

BIURO USŁUG RÓŻNYCH

ALINA OBIDNIAK

Zyjemy w okresie daleko posuniętej specjalizacji we wszystkich dziedzinach nauki i techniki. Nad jednym szczegółowym zagadnieniem pracują całe zespoły uczonych. Jest to proces nieodwracalny, zdeterminowany poziomem współczesnej cywilizacji i stopniem rozwoju społecznego.

„Duch czasu” nie dotknął w tym sensie sztuki teatru. Przeciwnie, panuje tu zasada wszechstronności, masowości, giętkości. Ten maksymalizm podyktowany jest koniecznością różnorodnych, wymagających cyrkowych łamańców zadań, jakie muszą realizować teatry — zadań tzw. usługowych.

Walka o widza i konieczność wykonania planu zmuszają większość teatrów do grania wszystkiego i dla wszystkich; do wystawiania komedii, widowisk muzycznych, fars, sztuk dla dzieci, wielkich dramatów prozą i wierszem, sztuk współczesnych, widowisk plenerowych, okolicznościowych montaży, poezji „ku oczu”, do organizowania akademii i jubileuszów. (Aktor teatralny winien ponadto dysponować znajomością techniki filmowej, telewizyjnej, radiowej, estradowej itd. itd.)

W efekcie postulowana wszechstronność i giętkość przeradza się często w bylejakosć i nijakość. Nierzadko przecież aktorzy bez słuchu i głosu występują w partiach wokalnych, a nie umiejący się normalnie poruszać otrzymują zadania wymagające baletowej sprawności. Zdarza się, że tańczą i śpiewają suflerzy, statysci, a nawet zespoły techniczne — żeby był w teatrze śpiew, taniec, widowisko, czyli tzw. masowa rozrywka. Ma ona stanowić przeciwwagę dla bezkonkurencyjnych, jak dotąd, emocji sportowych i piosenkarskich.

Żeby nadażyć za widzem (tym siedzącym przy telewizorze, w kinie, na stadionie), skołani dyrektorzy wychodzą mu naprzeciw... Organizują przedstawienia w zakładach pracy, obmyślają festyny na stadionach, przeprowadzają w szkołach konkursy i quizy, zakładają koła miłośników teatru, kąciki Melpomeny, podejmują akcje: „wies bliżej teatru”, „teatr bliżej widza robotniczego”, „szkoła bliżej teatru”. Ganiają aktorów na spotkania. Mnożą się dziesiątki, setki inicjatyw...

Wielki społeczny egzamin zespołu, ogromny wysiłek, pełen nieustannych napięć, nie daje jednak poczucia satysfakcji, gdy podejmowany jest nie w imię wartości największych, lecz celem spędu do teatru jak największej ilości widzów dla ratowania się przed kłopotami frekwencyjnymi. Nie zdają również egzaminu tzw. akcje abonamentowe w zakładach pracy. Teatr dzięki nim często osiąga wskaźnik wpływów i ilości widzów, rady zakładowe prowadzą imponującą statystykę, a widownia bywa niezapelniona. Ten przerost zadań i przepisów pociąga za sobą amatorszczyznę i tandetę artystyczną, a także przyczynia się do lekceważenia zasad higieny psychicznej i etyki zawodowej. Doprowadza to do rozluźnienia podstawowych

więzów zespołowej odpowiedzialności (odpowiedzialni za wszystko, nie odpowiadamy za nic, tym bardziej, że za bylejakosć i nijakość nie obniża się gaż, norm, nie odbiera dyplomów), niekiedy powoduje moralną obojętność i „tumiwizm” (aktor do wszystkiego i nie najlepiej opłacany nie może sobie pozwolić na luksus poczucia własnej wartości i godności).

Wszystko to dowodzi, że na organizmie teatru został dokonany gwałt. Problem widza przesłonił inne, równie ważne sprawy.

A rozwiązaniu tego problemu — zamiast rzeczowych dyskusji praktyków teatru z odpowiedzialnymi władzami — towarzyszyły gromkie, pryncypialne, ustawiające głosy prasy i oficjalnej krytyki o funkcji teatru jako przekaznika tendencji politycznych, taktycznych, społecznych. Przesłanką tego typu rozumowania i nacisku był fakt, że teatr — przedsiębiorstwo dotowane przez państwo, deficytowe, pracujące na planowanej stracie — miał usprawiedliwić owe nakłady masowym zasięgiem oddziaływania, miał stać się dowodem awansu kulturalnego wszystkich warstw społecznych.

W tym celu stworzono ogromny aparat administracyjny, organizacyjny (masowa organizacja widowni), finansowy, kontrolny. Skrupowano teatr pancerzem obowiązujących przepisów, limitów, wskaźników — i kazano mu czuć się wolnym, zdolnym do samodzielnych poczynań i twórczych inicjatyw w najszerszym zakresie.

Ów paradoks pogłębił żywiołowy rozwój sztuk masowego przekazu — wobec tej konkurencji teatr stanął bezradny. Nie dokonano poważnej analizy zjawisk. Nie znaleziono właściwych środków zaradczych.

Odpowiedzialność za to ponosi zarówno sam teatr, jak i władze różnych szczebli określające jego strukturę. Szukanie wyjścia z impasu winno się zatem narodzić z dialogu obu stron, przy czym kierunek zmian powinni wskazać twórcy, wyznaczając program ideowej i artystycznej przebudowy, a w ślad za tym powinny nastąpić zmiany natury administracyjnej, organizacyjnej, finansowej. Trwająca obecnie dyskusja praktyków budzi nadzieję, że będą zgłaszane właśnie tego typu postulaty.

Żeby „odczernić” przedstawioną tu sytuację zastrzegam się, że nie pretenduję do generalizowania i uogólnień. Moje rozważania nie dotyczą bowiem teatrów tzw. wielkich metropolii. Interesuje mnie niewykorzystana szansa polskiej prowincji.

W ciągu minionego 25-lecia opinia publiczna kraju nieraz była bombardowana informacjami o rodzących się zjawiskach teatralnych w tzw. terenie. Pojawiał się energiczny dyrektor, zdolny reżyser, inteligentny kierownik. Był z reguły w opozycji do obowiązujących norm, schematów, gustów. Wierzył w możliwość rewolucyjnych, gwałtownych zmian. Miał do zaoferowania swoją osobowość twórczą, swoją odrębność, swoje rozumienie współczesności i swój program realizacji. Umiał zarazem entuzjazmem grupę szaleńców, zdobyć ich ambitnymi planami, wysokimi wymaganiami. Tworzyła się szkółka dla młodych aktorów, którym trzeba było skrócić drogę do opanowania techniki aktorskiej (zajęcia dykcyjno-głosowe, gimnastyka itp. prowadzone przez fachowców). Atakowano widza repertuarem trudnym, głównie współczesnym, odkrywczym formalnie i estetycznie. Zaczynało być o teatrze głośno. Rosła ilość nagród festiwalowych, krytycy formułowali efektowne uogólnienia o tzw. awansie prowincji, o zaniku podziałów geograficznych, rozgrywali prowincję przeciw Warszawie i innym metropoliom... A po trzech czterech latach moda się zmieniła, kreowano nowych bogów. Dyrektor zaś, utraciwszy sojuszników nawet we własnym środowisku, pozbawiony właściwej opieki zainteresowanych władz rejterował lub awansował do większego ośrodka. Przed nim rejterowali aktorzy, którym ten teatr dał aktorskie ostrogi.

Stabilizacja w sensie artystycznym okazywała się niemożliwa. Przygnębiała świadomość przegranej szansy, zmarnowanej energii, pasji, entuzjazmu. Błyskotliwe krótkotrwałe sukcesy dyrektorów i zespołów często nazywano „eksperymentem na wyrost”; zarzucano teatrom, że nie liczą się ze swoją publicznością, nie uwzględniają gustów większości — że grają nie dla tej widowni. Dlaczego? Czy to jedyne kryterium? Czy rzeczywiście teatr terenowy musi honorować zastęłe stereotypy i łatwiznę?...

Zmieniamy więc odgórnie i oddolnie! Zmieniamy i reformujemy, tym razem nie całosciowo, ale wielokierunkowo, pod kątem różnorodnych potrzeb, różnorodnych i odrębnych programów artystycznych.

Dlatego ja osobiście chciałabym mówić nie o nowym modelu teatru, lecz o teatrach modelowych. Moim zdaniem są one na tym etapie konieczne. Teatry modelowe — tzn. teatry wzorcowe, studyjne, dysponujące konkretnym, szczegółowym, jednolitym programem, uwzględniającym siły, środki i środowisko w jakim miałyby działać. Ich różnorodność byłaby zależna od osobowości i talentu twórców.

Teatry modelowe przywróciłyby zasadę wyboru w relacji teatr — widz, widz — teatr.

Na zasadzie wyboru kształtowałaby się również wewnętrzna struktura teatru: kierownik artystyczny miałby pełną swobodę w doborze zespołu, zaś angażujący się aktorzy byłiby informowani o programie danej sceny, dzięki temu współpraca opierałaby się na znajomości obu stron i obopólnej akceptacji.

Zasada zespołowości zostałaby zrehabilitowana i przestrzegana, obowiązywałby priorytet a nawet wyłączność pracy w teatrze, stawianie maksymalnych wymagań profesjonalnych, stałe systematyczne szkolenie pod kątem techniki aktorskiej i określonych założeń stylistycznych. Młode kadry dla tych teatrów kształconoby we własnych studiach aktorskich. Poza systematycznie prowadzonymi zajęciami praktycznymi program studyjny tych teatrów winien uwzględniać wybrane zagadnienia teoretyczne w świetle nowych badań z dziedziny estetyki; analizę kierunków rozwojowych współczesnej sztuki, a teatru w szczególności; podstawy socjologii, psychologii (psychologia odbioru sztuki, psychologia twórczości), fizjologii, foniatry (niezbędnej dla aktora i reżysera).

W zespołach tych teatrów istniałaby możliwość żarliwych sporów ideowo-artystycznych, panowałaby właściwa atmosfera moralna i twórcza.

Wszystko to jest śmiesznie oczywiste i nieodkrywcze. Podobne postulaty realizuje z powodzeniem na użytek swojego teatru Grotowski, w przeszłości robiła to Reduta. Obok Grotowskiego jest miejsce w Polsce na kilka teatrów modelowych. Dopiero teatr ułożony z samym sobą, nietargany sprzecznościami, jest w stanie podjąć owocny dialog ze swoją widownią.

Konieczność liczenia się z konkurencją innych rodzajów sztuk i innych teatrów tego typu stwarzałaaby szansę stałego, twórczego dopingu, mobilizowałaby do maksymalnego wysiłku i walki, rodziłaby niepokój, wątpliwości, poszukiwania własnego miejsca w sztuce i społeczeństwie.

W teatrach takich byłoby możliwe wyzolenie się z roli trybika monstrualnej maszyny, dokonanie wyboru, odnalezienie swego miejsca w zmiennej, dynamicznej rzeczywistości naszego kraju.

Polska Ludowa dała możliwości awansu kulturalnego całemu społeczeństwu. Edukacja artystyczna i estetyczna dokonuje się poprzez wszystkie dziedziny sztuki m. in. przez teatr. Może się on skutecznie obronić przed wszelkimi kryzysami o ile pozostanie sztuką.

ALINA OBIDNIAK