzie to postawa owocna. Opiera się ona bowiem na mało usprawiedliwionym domniemaniu, jakoby repertuar wyznaczał (w sposób bardzo sztywny) odpowiednie środki warsztatowe. Propozycja wystawienia „Wojny i pokoju“ jest tu na przykład z góry nie do przyjęcia. (Stu wybitnych aktorów!) Dopóki, oczywiście, nie zgłosi się Piscator...

Nieporozumienie warsztatowe jest tylko przykładem szerszego. Mówi się wiele o kompromisach repertuarowych, do których zmusza nas warsztat, chociaż nie wiadomo jeszcze, czego właściwie od repertuaru chcemy. Pamiętamy również dyskusję o repertuarze Teatru Ludowego w Nowej Hucie, kiedy to pewien krytyk gorąco popierał kompromis repertuarowy z prymitywną widownią jako naczelną wytyczną teatralnego programu działania.

Mówiąc krótko i z pełnym szacunkiem dla trzeźwego trzymania się ziemi: o kompromisach trzeba myśleć wiele, starannie i konkretnie, ale z kompromisu zasady robić nie można. Zasady należy mieć najpierw.

Jako sympatyk teatru i mieszkańiec Warszawy pozwolę sobie wypowiedzieć spostrzeżenie dość zapewne powszechne: uczęszczanie do warszawskich teatrów jest swołostym intelektualnym hazardem. Znam na ogół teksty wystawianych sztuk, „znam“ też, z wielu inscenizacji, renomowane warszawskie sceny, ich reżyserów, scenografów i aktorów. Drugie „znam“ zamykam w cudzysłów: mimo tej względnie dobrej znajomości, nigdy nie wiem, co właściwie zobaczę wieczorem. Że właśnie takiego „Księcia von Homburg“, takiego „Römulusa“ (po takim „Dobrym człowieku z Seczuanu“), taki „Pierwszy dzień wolności“ (po takim „Godocie“). Jest w tym niewątpliwie wdzięk niespodzianki; budzi się jednak podejrzenie, że warszawskie teatry (może poza Teatrem Powszechnym) nie dysponują w ogóle zespołem. Zespołem, tzn. kolektywem teatralnym w najszerszym sensie słowa: od dyrektora, poprzez reżyserów, scenografów, aktorów, muzyków aż po techników sceny. Inscenizacje warszawskie bywają znakomite, bywają też bardzo podle, zawsze jednak spr-

wiają wrażenie robionych „od początku”. Wielkie teatry warszawskie nie mają uchwytnej historii — są w najlepszym razie kompleksem historii indywidualnych, czasem rozbieżnych. Reprezentuje je kilku aktorów, paru scenografów, paru reżyserów.

Przykłady teatrów skądinąd tak różnych jak Brechta czy Jouveta-Giraudoux wskazują, że jednolitość repertuaru może być potężnym bodźcem dla stworzenia zespołu. To jednak przypadki niejako idealne — podstawę repertuarową tworzy tu indywidualność dramaturga. Wobec braku takich możliwości wypada się jednak zastanowić, czy odpowiednia polityka repertuarowa, nie może, w pewnej przynajmniej mierze, zastąpić takiej sytuacji „idealnej”. Skłonny jestem odpowiedzieć twierdząco, ponieważ znam taki teatr z zespołem. Jest to Teatr Ludowy w Nowej Hucie.

W ciągu 4 i pół roku istnienia tego teatru zrealizowano z górą 20 inscenizacji (odliczając przedstawienia dla dzieci). W spisie tych pozycji trudno by dopatrzeć się jednolitości repertuaru. Dopiero przy rozbiciu na parę rubryk zaczynamy dostrzegać konsekwencję. Od powtórzenia schillerowskiej inscenizacji „Krakowiaków i Górali” poprzez Goldoniego do „Dundo Maroje”; od tejże inscenizacji poprzez „Balladyne”, „Jacobowsky'ego i pułkownika” do „Geniusza sierocego” i „Snu srebrnego Salomei”; od „Miarki za miarkę” poprzez „Imlona władzy” do

„Burzy“ i „Orestei“; od „Myszy i ludzi“ poprzez „Stan oblężenia“ — do tejże „Orestei“. Łatwo dostrzec, że podziały te są dość dowolne. Istotnie — o tym, iż mamy tu do czynienia z pewną konsekwencją w doborze mógłbym przekonać tych tylko, którzy widzieli konkretne inscenizacje, a wtedy znów odpada potrzeba dowodu.

Repertuar w teatrze nie jest bowiem tym samym, co wybór wydawniczy w serii pt. „Dramaturgia światowa“. Jest tylko jednym wymiarem na scenie, jest wszystkim w książce. To, koniec końców, truizm, aczkolwiek truizmy należy przypominać. Nieco mniejszym truizmem będzie ostrzeżenie przed dość popularnym poglądem, iż w tzw. teatrze intelektualnym zawartość myślowa skoncentrowana jest w tekście, podczas, gdy inne elementy inscenizacji pełnią tylko funkcję nośników. W dwóch z tegorocznych prac Skuszanki — „Burzy“ i „Dundo Maroje“ — wymiary i perspektywy intelektualne inscenizacji zostały wyraźnie uzupełnione właśnie poza tekstem, częściowo nawet wbrew tekstowi. Wymieniam świadomie sztuki o tak odmienną wartość: aż Szekspira i tylko blahą renesansową komedijkę — w Teatrze Ludowym mamy niewatpliwie do czynienia z zasadą, że dużo ważniejsze jest, przy doborze tekstu, czy umiejętnie eksponuje ón pewną problematykę interesującą teatr, niż czy właściwie ją rozwiązuje. Wobec tekstów klasycznych jest to na pewno zasada płodna.

Podstawą doboru repertuaru w Teatrze Ludowym jest współczesność problematyki i to współczesność mierzona z polskiej perspektywy. Ten przecież teatr podjął jako pierwszy w Polsce zagadnienie władzy i jej konsekwencji dla rządzących i rządzonych (od „Miarki za miarkę“ do „Burzy“), problem tzw. polskości i jej historycznych wyznaczników (od „Jacobowsky'ego i pułkownika“ do „Geniuszu sirocego“), sprawę oportunistów i znaczenia indywidualnego sprzeciwu („Stan oblężenia“). Wydać się może dziwne, że wobec takiej tendencji repertuarowej Teatr Ludowy prezentuje tak stosunkowo niewiele sztuk współczesnych. Istnieją zapewne ograniczenia obiektywne: nikłość polskiej produkcji dramatycznej i problemowa obcość wielu sztuk zagranicznych, które tylko „na siłę“ i tylko kosztem daleko idącej abstrakcji można w Polsce jako aktualne traktować. Ten ostatni wzgląd powoduje zresztą, co godne zaznaczenia, dużą odporność Teatru Ludowego na tzw. nowinkarstwo, nawet szlachetnej próby. Niemniej sprawą centralną wydaje mi się zaznaczona już tendencja nowohuckiego teatru, by problematykę raczej eksponować, mniej — roz-

wiązywać. Raczej uświadamiać widzowi zakres i wymiar jego własnych spraw, niż przekonywać czy budzić sprzeciw konkretną tezą. Stąd zapewne predylekcja Teatru Ludowego do reinterpretacji klasyki, kiedy to warstwę konkretną, zależną od czasu i miejsca powstania dzieła, obciążoną wszelkimi ograniczeniami własnej epoki, poddaje się radykalnej redukcji, bierze w cudzysłów, degraduje do roli egzemplifikacji problemów nie tyle „wiecznych“ ile nadal bądź ponownie i po nowemu aktualnych. Nie każda, rzecz jasna, klasyka dopuszcza takie traktowanie. Stąd w repertuarze nowohuckim darmo by szukać klasycznych pozycji dramatu obyczajowego czy takiego choć-

by Moliera. Stąd również obce są scenie nowohuckiej bardzo skądinąd potrzebne i pasjonujące interpretacje, które by zmuszały widza do konfrontacji z historią, do porównań pomiędzy własnym światem myślowym a tamtym, minionym. Ajschylos, Szekspir, Słowacki w Nowej Hucie są zawsze bardzo dwudziestowieczni i bardzo polscy. Wszystkie te konstatacje nie oznaczają pretensji; ilustrują po prostu tendencję repertuarową teatru.

Nie chcę bynajmniej sugerować, jakoby Teatr Ludowy unikał zajmowania stanowiska; byłoby to rażąco niesprawiedliwe. W niejednej swej produkcji jest to teatr wręcz agitacyjny. Tylko że przedmiotem agitacji są określone humanistyczne i racjonalne postawy — przede wszystkim poczucie indywidualnej odpowiedzialności za losy zbiorowe — nie zaś rozwiązania. Przyznaję, że odpowiada mi to stanowisko, które pozwala teatrowi współczesnemu, a więc politycznemu, zachować samodzielną i właściwy dystans tak wobec publicystyki jak i filozofii. *) Stanowisko to nie oznacza bynajmniej ideologicznej wstrzeźliwości, jest raczej wynikiem określonego (i, jak sądzę, słusznego) rozumienia specyfiki teatralnego oddziaływania. I nie specyfiki teatru wszędzie i w ogóle — hic et nunc, w Polsce, w Nowej Hucie, wobec widza z nowych klas i pokoleń cudzym filozofowaniem znudzonych, publicystyce niechętnych, na bezpośrednią agitację odpornych, i — mimo wszystko — coraz mniej podatnych na luksus snobizmu.

*) Ilustracją niech będzie wyliczenie:
Broszkiewicz — Camus — Sartre. Filo-
zofii Sartre'a Teatr Ludowy nie insce-
nizuje, publicystyce Broszkiewicza
(„Imiona władzy”) żarano tam kości,
najbardziej odpowiadał teatrowi Camus.

Teatr nowohucki jest szeroko znany przede wszystkim dzięki swym ambitnym inscenizacjom z wielkiego repertuaru klasycznego oraz takim pozycjom jak Steinbeck czy Camus. Jednakże cła analizy repertuaru bardziej może pouczające będą pozycje „drugiej sorty“, niejako pomocnicze, których tekst waży niewiele, zawartość intelektualna jest nikła, które normalnie nie budzą wielkich ambicji i nie ściągają recenzentów ze stolicy. Każdy teatr, zwłaszcza prowincjonalny, nosi takie pozycje na afiszu — są one zazwyczaj zmateralizowanym wyrazem dwóch kompromisów, do których artystę zmusza życie, widz, Ministerstwo Kultury, kasa i własny warsztat. Otóż najbardziej chyba ważkim dowodem daleko posuniętej konsekwencji repertuarowej nowohuckiego teatru jest znaczenie, jakie przywiązuje się tam do tej normalnie niereprezentatywnej strony afiszu, i ranga, jaką umiano jej nadać. O randze mówi już chociażby fakt, że autorami „drugiej sorty“ są tam... Gozzi, Goldoni, Fre-

dro i Drził. Jeszcze jednak ważniejsze jest, że każda z tych pozycji służy zespołowi do rozwiązywania pewnych problemów artystycznych, formalnych i warsztatowych, bez uporania się z którymi nie potrafiliby sprostać wymaganiom swego „wielkiego” repertuaru. Z drugiej strony — te same inscenizacje pozwalają oswoić widza ze specyficznym językiem teatru, z jego systemem znaków i przygotować go do odbioru przekazywanych w tymże języku i systemie treści poważnych. W tym dwojakim sensie można śmiało twierdzić, że bez Goldoniego teatr w Nowej Hucie i jego widz nie daliby sobie rady z Szekspirem, bez Gozzi’ego — ze Słowackim. Takie założenia pociągają oczywiście za sobą pewne koszty; np. nowohuckie pozycje „drugiej sorty” są zapewne, w całokształcie wpływów teatralnych mniej kasowe, niż zazwyczaj bywa kuchnia w porównaniu z salonem. Co więcej, niektóre inscenizacje z tej serii, rozpatrywane same w sobie, mogą się wydawać zbyt wymyślne, wręcz formalistyczne („Dundo Maroje”)... Wszystko to jednak wydaje się kosztem bardzo nikłym w porównaniu z korzyścią zasadniczą: jednolitym i konsekwentnym wychowywaniem zespołu i widza.

Chciałbym, kończąc, zaznaczyć, że formuły repertuarowej Teatru Ludowego, którą zresztą scharakteryzowałem tylko wyrywkowo, nie uważam bynajmniej za ideał — trudno tu w ogóle mówić o ideałach — ani też jej realizacji za bezbłędną. Pomiąłem też w rozważaniach wszelkie problemy, przed jakimi dalszy rozwój tej formuły postawi zespół nowohucki; problemy te już się zarysowują i warto je będzie w swoim czasie zasygnalizować. Chodziło mi jedynie o praktyczną ilustrację tezy, którą teraz formułuję wyraźnie: afisz i zespół, prawidłowa formuła repertuarowa i rozwój zespołu stanowią dwa aspekty tego samego centralnego problemu teatralnego. W rezultacie postulat jednolitości repertuaru rozumiem jako identyczny z postulatem konsekwencji w wychowaniu i wzroście zespołu. W teatrze, w którym postulat ten jest spełniony, nie ma wprawdzie wielu niespodzianek, ale również — wielu rozczarowań. I zwłaszcza: nie ma tego specyficznego posmaczku teatralnego cynizmu, którym darzy nas niestety niejedna renomowana scena, gdzie o 19.30 zaczyna się — „wszystko jedno co“.

Krzysztof Wolicki