

Eugenio Barba

POWOJENNY TEATR W POLSCE¹

Wiosną 1945 w zrujnowanej i pogrążonej w żałobie Polsce ludzie teatru wrócili do legalnej pracy. Historia nauczyła Polaków odbudowywać zamienione w gruzy miasta co dwadzieścia lat i, grzebiąc zmarłych, mówić z nutą dumy w głosie: „Przetrwamy wszystko!”. Kiedy w Niemczech toczyły się jeszcze ostatnie walki, a Armia Czerwona spotykała się z armią amerykańską na linii Elby, w Polsce otwarto pierwsze teatry. W czasie okupacji naziści dążyli konsekwentnie do wyeliminowania Polaków jako narodu i całkowitego zniszczenia ich kultury. Zamknięto uniwersytety, szkoły wyższe i gimnazja, wysadzono pomniki, wydawnictwa zawiesiły pracę, zakazano koncertów, oficjalne teatry miały działać tylko jako środek „ogłupiania i moralnej degradacji Polaków”, jak to ujął gubernator Frank. Jedną z form oporu stało się rozwijanie nielegalnego życia kulturalnego. Szkoły, wydawnictwa, akademie sztuki, muzyka i teatry żyły i kwitły „w podziemiu”. Aktorzy i reżyserzy, którzy nie zostali deportowani ani nie walczyli bezpośrednio w ruchu oporu, zakładali niewielkie zespoły i wędrowali po wsiach i piwnicach, po kościołach i domach prywatnych. Wpisywali się w starą polską tradycję patriotycznego, zaangażowanego teatru, solidaryzującego się z walką narodu o wolność, od czasów Bogusławskiego, polskiego Holberga, do czasów Wyspiańskiego, neoromantycznego dramaturgisty, dzięki któremu na przełomie wieków powstała w Krakowie scena narodowa, głos wolności w podzielonej przez zaborców Polsce.

Wojenne podziemne teatry nie tylko pełniły polityczną rolę, lecz także torowały drogę nowym trendom w reżyserii i grze aktorskiej. Z powodu wędrownego charakteru trup teatralnych trzeba było upraszczać scenografię, redukując ją do paru niezbędnych elementów. Abstrakcyjne, ekspresjonistyczne dekora-

¹ Tekst ukazał się w kwartalniku „Vinduet” 1963 nr 3, s. 176–183. Dziękujemy Autorowi i Redakcji za zgodę na publikację przekładu eseju. W przypisach prostujemy bądź uściślamy niektóre informacje, pozostawiamy zaś bez komentarza ich wybór oraz autorskie opinie i interpretacje.

cje modernizowały klasyków, zagrzewając zarazem do walki, która toczyła się w całym kraju. Inne zespoły kładły nacisk na grę aktorską. Najlepszym przykładem jest działający do dziś w Krakowie Teatr Rapsodyczny. Został założony w roku 1941, miał zwykły repertuar: polscy klasycy, Mickiewicz, Słowacki, Norwid, Wyspiański, ale skupiał się na dykcji i głosie, dlatego nazwano go rapsodycznym. Nadal wyróżnia go spośród innych nie dynamiczny rytm czy scenograficzne bogactwo inscenizacji, ale słowo, które zgodnie z myślą W. B. Yeatsa, jest ważniejsze na scenie niż gest.

Oprócz tajnych teatrów otwierano szkoły teatralne. Całe pokolenie aktorów i reżyserów odebrało artystyczne wykształcenie, walcząc jednocześnie w podziemiu. Reprezentanci nowej fali, którzy zajęli ruiny teatrów w 1945 roku, różnili się od swoich przedwojennych kolegów. Mieli ogromną potrzebę stworzenia czegoś nowego, odkrywania nowoczesnego zagranicznego dramatu, czerpania inspiracji z wielu źródeł. W pierwszych powojennych latach władze zaczęły budować ogromny Pałac Kultury w Warszawie i całe przemysłowe miasto, Nową Hutę (dziś największe centrum przetwórstwa żelaza, ze 100 000 mieszkańców) jako symbole postępowej polityki kulturalnej i ekonomicznej młodego socjalistycznego państwa.

Entuzjazm i duch eksperymentu tych pierwszych powojennych lat, nastroj „burzy i naporu”, pragnienie uczenia się i tworzenia bez estetycznych ograniczeń skończyły się, niestety, gdy zapanowała całkowicie doktryna estetyczna Żdanowa. Wszystkie dziedziny sztuki, także teatr, złożono w ofierze Molochowi socrealizmu, dydaktyczna sztuka miała służyć człowiekowi oraz go wychowywać. Przy pomocy „antropologicznie” zawężonego schematyzmu i powierzchownej terminologii potępiano wszystkich, którzy nie poszli ortodoksyjną drogą. Kazimierz Brandys naszkicował ten okres w opowiadaniu *Obrona Grenady* opublikowanym w czasach odwilży. Grenada, młody zespół, chce wystawić sztukę Majakowskiego, ale luminarze kultury wywierają na nich nacisk, odwołują się do ich politycznej odpowiedzialności, piorą mózgi i nakłaniają ostatecznie do zagrania sztuki o górnikach. Młody teatr ponosi klęskę, gdy gra hymn pochwalny na cześć wzrostu produkcji węgla przy pustej widowni.

Jednak historia nauczyła Polaków walczyć z wszelkimi formami ograniczenia wolności. Odwilż, obejmująca stopniowo wszystkie socjalistyczne kraje, zaczęła się w Polsce parę lat wcześniej. Polski „październik” był ostatnią fazą fermentu, który nie zrodził się na górze, ale wśród ludzi, wśród niezadowolonych robotników i sfrustrowanej inteligencji. Październik 1956 dał początek nowemu etapowi w polskim życiu kulturalnym, a wolność, w połączeniu z wystarczającym wsparciem ekonomicznym oraz zabiegami decentralizującymi i odbiurokratyzującymi to życie, szybko przyniosła pozytywne i konkretne rezultaty.

Teatr polski ma długą historię. W roku 1253 odbyło się pierwsze przedstawienie, *Visitatio sepulchri*.² Po fazie religijnej teatr stał się świecki. Włoscy humaniści na polskim dworze wprowadzili włoską formę dramatyczną „*commedia sostenuta*”, w niższych warstwach społecznych kwitły ludowe formy teatralne, komedia rybałtowska, czyli coś w rodzaju polskiej komedii dell'arte.³ Francuskie, angielskie, niemieckie trupy aktorskie jeździły po całym kraju, wystawiając Marlowe'a, Shakespeare'a, Molière'a i Corneille'a, Voltaire'a, Lessinga i Goethego. Pod koniec XVIII wieku Bogusławski założył pierwszy stały teatr, który był mocno zaangażowany w polską walkę o niepodległość. Między 1829 i 1848 trzej polscy autorzy emigracyjni stworzyli narodowy repertuar złożony z około czterdziestu dramatów. Ibsena zagrano po raz pierwszy w 1879, *Dom lalki* w 1882. W okresie neoromantyzmu Wyspiański, według Craiga „pierwszy artysta teatru”, stworzył pierwszy monumentalny teatr w Europie. Na przełomie wieków Polacy poznali teorie Stanisławskiego dzięki Juliuszowi Osterwie i jego Reducie.⁴ Była to pierwsza w Polsce próba wykreowania nowego stylu w procesie kolektywnej pracy opartej na świadomych ambicjach artystycznych. Mieli własną szkołę teatralną, Studio, jak rosyjski MChAT, zwalczali gwiazdorstwo i patetyczne, fałszywe środki wyrazu stosowane powszechnie w ówczesnym polskim teatrze. Ich celem była poetycka prawda życiowa, w duchu Meaterlincka i symbolistów. Po Juliuszu Osterwie pojawiła się druga wielka postać, Leon Schiller, który rozpoczął działalność w latach trzydziestych.⁵ Jego bliskimi współpracownikami byli bracia Pronaszkowie, świetnie zorientowani w najnowszych prądach w europejskim malarstwie. Schiller dobrze znał Craiga (pisał w jego „*The Mask*”) i starał się realizować jego idee, monumentalizować teatr, używać światła i muzyki w funkcji symbolicznej. Jego przedstawienia charakteryzowała pełna ekspresji prostota i wyrazisty rytm.

Po roku 1956 ludzie teatru w Polsce zwrócili się właśnie w stronę tych dwóch wielkich postaci z przeszłości, Osterwy i Schillera. Reżyserzy tacy jak Axer, Dejmek czy Skuszanek pozostają w mniejszym lub większym stopniu pod wpływem Schillera. Erwin Axer jest „reżyserem literackim”. Ogromny szacunek dla tekstu i tradycyjne, ale doskonale przygotowane przedstawienia świadczą o jego dobrym

² Badania Juliana Lewańskiego zmodyfikowały tę obowiązującą niegdyś wersję historii teatru średniowiecznego. Najstarsze znane *Visitatio sepulchri* pochodzi z XII-wiecznego *Pontyfikatu płockiego*. Jeszcze starszymi dramatyzacjami liturgicznymi są *Processio in ramis polmarum* i *Mandatum z XI-wiecznego Pontyfikatu krakowskiego*. Zob. *Liturgiczne łacińskie dramatyzacje Wielkiego Tygodnia XI–XVI w.*, zebrał, wstępem i komentarzem opatrzył J. Lewański, Lublin 1999.

³ Teza o związkach (zależnościach czy analogiach) polskiej komedii rybałtowskiej albo plebejskiej z tradycją komedii dell'arte rozważana była dość ogólnikowo od lat pięćdziesiątych XX w. Temat uściśliła i pogłębiła Barbara Judkowiak, *Teatr sowizdrzałów jako polska komedia dell'arte*, [w:] eadem, *Wzgardzony wielogłos. Kultura teatralna czasów saskich i jej tradycje*, Poznań 2007.

⁴ Redutę założyli w 1919 Juliusz Osterwa i Mieczysław Limanowski.

⁵ Leon Schiller debiutował jako reżyser teatralny w 1917.

smału i szerokich horyzontach. Jest dyrektorem jednego ze stołecznych teatrów z klasycznym i współczesnym repertuarem; w ostatnim sezonie grano tu Goethego, Brechta, Jamesa i Schéhadé.

Kazimierz Dejmek odziedziczył po Schillerze upodobanie do ludowych form teatralnych i monumentalnych inscenizacji. Kieruje teatrem łódzkim. Wielki sukces odniosły jego dwie realizacje średniowiecznych misteriów. Jest politycznie zaangażowany i w „zaangażowanych” sztukach sięga po monumentalne środki: prostą scenografię uzupełnia morzem statystów i ekspresjonistycznym ruchem.

Krystyna Skuszanka jest trochę młodsza niż dwaj wyżej wymienieni reżyserzy.⁶ Jest dyrektorką Teatru Ludowego w Nowej Hucie, przemysłowym mieście zbudowanym po wojnie. Należy do grupy określanej przez krytyków mianem awangardy. O dekoracje, które w jej teatrze odgrywają kluczową rolę, troszczy się Józef Szajna, jeden z najbardziej interesujących scenografów w Europie, najlepszy w Polsce. Jej teatr jest nie tylko wartościowy artystycznie, lecz także interesujący z socjologicznego punktu widzenia. Działa w nowo zbudowanym mieście, w stu procentach zamieszkanym przez robotników, większość z nich to chłopci, którzy po 1945 opuścili wieś, by szukać pracy w fabrykach. Widownia wygląda zaskakująco: wielu ludzi w roboczych strojach, mnóstwo młodzieży i starszych, zmęczonych kobiet. Repertuar: *Orestesja* Ajschylosa, *Świętoszek* Molière’a, *Wieczór Trzech Króli* Shakespeare’a, *Turandot* Gozziego, *Śługa dwóch panów* Goldoniego (to przedstawienie otrzymało główną nagrodę w Wenecji w 1958 na międzynarodowym festiwalu Goldoniego), poza tym klasyczne polskie sztuki.

Te trzy postaci dominują w gronie reżyserów starszej generacji. Wśród młodszych uwagę krytyki i publiczności zwróciły ostatnio dwa nazwiska: Swinarski i Grotowski. Konrad Swinarski po uzyskaniu dyplomu w zakresie scenografii wyjechał do Berlina i spędził dwa lata w Berliner Ensemble. Jest uważany za jednego z najlepszych w Polsce specjalistów od Brechta. Jego inscenizacje niemieckiej dramaturgii i Dürrenmatta odznaczają się oryginalnością, poszanowaniem tekstu i „epickim” stylem gry.

Jednak najbardziej interesującą osobowością w polskim teatrze jest dwudziestoosmioletni Jerzy Grotowski. Od czterech lat prowadzi laboratoryjny teatr w Opolu, małym prowincjonalnym mieście na Śląsku. Żeby stworzyć całkiem nową estetykę, zerwał ze wszystkimi konwencjami rządzącymi współczesną sceną, w przekonaniu, że jeśli teatr ma przeżyć, musi wrócić do swoich źródeł, czyli do magicznych rytuałów, szamańskich form, zbiorowego uczestnictwa. W jego teatrze nie ma sceny, aktorzy znajdują się pośród widzów, ciało i głos sięgają granic swych ekspresywnych możliwości dzięki zastosowaniu akrobatyki i świadomej, nienaturalistycznej emisji głosu. Aktorzy muszą „zafascynować”

⁶ Krystyna Skuszanka była rówieśnicą Kazimierza Dejmka, oboje urodzili się w 1924 (starszy od nich o 7 lat Axer rzeczywiście należał do innego pokolenia, w 1939 ukończył Wydział Sztuki Reżyserskiej PIST).

publiczność, wzbudzić fizyczny i psychiczny niepokój, przełamać myślowe tabu, a wszystko to w groteskowej i makabrycznej, lirycznej i prowokacyjnej ramie. Teatr ma w repertuarze tylko klasykę. Z oryginalnego tekstu układa Grotowski nową sztukę; zmienia sceny i kolejność replik, a rezultat jest zaskakujący, nierzadko sprzeczny z intencjami autora. Awangardowy charakter teatru nie wynika z wyboru nowoczesnego repertuaru, stosowania abstrakcyjnych dekoracji czy elektronicznej muzyki (tych elementów nie ma w ogóle); ciężar całego przedstawienia dźwigają aktorzy. Nowe formy kontaktu z widzami: wykorzystanie fizycznych i psychicznych defektów aktorów, „biologiczna polemika” (różne części ciała wyrażają sprzeczne reakcje, na przykład ręce – odwagę, a nogi – strach), kostiumy traktowane jak części ciała, „protezy”, rytmika i pantomima. Wielki nacisk kładzie się na ćwiczenia podzielone na dwa etapy konstruowania roli: techniczny (kompozycja) i wykonawczy, a także na transformacyjne możliwości aktora (aktorka jako sekretarka, biurko, maszyna do pisania, telefon i kochanka). To ważny aspekt pracy w tym mikroinstytucie eksperymentalnego teatru.

Młody Grotowski, jedyny artysta w Europie, który postanowił zmienić strukturę teatru zarówno w aspekcie literackim, jak i architektonicznym, chce zbadać, jakie potrzeby ta dziedzina sztuki powinna zaspokajać w wieku atomowym. Konsekwentnie nad tym pracuje, tworząc nowy alfabet. Poza tym, to, co nazywamy zazwyczaj awangardą, literacką i formalną, ma świetną reprezentację w Polsce. Większość teatrów dysponuje małą salą, „salą prób”, w której gra się współczesny dramat (Ionesco, Beckett, Arrabal, Ghelderode, Genet, Pinter, Vauthier i polscy dramatopisarze nowocześni) w superabstrakcyjnych dekoracjach i kostiumach, z wyrafinowanymi efektami świetlnymi, przy akompaniamencie muzyki elektronicznej albo konkretnej.

Wszystkie polskie teatry łączy zdecydowane odrzucenie konwencji realistycznej. Trudno powiedzieć, czy jest to reakcja na przymusy socrealizmu, czy raczej rezultat wewnętrznego przekonania i artystycznych potrzeb. Przyglądając się z bliska temu fenomenowi, można stwierdzić, że podejmowane są świadome wysiłki przekraczania wąskich granic realizmu i że szczególne zasługi mają w tej sprawie scenografowie. Z trzech komponentów teatru, sztuki aktorskiej, reżyserii i scenografii, ten ostatni jest w Polsce najdalej rozwinięty. Na regularnych spotkaniach poświęconych dyskusjom wokół teatru, powracają przykłady przedstawień, w których scenografia dominuje nad całością, bo zawartość tekstu ujmuje w sposób syntetyczny i ekspresyjny, lepiej niż reżyseria. Kosiński, Potworowski, Starowieyska, Majewski, zwłaszcza zaś Kantor i Szajna tworzą oryginalne formy scenograficzne, nowatorskie pod względem funkcjonalności i wyrazistości. Przybliżyć trzeba przynajmniej postać Józefa Szajny, najbardziej oryginalnego z całej grupy.

Jego poglądy na teatr można sformułować tak: teatr ma być sztuką autonomiczną, a nie pochodną literatury. Nie powinien imitować życia, nie powinien być „epicką” (czytaj: narracyjną), fragmentaryczną pseudokopią rzeczywistości, opartą na życiowych prawach i materiale, musi być dynamiczny. Najważniejsze

jest działanie: sceniczna akcja, sugestywna, budząca skojarzenia, rządząca się własnymi, specyficznymi zasadami. Przedstawienie nie powinno podsuwać widzowi prostego rozwiązania, lecz atakować jego podświadomość i emocje oraz zmuszać, by zaakceptował alternatywną rzeczywistość „sugerowaną” przez scenę. Dekoracje służą właśnie temu: współtworzą poetyckie, naładowane emocjami, stymulujące psychicznie przedstawienie. Scenografia współtworzy akcję sceniczną, nadaje jej dynamikę: kostiumy nie są wyłącznie kolorowymi ubraniami, ale środkiem odsłaniającym charaktery postaci i ich psychiczne właściwości, proste i różnorodne elementy scenograficzne podlegają animizacji, „grają” jak żywe istoty. Teatr ma odzwierciedlać współczesność. Ale czym jest współczesność? Współczesność oznacza, że trzeba głęboko oddychać. (Taki tytuł nosi znane polskie opowiadanie, które opisuje epizod z obozu w Auschwitz: kapo, zakochany w żydowskiej dziewczynie, prowadząc ją do komory gazowej, daje jej ostatni dowód miłości: „Trzeba głęboko oddychać, wtedy nie będziesz długo cierpieła”.⁷ Ten epizod ma szczególne znaczenie dla Szajny, który cztery i pół roku był więźniem Auschwitz.) W jaki sposób nasza współczesność, wypełniona przekraczającymi ludzką miarę wydarzeniami, miałaby znaleźć odpowiedni wyraz w płaskim i fragmentarycznym odwzorowaniu wycinka rzeczywistości? Trzeba uniwersalizować, przełamywać ograniczenia przestrzeni i czasu, używać wyobraźni i fantazji, prawdziwie twórczych form działania artystycznego.

Oryginalny i śmiały rozwój sztuki scenograficznej niesie w sobie także pewne niebezpieczeństwo: wspaniałe dekoracje mogą przesłonić pracę reżysera i aktorów. Trwa wieczna walka między reżyserią a scenografią, jak w strindbergowskim małżeństwie. A palma pierwszeństwa przypada najczęściej scenografii. Jaka jest rola aktora w tej walce? Trzeba powiedzieć od razu, że aktorzy są po stronie reżysera. Widzą w nim jedyny autorytet, twórczą osobowość odpowiedzialną za przedstawienie. Często przyznają, że to nie tekst ma zostać zrozumiany, ale reżyserska, precyzyjna interpretacja tego tekstu. W większym stopniu niż w innych krajach aktorzy współdecydują o kierunku rozwoju teatru i jego repertuarze. Wszystkie zespoły mają kierownika artystycznego (zawsze jest nim reżyser), pełniącego funkcję dyrektora, oprócz tego kierownika literackiego (to zazwyczaj dramaturg albo konsultant). Te dwie osoby, razem z zatrudnionymi na stałe reżyserami, scenografami i aktorami wybranymi przez kolegów, tworzą radę artystyczną decydującą o repertuarze i innych przedsięwzięciach (o wystawach w siedzibie teatru, wykładach, kontaktach z przedsiębiorstwami itd.). Rezultatem jest prawdziwa kolektywna współpraca i współodpowiedzialność za kierunek artystyczny. Jednocześnie teatry są zróżnicowane, ponieważ każdy dyrektor wybiera współpracowników, z którymi łączą go idee i preferencje.

⁷ Barba odwołuje się do opowiadania Ryszarda Kozińskiego, drukowanego w „Twórczości” 1961 nr 7 (opowiadanie było także podstawą scenariusz dyplomowej etudy Miry Hamermesz-Coopman zrealizowanej w łódzkiej PWSTiF w 1962).

Trzy duże szkoły teatralne działające w Warszawie, Krakowie i Łodzi kształcą aktorów i reżyserów. Studia trwają cztery lata. W pierwszym roku nauki aktorzy mają praktyczne ćwiczenia, na które składają się pantomimiczne etiudy, krótkie scenki i słowne improwizacje. W następnym roku gra się pełne akty klasycznych i współczesnych sztuk, na trzecim roku – całe dramaty, klasyczny i współczesny. Na czwartym roku przygotowuje się przedstawienie dyplomowe. Przez całe studia pracuje się nad głosem, dykcją, piosenką, szermierką, gimnastyką, tańcem, charakteryzacją, historią teatru, historią literatury europejskiej, językiem obcym (angielskim lub francuskim), historią filozofii. Studenci reżyserii uczą się przez dwa lata, reżyserują krótkie scenki ze studentami aktorstwa i mają podobne zajęcia teoretyczne jak tamci. Każdy musi wystawić trzy sztuki przed uzyskaniem dyplomu. Żeby dostać się na reżyserię trzeba najpierw skończyć studia uniwersyteckie, aktorskie albo artystyczne. Scenografowie kształcą się w akademiach sztuk pięknych, studia trwają sześć lat. Wszyscy mają stypendia, jak zresztą większość studentów w Polsce.

Chociaż nauka jest trudna i wymaga wiele wysiłku, bardzo wielu młodych ludzi stara się o przyjęcie do szkoły teatralnej (egzamin jest dwustopniowy, teoretyczny i praktyczny). Wynika to z jednej strony z dobrych warunków finansowych oferowanych w teatrach, z drugiej zaś – ze społecznego statusu, jakim cieszą się artyści. Po trzecie wreszcie – z prestiżu sztuki teatru, budzącej emocjonalny odzew w Polakach dzięki swojej patriotycznej i zaangażowanej tradycji. Dopiero gdy się weźmie pod uwagę ten ostatni czynnik, można zrozumieć liczby widoczne w statystykach. W Polsce istnieją dziś 102 sceny dramatyczne, 37 teatrów lalkowych, 49 teatrów objazdowych, 8 teatrów operowych i 9 operetkowych, jeden teatr pantomimy i jeden teatr żydowski grający w jidysz (z czterech milionów przedwojennych Żydów zostało 40 000). Trzeba jeszcze uwzględnić niezliczone teatry amatorskie i 40 teatrów studenckich, które w istotny sposób współtworzą atmosferę eksperymentowania, nowy repertuar i „świeżość”. (Jako przykład można wskazać studencki teatr w Krakowie, który przygotował światową premierę *Ostatniej taśmy Krappa* Becketta⁸.) W sezonie 1960/61 odbyło się 428 premier, połowę stanowiły sztuki zachodnie (Frisch, Dürrenmatt, Lorca, Borchert, Pirandello, Betti, Miller, Williams, Saroyan, Ionesco, Genet, Beckett, Anouilh, Camus, Sartre, Sagan, Vailland, Osborne, Fry itd.). Obejrzało je 13 milionów widzów (Polska ma 30 milionów mieszkańców). Kraj odwiedziło wiele zagranicznych zespołów: TNP Vilara, The OldVic, Berliner Ensemble, Teatr Wachtangowa, Il Piccolo Teatro di Milano, Il teatro de Filippo, opera pekińska, balet z Tajlandii, zespół folklorystyczny z Kamerunu.

Polskie teatry także odbyły wiele zagranicznych tournée: Austria, Anglia, Belgia, kraje nordyckie, Niemcy Zachodnie, Włochy, Francja, kraje socjalistyczne.

⁸ W Teatrze 38 odbyła się polska prapremiera *Ostatniej taśmy Krappa* 29 I 1959, czyli trzy miesiące po światowej prapremierze londyńskim Royal Court Theatre (28 X 1958).

Polacy grali dziewięciokrotnie w Théâtre des Nations, zdobyli cztery nagrody: dwie aktorskie, jedną reżyserską dla Korzeniewskiego, jedną scenograficzną dla Szajny. Jako członek ITI Polska często przyciągała uwagę „duchem prawdziwej wolności, który otwiera zespoły na krytykę. Słyszałem na przykład, jak potwierdzano pogłoski o zagrożeniu korupcją przy wyborze tekstów i stylu gry, który często jest rezultatem ideologicznych nacisków...” (Michel Saint Denis, „World Premieres”, marzec 1962). Współpraca z socjologami, filmowanie najlepszych przedstawień, żeby wzbogacić zbiory teatralne znajdujące się w Muzeum Teatralnym w Warszawie, państwowy instytut badań teatralnych, to tylko przykłady potwierdzające wagę, jaką przykładą się do tej dziedziny sztuki, oraz systematyczność, z jaką przystępuje się do dzieła. Ekonomiczna niezależność (teatry są finansowane przez gminy, które mają specjalny budżet kulturalny) i artystyczna wolność pomogły teatrom zwyciężyć komercję. Najważniejsze są artystyczne ambicje, a nie teatralna kasa. Gruntowne wykształcenie fachowe stanowi zaś gwarancję wysokiego poziomu.

Wygląda na to, że gorączka teatralna się nie skończy. W następnym sezonie zostanie otwarty największy teatr w Europie (3 500 miejsc, najnowocześniejsza maszyna, techniczne wyrafinowanie).⁹ Krążą pogłoski, że sezon rozpocznie inscenizacja Petera Brooka ze scenografią Picassa. Latem po Wiśle pływa barka artystyczna, żeby grać w małych miasteczkach, oddalonych od centrów.¹⁰ Zaczęto wznosić wielkie namioty na 1200 miejsc dla teatrów objazdowych. Prowincjonalne miasta rywalizują między sobą, pokazując, jak kwitnie w nich życie kulturalne. Organizują swoje „Dni”, zapraszają zespoły teatralne i orkiestry symfoniczne, aranżują „poetyckie sympozja”, gdzie spotykają się starsi i młodszy poeci z całego kraju, żeby czytać swoje wiersze i dyskutować o nich. Dzięki czterem wielkim festiwalom na prowincji teatry pracujące poza największymi centrami kultury, takimi jak Warszawa czy Kraków, mają okazję do porównania efektów swojej pracy i zaczerpnięcia inspiracji. Nieustannie organizuje się seminaria, podczas których reżyserzy, scenografowie i aktorzy dyskutują o fachowych problemach, oglądają zagraniczne materiały. Sprawom teatru poświęcone są łamy pięciu czasopism. Tygodnik „Teatr” zdaje relacje z wydarzeń teatralnych w całym kraju. Miesięcznik „Dialog” to gruby tom, w którym drukuje się za każdym razem trzy – cztery nowe sztuki, polskie i zagraniczne, są tu też obszernie wyimki z książek i analizy problemów teatru w innych krajach. „Pamiętnik Teatralny” ukazuje się co kwartał, ma charakter naukowy, zajmuje się architekturą teatralną, zagadnieniami technicznymi i źródłami historycznymi. Miesięcznik „Teatr Amatorski” daje obraz przedsięwzięć ochotniczych, a „Théâtre en Pologne”, wydawany po francusku, przeznaczony jest dla zagranicznych czytelników. Istnieje państwowe

⁹ Teatr Wielki, z widownią liczącą 1905 miejsc, został otwarty dopiero 19 XI 1965, po długim i burzliwym procesie odbudowy według projektu Bohdana Pniewskiego.

¹⁰ Barka Teatru Ziemi Mazowieckiej, kierowanego przez Wandę Wróblewską i Krystynę Berwińską, przestała pływać po Wiśle w 1966.

wydawnictwo drukujące wyłącznie literaturę teatralną. Można więc przeczytać po polsku między innymi autobiografię Stanisławskiego, *Notes et contre-notes* Ioneski, traktat Zeamię i *Teatr współczesny* Lagerkvista.

Wśród dramatopisarzy po roku 1956 na plan pierwszy wysunęły się dwie osobowości: Jerzy Broszkiewicz (jego najlepsza sztuka, *Imiona władzy*, to obraz politycznej filozofii w trzech różnych epokach) i Sławomir Mrożek, który w swojej twórczości daje ostrą karykaturę wad narodowych. Witold Gombrowicz, chociaż przed wojną wyemigrował do Argentyny i nadal tam mieszka, swoimi powieściami i dwiema sztukami w istotny sposób wpłynął na młodszych autorów.

Na koniec parę słów o *bête noir* teatru, czyli o krytyku. Krytyk nie jest cenzorem, który ma osądzić przedstawienie na podstawie swoich politycznych i estetycznych ideałów. Nie jest powierzchownym sprawozdawcą ani hermetycznym logikiem, powinien po prostu obiektywnie i dokładnie przeanalizować przedstawienie i jego sens, objaśnić, co reżyser chciał pokazać, a zarazem określić, czy mu się to udało, czy nie. Powinien wypowiadać się sprawiedliwie, używając merytorycznych argumentów, bez posiłkowania się kliszami. Na koniec zaś powinien umieścić przedstawienie w szerszym kontekście życia teatralnego. Za dobrych, starych czasów, redakcje wysyłały na premiery dwóch przedstawicieli, krytyka i reportera. Dziś krytyk powinien starać się zastąpić nieobecnego reportera.

Życie kulturalne w Polsce wprawia w podziw każdego, kto uprzytomni sobie, jak sprawy wyglądały przed dziesięcioma laty. Odwaga i skłonność do eksperymentu charakteryzują ten kipiący kocioł, w którym francuskie czy amerykańskie nowości szybko zyskują nową oprawę. Między zwolennikami różnych prądów toczy się otwarta dyskusja na temat funkcji sztuki. Czy istnieje dziś estetyka marksistowska? Jeśli istnieje, to na czym polega? Przykrym nieporozumieniem jest spoglądanie na wszystko przez ideologiczne okulary. Obiektywny europejski klerk musi przyznać, że polska kultura jest istotną częścią kulturowego europejskiego patrimonium, a jednocześnie obiecującym dowodem na to, że stary kontynent ma nadal wiele duchowych rezerw.

Przełożyła i opracowała Ewa Partyga