



W dyskusji o współczesności zabiera głos reżyser Teatru Powszechnego w Warszawie

IRENA BABEL

Teatr Powszechny w Warszawie należy obok Teatru Nowej Huty (Krystyna Skuszanka) i Teatru Nowego w Łodzi (Kazimierz Dejmek) do czołówek polskich teatrów współczesnych, które realizują określony program, uwzględniający aktualną problematykę, świadczący o zrozumieniu wychowawczej roli teatru w społeczeństwie. Nastawione na szeroki krąg odbiorców nie rezygnują jednak z twórczych poszukiwań w zakresie formy. Niemal każdy spektakl stawia jakiegoś palącego zagadnienie prezentując je na wysokim poziomie artystycznym. Polityczne znaczenie tych teatrów podkreśla fakt, że swoją działalnością udowodniły one, iż trudne, problemowe i podane w nowatorskiej postaci dzieła mogą dotrzeć do widowni, rekrutującej się w poważnej części ze środowisk robotniczych. Dlatego właśnie teatry te zasługują na miano współczesnych, dlatego też udałam się na rozmowę do wybitnego reżysera Ireny Babel, kierownika artystycznego Teatru Powszechnego, teatru, który ma w swym dorobku słynne już inscenizacje Wojny i pokoju, Hamleta i Kaukaskiego kredowego koła.

— Jest sprawą oczywistą dla wszystkich, że Teatr Powszechny reprezentuje kierunek — współczesność. Jak to się jednak dzieje, że nawet sztuki z repertuaru klasycznego w Waszym teatrze nabierają cech aktualności?

— Wynika to z centralnego założenia naszego programu. Wybieramy przede wszystkim te sztuki, których główny problem może zainteresować współczesnego widza i naszym zdaniem jest mu potrzebny. W wydobywaniu danego problemu zasadniczą rolę spełnia interpretacja. Dobre sztuki mają pod tym względem zazwyczaj kilka możliwości. Zespół aktorski mając świadomość naczelnego problemu, który chcemy poprzez sztukę przekazać, dąży do tego, by problem ten uwypuklić. Chodzi o pobudzenie myśli widza w zamierzonym kierunku, o wywołanie określonej reakcji, o to, by z całości spektaklu widz jednoznacznie odczytał podstawową ideę.

— Rozumiem, zależy Wamemu zespołowi na efekcie końcowym. Miernikiem jest tutaj nie reakcja widowni podczas spektaklu, wyrażająca się w oklaskach, lecz wyciągnięcie finałowego wniosku. Doskonały przykład na poparcie Pani słów stanowi VII scena Nocy listopadowej wystawionej w Teatrze Polskim. Wejście podchorążych w szyku bojowym wywołuje spontaniczny aplauz, wiadomo — odzywa się nuta bohaterów zrywów. Leż brawa milczą z zawstydzeniem, kiedy na scenie zaczyna gęsto ścieleć się trupy. Powstaje wrażenie grozy i nieuchronna analogia z Powstaniem Warszawskim, budzi się refleksja na temat celowości bohaterstwa.

— Tak. Tu właśnie zdecydowała interpretacja. Siła sztuki teatralnej polega na tym, iż ten sam tekst może mieć różną wymowę. Podam to pani na przykładach sztuk, które zamierzamy wystawić. Chcemy wziąć na „warsztat” np. Różę Żeromskiego, pokazać pełną wahań i politycznych wątpliwości postać Czarowica, z którego ideałami nie solidaryzujemy się. Podobnie jest z Peer Gyntem Ibsena, w którym pragnęlibyśmy przeanalizować stosunek bohatera do życia i do samego siebie, bohatera kierującego się tylko własną fantazją i namietnięciami. W okresie młodopolskim Peer Gynt był ideałem epoki, dzisiaj chcemy na jego przykładzie pokazać społeczną szkodliwość przestroju idealizmu. Chcielibyśmy, aby przedstawienie w naszym wykonaniu spowodowało sprzeciw widza wobec postępowania bohatera. Można bowiem oddziaływać na widza ukazując mu sprawy do aprobowania, można jednak również pobudzić go do krytyki tego, co pokazujemy i wyciągnięcia poprzez działanie wtórne pozytywnych wniosków. Kapitalnym przykładem z ostatniej chwili na zilustrowanie tego procesu jest film Słodkie życie Felliniego. Moim zdaniem metoda działania przez negację bardziej aktywizuje widza...

— ...jest dowodem zaufania do niego...

— Naturalnie, przecież to jest widz naszej rzeczywistości, a poza tym wierzę w twórcze możliwości teatru. Przepraszam, że się powtarzam, ale twórczość teatru to możliwość wyboru interpretacji poczynając od koncepcji reżysera i scenografa, a kończąc na najmniejszej roli. Ważna jest w sztuce sprawa komunikatywności języka, który musi być jasny, zrozumiały i bliższy współczesnemu widzowi. Dlatego Peer Gynta chcielibyśmy zagrać w nowym tłumaczeniu Zbigniewa Krawczykowskiego; autor poprzedniego przekładu, Kasprowicz, przemawiając językiem młodopolskim przed-

stawiał nieco patetyczny, wyidealizowany wizerunek bohatera, którego widział z filozoficznych pozycji początków XX wieku. Język musi pomagać współczesnemu widzowi w zrozumieniu podstawowej idei, pomagać w charakterystyce środowiska. Zrozumienie dla tej sprawy wykazują wszyscy wielcy pisarze, stąd na przykład kontrast dosadności języka grabarzy z wykwintnym stylem dworu w Hamlecie. Czasem dosadny język, jakim autor obdarza swego bohatera, jak

na przykład Brecht Azdaka w Kaukaskim kredowym kole, wywołuje zastrzeżenie, czy z tego powodu sztukę można pokazywać młodzieży...

— Ależ nie „upupiajmy” współczesnej młodzieży, zastanawiając wstydliwie sprawy, które są jej lepiej znane niż się tego domyśla starsze pokolenie. Dzisiaj przecież nie pokręca się w szkole pruderyjnym milczeniem twórczości Żeromskiego czy Boy'a. Tego rodzaju zastrzeżenia przypominają mi znany dowcip, gdy pewnego dnia ojciec zwrócił się do syna ze słowami: „dzisiaj porozmawiamy o sprawach seksualnych”. „A co chciałbyś wiedzieć, tatusiu?” — brzmiała odpowiedź.

W naszej rozmowie wciąż wypływa sprawa publiczności. Jasne jest, że Teatr Powszechny jest nie tylko teatrem Pragi, przychodzą tu mieszkańcy całej stolicy, goście z całego kraju, a nawet zagranicą. Jednakże lokalizacja zobowiązuje zespół...

— Mamy pełną świadomość roli wychowawczej naszego teatru. Dzisiaj już udowodniono, że robotnik chętnie przyjmuje współczesne zjawiska artystyczne. Nie operujemy nawet takim skrótem w sensie formalnym i treściowym jak inne teatry. O tym, że udało nam się przyciągnąć środowisko praskie, świadczy m. in. fakt, iż w pobliskich księgarniach na Targowej, egzemplarze sztuk po ich premierach u nas, rozchodzą się jak woda. Może z racji naszej pracy nie jesteśmy w stanie zdobyć się na pełny obiektywizm, ale czy pani zdaniem Hamlet i Kaukaskie kredowe koło są za trudne dla robotnika?

— Z całą pewnością środowisko robotnicze pragnę nadrobić wiolektne zaniedbanie kulturalne jest najbardziej chłonne i wrażliwe na zjawiska prawdziwie artystyczne. Podział odbiorców na kategorię A — intelektualistów, którzy percepcją problemowe sztuki, oraz kategorię B — szerokie masy zdolne przyjąć tylko tanią farsę jest wyrazem poglądów nielicznej grupy, poklepującej z pełnym wyższości uśmiechem po ramieniu robotnika, który jeszcze jakoby „nie dorósł”. Nie wahałabym się nazwać tego stosunku pozostałością burżuazyjnych kryteriów oceny. Ale ponieważ tego rodzaju zdania słyszy się najczęściej w wypadkach przestroju eksperymentalizmu — wam traktowana jest sprawa formy?

— Staramy się o formę przystępną, która pomaga w podaniu zasadniczej myśli. „Współczesność” nasza wyraża się m. in. tym, że emocje pragniemy wywołać raczej środkami intelektualnymi. Przeciężnie artystyczne osiągnięte tym sposobem pozostawia trwalszy ślad w psy-

chice. Tego rodzaju podejście wydaje nam się trafniejsze w stosunku do dzisiejszego widza.

— Istotnie, nawet przypominając sobie sytuację z własnego życia nie potrafimy odtworzyć stanu i stopnia emocjonalnego: natomiast pamiętamy wnioski i refleksje.

— Podstawowa sprawa to proporcja formy do treści. Stawianie spraw formalnych na pierwszym miejscu dziś już nie wystarcza. Mamy za sobą okres eksperymentów samych dla siebie. Okres ten był niewątpliwie odświeżającą reakcją na sztampę teatralną, ale w rezultacie eksperyment beztreściowy zaczął nudzić. Oczywiście poszukiwania nowych rozwiązań są obowiązkiem każdego teatru. Poza tym sztuka nie znosi reprodukcji. Zagadnienie to uwydatniło mi się szczególnie wyraźnie przy ponownym wystawieniu Kaukaskiego kredowego koła. Inszenizacja krakowska w 1951 roku...

— ...za którą otrzymała Pani Nagrodę Państwową...

— ...była inna pod względem formy i interpretacji. Podawała tekst bardziej dydaktycznie, wydobywała moral przy każdej okazji. Od tego czasu zmienił się typ odbiorcy. W chwili obecnej widz znudzony „łopatologią”, nauczony samodzielnego myślenia, chętniej wyciąga wnioski sam. Zmieniły się również jego wymagania wobec rytmu sztuki i czasu jej trwania. Warszawskie przedstawienie otrzymało żywsze tempo i uległo poważnym skrótom. W Krakowie na przykład wszystkie partie Pieśniarza były uszczelnione od czasu trwania bardzo rozbudowanej muzyki. Obecnie muzykę podporządkowaliśmy zwiartemu tokowi narra-

O nowy teatr dla nowych ludzi

cji, zyskała na tym treść i wymowa sztuki. Brecht jest pisarzem, którego polityczne poglądy mają niezwykle przekonywającą siłę m. in. dzięki uchwyceniu brutalności, drapieżności, goryczy naszych czasów. Szkoda byłoby, gdyby wymowa jego sztuki w pełni nie dotarła do widza na skutek zbyt nującego tempa.

— W realizacji określonego programu ogromną rolę odgrywa zawsze zespół. Istnienie zwiartego zespołu aktorskiego w Teatrze Powszechnym nie ulega chyba wątpliwości. Jaki jest stosunek aktorów do zadań teatru, czy są jakieś trudności?

— Zespół aktorski obejmuje około 40 osób. Stałymi reżyserami są Adam Hanuszkiewicz, Jacek Szczętko i ja; pracuję tutaj od pięciu lat. Kierownictwo literackie spoczywa w rękach Zbigniewa Krawczykowskiego, dyrektorem Teatru jest Tadeusz Kaźmierski. Zespół aktorski akceptuje, a nawet jest współtwórcą repertuaru oraz sposobu jego realizacji.

Podzielim zdanie kolegi Koehera z artykułu o roli aktora w społeczeństwie, że aktor jest twórcą. Przy okazji zacytuję tu słowa Marii Duleby: „w mojej twórczości tekst jest dla mnie tylko pretekstem”. Dlatego najważniejszym elementem w pracy aktora jest inteligencja. Zwłaszcza w XX wieku samo natchnienie często nie daje rezultatów.

Wysuwana bywa nieraz kwestia podziału na indywidualną koncepcję aktorską i ogólną koncepcję reżyserską, z których jedna musi wypierać drugą. Nie wydaje mi się to słuszne. Reżyser-twórca nie musi być przeciwnikiem aktora — twórcy. To byłoby absurdalne. Jeśli w zespole istnieje świadomość ogólnych celów teatru, a wykonawcy danej sztuki akceptują jej podstawowy problem, oboje koncepcje — aktorska i reżyserska — mogą się doskonale uzupełniać. W naszym teatrze aktorzy potrafili tworzyć w ramach ogólnej koncepcji reżyserskiej. Czasami oczywiście powstają pewne trudności, na przykład kiedy ktoś ma zagrać tzw. negatywną postać. Ostre, wręcz tendencyjne nakreślenie negatywnej sylwetki jest potrzebne dla wywołania odpowiedniej reakcji widza. Natomiast u wielu aktorów istnieje czysto ludzka chęć tworzenia, mimo wszystko, postaci sympatycznej, która będzie się widzowi podobać. Są to sprzeczne tendencje: kreowana postać sztuki powinna budzić antypatię, natomiast aktor jako człowiek pragnie budzić sympatię.

Są również i inne sprawy wymagające dużego zrozumienia ze strony aktora. Na przykład niekiedy podstawowe zadanie, o które nam chodzi, realizują bohaterzy drugoplanowi. W takim wypadku aktorzy kreujący główną rolę muszą pozwolić zagórować nad sobą postaciami będącym

wyrazicielami problemów. Chodzi więc czasem o pewne ograniczenie swojej indywidualności twórczej na korzyść ogólnej sprawy. Jak pani widzi, świadomość podporządkowania się aktorowi problemowi sztuki wymaga od niego niejednokrotnie rezygnacji ze swoich, wyłącznie indywidualnych zamierzeń, jak również wymaga zrozumienia, że niejednokrotnie małe role muszą być obsadzone przez świetnych aktorów.

— Jak przedstawiają się plany Teatru Powszechnego?

— Chcielibyśmy kontynuować tradycję wystawiania rocznie jednej sztuki Szekspira. Tym razem ze względu na współdziałanie dwóch wątków, obyczajowo-milosego i społeczno-politycznego, mamy ochotę na Antoniusza i Kleopatry. Po udanych doświadczeniach z Wojną i pokojem myślimy o dalszych adaptacjach klasyki rosyjskiej; będzie to Zmartwychwstanie Tolstoja lub Zbrodnia i kara Dostojewskiego. Wspominałam już o Różi Żeromskiego i Peer Gynt Ibsena. Ponadto mamy w planach Heloizę i Abelarda Vaillanda oraz Cyda Corneille'a, który interesuje nas głównie ze względu na opracowanie Wyspiańskiego. Zastanawiamy się nad wyborem jakiejś polskiej sztuki współczesnej i artystycznego wodevilu. Ten ostatni po prostu dla tak zwanego „płodozmianu”, żebyśmy się zadowolili „zdratyzowali”. Dla młodzieży zamierzamy wystawić Przejscia ciela wesołego diabła Makuszyńskiego. Interesują nas również sztuki współczesne autorów zagranicznych, m. in. utwór Johna Ardena, pisarza angielskiego z tzw. „Grupy Gniewnych”, o problematyce antywojennej.

— Ten ostatni problem powtarza się w Teatrze Powszechnym: Wojna i pokój, Gromiwoja...

— Niestety jest wciąż aktualny. Oczywiście program naszego teatru będzie jeszcze dyskutowany z Wydziałem Kultury Stołecznej Rady Narodowej i z Zespołem do Spraw Teatru przy Ministerstwie Kultury i Sztuki.

— A Teatr w Łazienkach?

— W Teatrze na Wyspie gramy już drugi rok. Przed kilkoma dniami odbyła się premiera Króla w kraju rozkoszy Zabłockiego, w reżyserii zaproszonej przez nas Wandy Laskowskiej. Właściwie była to prapremiera, gdyż sztukę tę wystawiano tylko raz, właśnie w Łazienkach, za króla Stasia. W tym roku nasza inscenizacja została przystosowana do specyficznej scenarii Łazienek. Zdradzę pani również, że chcielibyśmy wykorzystać dla specjalnych festiwali wyjątkowo nastrojowe miejsce, a mianowicie mury i panoramę Starego Miasta i tam stworzyć sezonowy, a właściwie „okolicznościowy” teatr pod Barbakanem Warszawy, na zboczach od murów ku Wiśle. Ale to już dalsze plany...

— Zyczymy Pani i całemu Zespołowi Teatru Powszechnego pomyślniej realizacji, zarówno tych najbliższych, jak i bardziej odległych, nie tylko planów, ale i marzeń...

Rozmawiała
ELŻBIETA DZIEBOWSKA

*) EKRAK 1960 nr 11.



Niezapomniana kreacja Adama Hanuszkiewicza w Hamlecie była przedmiotem rozlicznych dyskusji