

STAWIAMY SOBIE WYMAGANIA



ALINA OBIDNIAK



edakcja „Sceny” proponowała mi wypowiedź na temat: „Jaki powinien być teatr terenowy?” Myślę, że wszelkie generalizowanie jest błędem. Będę więc mówiła o naszych doświadczeniach, o naszym zespole.

Teatr zawsze tworzy określona grupa ludzi. Im mniej ta grupa jest przypadkowa, im bardziej związana wspólnym programem i kierunkiem myślenia, tym większa istnieje szansa autentycznego współdziałania i współtworzenia. A więc zasada wyboru siebie w tym, co i jak robimy, zasada przynajmniej, a nie konkurencyjności, zasada uwzględniania szerokiego pola działania. Praca teatru w małych ośrodkach obejmuje obszary dużo większe niż w wielkich centrach kulturalnych, występujemy tu niejednokrotnie jako najprężniejsze środowisko twórcze, które winno spełniać zadania nie tylko ściśle profesjonalne. Wymaga to od nas wszystkich przekroczenia „zakłętą kre-

gu sztuki”, wejścia w nurt życia swojego środowiska, poznania jego potrzeb, chłonięcia wielu zjawisk. Poczucie społecznej odpowiedzialności, rozumienie funkcji teatru jako jednego z ogniw w całokształcie zjawisk nie tylko kulturowych, daje możliwość głębokiego oddziaływania na świadomość i wrażliwość odbiorcy. Taką postawą my, ludzie teatru, jesteśmy w stanie przekonać władze o potrzebie partnerstwa i współdecydowania w programowaniu i rozwoju kultury. Wydawałoby się to oczywiste... Praktyka dowodzi jednak, jak częste są rozbieżności między rozumieniem tych spraw a umiejętnością ich realizacji. Wchodzimy tu w sferę moralności naszego zawodu, tak zakłamaną sloganami, że wstydzimy się o tym mówić.

Polityka kulturalna w warunkach naszego ustroju przekreśliła żenujące podziały na tzw. prowincję i wielkie ośrodki. Dziś zjawiska artystyczne mogą się rodzić w każdym najmniejszym zakątku kraju, ponieważ wszędzie istnieje prawdziwe zapotrzebowanie na autentyczną sztukę. Obawiam się jednak, że ciągle jeszcze istnieją takie podziały w środowisku ludzi teatru. Bardzo trudno tu zachować własną skalę wartości, uwolnić się od potrzeby nobilitacji za wszelką cenę, nobilitacji w wielkich teatralnych metropoliach, gdzie można być natychmiast dostrzeganym, punktowanym za każde dokonanie, rolę, spektakl.

Dwu-trzyletnie z reguły kierownictwa w małych ośrodkach są nieporozumieniem, marnotrawstwem energii zespołu i społeczniego zaufania. Sprawdzić celność założeń jakiegokolwiek programu może tylko dłuższy okres czasu, potrzeba na to pewnego długofalowego rozwoju, stwarzającego szansę dogadania

się z własnym zespołem, z własną widownią.

Skończyliśmy czwarty sezon w naszym teatrze. Współtworzyli go z nami w ostatnich latach tak wybitni artyści teatru polskiego, jak Henryk Tomaszewski, Adam Hanuszkiewicz, Krzysztof Pankiewicz, Kazimierz Wiśniak, wielu utalentowanych młodych reżyserów, między innymi Ryszard Major, Grzegorz Mrówczyński, Krystian Luppa. Spektakle tych twórców zyskują każdorazowo szeroką aprobatę publiczności. Ich artystyczna ranga wpływa najsukcesowniej na kulturalną integrację środowiska, daje mu poczucie wartości miejsca urodzenia i miejsca pracy. A nam udowodnia anachronizm myślenia o tzw. widzu prowincjonalnym, który rzekomo nie dorasta, nie rozumie, którego trzeba ciągle wychowywać.

Mówiliśmy o wyborze siebie jako zespołu, ale drugim skrzydłem tej sprawy, która czyni teatr żywym zjawiskiem, jest zawsze wybór widza. Łączy to się z koniecznością zrozumienia określonych wartości ideowych i artystycznych, skłania do takich przedsięwzięć, by widz przechodził do teatru z własnej, nieprzymuszanej woli (teatr polski zabrnął tak daleko w fikcję masowej organizacji widowń, że stanowił to problem numer jeden schorzenia organizmu teatralnego). Jeżeli coś się nam naprawdę udało w ciągu tego czterolecia, to właśnie pozyskanie zaufania widza, nawiązanie rzeczywistych, nieformalnych więzi, dorobienie się własnej, gorącej, wymagającej widowni. Mamy potwierdzenie tego na większości przedstawień Dużej Sceny. na wszystkich spektaklach Sceny Studyjnej: nadkomplety na poszczególnych spektaklach i wyprzedaż biletów z kasy na wiele tygodni

naprzód na Wyspiańskiego i Norwida, Herberta i Mrożka, Witkacego i Maelterlincka. I tylko taki widz potwierdza, że istotnie dorosiliśmy do zróżnicowanych potrzeb i wymagań społeczeństwa, że staliśmy się dla niego partnerami wstawianiu generalnych pytań o sens i wartość życia, o zasady moralnego wyboru.

Dla wielu czytelników, którzy nie znają naszego teatru, nie widzieli jego przedstawień, nie wyrobili sobie własnego zdania, może się to wszystko wydać wątpliwe. Mówić łatwo, ale jak oni to robią? Przecież istnieje jeszcze szara codzienność, współżycie z sobą gromady trzydziestu paru aktorów i ponad stuosobowego całego zespołu teatru; dziewięć premier w sezonie; trzysta przedstawień w siedzibie i objeżdżie; mnóstwo akcji społecznych, parateatralnych; dziesiątki, setki małych i dużych problemów, konfliktów wspólnych nam wszystkim...

Nie przekształciliśmy Teatru Norwida w grupę klasztornej mnichów, nie udało się nam zlikwidować maszyny przedsiębiorstwa — biurokratyzowanej, z pancernym bezsensownych przepisów; działamy w jej ramach, dławimy się jej ograniczeniami. Nie określaliśmy siebie jako placówki awangardowej, jesteśmy pełni poczucia proporcji w tym, co nazywamy poszukiwaniami, „studyjnością”, własnym „laboratorium”.

Teatr ma za sobą falę odkryć światowej awangardy, wszystkie możliwe szoki, ulotne mody, manifestacje krzyku, seksu, teatru okrucieństwa, zburzenie wszystkich tradycyjnych struktur. Myślę że jesteśmy teraz na etapie konstrukcji, schodzenia w głąb. Szukamy w tych wszystkich doświadczeniach istoty sztuki teatru, która w swoich najbardziej reprezentatywnych przejawach była odpowiedzią na ideowe, moralne, polityczne i społeczne konflikty swojego czasu i współczesnego człowieka. W naszym, zatowimowanym świecie właśnie sztuka teatru uzyskała niezwykłą szansę łączenia i szukania porozumienia z drugim człowiekiem. Instrumentem najbardziej wrażliwym i nośnym okazał się aktor, ze swoją fizyczną obecnością, świadomy swoich i swoich bliźnich niepokojów. Aktor, stojący w opozycji do zjawisk i sytuacji zastanych, aktor-rzeczywisty, twórca



Zuzanna Łoźliska
i Ryszard Machowski
w „Śniadaniu”
Ryszarda Marka Grońskiego
w reżyserii
Wiesława Wodeckiego;
poniżej Ferdynand Żalusi,
Włodzimierz Kowalewski,
Ryszard Machowski,
Marlena Andrzejewska
i Jan Bogusz
w tymże spektaklu

wypowiadający prawdy o sobie i współczesnym człowieku. I reżyser. Jego funkcja zmieniła się diametralnie. Wyrazić wszystko przez aktora, być animatorem wyzwalającym w nim zdolność tworzenia, uczynić z widza współuczestnika tego aktu, to stanowi dziś dla wielu z nas główny cel wspólnej teatralnej roboty.

Dlatego likwidujemy coraz częściej podział na scenę i widownię, dążymy do maksymalnego zbliżenia i intymności odbioru. Nie zaigani światłem, kostiumem, bogactwem środków inscenizacji mamy do ofiarowania widzowi tylko swoją wewnętrzną prawdę, odartą ze stereotypu i banału. Stanowi to nową formułę konstrukcji teatral-

nej rzeczywistości, pola gry, spotkania...

Skala trudności realizacji takich założeń w ramach normalnego zawodowego organizmu teatru jest karłowata. Dobrodziejstwa ochrony zawodu (z kodeksem pracy, który równa nas z przemysłem i handlem, z priorytetem dla planów usługowych) nie zostawiają praktycznie miejsca na

spontaniczny akt twórczy, którego nie można przecież dzielić na minuty i godziny między próbą a spektaklem, w siedzibie czy objeździe, w godzinach rannych, południowych, wieczornych.

Także nasz teatr, mimo rozsądnie ustawionego planu usługowego, nie jest wolny od takiej huśtawki. Konieczność równorzędnego grania w zmiennym repertuarze (6—7 sztuk równocześnie plus próby) musi rodzić stressy i napięcia psychiczne. A jednak próbujemy w tych warunkach mobilizować się do spraw najważniejszych: do „wykrojenia” sobie luksusu laboratoryjnej pracy nad warsztatem aktora i reżysera.

Warunkiem spełnienia się każdego z nas w procesie tworzenia jest trening wewnętrzny, zasada wyboru kierunku poszukiwań, która umożliwiałaby nam otwarcie się, odsłonięcie. Ale musimy mieć w tym poczucie bezpieczeństwa, wspólnoty, wzajemnej życzliwości. Reżyser, stając twarzą w twarz przed wybraną grupą aktorów, od pierwszego kontaktu, od pierwszego spotkania musi zdawać sobie sprawę z wewnętrznej blokady i „zamknięcia” każdego z aktorów, tej naturalnej skłonności człowieka do maski wobec otoczenia. Tu zaczyna się najważniejszy etap pracy... Drażąc siebie w głąb, spostrzegamy, jak jednowymiarowe i naskórkowe są nasze reakcje, jak trudno swoje wewnętrzne „dzianie się” zderzać z obecnością partnera, jak trudno kierować się impulsem w tym momencie i z tym konkretnym człowiekiem, jak niełatwo budować strukturę artystyczną korzystając z własnych niechętnie ujawnianych konfliktów. Towarzyszy temu nieustająca walka z samym sobą i z partnerem. Przeżywamy załamania, chwile bezradności, uczymy się autoanalizy, przebijamy się przez wulkaniczną skorupę naszego nieujawnionego „ja”, tego najgłębszego, nie nazwanego, które w życiowych warunkach dochodzi do głosu w sytuacjach skrajnych.

Ten proces wyzwala się likwiduje przyrodzoną wstydlivość, zmusza do naruszenia tabu, co wielu uważa na początku za akt okrucieństwa, za brutalne wdzieranie się w najciemniejsze zakamarki osobowości. Przekonujemy się, że właśnie TO jest najistot-

niejszą częścią naszego JA i że suma wiedzy o tym, zdobywana za każdym razem na nowo, za cenę niezwykłego wysiłku, jest największym, jednostkowym bogactwem naszej osobowości. A ujawnienie jej stwarza jedyną miarę prawdy i zaistnienia w sztuce... Im intensywniej i dogłębniej przebiega ten proces w każdym z nas, tym silniejsze rodzi poczucie wspólnoty. Tak ułożeni z sobą nakładamy dopiero znaki z zewnątrz, odczytujemy myśl autora, akceptujemy reżyserskie widzenie. Idea zespołowości znajduje wtedy swój organiczny wyraz — w ludzkiej solidarności, a potem w akceptacji siebie. Wtedy dopiero może pojawić się kontekst widowni i nasze moralne prawo do zetknięcia się z widzem oko w oko, na odległość oddechu, prawo do otwierania i nakłuwania z kolei jego wrżliwości.

Jeżeli każdy z uczestników (widzów) osiąga w spektaklu z nami poczucie, że jest tym jednym i jedynym adresatem, a wszystko to razem obiektywizuje się w całej wspólnocie widzów i aktorów, możemy mówić o skuteczności naszego wysiłku. Często słyszemy wtedy określenie, że spektakl ma niepowtarzalną atmosferę, wyzwajając utajone związki między aktorem i widzem. Jest to dla nas największą nagrodą.

Dla takiej to laboratoryjnej pracy powstała w jeleniogórskim teatrze Scena Studyjna. Jej istnienie i realizacja kolejnych premier określiły ideową i artystyczną rangę Teatru Norwida. Na tej Scenie nie programujemy ścisłych terminów premier, zakładamy nawet możliwość, że coś może pozostać tylko etapem poszukiwań, bez końcowego efektu. Nie do nas należy ocena skuteczności podejmowanych prób i ich wartościowanie. Dokonują tego widzowie.

Potrzeba i chęć stawiania sobie takich wymagań i takiej skali trudności stanowią dla nas sprawę podstawową. Daje nam to poczucie ważności naszej pracy i godności naszego zawodu.

To wszystko ma miejsce w warunkach pracy objazdowego, małego teatru. Jeżeli stanowi to dowód naszych twórczych aspiracji, chyba tym samym zawiera i odpowiedź, jaki być może teatr terenowy, służący swojej widowni.