

w związku ze zbliżającym się terminem otwarcia nowej placówki teatralnej, teatru w Nowej Hucie, którego losu nie da się rozpatrywać w oderwaniu od ogólnej sytuacji polskiego teatru. (...)

Mówimy dużo i słusznie o współodpowiedzialności teatru i krytyki za sytuację w dramaturgii. Czas by już wreszcie tę współodpowiedzialność konkretniej określić. Czas wreszcie powiedzieć sobie otwarcie, że nikt nikogo do ideowości w sztuce nie zachęci ani nie namówi. Ideowość po prostu jest albo jej nie ma, tak jak nie ma w ogóle nowatorskiej sztuki bez walczącego, aktywnego stosunku do życia. Jest to sprawa osobistego sumienia i obrachunku artysty z rzeczywistością. Ani krytyka, ani teatr nie nauczą pisarza tego, o czym ma pisać, czego ma chcieć od życia. Jeśli nie ma nic do powiedzenia, nie powinien mówić, a teatr nie powinien grać, broniąc się przed w niczym nam nie pomagającym belkotem, który łatwo zresztą odrzuci publiczność. Nie zejdziemy z martwej mielizny wypracowań szkolnych, jeśli twórcy szukać będą u krytyków inspiracji ideowej wraz z elementarzem dozwolonych czy zaleconych środków artystycznych, jeśli krytyka nie zrezygnuje z wygodnej roli Damoklesowego miecza i nie zajmie się rzetelną i odważną analizą. Czas chyba na stworzenie klimatu zaufania i uwierzenie, że ludzie sztuki nie są politycznymi analfabetami. (...) Wiemy, że przeszkadza nam biurokracja, wadliwy system organizacyjny, przerosty produkcyjne — wszystko to są sprawy oczywiste, znane i bolesne, z którymi od lat walczymy. Ale wydaje mi się, że nie tłumaczą one ostatecznie sytuacji i w oczach widza na pewno nas nie usprawiedliwiają.

Sprawa leży chyba w osobistej postawie ludzi teatru wobec zagadnień sztuki. Dotyczy to głównie kierownictw artystycznych teatrów, które same weszły w tryby urzędniczego myślenia. Do siebie samych tylko mogą mieć one pretensje o to, że obniżyły rangę teatru jako samodzielnej, specyficznej sztuki, zamieniając go w przedsięwzięcie do powielania zalecanych systemem centralnym pozycji. One same pozabawiły się prawa indywidualnej wypowiedzi, elementarnego prawa każdej sztuki. Obraz 10-lecia teatru polskiego stał się niezwykle uproszczony — zajmie się nim raczej statystyka niż historia sztuki teatralnej. Jeśli prawem i obowiązkiem sztuki jest indywidualna wypowiedź twórcy, to stwierdzić ze smutkiem trzeba, że ogromna większość ludzi teatru przeszła na pozycję obojętno-rzemieślnicze. Sami postawiliśmy się w sytuacji, że możemy grać i reżyserować właściwie wszystko. Łagodnym określeniem dla tej sytuacji jest słowo — eklektyzm. Wśród ludzi teatru zapanowała niezrozumiała wstydlivość czy ostrożność w wypowiadaniu własnych założeń moralno-estetycznych, czy, mówiąc prościej, upodobania.

Wstydźmy się i lękamy osobistego gustu, jakby był on towarem zbytku, a przecież tego właśnie towaru oczekuje od nas widzownia, on warunkuje wykształcenie się indywidualnego oblicza naszych teatrów. Ogólnikowe deklaracje wypierają to, co

jest dla sztuki najcenniejsze — osobiste tęsknoty, własne, najbardziej osobiste rozumienie życia. Stąd już prosta droga do powszechnej sztampy i nudy w teatrze.

Musimy odzyskać zagubione zaufanie do własnych sił, zaufanie do języka naszej sztuki, musimy skończyć z podsłuchiwaniami i metodą ostrożności, uwierzyć w słuszność naszych przekonań artystycznych i o ich realizację konsekwentnie walczyć.

1961

Pomińmy sprawę rzemiosła. Nie dlatego, by sprawy te były wstydlive lub nieistotne, ale dlatego, że są oczywiste. Pedagogom i organizatorom placówek teatralnych pozostawiony być musi trud oczyszczania naszych kadr aktorskich z ludzi, którzy nie spełniają elementarnych wymogów warsztatu. (...)

Sprawy te jako wymogi oczywiste muszą być poza nami, jeśli chcemy, a ku temu właśnie zmierzamy, widzieć w aktorstwie problemy sztuki, to znaczy artystycznej twórczości. Będziemy tak długo przeżuwać papkę poprawnego warsztatu i toczyć równie jałowe co chimeryczne spory o rozdział kompetencji w teatrze, prowadzić scholastyczne i niemądre dysputy na temat, kto komu w teatrze służy (autor — reżyser — aktor — scenograf, w różnej kolejności i odmianach), dopóki jasno i ambitnie nie nazwiemy sztuki aktorskiej — twórczością, dopóki od aktora nie zażądamy własnej, indywidualnej kreacji człowieka. Odcinanie się od tych ambicji prowadzi aktora do samouniżenia artystycznego.

Jeśli istotą wszelkiej sztuki jest, mówiąc za Karolem Krzykowskim, ujawnianie ukrytego sensu zjawisk, to określenie to dotyczy oczywiście również sztuki aktorskiej. Sztuki specyficznej i chyba najtrudniejszej, gdzie materia stawia największy opór, bo jest nią sama konstrukcja psychofizyczna artysty, gdzie podmiot stać się musi przedmiotem. Sztuki, która polega przecież nie na czym innym, jak na ciągłym odkrywaniu samego siebie, na ujawnianiu nie obiegowej, nie zbanalizowanej wiedzy o człowieku (przywilej ujawniania prawd nowych należy do twórców genialnych).

1963

Kiedy patrzymy na dzieje teatru w Polsce i dzieje polskiej dramaturgii, dochodzimy do oczywistego stwierdzenia, że siły naszej sztuki określone były zawsze stopniem jej zaangażowania w życie społeczne i miarą jej udziału w programie edukacji narodowej.

Może szczególna historia naszego narodu, nie zataczająca kręgów z gładkością spirali, ale układająca się skokami, które rwały tradycję myśli i doświadczeń, stawia każde pokolenie przed koniecznością budowania lub też przypominania stale od nowa pryncypów życia społecznego i odpowiedzialności za aktualny stan sił w narodzie. Jakkolwiek byśmy tę sprawę przyjmowali i oceniali, jest ona faktem obowiązującym: od Kochanowskiego *Odprawy posłów greckich* przez teatr Wojciecha Bogu-



Franciszek Pieczka jako Lennie w „Myszach i ludziach” wg Steinbecka w T. Ludowym w Nowej Hucie (rok 1956). Adapt. i reż. Jerzy Krasowski, scen. Józef Szajna (fot. E. Hartwig)

ślawskiego, wielkie i tragiczne walki naszych romantyków, teatr Wyspiańskiego i wreszcie teatr Leona Schillera, aż po zjawiska naszego współczesnego życia teatralnego, z których te tylko się liczą i pozostają jako trwałe wartości kultury, które zamianowały prawdę naszego czasu w jego podstawowym nurcie życia narodowego.

Obowiązek służby narodowej narzucił teatrowi polskiemu wypadki historii — obowiązek zaszczytny, choć nie zawsze wygodny. Wynika z niego konieczność świadomej i aktywnej postawy artysty, wynika sztuka walcząca.

Teatr, który wiąże swe zadania z programem edukacji narodowej, który dokonuje zasadniczego, kierunkowego wyboru treści i środków artystycznych, z natury rzeczy nie może być teatrem eklektycznym, nie może też, walcząc o lepszą świadomość widza, a więc ucząc go rzeczy trudnych, liczyć na podniety i uroki doraźnego poklasku. Wyznacznikiem działania teatru walczącego może być tylko obywatelska odpowie-

dzialność, ciągła kontrola tego, co ma się do powiedzenia i nieustraszone poszukiwanie nowych, najcenniejszych, a więc najbardziej nośnych dla zamierzenia ideowego środków artystycznego wyrazu, wreszcie ambicja rzetelnego sukcesu, mierzonego zaufaniem i szacunkiem widzów. Scena walcząca traktuje widownię jak pole serdecznego i żarliwego ataku, chce ją przekonać, może się z nią nawet pokłócić, nie może jej jednak pozostawiać obojętną. Obojętność widowni jest największą klęską teatru.

Spróbujemy zatrzymać się chwilę przy sprawie eklektyzmu. Zdawałoby się, że postawa eklektyczna, a więc światopoglądowo, moralnie i estetycznie obojętna, jest zgoda obca naturze artysty. Każdy artysta ma przecież swój sposób myślenia, do którego jest przywiązany, swój obraz świata i własny, indywidualny zasób środków wyrazu, które mu są najbliższe.

Dlaczego więc dzieje się tak, że właśnie ideowo-artystyczny eklektyzm jest najbardziej typowym zjawiskiem życia teatralnego w Polsce?

Wydaje się, że wywodzi się on z niechęci naszego środowiska do ujawniania własnych przekonań, z lęku, że mogą być one zaatakowane lub zlekceważone, a także z fałszywego poglądu, że społeczeństwo nasze zarządzone jest cynizmem i myślową abnegacją i wreszcie z pragnienia doraźnego zaspokojenia gustów widza, traktowanego jako klienta. W imię zasady, mówiąc słowami Fredry — „ten prawdę, tamten dowcip, ten koziołki lubi”. Do sytuacji tej w dużym stopniu przyczyniły się też nieodpowiedzialne głosy naszej prasy, wprowadzające zamieszanie w słuszne postulaty upowszechniania sztuki teatralnej.

Powszechność zaczęto utożsamiać z przeciętnością, równaniem w dół i programowym eklektyzmem. Tu początek wielkiego nieporozumienia.

Popularność zdobywana na gruncie przeciętności, to znaczy łatwizny i szablonu, bądź też na gruncie nowinkarstwa jest sprawą żalną i lichą i nie warto by jej było poświęcać zastanowienia, gdyby nie fakt, że ona właśnie najbardziej zaszkodziła idei powszechności sztuki teatralnej.

Powszechnym chcielibyśmy nazwać teatr, który walczy o twórczą rolę w procesie wychowania narodowego, teatr, który usiłuje podjąć dyskusję wokół spraw najgłębiej nurtujących społeczeństwo.

Sądźmy, że miarą powszechności sztuki jest nie jej popularność, ale jej skuteczność w działaniu społecznym, jej wychowawcza wartość, a co za tym idzie — suma zaufania i szacunku, jaką zdołała wyrobić sobie w społeczeństwie.

Ludzie teatru, szukający popularności, narażeni są często na wiele goryczy. Popularność żyje z kaprysów mody, której fala szybko niszczy wylansowane przez siebie gwiazdy. Zdobyć zaś zaufania i szacunku, które w życiu społecznym mają daleko większą niż moda szansę trwałości, jest dla artysty i placówki teatralnej najwyższą nobilitacją. Osiągnąć ją może jedynie teatr nonkonformistyczny, konsekwentnie i wytrwale trzymający się swych ideowo-artystycznych zasad. (...)

Realizm jako doktryna, czy nawet tylko przyjęta a priori tendencja, powstaje tam, gdzie istnieje przekonanie, że dane człowiekowi środki obserwowania świata są wystarczające dla jego poznania i pełnego wytlumaczenia, gdzie zrodziło się zaufanie do osiągniętej już wiedzy o świecie. Na tym gruncie rozwijał się szeroko realizm drugiej połowy XIX wieku, na tym też gruncie formułowano zasady realizmu socjalistycznego. Nie wydaje się jednak, żeby rok 1964 wraz z poprzedzającym go dziesięcioleciem przyniosły tego typu nową wiedzę o świecie, która by stworzyła naturalne warunki — do sformułowania nowej doktryny realizmu.

Jesteśmy świadkami epoki, która przyniosła wysoką wiedzę o możliwościach powszechnej zagłady, najwyższą w dziejach ludzkości dezintegrację społeczną i przerażenie człowieka własną bezradnością i samotnością. Epoka ta wydała już sztukę, która miała być odzwierciedleniem chaosu, a więc lęku i braku zaufania do świata.

W jakim stopniu sztuka ta (najskromniej zresztą manifestująca swą obecność w teatrze) jest sztuką realistyczną, określi historia.

W twórczości artystycznej ostatnich lat zaczynają rysować się tendencje, które świadczą mogą o zmęczeniu stanem rozbitcia i zagubienia uwierzytelnionych dotychczasową wiedzą pojęć. Tendencje te usiłują się zaklasyfikować jako realistyczne z uzupełnieniem przymiotnikowym w rodzaju: realizm psychologiczny, realizm społeczny, romantyczny, magiczny itd. Z samej ilości dodawanych przymiotników wynika, że pojęcie „realizm” jest zbyt skąpe lub zbyt szerokie dla określenia aktualnych dążeń. Wynika jednak również i to, że realizm staje się pasem ratunkowym dla sztuki, zwłaszcza dla teatru, który po części stracił zaufanie widzów i może stać się niebawem społecznie nieużyteczny. Jesteśmy podobnie jak nasi widzowie teatralni zmęczeni brakiem zaufania do świata i ludzkiego rozsądku, brakiem sensu i porządkującej formy. Pragniemy konstruować rzeczywistość w sztuce ze sprawdzalnych danych, porządkować — nie rozbić, tłumaczyć — nie zaciemnić — i jeśli to pragnienia uznać można za tendencje realistyczne, to zgłaszamy swój akces do „realizmu 1965”.

1966

Przed 10 laty powstał teatr w Nowej Hucie. Miasto nowe, liczące sobie wtedy zaledwie pięć lat istnienia. Miasto młode, nowe, w przezwajającej liczbie młodzi mieszkańcy, i my sami wraz z młodym zespołem teatralnym — u progu doświadczeń artystycznych. Rok 1955. Okres rozpoczynający istotne przemiany w naszym kraju: w życiu społecznym i kulturalnym. Oczywiście wszystko to miało istotny wpływ na program artystyczny teatru. Program ten zawierać musiał przede wszystkim odpowiedź na pytanie: jaką sztukę należy proponować młodej i nie zbadanej społeczności, która nie ma ukształtowanych jeszcze potrzeb ani nawyków estetycznych. Odrzuciliśmy sugestie pewnej części opinii publicznej, ażeby zaczynać od

widowisk łatwych, nie stwarzających oporu w odbiorze. Problem ten był zresztą długo i obszernie dyskutowany w prasie. Zdecydowaliśmy się na program teatru „dla dorosłych”, teatru nie ułatwionego w treści ani formie. Postawiliśmy wówczas na ambicję naszej widowni, ambicję myślenia i trudnego nieraz docierania do zasad języka artystycznego. Nazywano to wtedy eksperymentem socjalnym (...)

A dziś? W dalszym ciągu i jeszcze silniej jesteśmy przekonani, że należy ufać ambicji widza, jego gotowości podejmowania trudu intelektualnego w obcowaniu ze sztuką i że to zaufanie wysoce się oplaca. Okrzepiliśmy też w przekonaniu, że teatr, jeśli chce być współczesny, musi spotkać się ze swoim odbiorcą tam, gdzie ten odbiorca zdaje się czekać — w kręgu spraw i problemów dla niego żywych, nie załatwionych, wymagających rozwiązań. Nasze zrozumienie funkcji społecznej sztuki teatru — jak nam się zdaje — poprzez doświadczenie Nowej Huty znacznie się ugruntowało.

Obecnie pracujemy we Wrocławiu. (...) Dwie sceny Teatru Polskiego i dwie widownie — łącznie bez mała 2 000 miejsc — to wielki organizm teatralny, dla którego trzeba wypracować profil programowo-artystyczny osobny, zgodny z charakterem placówki. Wraz z odnajdywaniem własnego warsztatu teatralnego i świadomości środków, jakimi się posługujemy, coraz silniej odczuwamy potrzebę sięgania w głąb naszej tradycji narodowej. Istnieje, rzecz oczywista, zasadniczy problem wyboru tradycji, którego dokonuje się według własnego rozumienia współczesnej kultury, własnego stosunku do życia. (...)

Staraliśmy się zawsze, aby teatr nasz był teatrem wyraźnie współczesnym (nazywano go często — awangardowym), zaangażowanym gorąco w aktualną problematykę życia. Nasz obecny stosunek do tradycji, do zagadnień historii, które wypełniają duży obszar naszych zainteresowań, nie pozostaje z tym w sprzeczności.

Przeciwnie. Sądźmy, że myślenie historyczne jest warunkiem poznawania współczesnego świata. Wyrastamy z historii i bez poznania tej gleby nie można chyba dojść do wiedzy o świecie, w którym żyjemy. Wyizolowanie z historii jest wyizolowaniem z czasu, a więc zawieszeniem człowieka w próżni. W działaniu wiążemy się zawsze, mniej lub bardziej świadomie, z jakimś nurtem historii. Chodzi więc tylko o stopień świadomości wyboru. Nasz wybór nurtu romantycznego w sztuce narodowej nie jest wyborem natury czysto estetycznej. Jest wyborem postawy wobec życia, wobec narodu i człowieka, rozumienia zadań sztuki i wreszcie wyborem znamiennego stylu teatru narodowego. Sztuka nurtu romantycznego wyrasta z postawy rewolucyjnej (walczącej), sztuka ta mieści w sobie wzorzec osobowy bohatera — w centrum jej uwagi jest marzenie o człowieku nie skrojonym „na miarę krawca”, sztuka ta proponuje teatr skrót — syntezę intelektualnej i formalnej, pomija metodę drobnej opisowości, daje za to pełną instrumentację teatralnego działania. Odwołujemy się do tych tendencji w naszych poszukiwaniach

teatru współczesnego. Uważamy, że w ten sposób jesteśmy na drodze poszukiwań źródeł inspiracji, naszym zdaniem, najbardziej trwałych i niezawodnych.

Jesteśmy świadkami i uczestnikami ciągle od nowa wybuchającej dyskusji wokół teatru współczesnego, jego formy, filozofii, funkcji i jego podawanej w wątpliwość przydatności społecznej. Dyskutuje się na międzynarodowej arenie sprawy realizmu w teatrze i jego perspektyw, sprawy awangardy, teatru absurdu, antyteatru. Szuka się gwałtownie nowego języka dla wyrażenia chaosu współczesnego świata, szuka się hasła dla sztuki „na dziś”, aby jutro się zdradzała dla innego i równie nietrwałego. W tej sytuacji łatwo o stan hysterii, wynikającej z braku ugruntowanych przekonań i kryteriów wartości. Zjawiska w sztuce zaczyna się traktować incydentalnie, wyrwana z ciągłości rozwoju kulturalnego.

Właśnie dlatego, że sztuka teatru jest zjawiskiem, które co dzień powstaje między sceną a widownią od nowa, że jest jednorazowa i niepowtarzalna i ginie wraz z pamięcią odbiorcy, właśnie ta sztuka, aby nie była efemerydą, wymaga ciągłości, wymaga trwałych i autentycznych źródeł inspiracji. Źródła te z pewnością teatr polski może znaleźć we własnej kulturze narodowej.

1968

(...) Wprawdzie materia moich utworów są fakty i tylko fakty, ale każde słowo jest przeze mnie napisane. Jestem reżyserem i znam nieco prawa rządzące dramatem. Wprowadzenie każdego zdania musi mieć swoje dramatyczne uzasadnienie, zaś fakty historyczne pełnią tu tylko rolę słupów miłowych, wokół których wije się cała droga. Jest na przykład w mojej sztuce o Kościuszcze zdanie rzeczywistości wypowiedziane przez Napoleona w momencie, w którym przekazano mu warunki, jakie stawia Kościuszczo. Zdanie to brzmi: „A jakie warunki postawiłby Kościuszczo, gdyby był mocarzem”. Zdanie jest autentyczne, ale wszystko, co to zdanie poprzedza, co powoduje, iż pada ono w sposób logiczny i naturalny — w dokumentach historycznych już nie istnieje. To właśnie ta otoczka, którą tworzy autor. I jeszcze sprawa języka. W *3 Maja* starałem się o pewną stylizację, opierając się również na języku, jakim posługiwał się Fredro, u którego wiele słów pełniło inną rolę niż dzisiaj. W *Układach* starałem się już tylko unikać słów w owej epoce nie używanych. (...)

— Być może, właśnie moje teatralne doświadczenie podpowiada różnice między telewizyjną a teatralną dramaturgią. Wiele lat temu — realizowałem w teatrze adaptację *Generała Barcza* Kadena-Bandrowskiego. Po kilku latach zaproponowano mi tę samą pracę w radiu. Wymagało to oczywiście całkowitego przestawienia tekstu. Po dalszych kilku latach z podobną propozycją wystąpiła telewizja. Była to znów zupełnie inna praca. I taką była moja szkoła telewizyjnej specyfiki, o której na szczęście nie muszę opowiadać, gdyż mogę własne jej rozumienie przekazywać w praktycznej działalności. (...)

Artysta teatru, który nie uświadomiłby sobie wagi społecznej własnej pracy dziś — właśnie dziś! — byłby człowiekiem zablakowanym w nie swoje czasy. (...)

Sztuka teatru rachuje sobie pokątne tysiąclecia istnienia, a w nurcie europejskim znamy dokładnie jej historię ostatnich dwudziestu pięciu wieków. I różnie bywało: Grecy wkładali na czoło twórców teatralnych wieńce laurowe, ale potrafili także wyrzucić z państwa za rozmiękanie ducha w narodzie. W Rzymie, bywało, sam cesarz występował na scenie, lecz i srogie kary dla artystów nie były rzadkością. Zwłaszcza wtedy, gdy artyści mówili ze sceny, ogólnie, bo ogólnie, ale prawdziwie, co naród myśli. Dziś nie mamy wątpliwości, kim był dla swojej epoki Molier, współcześni jednak Molierowi nie byli tak jednolicie uświadomieni... Wojciech Bogusławski był aktorem i organizatorem teatru, ale wielkość tego człowieka i artysty urzecz można dopiero poprzez premierę *Krakowiaków i Górali*. Poprzez to, czym była ta premiera wiosną 1794 roku i kim był Bogusławski w roli Bardosa. Śmiesznie wyglądają w takim ujęciu sprawy podległe przecież także teatr Bogusławskiego: jak zeschnięty liść ulatuje to z wiatrem historii. (Jerzy Krasowski).

1969

Teatr może być i bywa miejscem spotkania dwóch stron, poważnie zainteresowanych w rozmowie, miejscem spotkania ludzi niespokojnych, a więc twórczych, podejmujących trud i ryzyko stawiania „pytań ważnych”. Ten obustronny trud jest zapewne miarą znaczenia i kulturotwórczego sensu sztuki teatru, a dokonywać się może jedynie w żywym kontakcie sceny z widownią, ciągle od nowa przy każdorazowym podniesieniu kurtyny.

Zapytajmy więc, w jakich warunkach możliwe jest to autentyczne spotkanie „zainteresowanych stron”. Na pewno nie tam, gdzie mamy do czynienia z konsumpcyjnym modelem życia, przyswajaniem stereotypów, trawieniem „prawd” obiegowych, ideałem ułatwionej egzystencji. Również nie tam, gdzie szuka się środków na podrażnienie znudzonego podniebienia, snobistycznej sensacji, narkotyku zwalnającego z obowiązku myślenia.

Sądźmy, iż to spotkanie nastąpić może tylko na gruncie obustronnej (sceny i widowni) aktywności intelektualnej, radości czerpanej z aktu myślenia i z wiary, iż nasza wyobraźnia może zmieniać świat. Sztuka teatru musi zakładać, że przeobraża rzeczywistość, proponuje przecież własne reguły gry: wielość rzeczywistości teatralnej jest nieograniczona, ma nieskończony rachunek możliwości.

Wrocławski Teatr Polski, szukając partnera, zaufał młodemu pokoleniu widzów i na nich przypuścił frontalny atak. Zaufaliśmy młodzieży, gdyż młodość widowni z jej niepokojem, bystrością, chłonnością i nonkonformizmem jest szansą, której nie wolno teatrowi zaprzepaścić. Nie zawiedliśmy się. Trzy ostatnie lata działalności Teatru Polskiego — to

(dokończenie na str. 10)

(dokończenie ze str. 8)



»Jak wam się podoba« Szekspira w T. Polskim we Wrocławiu (rok 1966). Anna Lutostawska (Rozalinda). Reż. Krystyna Skuszanka, scen. Krystyna Zachwatowicz



»Sprawa Dantona« Przybyszewskiej w T. Polskim we Wrocławiu (rok 1967). Igor Przegrodzki (Robespierre). Opr. tekstu i reż. Jerzy Krasowski, scen. Krystyna Zachwatowicz (fot. G. Wyszomirska)

przede wszystkim dialog z młodym pokoleniem obywateli naszego kraju, które nie zlekko się pytań „trudnych”. Teatr Polski określany jest od jakiegoś czasu mianem „teatru trudnego”. Nie traci jednak widowni, przeciwnie, cieszymy się coraz głębszym z nią porozumieniem. Mówi się też ostatnio o wrocławskim Teatrze Polskim, iż znalazł formułę „teatru poetyckiego”. Nie znamy przepisów na „teatr poetycki”. Zawsze staraliśmy się wystrzeżać wszelkiego „poetyzowania” jako zabiegu stylizatorskiego, grożącego sentymentalizmem i tanią estetyzacją. Wiemy natomiast, że największą wartością teatru jest poezja. Jej się chyba nie da „zrobić”, ona bywa, zjawia się czasem. Kiedy? Może wtedy gdy przedstawienie osiąga idealną spójność treści i formy, całkowitą harmonię użytych środków artystycznych, kiedy obraz sceniczny poprzez celność i pojemność metafory, budując w wyobraźni odbiorcy szereg nowych skojarzeń, rozszerza krąg jego myśli i uczuć tak, że pozwala jemu samemu przeżyć akt tworzenia. Może właśnie wtedy rodzi się to osobliwe, zawsze tajemnicze i bardzo intymne, najważniejsze wzruszenie, jakiego doznaje się w obcowaniu z poezją teatru, wzruszenie radosne, wynikające z konstatacji, iż świat i my w tym świecie jesteśmy daleko bogatsi, niż wyobrażaliśmy to sobie dotychczas.

Mówi się również o wrocławskim Teatrze Polskim, iż znalazł formułę „teatru zaangażowanego”. Sądzymy, że formuły na zaangażowanie znaleźć nie można, że jej nie ma. Można tylko ciągle i nieprzerwanie szukać odpowiedzi na nękające pytania, jakie niesie otaczający świat.

1971

Jakże groźnie brzmi stwierdzenie, że świat się zmienia. Brzmi groźnie, bo banalnie. Jednakże nie w samej zmianie tkwi problem, ale w tempie i powszechności tych zmian. Pękają granice między narodami i jeśli istnieją one w wymiarze polityczno-administracyjnym, nie istnieją — praktycznie rzecz biorąc — dla zjawisk kultury. (...) Następstwem tej sytuacji jest nieodzowne mieszanie się kultur, wpływów, zależności a to odbija się przede wszystkim na oryginalności zjawisk. Wszystko to jest procesem normalnym, co więcej: procesem nie tylko nieodwracalnym, lecz gwałtownie się rozwijającym. Ażeby zachować stan orientacji na bieżąco trzeba będzie założyć kartotekę już nie poszczególnych dzieł, lecz stylów i tzw. epok. Jedna fiszka dla pop-artu, inna już do op-artu; teatr okrucieństwa, teatr absurdu mamy za sobą, bo już dziś na drugiej półkuli Marivaux wyciska lzy publiczności, która tęskni za czułością. Minęły czasy, kiedy żyjącego twórcę klasyfikowało się według epoki w sztuce. Leopold Staff — mówiono — to poeta Młodej Polski, mimo że wielu z nas mogło po wojnie zobaczyć Staffa spacerującego na Placu Trzech Krzyży w Warszawie. O jakim żyjącym dziś twórcy można by orzec, że należy do okresu literatury np. produkcyjnej? Albo do innego, równie miłe brzmiącego okresu?

W teatrze jest to jeszcze wyraźniej widoczne. Okres lat pięć-

dziesiątych to pojęcie obejmujące czas wyrwania się polskiej sztuki teatru z objęć prowincjonalizmu. Szczególnie druga połowa lat pięćdziesiątych ma duże znaczenie w naszym teatrze, ponieważ wtedy szukaliśmy własnego oblicza, a więc znamion oryginalności; i chyba z niejakim powodzeniem. Wtedy powstawały — a przecież nie jest to przypadek — utwory dramatyczne m.in. Sławomira Mrożka, Tadeusza Różewicza i jest to trwałe dorobek, równego któremu nie możemy się do dziś doczekać.

Czy i ówczesna awangarda paryska — Beckett, Ionesco, Adamov — miała wpływ na twórczość autorów polskich? Z pewnością tak, miała ona także wpływ na teatr, jego inscenizacje, atakując praktykowane dotąd rygory dramaturgiczne, rozbijając istniejący porządek formalny. Natomiast zjawilo się u nas wielu beckettoidów, bądź naśladowców Ionesco — lecz te mozolne podpatrywania ostały się tam gdzie powstały, to znaczy w ciszy beztalentu. Można bowiem napisać dramat — jak to określał Kaden — śliniąc główkę, żadna jednak porcja śliny nie zapewni utworowi życia. Nie wpływy paryskie uznajemy dziś za ważne, lecz to, co było i jest oryginalnym wyrazem osiągnięć dramaturgii i teatru łącznie. (...)

Różni różnie skłonni są oceniać poziom naszej dramaturgii, nie da się jednak zaprzeczyć, że dysproporcja pomiędzy środkami, jakie teatr sobie wypracował, a tworzywem literackim, będącym aktualnie do dyspozycji — jest wyraźna. To sprawia, iż mamy do czynienia w teatrze z czymś, co pozwalałabym sobie nazwać nowym barokiem. Przerost środków inscenizacyjnych płynie najczęściej nie z wybujałych ambicji inscenizatorów — choć i tak niezrządkiem bywa — lecz ze słabości tworzywa dramaturgicznego. Jak zwykle więc — wśród reżyserów także — ludzie zdolni naśladowują ludzi utalentowanych, a naśladowując licytują się z nimi w pomysłach bez dokonywania koniecznej selekcji, tej selekcji, która znamionuje artystę.

(...) Coraz częściej ogląda się przedstawienia pokrywające działaniem inscenizacyjnym często materiału dramaturgicznego. Lecz jeśli dmuchnąć na ów teatralny kokon — sprawa się wyjaśnia. Czy rzeczywiście tylko tyle mamy do powiedzenia sobie i widzom?

Był czas, kiedy we Francji ukazywały się coraz to nowe sztuki. W jednym właściwie okresie ulokowały się utwory Sartre'a i Becketta, Ionesco i Camusa, Montherlanta i Geneta, a można przecież jeszcze wymienić Anouilha, Vaillanda, co unaocni stan zasobności. W tym czasie teatr francuski, a właściwie paryski, przodował w Europie. Przypadek? Oczywiście nie przypadek. Teatr nie tylko dlatego przodował, że grał nowe utwory, lecz dlatego, iż nastąpiło tu ściśle zespolenie rozwoju dramaturgii ze zdobyczami myśli teatralnej.

(...) Następnie w Anglii pojawiały się nowe nazwiska dramaturgów i — rzecz znamienita — tam zaczął przesuwać się teatralny punkt ciężkości. Chyba tak właśnie rzecz wygląda; Anglia ma dziś coś więcej do zaproponowania w teatrze.

(...) Teatr w Polsce utrzyma swój niemały stan posiadania i

dobije się własnego, oryginalnego oblicza jeśli zjawią się autentyczne wartości w naszej dramaturgii. Jeśli to nie nastąpi — przeżyjemy poważne trudności. (Krasowski).

Sztuka teatru ma dziesiątki twarzy, nie wolno jej jednak wybaczyć twarzy pospolitej. Nawet martwota wydaje się mniej groźna od pospolitości. Martwotę rozpoznaje instynktownie każdy i odrzuca. Ona sama spokojnie czeka do grobu. Natomiast pospolitość jest zjawiskiem groźnym, gdyż bardzo dynamicznym. Pospolitość żąda dla siebie uznania, gdyż utożsamia się z popularnością, stara się być za wszelką cenę zgodna z aktualną modą, z pretensjonalnym krzykiem nowoczesności. Pospolitość podszycza się często pod awangardyzm, dlatego mamy dziś w teatrze tak często do czynienia z nowoczesnym kiczem, z żalonym pomieszaniem pojęć, z brakiem odpowiedzialności wobec tych, którzy traktują serio swoje uczestnictwo w sztuce. Pospolitość zgłasza i niszczy to, co jest w sztuce wartością najcenniejszą: autentyczność i wynikający z niej styl. Potrzebny nam jest, tak sądzę, teatr odświętny. Teatr wymagający niecodziennego klimatu, uroczystego poczucia, iż uczestniczymy w nim po to, aby w nieskończonym rachunku rzeczywistości odnajdywać nowe jej twarze i z tych odkryć czerpać radość i wiarę w siły ludzkiego umysłu i wyobraźni, teatr kreatywny, zwycięzający rzeczywistość. (Skuszanka).

1972

Wszystko, co robimy dziś i robiliśmy przez dziesięć lat dzielących nas od chwili opuszczenia Nowej Huty, jest kontynuacją doświadczeń i jakby uzupełnieniem świadomości artystycznej i społecznej zdobytej na tamtym poligonie. Być może, popełniamy grzech idealizacji tego nowohuckiego okresu; publiczność Nowej Huty i Krakowa, zespół kolegów, przyjaciół, z którymi realizowaliśmy program, i władze opiekujące się młodym teatrem — wszystko to jawi się nam dziś „w anioły przerobione”. I ta „anielska” Nowa Huta naszej młodości pozostała punktem odniesienia dla nowych zadań, ciągle żywym źródłem wiary w teatr potrzebny ludziom.

A chodzi przecież o przesłanki najprostsze:

- że nasza, artystów teatru, praca to szansa twórczości;
- że gromadę ludzi poderwać potrafi do działania blysk wiary w sztukę, która chce poprawiać świat;
- że widownia, dla której pracujemy, jest partnerem wymagającym rzeczy trudnych, stale nowych podniet i czujnego rozsądku;
- że rzeczywistość, w której żyjemy, weryfikuje nieublaganie żywotność sztuki teatralnej;
- że sztuka nie może żyć sama sobą;
- że ponosimy pełną moralną i obywatelską odpowiedzialność za to, co przechodzi ze sceny na widownię teatru.

KRYSTYNA SKUSZANKA
& JERZY KRASOWSKI