

REGUŁY GRY

Z KRYSYNA SKUSZANKĄ i JERZYM KRASOWSKIM ROZMAWIA ANDRZEJ HAUSBRANDT

ANDRZEJ HAUSBRANDT: Wydaje mi się, że wszystkie spory na temat roli widza w teatrze przesądza ostatecznie życie ferując wyroki faktów opowiadające się na rzecz odbiorcy. Nawet jeśli przyjąć, że teatr europejski powstał z sakralnych form, z owych wspólnych pierwotnych obrzędów, tańców, śpiewów i recytacji wykonywanych na cześć bóstwa w antycznej Helladzie — nie zmienia to postaci rzeczy, że od wieków — i już w antycznej Grecji — teatr przestał być li tylko zorganizowaną formą ludzkiego działania, a stał się, jeśli nie w większej, to przynajmniej w równej mierze formą przekazu. Od działających do odbierających — czyli od aktorów do publiczności. Teatr nie jest więc jedynie polem gry, ale i polem percepcji. Jest to zresztą jedna z cech wyróżniających go w stosunku do takich sztuk, jak plastyka czy literatura. Teatr nie istnieje bez odbiorcy, bez widza, bez patrzącego. Teatr — mówiąc to myślę o dziele sztuki teatralnej, czyli spektaklu — bez publiczności przestaje być teatrem, traci swoją funkcję skończonego dzieła sztuki. Inaczej obraz czy utwór literacki, istniejący niezależnie od tego, czy jest przez kogośkolwiek odbierany, postrzegany. Mało tego, wydaje mi się, że byt dzieł sztuki teatralnej, nawet ten właściwy mu, niestrwały, przemijający byt każdego spektaklu, byt umierający wraz z końcem przedstawienia, jest w jakimś stopniu zależny od intensywności pojmowania go (lub może raczej przyjmowania) przez odbiorców. Publiczność obojętna, znużona lub nie rozumiejąca żadnej z warstw przedstawienia, wpływa z reguły — o czym poucza teatralna praktyka — hamując na spektakl. Obniża jego wartość artystyczną, sprowadzając ją niekiedy do

poziomu zerowego. Udział publiczności w tworzeniu przedstawienia nie jest ani mistyką teatru, ani mistyfikacją aktorów. Jest faktem. Wydaje mi się, że to właśnie określa miejsce teatru w społeczeństwie i rolę, jaką odgrywa on nie tylko w kształtowaniu kultury ludzkiej, ale życia psychicznego tych, którzy z niego korzystają. Jest to owa szczególna funkcja sztuki teatralnej wobec osobowości człowieka. Widz — uczestniczący w przedstawieniu i w jakimś stopniu odbierający je — jest równocześnie współuczestnikiem, by nie rzec mocniej: współautorem dzieła artystycznego, któremu na imię teatr. Jest on jednym z elementów tego przedstawienia, elementem ważnym, istotnym, ba, warunkującym powstanie dzieła sztuki zarówno w sensie przyczynowym (rzecz skierowana jest do widza), jak i funkcyjnym (dzieło powstaje na przecięciu scena — widownia). Dlatego też wydaje mi się, że ważne jest, w jakim stopniu udział widza w tworzeniu teatru jest świadomy, a w jakim przypadkowy. A z tego rodzi się pytanie dalsze, po co człowiek współczesny chodzi do teatru?

KRYSYNA SKUSZANKA: Widz nie jest konstrukcją statystyczną, tylko żywym człowiekiem. Widownia składa się z setek indywidualności ludzkich. I stąd nie bardziej bałamatnego niż pojęcie „widz”. Człowiek może mieć różne powody, dla których postanawia udać się do teatru: obyczajowe, moralne, społeczne, emocjonalne itd. Nie chodzi nam chyba o wyliczanie wszelkich możliwych pobudek, jakie są w stanie nakłonić ludzi do przekroczenia progu sali teatralnej. Zastanawiam się raczej nad tym, co zdaniem naszym rodzi we współczesnym człowieku potrzebę teatru.

Najuczciwiej będzie, jeśli najpierw

zadam to pytanie sobie samej: czym jest dla mnie teatr? A wówczas, odpowiadając sobie, może będę w stanie dać również cząstkową odpowiedź w imieniu „statystycznego” współczesnego człowieka. Dla mnie teatr bywa (nie zawsze jest) rekompensatą jednego poważnego braku rzeczywistości, w której żyje, która jest mi obiektywnie dana: możliwości wyboru reguły gry i możliwości ich sprawdzenia. Rzeczywistość, w której obiektywnie się obracam, posiada reguły, których często nie znam, a nawet, jeśli się ich domyślam, nie jestem w stanie ich opanować, gdyż im podlegam. Rzeczywistość teatralną budujemy sami. Z rozbitych elementów znanego świata konstruujemy własny świat od nowa, wybierając sami reguły gry. Jest to konstrukcja subiektywna i ulotna jak marzenie sennie, ale całkowicie zborna i sprawdzalna, bo od początku do końca podlegająca prawom przyjętej hipotetycznej formuły. W teatrze szukam tego, co przeczuwam, że istnieje, a czego w życiu sprawdzić nie mogę. Włec szukam sprawdzenia własnych wyobrażeń o świecie.

Myślę, że poetyka teatru przypomina poetykę snu: każdy jego element czy fragment jest odbiciem rzeczywistości, jest konkretny i prawdziwy, ułożony jest jednak w innym porządku i nabiera przez to nowych znaczeń. Dlatego wielość rzeczywistości teatralnej jest nieograniczona jak rzeczywistość snu; ma nieskończony rachunek możliwości.

To przewaga sztuki nad życiem.

Ale wracamy do postawionego pytania: po co człowiek współczesny chodzi do teatru?

Sztuka, która kopiuje a więc aprobuje świat, ma odbiorców w ludziach zadowolonych ze swego istnienia; sztuka wynikająca z tęsknoty za inaczej skonstruowanym światem, wynikająca z buntu przeciwko światu istniejącemu — jest sztuką dla całej reszty ludzkości. Mnie osobiście interesuje właśnie ta reszta. Działają tu dwie siły. Są to: rozdźwięk między tym, co sobie człowiek wyobraża, czego pragnie, do czego dąży, a tym, co istnieje, oraz drzemniącą w każdym potrzeba stania się demiurgiem — twórcą. Z tego, co uważam za rozdźwięk między rzeczywistym a wynarzonym, rodzi się potrzeba gry jako dążenie do realizacji wyobrażeń, jako ekwiwalent marzeń niezaspokojonych. Tu już droga prosta do drzwi teatru, czyli świata marzeń ziszczonych.

Scena, spektakl, pozwalają człowiekowi na zobiektywizowanie jego świata subiektywnego. A ściślej: nie światów, ale możliwych (przeczuwanych) reguł rzeczywistości. Stąd też, kiedy zaproponowana przez nas i zawarta w spektaklu reguła gry zostanie przyjęta przez widza, zaakceptowana jako spełnienie jego własnych wyobrażeń, przeczuć i przymysłów — spektakl staje się kreacją nowego świata, staje się wygraną teatru. Spektakl nie przyjęty przez widza oznacza klęskę naszego świata wyobrażeń, oznacza klęskę teatru.

Kiedy istnieje optymalna szansa aprowbaty, przyjęcia?

Przedstawienie ma szansę przyjęcia przez widza, gdy prezentowana mu rzeczywistość sceniczna staje się odpowiedzią na jego tęsknotę do modelu świata odmiennego niż świat otaczający. Odmienny model może wynikać z potrzeb moralnych, estetycznych, filozoficznych człowieka, również z jego kompleksów czy lęków. Zawsze w protestu wobec rzeczywistości zastanej. Tu właśnie otwierają się olbrzymie perspektywy teatru współczesnego. Teatr, który pomaga w poszukiwaniu nowej konstrukcji świata, ma do zdobycia najszersze rzesze odbiorców.

JERZY KRASOWSKI: Właśnie, o-wych potencjalnych demiurgów. Każdy z nas — obojętne, czym zajmuje się na co dzień — posiada w sobie potrzebę tworzenia. Zrobienia czegoś takiego, czego nie zrobiono przed nim. Jest to ambicja twórcza. Może tkwi ona korzeniami w powszechnej tęsknocie do przedłużenia własnej egzystencji — właśnie poprzez dzieło, może we wrodzonej człowiekowi potrzebie czynu, czy w nie opuszczającym nas pragnieniu sprawdzenia się, potwierdzenia własnej sprawności. Zresztą mniejsza o powód, jest ich zapewne wiele, i to różnorodnych. Teatr daje człowiekowi szansę stania się demiurgiem, twórcą, lub raczej współtwórcą dzieła sztuki zwanego spektaklem, przedstawieniem... Twórczość, tęsknota do tworzenia, jest dostateczną racją ludzkiego działania. I nie wymaga już motywacji. Zarówno wtedy, gdy kładzie on cegłę, pisze słowo, jak i wtedy, gdy wkracza do teatru. Oczywiście, z mojego punktu widzenia — tj. punktu widzenia artysty — satysfakcja tworzenia zostaje wzbogacona o konsekwencje tej twórczości. Kształtowanie osobowości człowieka, na którą oddziałuje wiele czynników, dokonuje się także poprzez teatr. Świadomość wpływania poprzez

własną twórczość artystyczną na osobowość innych ludzi jest nie byle jaką satysfakcją. Chociażby w sensie czysto użytkowym: pracy mającej sens, potrzebnej innym, użytecznej społecznie.

HAUSBRANDT: *Z pewnością nie ma żadnych dobrych przyczyn, by tłumaczyć się z wrodzonych człowiekowi pragnień tworzenia. Ani w odniesieniu do tej, ani do tamtej strony linii demarkacyjnej — dziś już umownie nazywanej rampą sceniczną. Tym bardziej że pasja twórcza jest zarówno pasją jednostkową, jak i potrzebą społeczną. Natomiast wydaje mi się, jak już to podkreślałem, że problem tkwi w tym, na ile jest to w teatrze świadome działanie widza.*

SKUSZANKA: Powiedziałaabym raczej: uświadamianie sobie... Bo o ile widz świadomie uczestniczy w spektaklu, świadomie ten spektakl przeżywa, to nie zawsze uświadamia sobie charakteru własnej roli, własnej funkcji współtwórcy spektaklu. Widz, który aprobeje, podobnie jak widz, który sprzeciwił się „Jeży” przeciw przedstawieniu — jest zaangażowany w spektakl; inna sprawa, czy i jak uświadamia on sobie charakter tego uczestnictwa. Teatr ma do czynienia nie z widzem jednostkowym, lecz sumą widzów: publicznością zebraną na gali. Odbiór spektaklu, a więc to, z czym się musi spotkać scena, jest wypadkową odbiorów indywidualnych. I tu oczywiście jakoś dochodzą do głosu prawa statystyczne. Ale my — ludzie teatru, jak również, lub może tym bardziej, ludzie nauki: psychologowie, socjologowie, statystycy — nie znamy praw rządzących widownią, praw odbioru. Nie znamy praw rządzących zbiorową akceptacją czy zbiorową dezaprobatą.

Gra, która zawiązuje się między sceną a widownią w czasie spektaklu, musi odbywać się na zasadzie przyjęcia wspólnej reguły. Kiedy to nie nastąpi, spektakl zostaje odrzucony, widownia pozostaje obojętna. Teatr musi swego widza często zniewolić, zdobyć siłą lub zasadzką... Teatr działający metodycznie i na przestrzeni nieco dłuższego czasu — może przyzwyczaić widza do zaskoczeń, do zmiennych, ciągle nowych reguł gry. Mieliśmy tego przykład prowadząc Teatr Ludowy w Nowej Hucie. W tym środowisku robotniczym, nie dość, że robotniczym, ale robotniczym od niedawna, jako że pracownicy tamtejszego kombinatu me-

talurgicznego rekrutowali się w większości z biednej ludności okolicznych wsi i osad, otóż w tym środowisku wystawiliśmy na samym początku naszej działalności „Księżniczkę Turandot” Carlo Gozziego. Przedstawienie to było dla naszej publiczności zaskakujące, nie zostało jednak odrzucone. Wznowione po dwóch latach pracy teatru miało trzykrotnie większą frekwencję. Przyzwyczailiśmy więc publiczność do odnajdywania radości w podjętym trudzie szukania wspólnej reguły teatralnej gry.

KRASOWSKI: Widz przychodząc do teatru, a nawet więcej: kupując bilet, a więc ponosząc pewną ofiarę materialną, dowodzi, że wyrobił w sobie określoną skłonność. Przychodzi tu, bo spodziewa się otrzymać coś, co jest przedmiotem tej szczególnej skłonności. Jeżeli teatr zawiedzie go i nie dostarczy mu wartości, jakich oczekuje — spotkamy się z odbiorem zimnym, obojętnością i nudą. Jeżeli teatr potrafi zadowolić ową skłonność widza i dostarczy mu tego, czego widz pragnie, spotykamy się z odbiorem gorącym. Jest to w końcu problem dostrojenia nadajnika i odbiornika. Widz przychodzi z określoną potencją odbiorczą — teatr nadaje na określonej fali; problem polega na tym, czy jedno i drugie zdoła dostroić się wzajemnie.

HAUSBRANDT: *Równie wielkim błędem jest pomijanie roli widza w teatrze, co uważanie go za jedyną, nadrzędną, sterującą niefako czynnik sztuki teatralnej. Nie ma teatru bez publiczności, ale również sama publiczność nie czyni teatru, ani, co ważniejsze, nie może wyznaczać kierunku rozwoju i form życia teatru. Publiczność nie jest ani ostatecznym sędzią przydatności czy sprawdzalności teatru, ani jedynym elementem warunkującym jego byt. Teatr składa się z różnych komponentów, jednym z nich, szczególnie ważnym, nawet niezbędnym — jest publiczność. Jednym, lecz nie jedynym. Poddanie się kierowniczej roli widowni jest artystycznym ubecwłasnowolnieniem teatru, jest odwróceniem naturalnego stosunku, tj. sytuacji, w której teatr prowadzi i uzupełnia widza, rozwija go, kształtuje i poszerza jego świadomość, wyobraźnię, rozbudza duchowo...*

Teatr poddany dyktatowi gustów widowni jest skazany na rezygnację z ambicji na rzecz użyteczności, z programu otwierającego perspektywę na rzecz programu kontynuowania istnie-

jącego stanu rzeczy. Teatr zdany na rację większości widzów jest przez to samo zmuszony do udzielania preferencji: przeciętności. Sztuka bowiem należy do tych dziedzin życia społecznego, w których zasada racji większościowej nie sprawdza się. A nawet odwrotnie — racja przypada (i przypadała — jak uczy historia) najczęściej mniejszości. Nie każdej oczywista, ale mniejszości wybitnych indywidualności, które potrafią otwierać perspektywy w przyszłość poprzez sądy współczesnych, obowiązujące normy estetyczne, wzorce, schematy i przyzwyczajenia. Stąd każda wielka sztuka, a więc także sztuka teatralna, wyprzedza epokę. Nawet, jeśli ją komentuje, to wyprzedzając z pozycji jutra, a przynajmniej z pozycji pokazujących jutro. Dlatego teatr, będąc dla publiczności, a nawet dzięki publiczności, musi być również w pewnym sensie przeciw publiczności. Z tym jednak, by owo „przeciw” pozwalało na utrzymanie z widownią kontaktu, prowadzenia dialogu niekoniecznie zgodnego, a niekiedy w tonacji sporu i kontrowersji. Teatr idący wprzód, teatr ambicji i poczucia odpowiedzialności, teatr autentycznie nowoczesny, z natury rzeczy wchodzi więc w konflikt z odbiorcą. Jednych pozyskuje sobie, pozyskuje swoim prawdom, swoim postulatami — innych nie. Jednych wprowadza w przyszłość, innych nie jest w stanie wprowadzić. Ale to teatr jest tu czynnikiem wiodącym, kierującym. On narzuca widzowi reguły gry i widz musi się do nich dostosować. Teatr przyjmujący reguły gry od widza, to teatr spełniający jedynie funkcje czysto rozrywkowe. Nie zawsze jest to rozrywka wesoła, ale zawsze jakaś zabawa. Teatr łatwy, to teatr reguł widza. Teatr trudny, to teatr reguł własnych.

KRASOWSKI: Aby wyjaśnić sobie do końca sprawę stosunku widz — scena, aby odpowiedzieć na pytanie, kto i kiedy dyktuje tu reguły, a więc spełnia rolę siły wiodącej w kształtowaniu dzieła artystycznego, wypada w pierwszym rzędzie zająć się zagadnieniem nowoczesności teatru. A to dlatego, że właśnie teatr nowoczesny wprowadza wiedzę o człowieku i świecie współczesnym jako jeden z elementów budowy spektaklu. Spróbujmy to wyjaśnić. Zakładając, że każda sztuka — podobnie jak inne dziedziny ludzkiej działalności — charakteryzuje się rozwojem i postępem, powinniśmy dojść do logicznego wniosku, że sztuka dzi-

elsja jest lepsza, doskonalsza od wczorajszej, że każda sztuka późniejsza jest lepsza od każdej sztuki wcześniejszej. Podobnie jak krosna używane we współczesnym przemyśle tekstylnym są doskonalsze od tych, którymi posługiwali się tkacze w państwie faraonów. A przecież wiemy, że to nie jest prawda. Bo o ile technika, wiedza, prawdopodobieństwo, organizacja społeczeństw istotnie podlegają prawom stałego rozwoju i postępu — o tyle prawa te nie dotyczą sztuki. Dzieł człowieka pierwotnego wyrytych na ścianach grot Altamiry nie można uznać za gorsze od malarstwa wyrafinowanych mistrzów pompejańskich czy grafiki Toulouse-Lautreca, podobnie jak trudno byłoby obronić hipotezę, że Praksyteles był gorszym rzeźbiarzem niż Michał Anioł. Można lubić lub nie lubić pisarstwa Balzaka, Dostojewskiego i Conrada, ale nie sposób szeregować ich na zasadzie chronologii w kategoriach dobry, lepszy, najlepszy.

Prawa rozwoju i postępu, przyłożone do dziedziny sztuki, okazują się bezradne. Niczego nie wyjaśniają, niczym nie zostają potwierdzone. Stąd też, rozpatrując sprawę sztuki, należy — właśnie na zasadach empirycznych — zawieszać prawa rozwoju i postępu, lub raczej zastąpić je innymi regułami. Sztuka zawiera wiedzę o człowieku i epoce. O własnej epoce i współczesnym człowieku. A ta wiedza zmienia się: poszerza i rozwija wraz z postępem organizacji społecznej, nauki, techniki. Im lepiej i prawdziwiej sztuka przekazuje wiedzę o człowieku i świecie, tym większa jest jej wartość, bez względu na elementy metrykalne. I to jest jedyne prawo rozwoju i postępu w sztuce.

Istnieje natomiast zjawisko rozwijające się w zgodzie z chronologią, które można by określić mianem postępu w „robieeniu sztuki”. Chodzi mi o to, co nazywamy skrótowo „warształem”. Po prostu istnieje rozwój i postęp w dziedzinie środków wyrazu artystycznego, a nawet jeszcze więcej: w zakresie techniki. I jeżeli wolno nam powiedzieć, że każda epoka charakteryzuje się swoją własną sztuką wynikającą z tej epoki i będącą jej artystycznym odbiciem (przy czym nie znaczy to, że wraz z przemijaniem epok sztuka staje się doskonalsza), to równocześnie każda epoka ma we wszystkich formacjach artystycznych swoje własne środki wyrazu, swój warsztat, który w miarę upływu czasu rozwija się, a przede wszystkim poszerza w zakresie stosowanych środków. Zapewne to ostatnie

jest funkcją ogólnego rozwoju społeczeństw ludzkich. Czy można porównywać Balzaka z Głdem w płaszczyźnie środków wyrazu? Albo Szekspira z Brechtem? I co z tego wynika? Czy w ogóle coś wyniknie? Przecież każdy z tych twórców reprezentuje inne epoki i zjawiska stają się nieprzekładalne. Jedyny wspólny mianownik, jaki można byłoby wypisać w tym równaniu, to pytanie: w jakim stopniu każdy z nich dawał świadectwo własnej epoce i przekazywał wiedzę o współczesnym człowieku?

Jeżeli sztuka przekazuje określony zasób wiedzy o człowieku i świecie, to ta sztuka jest temu światu i człowiekowi współczesna. I wtedy pojęcie nowoczesności daje się zastąpić pojęciem współczesności. Ale jeżeli chcę, aby sztuka zrodzona w epokach minionych stała się sztuką współczesną, to muszę w tej sztuce odczytać komunikat o moim współczesnym świecie i współczesnych mi ludziach. Teatr otwiera te możliwości. Twórca teatralny może przenieść komunikat o świecie i człowieku współczesnym na kanwie dramatu szekspirowskiego, przemodelowując i wzbogacając komunikat Szekspira całym własnym zasobem wiedzy, doświadczenia i znajomości świata. Szekspir na półce bibliotecznej jest zachętą do kontemplacji, względnie źródłem poznania przeszłości. Szekspir na scenie może być (rzadko się to wprawdzie zdarza, ale sztuka współczesna nie jest zjawiskiem częstym) piorunującym olśnieniem.

Z moich doświadczeń teatralnych wynika, że sztuka współczesna — w tym sensie, jak to określiłem wyżej — ma optymalne szanse trafienia do widzów, porwania jej, włączenia w proces tworzenia się co wieczór dzieła teatru. Wiedza o świecie współczesnym jest dostępna każdemu widzowi. Znajomość świata jest różna, różna jest wrażliwość, stopień rozwoju kulturalnego, różny zakres doświadczeń etc. I to wszystko ma oczywiście olbrzymie znaczenie. Ale teatr współczesny apeluje do tego, co widz może pojąć, co jest mu bliskie i ma dla niego istotne, głębokie znaczenie. Owe czynniki społeczne, intelektualne, psychiczne itd. determinują pojemność percepcji. I tu — oczywiście — nie tylko można, ale należy mówić o wzajemnym oddziaływaniu na linii scena — widzowie. Teatr stara się w pewnym sensie wyprzedzić widza, podnieść barierę skoku — po prostu żądać więcej. Zasób wiedzy o człowieku i świecie jest tym

podstawowym czynnikiem, który powoduje, że widz potrafi odbierać przedstawienie. Zawsze zasób tej wiedzy jest najobfitszy w stosunku do współczesności. Teatr współczesny ma więc najkorzystniejsze pole startowe. Ale wymagać trzeba coraz więcej, bo i wiedza nasza o świecie, a wreszcie o nas samych, rozwija się nieustannie.

Wspomniałem, że o ile nie umiem uznać zjawiska postępu i rozwoju sztuki w czasie — tzn. twierdzić, że im dalej, tym lepiej, im bliżej nas, tym doskonalej — to dostrzegam trwałą rozwój środków wyrazu. Wynika to m. in. stąd, że najlepsze są zawsze te środki wyrazu, które najdoskonalej, najbardziej adekwatnie przenoszą zasób wiedzy o świecie i człowieku współczesnym. Czyli środki temu światu i człowiekowi współczesne. Pragnąc przekazać odbiorcy (widzowi) określony problem, szukam środków wyrazu, które będą najbardziej nośne. W tym zawiera się zacząć eksperymentu i poszukiwań w sztuce. Ale punktem wyjściowym jest tu wiedza o świecie (treść), a nie elementy formalne (środki wyrazu). Z uwagi na to, że nasza wiedza o świecie coraz bardziej rozszerza się i komplikuje, dawne środki okazują się nieprzydatne, anachroniczne. I tylko poszukiwanie większej nośności i adekwatności wobec nowych treści uzasadnia zmianę, nowatorstwo w dziedzinie stosowanych środków wyrazu. Nie ma bowiem nowoczesności treści lub formy. Istnieje tylko nowoczesność pełna, integralna: treści i formy. Rozdział elementów treści i formy powoduje w końcu jedynie powstawanie „szumów informacyjnych”. Takie dzieło sztuki staje się nieczytelne — co zresztą niekiedy odnotowywane jest przez część krytyki jako ogromny sukces artystyczny. Tymczasem nie o sukces idzie, lecz o naśladownictwo mody. Najczęściej importowanej, i to mechanicznie.

Nie wszystkie jednak „szumy informacyjne” wynikają z kokieterijnego upodobania do mód. Są takie, których źródłem jest zwykły błąd czy omyłka. Gdyby artyści zawsze udawało się znaleźć adekwatne środki dla przekazania współczesnych treści, mielibyśmy do czynienia tylko z dziełami wielkimi, a choćby wybitnymi. Że tak nie jest, uczy nas praktyka dnia codziennego. Dramat XIX-wieczny zwraca się ku warstwie psychologicznej i tą drogą stara się objaśnić człowieka i świat. Oczywiście na zasadzie tej wiedzy o świecie i człowieku, która ówczesnie

była dostępna. Dziś działają układy wielkich liczb — masy społeczne. Stąd trudno metodą psychologii jednostkowej objaśnić los współczesnego człowieka. Szukamy innych środków, bo posłaliśmy inną wiedzę. Dlatego też jestem zdania, że reguły gry w teatrze narzuca nam nie widz, lecz cała współczesność. Ta współczesność, która zarówno determinuje widza, jak i teatr. Nasza pozycja — pozycja teatru — o tyle na tu rolę wiodącą, że my staraliśmy się działać w sposób świadomy, nas rozwój popycha naprzód — podczas gdy widownia niewątpliwie skłonna jest do pewnej inercji, do kulturyowania przyzwyczajęń, do oczekiwania raczej tego, co znane, niż tego, co nowe. Stąd ten szczególnie opór widza przed przyjmowaniem nowych środków wyrazu, nowej formy.

Osobiście nie sądzę, by należało dzielić teatr na łatwy i trudny. Zamiast tego widzę teatr współczesny, tj. przenoszący komunikaty o człowieku i świecie współczesnym, i teatr niewspółczesny, tj. ten, który tej wiedzy nie przenosi. Poza tym istnieje teatr, który przenosi szumy informacyjne, bądź komunikaty znane lub banalne, ale w tym momencie przechodzimy od anatomii zjawiska do patologii.

HAUSBRANDT: We wszystkich dyskusjach na temat nowego widza w teatrze, a w szczególności w dyskusjach o repertuarze teatralnym, zwłaszcza awangardowym, zawsze zabiera głos parę osób gotowych kruszyć kopie o przyjęcie za pewnik tezy o powszechnej dostępności i zrozumiałości sztuki teatralnej. Chodzi tu o uznanie za aksjomat, iż każdy widz jest w stanie zrozumieć każdy teatr, o ile — dodaje się zwykle — jest to teatr ambitny, prawdziwie artystyczny. Gdyby — mówi się wtedy — teatr X czy Y był istotnie artystyczny i ambitny, gdyby inaczej wystawił tę czy ową pozycję — to byłaby ona zrozumiała dla wszystkich, dostępna dla każdego widza. Skoro tak nie jest, skoro liczni widzowie nie są w stanie pojąć przedstawienia, skoro wychodzą z teatru niepewni, o co chodziło — to znaczy, że przedstawienie było złe, nieartystyczne, teatr pozdawiany ambicji etc.

Pamiętam, jak w czasie pewnej publicznej dyskusji ktoś dowodził, na poparcie owej tezy o powszechnej dostępności teatru, że sztuka Samuela Becketta „Czekając na Godota” wystawiona w murach Sing-Sing zrobiła

na przebywających tam więźniach — wśród których, jak wiadomo, odsetek intelektualistów jest nikły — kolosalne wrażenie. Więźniowie byli ponoć tak zachwyceni i pełni entuzjazmu, że nawet zaszała potrzeba wznawiania spektaklu. Dla każdego, kto ma jakieś takie pojęcie, czym jest normalne więzienie, nie jest to żaden dowód. Więzienie bowiem jest przede wszystkim koszmarną nudą, nieskończonym wyczekiwaniem na koniec wyroku, względnie na cud. W tej sytuacji więźniowie są gotowi czynić wszystko: poczynając od szorowania ustępów, a kończąc na czytaniu podręczników elektroniki, by zabić wlokący się czas. Czas do końca wyroku, czas do nieznaney zmiany. Opinie więźniów o dramaturgii bywają równie niemiarodajne, jak opinie dramaturgów o więźniach. Ludzie czekający na pociąg oglądają w świetlicach dworcowych kolejne audycje telewizyjne, włącznie z pogadankami o sadzeniu buraków pastewnych, kiszoncek, silosach, nowościach wydawniczych i planach przemysłu chemicznego na następną kwartał nie dlatego, że wiadomości te są pasjonujące, lecz ze zwyczajnych nudów.

Nie jest dobrze — jak mi się wydaje — gdy teatr zaczyna spełniać rolę maszyny do zabijania czasu. Teatr powinien chyba ludzki czas raczej wydłużać, niż skracać. To znaczy wnieść czas, który mamy do przeżycia, czynić bogatszym, bardziej nasyconym, intensywniej przeżywanym, niż to się dzieje bez teatru. Aby się tak stało, teatr musi być dla widza w jakimś sensie komunikatywny. I dlatego nie ma co udawać, że nie ma teatru niezrozumiałego. Nie ma co udawać, że każdy rodzaj teatru dla każdego rodzaju widowni jest dostępny. Był zrozumiały, teatr wymaga przygotowania. Przygotowania z obu stron, zarówno tej, którą załadniają aktorzy, jak i tej, która przeznaczona jest dla publiczności.

KRASOWSKI: Pytanie elementarne, w nawiązaniu do tego, co powiedziałeś wcześniej, brzmi: co widz ma zrozumieć? Tekst? Zamysł inscenizatorski czy reżyserski? Koncepcję roli? Przedstawienie? Widz ma przyjąć wiedzę o świecie współczesnym, którą komunikuje mu teatr. Wiedza ta jest wiedzą powszechną, mimo że stopień zrozumienia jej jest różny u różnych osób. Dzieje się tak, ponieważ rozmaity jest stopień możliwości odbiorczych każdego obecnego na spektaklu widza. Rozmaitość tę wyznacza zarówno wrażliwość

indywidualna, jak stopień wykształcenia, inteligencja etc. Zdarza się często, że widz nie rozumie, dlaczego teatr używa takich a nie innych środków wyrazu. I to jeszcze nic złego. Ważne jest jedynie, czy przyjął on komunikat nadany przez teatr. Nieporozumienia co do tego, jak odczytał on tę czy ową rolę, taki czy inny chwyt reżyserski, ba, nawet to, czy nie przepuścił mimo uszu części tekstu, są sprawą drugorzędną. Widz, ten normalny widz, który dla własnej przyjemności i z osobistej potrzeby chodzi do teatru, nie zajmuje się nieustanną analizą spektaklu, rozkładaniem go na czynniki pierwsze, jak to robią, lub usiłują robić fachowcy. On „konsumuje” całość przedstawienia i jest ważne, czy rzeczywiście przyjął przekazane mu treści. Przy tym należy pamiętać, że niejednokrotnie (a nie jest rzadkie nawet) widz odbiera zę spektaklu te wrażenia, te przekazy, które chcieliśmy mu dać, sam nie bardzo wiedząc dlaczego i jaką drogą to do niego dotarło. Przecież nam chodzi o osiągnięcie celów, a nie prowadzenie wykładu o środkach działania artystycznego.

SKUSZANKA: Istnieje taka, moim zdaniem z gruntu fałszywa, „arytmetyczna” teoria edukacji widza. Zwolennicy jej powiadają, że zanim się przejdzie do wyższej matematyki teatru, czyli teatru określanego przez nich jako trudny, należy zacząć od czterech podstawowych działań. Owymi czterema działaniami ma być rzekomo teatr łatwy, „teatr odpocynkowy”, nie żądający od widza wysiłku intelektualnego i emocjonalnego zaangażowania.

Ja osobiście (na podstawie kilkusetletnich doświadczeń) uważam, że edukację widza należy zaczynać od wysokiego progu wymagań artystycznych. Widz nowy, ten widz, którego do teatru musimy sprowadzić, który jest „białą kartą”, którego dopiero wciągamy w orbitę naszego działania akceptuje dość bezkrytycznie to, co dajemy mu w pierwszych jego ze sceną kontaktach. Jego wyobraźnia poddaje się najczęściej bez oporu rzeczywistości teatralnej. To daje teatrowi ogromną szansę, z której nie wolno nam rezygnować. Posługując się w sztuce (również w sztuce teatralnej) przysłowiowym elementarzem, możemy bezpowrotnie stracić widza dla teatru z wyższym progiem wymagań. Wychowany zaś na dobrym, choć trudnym teatrze, nie będzie już akceptował innego, łatwiejszego, lecz mniej ambitnego teatru. Nie

mamy, i zapewne nigdy nie znajdziemy, uniwersalnej recepty na zdobywanie teatralnej widowni. Gdyby było inaczej, o ileż łatwiej osiągalibyśmy za każdym razem pełny sukces frekwencyjny, ileż znakomitych przedstawień moglibyśmy na naszych scenach oglądać każdego wieczoru.

Znacznie trudniejszym problemem niż edukacja jest reedukacja teatralna. Bo o ile w pierwszym wypadku zaczynamy od notowania własnych treści teatralnych na czystej tablicy, to w drugim natykamy się na dość poważnie zabazgraną wyobraźnię człowieka, który uparcie trwa przy stereotypie teatru, do którego się przywiązał.

Widz, który wyrobił w sobie, lub, co częściej, w którego świadomości uformowane określony stereotyp, niełatwo zaakceptuje nowy, przylegający do jego pojęć teatr. Zapisaną tablicę świadomości niełatwo wymazać do czysta, a cóż dopiero dokonać na niej własnego zapisu.

Byłoby oczywistym nonsensem twierdzenie, że każdy teatr, każde przedstawienie i każdy dramat są równie łatwe do przyjęcia. Niewątpliwie istnieją przedstawienia i sztuki łatwiejsze i trudniejsze, Dürrenmatt jest np. tak lubiany przez naszych widzów, ponieważ umie w gruncie rzeczy pochwycić publiczności. Przekazuje aktualną wiedzę o świecie dobrze każdemu znaną i zaakceptowaną powszechnie. Robi to jednak w taki sposób, że widz popada w zachwyt nad stanem własnej inteligencji i posiadanych wiadomości. To, co jest truizmem i banałem, w odczuciu widza wydaje się jego własnym, rewelacyjnym odkryciem.

Natomiast każda sztuka kreująca nowy świat znaczeń zmusza do myślenia, do wysiłku i przez to bywa męcząca. Lecz widz umie się poddać owej dyscyplinie wysiłku, o ile trud, jakiego wymagamy od niego, potrafimy wynagrodzić mu magią teatru: przekonującą regułą gry. Wrażeniami natury estetycznej wywołującymi jego zadowolenie. To, co wynika ze struktury estetycznej przedstawienia, pozwala widzowi przebyć trud intelektualny. Zawyczały widz jest zadowolony, jeżeli może skonstatować, że jest mądrzejszy od sceny, tzn. od autora, aktora, reżysera, od postaci dramatu. Jest to najłatwiejsza droga pozyskiwania sobie jego przychylności, ale nie jest to droga ambitnego teatru, zmierzającego do celu najwyższego, teatru świadomego swej odpowiedzialności arty-

stycznej, intelektualnej i, nie wahajmy się przed tym słowem, społecznej. Widz denerwuje się często i opiera, gdy teatr nie potwierdza jego sposobu patrzenia na świat, gdy narzuca mu nowy, niekoniecznie przeciwstawny, ale inny punkt widzenia, gdy podaje mu nieznaną treść. Widza opornego można i należy zdobyć, zniewolić nawet satysfakcją, jaką sprawić mu może nagła konstatacja pracy własnej jego wyobraźni i myśli, postawić przed nim barierę wymagań i żądać jej pokonania.

Jeśli magia teatru zafascynuje widza, możemy być spokojni, że podjęcie on upartą próbę pokonania tej bariery, przyswojenia sobie przekazywanych mu treści. I wtedy rodzi się jakaś istotna wartość. Wierzę w wartość wysiłku w sferze przeżyć intelektualnych, emocjonalnych, moralnych i estetycznych. W zdolności pobudzania tego wysiłku widzowi szukałabym miary znaczenia teatru. Nie wierzę w teatr tworzony i przyjmowany bez trudu. Nie kosztuje nas nic tylko to, w co się nie angażujemy. Truizmem jest powtarzać, że widz jest czynnikiem współtworzącym

teatr, ale ciągle nie jest truizmem wyciąganie z tego faktu praktycznych konsekwencji. Można zaryzykować twierdzenie, że trud widza jest równoważny trudowi aktora. Jego czas w teatrze jest wypełniony wysiłkiem i pracą. Chodzi o to, by rzeczywiście był to czas wzbogacony, a nie bezpowrotnie zmarnowany. Chodzi o to, by ten wysiłek i skondensowany, zagęszczony czas teatru stwarzał także napięcia, które pozwolą na przeskoczenie pomiędzy dwoma biegunami: sceną i widownią — iskry elektrycznej, wyładowania, któremu na imię kontakt.

Jednego dnia iskra przeskoczy, innego nie. Takie przygody spotykają każde przedstawienie i jest to element nieuniknionego ryzyka naszej pracy. Ryzyka, na którego eliminację nie mamy niemal wcale wpływu. Każdorazowa klęska spektaklu jest mimo to klęską jego twórcy, a nawet szerzej — wszystkich twórców, z widzami łącznie.

Tekst niniejszy ukazał się w wersji francuskiej w czasopiśmie „Theatre en Pologne”, 1968, nr 3-4.