

JADWIGA SIEKIERSKA

O T E A T R T W Ó R C Z E J P R A W D Y

Eleonora Duze opowiada w swoim pamiętniku, że gdy grała lady Macbeth zbił ją pewnego razu strażak dyżurujący za kulisami. Ten fakt przekonał ją więcej od głosów wszystkich krytyków i recenzentów, że grała dobrze: wizja teatralna utożsamiała się z rzeczywistością — nastąpiło to, co jest szczytem marzeń niejednego z aktorów.

Arystotelesowskie „katharsis“ — doznanie wstrząsu oczyszczającego, uszlachetniającego przeżycia pod wpływem sztuki, staje się dziś, w okresie walki o socjalizm, jeszcze bardziej aktualne. Sztuka realizmu socjalistycznego, właściwie mówiąc ratuje ludzki, moralny, wychowawczy sens sztuki przed formalistycznym wynaturzeniem i odhumanizowaniem jej we współczesnej sztuce ginącego kapitalizmu.

Słowa Gorkiego że „artysta — to sumienie swego kraju, swojej klasy, jego ucho i serce; on jest głosem epoki“ nabierają pełni wyrazu w sztuce walczącej o socjalizm.

Dokonywająca się w naszym kraju rewolucja kulturalna to przede wszystkim trudny, dramatyczny proces ostrej walki klasowej, walki z nawykami, oporami i tradycjami człowieka, wypaczonego przez instytucję własności prywatnej w ustroju „gdzie człowiek człowiekowi jest wilkiem“.

Rewolucja kulturalna — to okres przełamywania najstraszniejszej siły jaką jest według Lenina „siła przyzwyczajenia milionów i dziesiątków milionów ludzi“.

Błędnym byłoby jednak mniemanie, że ten proces odbywa się żywiołowo, że w nadbudowie kulturalnej nic innego nie pozostaje do zrobienia, jak automatycznie, w ślad za przebudowującą się gospodarką, kroczyć do socjalizmu.

Przede wszystkim w dziedzinie nadbudowy świadomości ludzkiej wyraźnie występuje opóźnienie między innymi na skutek nawarstwienia w psychice ludzkiej tradycji, przesądów z minionych epok (np. u nas uporczywych tradycji szlacheckich), na skutek tego, że idee

klasy panującej były ideami panującymi — ślady tego do dziś dnia pozostały w świadomości mas pracujących (np. przeżytki nacjonalizmu, służalczość, drapieżny instynkt własności itd.). Siła sprzeciwu starego świata spotęgowana jest również przez żywotność mieszczańskiej mentalności, przez jej zdolność maskowania się, pasożytowania na nowym, przez siłę tępoty, zaśniedziałości, egoizmu kołtuna.

Dlatego sprawa przemyślanego zorganizowanego ataku na mocno jeszcze zawarowane ideologiczne pozycje starego świata, zwalczanie żywiołowości, uruchomienie każdej broni i wszystkich środków oddziaływania ideowego i emocjonalnego, zapłodnienie treścią socjalistyczną każdego odcinka frontu kulturalnego — staje się naczelnym zagadnieniem polityki kulturalnej naszego państwa ludowego.

Niemalą uchybień, potknięć, fałszywych kroków dałoby się zanotować na przebytej drodze życia kulturalnego. Ale niewątpliwie jest jedno — mimo tych i owych błędów i zaniedbań, coraz bardziej w dziedzinie kulturalnej występują elementy planu, ofensywność w walce z wrogią, wsteczną ideologią, wzmocnienie ładunku ideologii socjalistycznej. Mamy pewne osiągnięcia na drodze przewycięzania żywiołowości (początkowo dominującej), w zahamowaniu powodzi eklektyzmu ideowego, w przeciwdziałaniu gustom drobnomieszczańskim, w zwalczaniu czołobitności wobec rozkładowej kultury Zachodu i kosmopolitycznych nastrojów i co najważniejsze — w skutecznym przewycięzaniu głęboko zakorzenionych idealistyczno - nacjonalistycznych tradycji w naszej kulturze, czego jaskrawym wyrazem był ostatni Zjazd Polonistów (w maju 1950 r.).

Zarówno na szlaku naszych osiągnięć jak i naszych błędów i opóźnień teatr był i jest jednym z najbardziej czułych, unerwionych ośrodków życia kulturalnego, o wzrastającej roli w naszym życiu, o stale wzrastających wymaganiach mas wobec teatru.

To wszystko nakłada na teatr, zwłaszcza w perspektywie dalszego rozwoju, zaszczytną rolę wychowawcy mas, „inżyniera dusz ludzkich“.

Czy nasz teatr spełnia już tę rolę? Trudno na to pytanie odpowiedzieć jednym zdaniem, bo w grę wchodzi kilka różnych elementów, z których powstaje widowisko teatralne: repertuar, aktor, reżyser, scenograf, struktura życia teatralnego, organizacja widowni i gospodarowanie kadrami teatralnymi. Zatrzymajmy się na rozpatrzeniu tak istotnego elementu jakim są ludzie teatru, bezpośredni twórcy widowiska teatralnego — aktor i reżyser.

BLIŻEJ ŻYCIA

Nieraz dają się słyszeć głosy, że większość aktorów dziś w Polsce, zwłaszcza w teatrach prowincjonalnych gra bez dostatecznych fachowych kwalifikacji i że w tym tkwi główne źródło opóźnień teatru, przyczyna pewnych porażek teatralnych i ich słabego promieniowania kulturalnego w terenie.

Istotnie, zapotrzebowanie na coraz większą ilość teatrów, o które wolają we wszystkich zakątkach naszego kraju, głód rozrywki teatralnej — przerosły nasze możliwości zaspokojenia tego głodu a przede wszystkim możliwości skierowania wykwalifikowanych kadr aktorskich wszędzie tam, gdzie istnieje potrzeba istnienia teatru. To jest zjawisko bezsporne, podobnie jak bezspornym jest fakt, że gospodarka kadrami teatralnymi (przeludnienie aktorami scen stołecznych — niedobór aktorów na scenach prowincjonalnych), że organizacja życia aktorów i organizacja widowni ciągle jeszcze kuleją i nieraz bardzo poważnie.

Pomijając w tym miejscu sprawę tak zresztą istotną dla teatru jak sprawa repertuaru i rozpatrując dzisiejszy stan teatru od strony kadr, które tworzą widowiska teatralne — wydaje się wątpliwym twierdzenie, że to brak kwalifikacji aktorskich, czy biurokratyczne wynaturzenia w administrowaniu teatrami — są główną przyczyną niedomagań, opóźnień naszych teatrów.

Istotnych źródeł słabości trzeba szukać w zgoła innym kierunku — w niedojrzałości ideologicznej, w zbyt powolnym procesie przemian psychicznych ludzi teatru, poważnie obciążonych mentalnością drobnomieszczańską, a puszczanych samopas i zdawanych na żywioł.

Nienadążanie ideowe i uczuciowe pracowników teatrów za przemianami, zachodzącymi w kraju, w połączeniu ze słabym zawodowym przygotowaniem na pewnych odcinkach życia teatralnego, stwarza sytuację niepokojącą, o cechach pewnego kryzysu.

Z moich obserwacji teatrów polskich, z rozmów z aktorami i reżyserami odniosłam wrażenie, że, niestety, większość z nich nie zdaje sobie sprawy z tego, w jakiej mierze oderwanie się od życia, nieznaomość odrębnych cech naszej rzeczywistości, brak zżycia się, zrozumienia i odczucia nowych ludzi, budujących dzisiejszą Polskę, wreszcie nieraz zupełna ignorancja w dziedzinie teoretycznych problemów socjalizmu i marksizmu — powodują często ich porażki artystyczne. Stąd

teatry nie potrafią dać sobie rady z pewnymi sztukami repertuaru ra-
dzieckiego lub współczesnego polskiego, spływają koncepcję reżyser-
ską, nie potrafią pokazać typów rewolucjonistów, partyjników, robot-
ników

Nieraz, gdy się mówi o nieudanych przedstawieniach, chybionych
krcacjach aktorskich czy koncepcjach reżyserkich słyszy się stereo-
typową odpowiedź: „No cóż, zabrakło talentu, reżyser był bez polotu,
a aktor bez szkoły — gra na poziomie amatorszczyzny“.

Pojęcia talentu lub braku talentu często się nadużywa bez bliższe-
go sprecyzowania — aby wymigać się w ten sposób od głębszej ideo-
wo-politycznej analizy braków, porażek i kryzysu twórczości arty-
stycznej.

Z moich rozmów, dyskusji z pracownikami teatru nasuwa mi się in-
ny wniosek, że mianowicie artyści o najlepszych intencjach i z dobrą
wolą dotrzymania kroku historii, uważają, iż odtworzenie nowego ży-
cia i nowych ludzi poprzez twórczość aktora wymaga z ich strony li
tylko podpatrzenia zewnętrznych przejawów i cech nowego życia,
a zatem wprowadzenia do swej gry nowych chwytów, nowej manieri.
A więc czysto formalistyczne podejście, skoro wiemy, że wygrywanie
cech zewnętrznych, zamiast wydobywania treści wewnętrznych, gra
na pozorach prawdopodobieństwa zamiast prawdy — prowadzi do wy-
paczoności, zafalszowanego obrazu rzeczywistości, a nieraz u bardziej
prymitywnych wykonawców staje się nawet wbrew ich woli karyka-
turą tego nowego życia.

Mówić po ludzku, prosto, serdecznie o sprawach społecznych, o czy-
nach rewolucyjnych, o uczuciach patriotycznych, o ludziach budują-
cych nową Polskę, to nie jest problem nowych chwytów, manieri, gry
aktorskiej czy sposobu recytowania wiersza, to zagadnienie głębsze —
poznania, zrozumienia, bliskiego, gorącego stosunku do tworzącej się
nowej rzeczywistości i do jej twórców.

To podstawa do wypracowania, nowych formalnych środków dla od-
tworzenia nowej treści. Bez zrozumienia prymatu treści wszelkie inne
drogi poszukiwania wyrazu artystycznego dla nowej tematyki wyra-
dzają się w bezduszną formalistyczną maniery. Oto powód, dla którego
większość tak zw. „części artystycznych“ na uroczystych akademiach
z okazji świąt i rocznic rewolucyjnych bywa nieudana i cierpi na fał-
szywy, zimny patos.

Czy winą jest tu brak talentu? Ależ nie! Aktorzy Teatru Polskiego są jedni z przodujących w Polsce, a jednak i oni nie potrafią dobrze recytować wierszy rewolucyjnych, nie potrafią nawet dobrze zapowiedzieć programu wieczoru (gdy wypada w nim podać pewne informacje z historii ruchu rewolucyjnego). Czemu? Bo mówią o rzeczach dla siebie obcych, dalekich, a nawet niezrozumiałych.

I nic jakoś nie może na to pomóc ów renomowany talent. Pomóc może tylko jedno: szkolenie ideologiczne aktorów.

Tajemniczy talent jako panaceum na wszelkie zło? Widziałam Niemców Kruczkowskiego w paru teatrach polskich i w teatrze niemieckim w Berlinie. Rola Petersa przepadła i w wykonaniu krakowskim i w warszawskim. Czy nie dopisał talent wykonawców? Bynajmniej. Ale dopiero w Berlinie rola Petersa została w pełni, przekonawająco wygrana, wydobyto z niej wszystkie najistotniejsze akcenty cechujące hart rewolucyjny człowieka, który przetrwał mroki niemieckiego faszyzmu, idąc wytrwale aż do świtu.

W Berlinie rolę Petersa grał komunista niemiecki, który wiele lat spędził w obozach, i można nie wątpić, że własne doświadczenie życiowe nie pozostało bez wpływu na wykonanie przez Langhoffa tej właśnie roli. Czy słuszne byłoby wyciągnąć stąd wniosek, że postacie komunistów, rewolucjonistów potrafią prawdziwie zagrać tylko aktorzy, mający właśnie doświadczenie w działalności rewolucyjnej? Byłby to wniosek oczywiście mylny, sprzeczny z naturą prawdziwego aktorstwa, zdolności wyrażania z jednakowym mistrzostwem różnych indywidualności z różnych środowisk. O cóż więc chodzi, gdzie ukryta jest trudność?

Aktor dobrze grający rolę komunisty czy rewolucjonisty może nie być ani jednym ani drugim, ale potrafi zagrać dobrze tylko wtedy, jeżeli rozumie ideowość, psychikę komunisty, jeżeli posiada taki poziom przygotowania ideowego i wyrobienia społecznego, że potrafi wczuć się, żyć się z tym właśnie typem działacza społecznego. To nie jest łatwe, ale to jest niezbędne jeśli teatr i aktor mają spełniać swą misję wychowawczą, dorastać do wymogów politycznych naszego życia.

Tęgo właśnie w większości wypadków brakuje naszym aktorom i reżyserom, nawet najwybitniejszym. Abstrakcyjnie pojęty talent nie może stać się deską ratunku w sytuacji ideowej obcości; obojętnego stosunku, politycznej ignorancji i aspołecznej postawy wobec naszego życia, co się zdarza nieraz wśród aktorów.

Może powstać pytanie — przecież teatr polski w przeszłości miał świetne karty, niezapomniane kreacje aktorskie, bogactwo i oryginalność reżyserskich pomysłów, a nikt z aktorów nie przechodził specjalnego przeszkolenia ideowego, nie zwracano się do aktorów z apelem, by stanęli bliżej życia, krótko mówiąc: nie krepowano ich twórczości ideologią polityczną, czy — jak dziś mówią niektórzy z przekąsem — nie narzucano aktorom „propagandy“. A mimo to twórczość ich często wyrażała głęboką życiową prawdę. Czemuż więc dziś teatr nie może być przodującym, nie może spełniać swej roli wychowawcy mas, bez dokonania ideowych przemian w środowisku aktorów, bez zbliżenia teatru do potrzeb kulturalnych człowieka pracy, bez poznania psychiki i życia prostego człowieka? Skąd płynie ta zasadnicza różnica?

Dawniej aktor, grając sztuki przeważnie mieszczańskie, nie potrzebował się specjalnie doszkalać, czy głębiej poznawać to środowisko, bo właśnie sam czuł się w tym środowisku jak ryba w wodzie, bo z niego wyrósł, bo znał je od dzieciństwa.

Dziś jest inaczej. Starsze i średnie pokolenie aktorów ukształtowało się w minionej epoce a obecnie musi swą twórczością pomagać w kształtowaniu oblicza nowej socjalistycznej epoki i rzeźbić postacie nowych ludzi. „Sztuka realistyczna — powiada Gorki — ma być sędzią świata, taka postawa da artystom prawo do bezpośredniego udziału w procesie przemiany życia, w kształtowaniu nowego“. Po to właśnie, by sztuka mogła aktywnie włączyć się do przebudowy życia, tak ostro stawiać należy zagadnienie przebudowy mentalności samych aktorów. Jak powiada Marks — „wychowawca sam musi być wychowany“. W danym wypadku leseferyzm, zdanie się na automatyczne oddziaływanie nowych stosunków społecznych na psychikę aktora, byłoby świadomym obniżaniem roli aktora w naszym życiu, świadomie opóźniałoby twórcze wpływy teatru na rzeczywistość.

Inną, charakterystyczną cechą naszego kształtującego się życia jest to, że zachodzące procesy coraz bardziej stają się wynikiem świadomej, zamierzonej działalności ludzkiej. Tym bardziej cechuje to zjawiska kulturalne, a więc i teatr, jeżeli ma on spełniać rolę „inżyniera dusz ludzkich“.

Doskonała znajomość ludzi dnia dzisiejszego, poznanie nowych praw rozwoju naszego ustroju, kiedy zdolność przewidywania i kierowania wydarzeniami przełamuje ich żywiołowy przebieg — władanie tą bronią staje się niezbędnym warunkiem i dla twórców dzisiejszego teatru.

W znacznej mierze powodzenie *Brygady szlifierza Karhana* w wykonaniu Teatru Nowego w Łodzi wynikało stąd, że teatr tworzył swych bohaterów, wnikając w życie fabryki łódzkiej, poznając z bliska robotników łódzkich.

Większość natomiast braków w wykonywaniu sztuk radzieckich płynie z elementarnej nieznajomości życia i ludzi radzieckich. Braki współczesnych sztuk polskich, pochodzące z winy autora i aktorów pochodzą również z nieznajomości naszego życia, nawet jego struktury organizacyjnej, z nieobeznania z głównymi sprężynami tego życia, co prowadzi do zakłamanego obrazu całości, choć fragmenty mogą być dobrze zrobione.

W sztuce Sofronowa *W pewnym mieście* w wykonaniu Teatru Współczesnego w Warszawie, odtworzenie młodego pokolenia ludzi radzieckich całkowicie odbiegało od typów i wzorów młodzieży radzieckiej.

Lubecki w pierwotnej wersji *Sprawy Anny Koterskiej*, zagranej w Olsztynie, zapomniał o „drobiazgu“, o roli organizacji partyjnej w walce z sabotażem i szpiegostwem w fabryce. Stąd skrzywienie linii całej sztuki i czołowych ról aktorskich.

To zjawisko jest niestety dość powszechne. We wszystkich niemal współczesnych sztukach polskich, słabszych czy lepszych, aż się roi od gaff i rażących omyłek, autorzy po prostu nie zadali sobie trudu by dokładniej zapoznać się z mechanizmem, strukturą pewnych procesów naszego życia społecznego i państwowego i wykazując tylko powierzchowną wiedzę o życiu, pozorami prawdopodobieństwa chcą zastąpić prawdę.

W jednej ze świeżo napisanych sztuk przeczytałam, iż starego kapepowca za błędy oportunistyczne przenoszą z członka na kandydata partii — jest to sprzeczne ze statutem partii. W innej znów sztuce organizacja partyjna pełni funkcje administracyjne co niesłusznie według mniemania autora należy do jej obowiązków. W wielu zaś sztukach autorzy jakby się zmówili i postacie szpiegów i dywersantów odmalowują tymi samymi barwami, według jednej i tej samej sztampery. Rażący prymitywizm i szablon występują w sposób specjalnie jaskrawy gdy chodzi o ukazanie metod szpiegowskiej działalności. Postacie szpiegów, szkodników, jak w dawnych sztukach przypominają tak zw. „czarne charaktery“ i ujmowane są bez jakiegokolwiek pogłębienia psychologicznego, nadmiar wszystkiego jako postacie niemal odrazu demaskujące się w swych rolach.

Dziś akcja sztuk współczesnych o nowej tematyce nie toczy się w alkowie czy w salonie, lecz rozwija się na tle budownictwa i nowego stosunku do pracy, toczy się po zakładach pracy, fabrykach, spółdzielniach produkcyjnych i wymaga dokładnej znajomości struktury naszego organizmu społecznego, jego poszczególnych ogniw państwowych, partyjnych, społecznych.

Magiczna siła talentu czy intuicji artystycznej musi zejść z obłoków tajemniczości, mgławicowości i mistyki, a przybrać wyraźne kształty realnych zdolności, umiejętności autora, aktora czy reżysera, ugruntowanych doskonałą, opartą na marksizmie, wiedzą o życiu, o człowieku, mających duchowo bliski, gorący stosunek do nowej rzeczywistości.

Murarz, architekt, czy inżynier budujący nową Warszawę potrafią wzruszyć, jako bohaterowie sztuki współczesnej, rozweselić czy zagrzać widownię, jeżeli zespół teatralny, grający o nich sztukę, będzie nie tylko dobrze znał odtworzone postacie ale będzie też miał serdeczny, bliski do nich stosunek.