

# W rękach amatorów

**BOŻENA FRANKOWSKA** Witam Państwa w Redakcji *Teatru*. Dziękuję za przyjęcie naszego zaproszenia na rozmowę o polskiej reżyserii.

Jest stwierdzeniem banalnym, że teatr XX wieku rozwija się pod znakiem inscenizatora, że od niego zależy to wszystko, co teatr mówi o nas, otaczającym nas świecie, czego od nas chce.

Tymczasem wiadomo, że w teatrze polskim (realizującym rocznie około 300 premier, nie licząc premier w teatrze telewizyjnym) tylko znikomy procent przedstawień jest dziełem reżyserów wykształconych czy reżyserów wybitnych. Natomiast teatr polski jako całość pozostaje w rękach reżyserów, którzy w tym rzemiośle są amatorami, aktorów nie mających uprawnień reżyserskich, osób często przypadkowo pracujących w teatrze i dla teatru, plastyków, filmowców, byłych działaczy teatrów studenckich...

Chcielibyśmy wspólnie odpowiedzieć na kilka pytań, które wydają się niepokojące. Dlaczego teatr polski jest w rękach amatorów? Jakie przyczyny sprawiają, że wybitni fachowcy w niewielkim tylko stopniu wpływają na oblicze polskiego teatru? Dlaczego tak bardzo powoli wchodzi do zawodu osoby wykształcone na dwóch już wydziałach reżyserskich w Polsce? Jakże szkody płyną z rabunkowego traktowania teatru przez reżyserów-amatorów, „poprawiaczy” wielkiej literatury?...

**KRYSTYNA SKUSZANKA** Patrząc z dużym smutkiem na stan polskiego teatru, i to nie od dziś. Do tego stanu dochodziliśmy rok po roku w ostatnim dziesięcioleciu. Dotknę tylko dwóch spraw, różnej zresztą wagi, leżących u źródła.

Teatr jest, i był zawsze, odbiciem ogólnej kondycji moralnej społeczeństwa. Struktura organizacyjna teatru i myśl programowa, jaką do teatru wnosi zazwyczaj reżyser, odbijają wiernie atmosferę społeczną rzeczywistości. Teatr polski ostatnich lat rozsypany był, czy — jak kto woli — psuł się w takim samym stopniu i tempie, w jakim brzydło i niszczało oblicze moralne naszego kraju. Ile mieliśmy nadużyć, ile cynizmu, beztrości, braku odpowiedzialności i świątynstwa w życiu, tyle tego zmieściło się też w teatrze, bo teatr — chce czy nie chce — bezpośrednio reaguje na rzeczywistość.

Druga sprawa, innej natury: rozwój tak zwanego teatru otwartego, teatru, który w Polsce manifestował się najpierw w ruchu studenckim, a później rozszerzył swój zasięg społeczny. Rzeczą małą, ponad dwudziestoletnią historią. Chcę podkreślić, że cenię to zjawisko w kulturze. Teatr ten jakby przejął od teatru profesjonalnego powołanie do „wtrącania się w życie”, przejął to, co powinno być udziałem, więcej — głównym zadaniem teatru profesjonalnego: żywą reakcją na rzeczywistość, dialog z rzeczywistością, aktywny do niej stosunek. Teatr profesjonalny zaś zszedł w dużej mierze na pozycję uprawiania własnego

ogródka dla własnych chałupniczych potrzeb.

Aliści z chwalebnej skądinąd praktyki teatru otwartego wypłynęła prawdziwa rzeka amatorzczyzny. W teatrze otwartym każdy ma prawo do manifestu artystycznego, każdy może być aktorem, reżyserem, scenografem, kompozytorem, każdy ma prawo do wypowiedzi. I tak również w teatrze profesjonalnym doszliśmy w szeroko propagowanych opiniach do prawdziwego kultu amatorstwa. Zaczęto cenić i wielbić impresje, szkice, rozbłyski, pomysły, wszystko, co jakoby miało zaświadczać o spontaniczności i żywiołowym talencie. Profesjonalizm aktora czy reżysera narazony został na połażanki, wzgardliwe lekceważenie, zszedł — w przebojowo lansowanej opinii — do roli rzemieślniczej poprawności.

Tak wyrosło poważne niebezpieczeństwo dla sztuki teatru, zwłaszcza sztuki reżyserskiej, bo i publiczność (szczególnie młoda), wychowana na studenckich imprezach, zaczęła przerzucać amatorskie kryteria na sztukę profesjonalnie dojrzałą. Krok za krokiem odchodziliśmy więc w ostatnich latach od profesjonalizmu w sztuce teatru uznając go za przeżytek — nudny, nieciekawym, jałowy, martwy. To, co rozbijało, niszczyło profesjonalność, mieszało często z awangardą. Więc wróciliśmy jak gdyby do stanu dzieciństwa teatru. Za jaką cenę? Może takie procesy są w historii konieczne, ale to smutne, że nie umiemy jako społeczeństwo i środowisko artystyczne korzystać z doświadczeń, że niczego nie pamiętamy i ciągle wszystko zaczynać trzeba od nowa.

Nie wdając się dalej w analizę przyczyn, powiem kilka uwag o tym, jaki rysuje mi się obraz sztuki reżyserskiej we współczesnym polskim teatrze.

Wydaje mi się, że na ostatnim dziesięcioleciu zaważyły dwie tendencje, które jak gdyby zagłuszyły wszystkie inne poczynania reżyserskie w teatrze. Pierwsza, wcześniejsza, pojawiająca się już u schyłku lat sześćdziesiątych — to „reżyseria big-beatowa”. Reżyserzy mocnego uderzenia (nie tylko gromadnie wchodzący do teatru amatorzy, ale także reżyserzy wykształceni i dojrzałi) zaczęli usilnie kolektować młodzież, i zdzieciniałą publiczność dorosłą, chwytami zaczerpniętymi z młodzieżowych imprez masowych. Trudno było przy takich ambicjach „podobania się za wszelką cenę” utrzymać dyscyplinę intelektualną, a nawet podstawowe zasady dobrego smaku.

Ale wystarczyło kilka lat, by atrakcje „mocnego uderzenia” przestały być atrakcjami. Zaczęto się nawet na nie gniewać. Modny stał się już inny teatr: subtelnie zapatrzyony w siebie, narcystyczny. Zaczęto dużą wagę przykładać do „przedstawień autorskich”, reżyserów-autokratów. Ambitny, twórczy reżyser winien był pokazywać zakamarki własnej duszy, preparując materię literacką na ten właśnie użytek. Tę tendencję, czy modę reżyserską (charakterystyczną dla ostat-

niego czasu) określiłabym jako stan estetycznego upojenia procesem umierania: umierania jednostki, społeczeństwa, kraju czy wreszcie umierania samego teatru.

I tak doszliśmy do uprawiania sztuki teatru, która pożera samą siebie. Obydwie kolejne tendencje, o których mówiłam, zgubiły, jak sądzę, szacunek dla widza, ambicję podjęcia poważnego z nim partnerstwa i zgubiły też wartości zanotowane w wielkiej literaturze, wartości, bez których teatr usycha.

Oczywiście nie tylko te zjawiska złożyły się na obraz teatru polskiego ostatnich lat, ale wydaje mi się, że wysiłki reżyserów, którzy próbowali ocalić tradycyjne wartości, były poczynaniami mało popularnymi, niezgodnymi z modą. Dlatego ci reżyserzy pozostali na uboczu głośnego, przebojowego życia teatralnego.

**JERZY ZEGALSKI** Spróbuję do tych stwierdzeń dorzucić jeszcze jedną refleksję. Pani Krystyna Skuszanka słusznie stwierdziła, że stan polskiego teatru i reżyserii w tym teatrze jest odbiciem stanu społecznego naszego kraju. Ale przecież jest również odbiciem określonych tendencji, jakie panowały w polityce kulturalnej. Wydaje mi się, że zażaden z zawodów twórczych nie zastał tak dotkliwie zdeprecjonowany w ostatnich latach — jak zawód reżysera. Jeżeli mówimy, że dzisiaj nie mamy młodych reżyserów posiadających pewien warsztat oraz pewien zasób doświadczeń, to nie możemy tego zjawiska oderwać od faktu, że reżyseria stała się obecnie zawodem egzystującym poza teatrem.

W wielu teatrach nie mamy reżyserów etatowych. Reżyserzy zostali sprowadzeni do roli komiwojażerów pomysłów albo doкладniej — komiwojażerów sukcesu. Sukcesu głośnego, uzyskiwanego za wszelką cenę, nawet — za cenę skandalu. Dopiero reżyser, który zrobił coś niezwykłego, wywołał jakiś rezonans (obojętnie: pozytywny, negatywny — byle głośny) zyskuje poklask i możliwość dalszego uprawiania zawodu. Normalna praca teatralna przestała się w ogóle liczyć, przestała procentować.

Z kolei nastąpiła — mówmy o tym otwarcie — degradacja zarobkowa reżysera. Gaże, stawki i normy dobrego reżysera stawiają go w sytuacji zdecydowanie gorszej niż na przykład średnio uzdolnionego aktora. Występuje w związku z tym negatywna selekcja ludzi, którzy napływają do zawodu reżysera. Nie mogą oni liczyć na żadną stabilizację zawodową i życiową, nie mogą liczyć na to, że od premiery do premiery będą krzepili w swoich umiejętnościach, że zostanie to zauważone, że będzie rosła w związku z tym ich ranga zawodowa.

Ta sytuacja sprawiła, że pewne pokolenia nie mają w tej chwili w reżyserii teatralnej — twórczych i naprawdę profesjonalnie przygotowanych reprezentantów.

W tej chwili pracują w kraju dwa wydziały reżyserskie, ale

jeżeli spytamy się o los ludzi, którzy wydziały te ostatnio kończyli, to okaże się, że większość z nich — nie uczestniczy na serio w naszym życiu teatralnym. Po prostu ich brak, bo nie zostały stworzone elementarne warunki ich startu w teatr i ich dalszej drogi w tym teatrze. Stali się oni — jak już mówiłam — komiwojażerami sukcesu i tylko ci, którzy go uzyskali, mogli ochronić swoje interesy. Jak zmienić ten stan rzeczy? Sądzę, że — bez generalnych zmian struktury naszego życia teatralnego — trudno sobie wyobrazić jakąkolwiek drogę poprawy.

**MICHAŁ PAWLICKI** Stan teatru, jaki przedstawiała red. Frankowska, jest niepokojący. Ten procent reżyserów-amatorów... Inna sprawa, że reżyserów, takich jakich w naszym marzeniu chcielibyśmy widzieć w teatrze polskim, zawsze było niewielu. Bo zastanówmy się przez moment, kogo moglibyśmy obdarzyć tym mianem. Ano — człowieka wszechstronnie wykształconego, o szerokich horyzontach myślowych, niesłuchanie wrażliwego i to wrażliwością specyficzną, człowieka o szerokiej wiedzy literackiej, muzycznej, plastycznej, posiadającego zdolności aktorskie i choreograficzne, wyrazistości, talenty organizatorskie. Człowieka o tylu niecodziennych cechach charakteru takich jak: zapał i cierpliwość, i upór, i hart ducha, i spokój, i pasja, i wdzięk, i tak dalej, i tak dalej, słowem — człowieka tak niezwykłego, że w ogóle należałoby się zastanowić, skąd tyle przymiotów ma się znaleźć w jednym człowieku i dlaczego takiemu człowiekowi (rozumiejąc, że to co w nim tkwi i tak pozostanie dla nas tajemnicą), zdarza się robić złe przedstawienia, co ostatecznie można wytłumaczyć czarem tego zawodu.

Pozostawiając ten temat do dalszej rozmowy, chciałbym zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt naszego życia teatralnego, bowiem przedmiot naszych rozważań nie tylko w rękach złego losu spoczywa i nie tylko w rękach inscenizatorów. Jest coś, czego nie umiem w tej chwili nazwać, ale co istnieje w nas samych, w nas wszystkich. Pewna niemoc, która wynika — powiedziałbym — z jakiegoś rozdarcia, z braku wspólnoty, a może raczej z braku braterstwa. Trudno mi to sprecyzować.

Kiedyś, przed laty, istotnym elementem, jedną z istotnych podstaw naszego życia teatralnego było to, co nazywamy zespołem. Ale zespołem nie w tym obiegowym pojęciu. Dawniej mówiono kolektyw i choć nie lubię tego słowa, to jednak zawierało ono w sobie jakąś dodatkową treść. Miałem szczęście pracować w takich zespołach i nie muszę się tłumaczyć z tęsknoty za atmosferą i warunkami twórczej pracy, którą ta właśnie treść determinowała. Taki zespół miał określony charakter, a o jego spójności decydowały wyczuwalne w nim związki. Reżyser realizował swój pomysł z zespołem, który odważnie szedł śladem jego myśli, traktując ją jako swoją, a

wzbogacając niezliczoną ilością własnych pomysłów twórczych, czynił największy wysiłek, na jaki go było stać, żeby wspólnie z reżyserem zamknąć tę myśl w teatralnej postaci dzieła dramatycznego, w kształcie najbliższym wyobrażanemu ideałowi. Na marginesie zostawmy ten drobny fakt, że w takim zespole obowiązywały prawa, które nie musiały być ujęte formalnie w zapis regulaminu pracy.

Dzisiaj takich zjawisk w naszym teatrze jest niezwykle mało. Skąd ta niechęć do łączenia się w jeden wspólny organizm, do scalania pasji artystycznej? Praca organicznikowska w teatrze jest dziś bardzo niepopularna. Wiąże się to oczywiście z procesem demoralizacji społecznej, o którym mówiła pani Krystyna Skuszanka. Ale czy tylko?

Sądzę, że problem zespołowości pracy, powrót do silnych związków nie tylko formalnych — powinien być jednym z podstawowych problemów w planie regeneracji sił, rehabilitacji zdrowotnej teatralnego organizmu. Na bazie tego problemu i gaczej będziemy mogli mówić o sytuacji reżysera, o jego roli i znaczeniu.

**JERZY KRASOWSKI** Sądzę, że to, że w dyskusji naszej wiążemy teatr z życiem w zależności wprost — jest słuszne. Jednak rzecz polega na tym, że u nas wystąpiły specyficzne zupełnie warunki, które w sposób specyficzny musiały się odczuwać w pracy teatru. Można na przykład powiedzieć, że Dziennik Telewizyjny był dowodem, że w tym kraju nie istnieje życie polityczne. To, co miało stempel informacji urzędowej, wykazywało, że w naszym kraju — życia politycznego po prostu nie ma. Taki był bowiem kierunek sterowania informacją społeczną. A tymczasem okazało się, że tak nie jest. Nie dotyczy to tylko Dziennika Telewizyjnego, ale i polityki kulturalnej, o czym pan dyr. Zegalski tutaj mówił.

Czasami pisze się o mnie, że jestem reżyserem, który lubi teatr polityczny. Ja, oczywiście, nie odzegnuję się od tego określenia dotyczącego mojej roboty teatralnej. Im więcej zajmowałem się sprawami z kręgu zagadnień natury społecznej, politycznej, a nawet narodowej — tym więcej miałem kłopotów. Gdybym wystawiał na przykład *Ich czworo* — nie miałbym w ogóle kłopotów. Teatr nie mógł nie od-

czuć pewnego nacisku w polityce kulturalnej, pewnych tendencji.

**JERZY ADAMSKI** Problem polega także na tym — dlaczego *Ich czworo* również było źle robione i jest źle robione; dlaczego jest tylu fachowych reżyserów, którzy *Ich czworo* także nie potrafią zrobić?...

Niepokój o to, co będzie, jest uzasadniony. Liczba przedstawień kiepskich, wyraźnie niedoświadczonych — jest znaczna. Mówię tu z doświadczenia. Jedynym powodem złego, coraz gorszego i pogarszającego się stanu rzeczy jest — najwyraźniej w świecie — brak wykształcenia. Zakres wiedzy większości reżyserów, a właściwie — kultury humanistycznej jest nikły.

Z brakiem wykształcenia, umiejętności poruszania się po obszarach kultury zastanej — łączy się ta szczególna ideologia, która towarzyszy u nas zawodowi reżysera, mianowicie ideologia reżyserii jako samostnej twórczości. I tu właśnie w sukurs ludziom, gwałtownie broniącym swojego prawa do własnej wypowiedzi na terenie teatru, przychodzi amatorszczyzna, duch amatorstwa, czyli uprawianie teatru dla siebie, a nie dla widza. Połączenie braku wykształcenia, a więc braku właściwej postawy moralnej w zawodowstwie z duchem amatorskim (który się rozprzestrzenił i nie podlega żadnej kontroli), sprawia, że stopień przygotowania ludzi, którzy zawodowo mają uprawiać teatr jako reżyserzy, jest katastrofalny. A katastrofalny będzie jeszcze bardziej: system edukacji narodowej leży na dnie.

**IRENA KELLNER** Chcę powiedzieć o sprawie, która mnie — jako krytyka — bardzo niepokoi. Chodzi o brak poszanowania dla tradycji. Zaczyna się to jeszcze w szkole średniej. W naszych liceach przeważnie uczy się młodzież nie tyle rozumienia tradycji naszej narodowej literatury, ile gotowych formułek. A przecież w żadnej innej dyscyplinie zawodowej ten brak zainteresowania narodową tradycją w dziedzinie kultury nie niepokoi tak, jak właśnie w teatrze, który jest sztuką najbardziej ułotną. Jeżeli tradycje i dorobek przeszłości naszego teatru przestaną być jego twórcami znane, jeżeli przestanie się je cenić i szanować, może się w pewnym momencie okazać, że w ten sposób podcięto korzenie teatru, za-

pomniano o czymś bardzo istotnym i ważnym.

Sledząc od lat publikowane w różnych pismach wypowiedzi wielu naszych starszych i młodszych aktorów i reżyserów, zaobserwowałam symptomatyczne zjawisko: oto starsi reżyserzy i starsi aktorzy mówili kiedyś o swoich mistrzach (wspominali nawet swoich nauczycieli polonistów!), wskazywali tych (lub tego), których sztuka wywarła na nich największy wpływ, kto był ich wzorem, ideałem — może nie do naśladowania, ale takim, do którego warto było dążyć.

Dziś w wypowiedziach naszych młodych twórców niczego podobnego się nie spotyka. Wszyscy oni mówią wyłącznie o sobie: o tym, co już osiągnęli i co jeszcze chcieliby osiągnąć, tak jak gdyby teatr w Polsce w ogóle przed nimi nie istniał. Interesują się wyłącznie sobą, nie zastanawiając się nad tym, co mają reprezentować jako kontynuatorzy tej sztuki i tej tradycji artystycznej, która w polskim teatrze istnieje i której nam się wyrzec nie wolno, jeżeli nie chcemy zaprzepaścić wartości, nad tworem których trudzili się poprzednicy, jeżeli nie chcemy wyrzec się ciągłości ich rozwoju.

Być może ta obojętność na przeszłe dokonania wynika nie tyle ze złej woli, ile po prostu z ignorancji. Z drugiej strony jednak wątplić należy, czy można dziś być artystą świadomym celu, do którego się dąży, pozostając jednocześnie obojętnym i nieświadomym osiągnięć poprzedników.

**KRYSTYNA SKUSZANKA** Może kilka informacji o młodych ludziach, którzy przychodzą na studia reżyserskie. Są to — charakterystyczna sprawa — od dobrych trzech lat właściwie tylko absolwenci filologii polskiej; nie ma prawie aktorów, co też jest symptomatyczne. Aktorzy jakby przestali się interesować zawodem reżyserskim.

Przychodzą młodzi ludzie z dyplomami magistrów filologii polskiej, na ogół zdolni, jednakże ludzie słabo wykształceni — nawet w zakresie literatury polskiej. Przy tym przychodzą najczęściej z przekonaniem, że są już potencjalnie gotowymi reżyserami. Oni już swoje wiedzą — właśnie na zasadzie amatorskiej. I trzeba w pracy z nimi startować nie od sytuacji „zerowej” lecz „minusowej”.

A przecież chcielibyśmy mieć w studentach partnerów, z którymi można by pogadać o sprawach poważniejszych, o tym kim w ogóle winien być reżyser w teatrze. Wyrażam tu więc również swoje lęki o szkolnictwo, o to czy my, którym powierzono uczenie reżyserii — jesteśmy w stanie dużo w tej sytuacji zrobić. Ja jako pedagog staram się przede wszystkim walczyć z brakiem odpowiedzialności i — przyuczać młodych ludzi do czytania tekstów, do skromności wobec dzieła literackiego. Musimy wśród naszych studentów odbudowywać zaufanie do słowa. Musimy młodzież znowu przekonać, że słowem można wyrazić prawdę. Inaczej — stracimy do końca szansę na wychowanie nowego pokolenia poważnych profesjonalnych reżyserów.

**JERZY SOKOŁOWSKI** Pan Zegalski zwrócił uwagę na rozmycie dróg startu młodego reżysera, na brak statusu zawodu reżysera, co wpływa niekorzystnie na poziom polskiej reżyserii. Zródła tego stanu rodzą się jednak w fazie praktyki szkolnej.

Prawie żadna z naszych uczelni teatralnych nie posiada własnej sceny szkolnej z prawdziwego zdarzenia. Takiego teatru szkolnego, w którym młodzi reżyserzy przed dyplomem mogliby z kolegami z wydziałów aktorskich pracować systematycznie nad poszczególnymi scenami i całymi, pełnymi przedstawieniami, gdzie realizowano by spektakle warsztatowe przy udziale np. studentów czwartego roku aktorskiego i artystów zawodowych, które by poddano pod osąd szerzej publiczności.

Na zasadzie chałupnictwa kształtuje się staż studentów wydziału reżyserii w teatrach dramatycznych. Przynajmniej tak jest od dłuższego już czasu w stolicy. A zrobienie tzw. przedstawienia dyplomowego napotyka już niejednokrotnie na niebotyczne trudności i opory, których absolwent nie jest najczęściej w stanie sam pokonać, a szkoła — jak dotychczas — niewiele w tym może pomóc.

Pomijam tutaj sprawę procesu dydaktycznego i programu studiów, które może należałoby zreformować. Chcę natomiast z naciskiem podkreślić, że absolwent reżyserii już u swego startu do przyszłej pracy w teatrze zdany jest na własne, często bardzo wątpliwe siły, które nie pozwalają mu znaleźć właściwego dla siebie

miejsca w istniejącej skostniałej i anachronicznej niekiedy strukturze naszego życia teatralnego. Opór tej materii okazuje się przeszkodą nie do pokonania. Czy aby nie tutaj również należy szukać ułomności „młodej” naszej reżyserii, której tak nie szcędzimy uwag krytycznych?

**BOŻENA FRANKOWSKA** Są Państwo przedstawicielami tej części artystów polskiego teatru, która w czasie zupełnie ku temu niesprzyjającym, nie faworyzowana przez krytykę, gdy teatr polski ogarniał chaos i zamęt — walczyła o znaczenie słowa, o fachowość reżyserii w teatrze, o myśl i jasną jej artykulację w przedstawieniu.

Co powinniśmy w tym momencie zrobić, żeby nie pogłębiać kryzysu, ale teatr polski i reżyserię z drogi ku upadkowi wyprowadzić?

**JERZY KRASOWSKI** Jest to taka płatanina problemów, że właściwie nie bardzo wiadomo, z której strony podejść. Łatwiej byłoby o tym dyskutować z ludziami, którzy nie są tak świadomi owej komplikacji, ponieważ podchodziliby bardziej energicznie do problemu.

To prawda, że szkoły teatralne nie posiadają swoich teatrów i jest to prawda banalna, bo ten stan trwa od zakończenia wojny. I mogę dać Państwu zapewnienie na piśmie, że za 10 lat będzie taki sam. Czy to odbija się na szkoleniu? Oczywiście. Odbija się nie tylko na szkoleniu, ale i na higienie psychicznej studenta i pedagoga. Stan niemożności przekroczenia bariery wpływa paraliżująco na obie strony, a więc — na sam proces dydaktyczny. Oczywiście można sięść i załamać ręce. Ponieważ jednak jest to postawa, która nigdy nie trafiła do mojego przekonania, więc ja i moi koledzy na ile tylko mogliśmy — staraliśmy się temu zaradzić.

I oto krakowska szkoła (a mówię tu o Wydziale Reżyserii) nie jest w tak trudnej sytuacji: Wydział Reżyserii w Krakowie ma — rzekłbym — swój teatr. Nie jest to budynek, ale są to pewne struktury organizacyjne. Mamy więc koło naukowe, w którym rokrocznie (a doprowadziliśmy z wielkim wysiłkiem do tego stanu) mają miejsce przynajmniej trzy realizacje reżyserskie. Biorą w tym udział studen-

ci ostatnich lat Wydziału Aktorskiego i Wydziału Reżyserskiego, a skutki tych poczynań są często bardzo interesujące.

Poza tym wykorzystujemy tutaj pewien pozytywny układ personalny między Teatrem a Szkołą. Mała Scena Teatru im. Słowackiego — „Miniatura” — systematycznie przedstawia swojej publiczności przynajmniej dwa warsztaty reżyserskie powstałe we współpracy z aktorami Teatru im. Słowackiego. Tym samym w Krakowie pojawia się w sezonie około 5 premier, które prezentowane są szerokiej publiczności, a niejednokrotnie zapraszane do innych miast. Przeciętnie około 15 spektakli gra się dla publiczności. Czy to jest dobra próba ogniówa dla młodych reżyserów? Wydaje mi się, że zřąkomita (to znaczy — jak na razie nie ma lepszej),

**KRYSTYNA SKUSZANKA** Młodzieżowe Centrum Kultury „Forum” w Krakowie, którego kierownikiem artystycznym jest aktor Teatru im. Słowackiego Jerzy Kopczewski, również prezentuje prace studentów Wydziału Reżyserskiego. Jest to więc jakby trzecia scena.

W październiku tego roku zorganizowaliśmy przegląd prac przeddyplomowych studentów Wydziału Reżyserii, zrealizowanych w „Miniaturze” lub w „Forum”. To jest okazja do dalszej dyskusji o stanie reżyserii.

**JERZY KRASOWSKI** Mnie stan dzisiejszy teatru nie tak niepokoi jak — jego przyszłość. Dzisiejszy stan zawiera załóżki bardzo poważnego kryzysu. Przyszłość zadecyduje o wielu ideowo-artystycznych aspektach pracy teatru. Może to być bowiem kryzys nie tylko strukturalny w sensie instytucji, układu wzajemnego różnych czynników, ale kryzys natury artystycznej, kryzys, który grozi zerwaniem więzi z widzem, a więc podważeniem istotnego i jedynego sensu naszej roboty. Dlatego popatrzymy po męsku na sytuację.

Interesuje mnie wyłącznie strona artystyczna zagadnienia. Mógłbym długo mówić o układach strukturalnych, o tym, że właściwie każdy, kto na to miałby ochotę i odpowiednio poparcie, mógłby być kierownikiem artystycznym teatru. Nie mówię już o tym, że dyrektor teatru jest to ciężki, administracyjny

obowiązek, więc człowiek, jeżeli jest artystą, to musi być maniakiem, żeby przyjąć takie obowiązki na siebie. Dzięki tym maniakom — a jest takich kilku — niektóre sprawy daje się jeszcze utrzymać na powierzchni. Jakże ma powstać wysokiego lotu dzieło, jeżeli jego główny sprawca — reżyser oddała się od poczucia współodpowiedzialności za kondycję moralną społeczeństwa i oddała się od poczucia tożsamości narodowej swojego widza. Jeśli te dwie sprawy są mu obce — do czego reżyser jako człowiek ma prawo, ale my takich postaw nie szanujemy — to nie widzę szans na powstanie wielkiego dzieła artystycznego. Nie wolno artyście teatru — przede wszystkim reżyserowi — nie brać współodpowiedzialności za kondycję moralną i poczucie tożsamości narodowej społeczeństwa.

Sądzę, że jest to dzisiaj sprawa szczególnie gorąca, i jeżeli mówiliśmy o „narcyzowatym” uprawianiu zawodu, o tym, że teatr często żywi się treścią własnego żołądka, to znaczy rzuca się w wir rozwiązań formalnych, ale to jest wszystko puste — to przypomina mi człowieka, który wychodzi na trybunę, nie ma nic do powiedzenia, mówi dwie godziny i jeszcze się w dodatku jaka. W takich warunkach, oczywiście, nie może powstać dzieło sztuki. Bo i dlaczego by miało powstać? Więcej powiem: z czego miałoby powstać? — z braku odpowiedzialności? z zapatrzania się w siebie? z tego „gustownego umierania”? Wielkie dzieło powstaje wtedy, kiedy są — wielkie napięcia moralne.

Proszę Państwa. Dlaczego nasza muzyka ma tak wysoką pozycję w świecie? Można oczywiście powiedzieć, że zjawilo się wiele talentów. I to jest prawdziwa odpowiedź, bo tam, gdzie jest dzieło sztuki — musi stać talent. Ale można by jeszcze jedną prawidłowość wyprowadzić: im mniej pojęciowa jest dyscyplina artystyczna, tym lepiej się rozwija. To znaczy — najbardziej nasycona pojęciem jest literatura, a najmniej — muzyka, zwłaszcza muzyka współczesna. Teatr znajduje się gdzieś po drodze, teatr to jest i literatura i sztuka aktorska, i sztuka choreograficzna, scenograficzna. Ale przede wszystkim nie można teatru oderwać od pojęcia, od treści, od pewnych wartości, które teatr niesie, bądź — nie.

Na zakończenie, znowu upraszczając, powiedziałbym tak:

są trzy miejsca we współczesnym życiu naszego kraju (nie naszego tylko, ale naszego — także), które pozwalają obcować z wielką rzeszą ludzką. To są: trybuna polityczna, ambona, no i teatr. Przecież artysta teatru mówi do tysięcy ludzi. Jeśli ktoś tego nie wie i w dalszym ciągu patrzy w siebie, żywi się treścią własnego żołądka, to znaczy, że on niczego nie rozumie i szanse na powstanie wielkiego dzieła są niewielkie. Rzecz w tym, żeby to było udziałem świadomości dosyć szerokim, żebyśmy nie mieli sytuacji, że plewy bierzemy za ziarno i odwrotnie. Myślę, że właśnie Państwo, jako ludzie piśzący o nas, o naszej pracy — mają ogromną rolę do spełnienia.

**MICHAŁ PAWLICKI** To, co dziś, na teraz, najbardziej mnie interesuje, to problem codziennosci w teatrze i szkolnictwie teatralnym. W końcu to właśnie na tym terenie rozpoczyna się wszystko co nowe.

Mówimy o pewnym typie reżysera, którego Państwo nazwali typem narcystycznym, a który w naszej rozmowie jawi się jako dywelan w teatralnym świecie. Myślę, że młodzi ludzie, którzy garną się do zawodu reżysera, dostrzegają ten zawód jako zawód łatwy. I to, czym chcą się zaznaczyć w teatrze, to jest „wizjonerskie” widzenie dzieła literackiego. Widziałem wiele przedstawień, które zamykały się w formie plastycznej — czasem nawet efektownie pomyślanej, naspikowanej różnymi sztuczkami typu: tu głośniej, tam ciszej, tu prędzej, tam wolniej — która to forma w sumie jednak nie znaczyła wiele, często nie znaczyła nic. Biedny i autor, i aktor. Troška o autora nie jest moją wyłączną troską, ale o aktora martwię się bardzo. Zresztą z wielu powodów.

Talentu nauczyć nie sposób. Można by dyskutować czy potrafimy kogoś nauczyć zawodu reżysera, ale na pewno można go do tego zawodu lepiej przysposobić, a relacja aktor — reżyser winna być w tym programie szczególnie wyakcentowana.

W Katowicach istnieje Wydział Reżyserii Filmowo-Telewizyjnej i Reżyserii Radiowej. Ze słuchaczami tego Wydziału mam stały kontakt. Nie istnieje w Katowicach wydział aktorski, nie mają więc oni możliwości odbywania ćwiczeń równoległe ze szkolacymi się aktorami. Ale wykorzy-

stując związki pomiędzy Wydziałem a Teatrem Śląskim, stwarzamy im możliwości współpracy z Teatrem. W zeszłym roku na Małej Scenie Teatru im. Wyspiańskiego zrealizowali *Głosy Iredyńskiego*.

Otóż — początki tych ćwiczeń bywają zazwyczaj makabryczne. Ile czasu trzeba poświęcić, by ci młodzi ludzie pojęli czego się od nich wymaga, by pojęli — mówię o rzeczy najprostszej — co to jest zwykłe zadanie aktorskie i co to znaczy rozmawiać z aktorem tak, żeby wszystko nie rozplynęło się w nieokreślonych sformułowaniach, w bełkotliwym, opisowym języku wyniesionym Bóg wie skąd. Natomiast kiedy przebrnie się wreszcie przez etap szukania porozumienia, to rodzi się w tych ludziach autentyczny głód pracy z aktorem, bo zaczynają rozumieć, że wymyślona forma to mało, to jeszcze nie wszystko, że po drodze leży wiele ważnych i nie mniej ciekawych zadań.

Mówię o tym dlatego, że — wydaje mi się — tenże przedmiot „współpraca z aktorem” jest w tej chwili najbardziej cenny. I to z kilku względów. Również dlatego, że nierozzerwalnie wiąże się ze sprawami, o których mówiłem kilka minut temu. Również dlatego, że w teatrze żyje ciągle w ludziach coś takiego jak — pasja. Tej pasji jest bardzo dużo w aktorach, a także w młodzieży reżyserskiej wchodzącej dopiero do teatru. Oczywiście, nie wszyscy są pasjonatami sztuki, maniakami — jak ich tu nazwalismy, ale z moich obserwacji wynika, że można znaleźć wielu takich ludzi. W każdym razie trzeba ich szukać. I chronić. I osłaniać pieczołowicie. Powinni być pod ochroną specjalną. W kontakcie aktorów i reżyserów, opartym na braterstwie i kwalifikacjach, dostrzegam ważne źródło, jedno z tych źródeł, które oddalają myśl o totalnej katastrofie, jaka nas może w teatrze spotkać.

**JERZY ZEGALSKI** Z tego, co zostało już powiedziane, wynika wniosek: stosunkowo łatwiej można przeprowadzić zmiany w systemie szkolenia młodzieży reżyserskiej, natomiast trudniej będzie zmienić strukturę naszego życia teatralnego. O ile moje informacje są prawdziwe, mamy w tej chwili 300 reżyserów posiadających formalne uprawnienia. I to jest problem, którego za pomocą najlepszego szkolenia w uczelniach — nie rozwiążemy. Tych 300 reżyserów już jest. Oczywiście nie wszyscy z nich wykonują swój zawód. Jedni dlatego, że nie chcą, inni dlatego, że nie mogą. Wydaje mi się, że najlepiej wyszkolony reżyser jeżeli wpadnie w uwarunkowania, w jakich nasze teatry zawodowe obecnie działają, to będzie musiał okazać niebывалą siłę charakteru i niebывалą siłę przebiecia, by utrwalić swoją obecność. Co zrobić, aby działalność zawodowa dobrze wyszkolonej młodzieży nie natrafiała na te przeszkody, na które w tej chwili trafia i które wytracają jej twórczą energię?

Najprostszym wyjściem byłoby postulowanie pewnych rozwiązań administracyjnych i chociaż wiem dobrze, że administracyjne środ-

ki często nas zawodziły, głosując z nimi. Za ich pomocą można nie tylko coś zepsuć, ale i coś naprawić, jeżeli będą sensownie zastosowane.

Sądzę, że wchodzimy w okres, w którym problem struktury naszego życia teatralnego będzie musiał być przemysłany od początku. Jeżeli nie będzie przemysłany i przetworzony, to te siły, o których mówili pan Krasowski, groźne i niebezpieczne — są w stanie to, co jeszcze jest w naszym teatrze możliwie stabilne — rozchwierutać do końca. Na tych ludziach, o których mówimy, że są maniakami dobrej roboty teatralnej, spoczywa w tej chwili wielki, moralny i społeczny obowiązek — aktywnego uczestniczenia w dokonujących się w naszym kraju przemianach i zabierania głosu w sprawach często niepopularnych. I powtarzam jeszcze raz, do zdumienia: jeśli nie zmienimy struktury naszego życia teatralnego, jego organizacji i, co najważniejsze, jego funkcji w społeczeństwie, jeśli nie odnajdziemy służebnej w stosunku do społeczeństwa roli teatru — to stracimy sens naszego istnienia. Nasza praca jest powiązana z widownią już bardzo cienkimi nićmi porozumienia.

Druga sprawa, to kwestia profesjonalnej dojrzałości reżysera. Wielkie dzieła, wielkie wydarzenia powstają z moralnej pasji, z erupcji talentu, w wyniku zbiegu szczęśliwych okoliczności. Ale mamy w polskim teatrze ponad 300 premier rocznie i wiadomo, że tylko kilka z nich może być wydarzeniami. Co zrobić, by podnieść rangę artystyczną tych 295 premier, które nie przejdą do historii, ale z których widzowie winni wynosić różnego rodzaju pożytki?

Czy nie należałoby dążyć do weryfikacji istniejących uprawnień? Czy nie należałoby przywrócić ochrony zawodu reżysera, która przecież nie tak dawno istniała? W tej chwili na dobrą sprawę reżyseruje w naszych teatrach każdy, kto chce. Uwzględnam, że i tu należy uciec się do działań administracyjnych. Rzecz jasna pod społeczną kontrolą.

**JERZY ADAMSKI** Na stan świadomości reżysera wpływa — jak sądzę — jeszcze jeden czynnik: nacisk prymitywnych wyobrażeń o gustach publiczności.

Ale pani Frankowska prosiła o postulaty...

Myślę, że należy sobie odpowiedzieć na pytanie, które przychodzi mi na myśl, gdy obserwuję (blisko 30 już lat) egzaminy wstępne do szkół teatralnych: dlaczego teatr nie przyciąga ciekawych ludzi? Albo inaczej: dlaczego przyciąga tak wiele osób nieciekawych, kiepsko wykształconych, niejasno zdających sobie sprawę, czego od teatru oczekują, nie mających wyraźnego stosunku ani do zawodu, ani w ogóle do tego zjawiska? To jest mój pierwszy postulat.

Drugi dotyczy tego, żeby sobie uświadomić pewien anachronizm. Nie mówimy o tym publicznie, ale od dawna uważam, że aura intelektualna, jaka teatr otacza, jest anachroniczna w całości i prymitywna. Świadczy o tym

właśnie sposób, w jaki traktuje się u nas dawno już przebrznięte problemy artystyczne. Trzeba to odkłamać.

Jeżeli mówię, że poziom reżyserii zależy od wykształcenia, to trzeci mój postulat powinien dotyczyć wykształcenia właśnie. Trudno się jednak spodziewać poprawy, skoro status prawny zawodów teatralnych jest żaden. Ten stan zdziwienia ma olbrzymi wpływ na to, w jaki sposób uczymy ludzi. Nie mogę bowiem zaproponować — jako stary belfer — ani odpowiednich metod dydaktycznych, ani programu studiów, jeżeli uczyć kogoś, czyja pozycja jest w społeczeństwie nieokreślona. Postulat może tu być tylko jeden: zmienić to, na co od ponad 30 lat patrzymy z karygodnym spokojem.

Jest również coś do zrobienia w samych szkołach artystycznych (nie tylko w szkołach teatralnych). Struktura tych szkół jest wadliwa dlatego właśnie, że są one tylko przedśmiankami do środowiska. Bariera egzaminacyjna położona przed napływem kandydatów jest rzeczywistą, sensowną, dobrze pomyślaną zawodową barierą. Ale kiedy ktoś ją już przejdzie, należy do środowiska i podlega tej znanej nam zaściankowej ochronie środowiskowej, właściwej całemu naszemu życiu. Niechętnie więc daję się mu stopnie niedostateczne, niechętnie usuwa się go poza środowisko: dyplom jest raczej pewny, niezależnie od pracy i zdolności. Jeżeli więc mamy myśleć o reformie kształcenia, to uważam, że powinniśmy zacząć od tej sprawy. Chodzi o to, aby wyłamać te ochronne bariery środowiskowe i umożliwić młodym ludziom również odejście bezpieczne i z honorem do innych zawodów wtedy, gdy stwierdzamy, że dana osoba do pracy na przykład w teatrze nie nadaje się.

Jest jeszcze jeden temat, który od lat leży nie poruszony. Trzeba zadać sobie pytanie, jaki mamy mieć stosunek do poziomu umysłowego kandydatów wykształconych przez nasze szkolnictwo średnie? Bo jeżeli mielibyśmy podjąć obowiązek uzupełniania luk w edukacji, musieliśmybyśmy wydużyć studia i przewrócić do góry nogami cały program: odnieść się do magistrów jak do dzieci szkolnych, które trzeba systematycznie uczyć, zanim można by w ogóle zabrać się do czegokolwiek. Nie rozmawialiśmy nigdy o tym, a jest to pytanie kluczowe, gdy chodzi o program wydziału reżyserskiego.

Nie wydaje mi się również, aby należało godzić się na sytuację, o której mówił rektor Krasowski. Szkoły teatralne bez własnego teatru są głupstwem, które trwa już 30 lat.

Istotna jest również sprawa proporcji między praktyką a tzw. teorią w procesie kształcenia reżyserów. Nie wydaje mi się, żeby położenie nacisku tylko na praktyczną stronę dawało dobre rezultaty. Szkoła ma istnieć jako szkoła, powinna więc mieć prze-myślany program kształcenia intelektualnego.

**JERZY KRASOWSKI** Praktycznie — zawód reżysera upra-

wia około 130 osób. W sezonie mamy około 360 premier. Łatwo więc obliczyć, ile premier powinien statystycznie jeden reżyser zrobić. Z tych 130 reżyserów — około 30 procent znajduje się w Warszawie, Krakowie, Wrocławiu i Łodzi. Cała reszta Polski otrzymuje 70 procent potencjału reżyserów rzeczywiście czynnych w zawodzie. Tak wygląda statystyka.

Dopływają młodzi ludzie, którzy ukończyli studia i są do zawodu przygotowani. Jak odbywa się ich wejście w teatr? Studenci, z którymi się spotykam, skarżą się, że nie mogą znaleźć stałego zatrudnienia w teatrze. Przy bardzo przeciętnej niekorzystnym bilansie kadr reżyserskich — ludzie ci nie mogą znaleźć etatu! Jest to tragiczny absurd. Sytuacja wynika z przyczyn dość symptomatycznej natury i związanych często z osobami kierownikami artystycznymi teatrów.

Myślę, że postulatem prosto wyrażonym byłby postulat, żeby skończyć z praktyką karbowych w teatrze, bo to nie folwark. Nie można teatru traktować jako swojej własności z tej racji, że jest się jego kierownikiem (czasem prawem kaduka). Jeśli zapanuje czystość w stosunkach — a do tego nie trzeba wielkich rewolucji — to myślę, że ten proces nieprzyjmowania przez teatr młodych i, powiedzmy, przygotowanych do zawodu — powinien ustać. Więcej: on musi ustać, bo inaczej traci sens kształcenie tych ludzi.

**JERZY SOKOŁOWSKI** Sprawa znalezienia stałej pracy i możliwości rozwoju twórczego, dojrzenia artystycznego młodych reżyserów — zaczyna się dużo wcześniej. Najpierw są to trudności z uzyskaniem stażu i miejsca dla zrobienia przedstawienia warsztatowego, a później — dyplomowego. Reżyser więc robi te prace w jednym z tzw. teatrów terenowych, niejednokrotnie ze słabym, półamatorskim zespołem, gdzie jedynym sposobem zadokumentowania swojej obecności i ambicji bywa ekwilibrystyka formalna, zawijasy stylistyczne, rezygnacja z nośności intelektualnej i znaczeniowej słowa, tekstu utworu.

**JERZY KRASOWSKI** Nie urzędniczy są powodem naszych niepokojów największych, a dzieło artystyczne, choć wiadomo, że dzieło powstaje w określonym kontekście społeczno-politycznym.

**BOŻENA FRANKOWSKA** Dziękuję Państwu bardzo za przybycie do nas. W najbliższym czasie chcielibyśmy w podobny sposób porozmawiać o polskim aktorstwie.

**JERZY KRASOWSKI** Jeśli można — jedno słowo jeszcze. Pragnę serdecznie podziękować Redakcji *Teatru* za stworzenie nam okazji do wymiany myśli na temat stanu polskiej reżyserii. Sądzę, że niezależnie od wartości naszej dyskusji sam fakt dyskusowania tych problemów — jest niezmiernie ważny. Inicjatywa Redakcji jest naprawdę — inicjatywą dobrą. Bardzo dziękuję za tę możliwość.