

WYWIAD

# OD PRZEDŚWITU DO MGŁY

Z KRISTYNĄ SKUSZANKĄ I JERZYM KRASOWSKIM

rozmawia Tomasz Milkowski

**M**inęło 45 lat od Państwa debiutu w Opolu. Był to debiut wyśmienity. Pani Krystyna po premierze „Sztormu”, pierwszej reżyserii w teatrze zawodowym, otrzymała Nagrodę Państwową, a okres kierowania przez Panią teatrem opolskim nazwany został czasem przedświtu. Przedświtem tego wszystkiego, co się w teatrze polskim potem wydarzyło. Pamiętajmy, że był to rok 1953.

**Krystyna Skuszanka:** – Były to najokrutniejsze czasy stalinowskie. Żył jeszcze generalissimus. ;

**I jak to się Państwu udało już wówczas zaistnieć tak inaczej?**

**K.S.:** – Ja właściwie zawsze o coś się biłam. W tamtym czasie nawet jeszcze nie przychodziło do głowy, że można bić się o wolność od stalinizmu. Ale mogło już przyjść do głowy młodym ludziom, że trzeba się w teatrze uwalniać od socrealizmu. I szukać własnej prawdy w sztuce. Kiedyś napisałam króciutki wstępik do jubileuszowego opolskiego programu i nazwałam go „O prawo do młodości”.

**Aluzja do „Ody do młodości”?**

**K.S.:** – To też, wychowałam się przecież w cieniu Słowackiego, Mickiewicza, Norwida. Ale wówczas ten tekst był tylko nieśmiałym żądaniem: dajcie nam, młodym przynajmniej żyć, to znaczy – samodzielnie myśleć.

**Pojechała Pani do Opola skierowana przez władze warszawskiej PWST.**

**K.S.:** – Szkoła mnie wysłała, żebym zrobiła dyplom reżyserski. I, oczywiście, z zadanyim tematem. To było zresztą jedyne przedstawienie, jakie robiłam na zadany temat. Temat zlecił prof. Bohdan Korzeniewski i inni bardzo znakomici i zupełnie niekomunistyczni twórcy. Wysłali mnie do Opola, żebym zrobiła sztukę z radzieckiego repertuaru romantyki rewolucyjnej, „Sztorm” Billa-Bielocerckiego. Coś tam było w niej autentycznego. To nie była zupełnie martwa literatura.

**Jerzy Krasowski:** – Nie była całkiem wykalkulowana. . . .

K.S.: – Otóż to! Miała w sobie jakiś żywioł. Chcąc nie chcąc, żeby zrobić dyplom, musiałam się przygotować do realizacji. Tekst adaptowałam, powyjmowałam tylko te fragmenty, które mnie zafrapowały. Zrealizowałam to z młodzieżą teatralną, która także przyjechała do Opola tuż po studiach. Miałam przygody po drodze do premiery: Komitet Wojewódzki chciał mnie odsunąć od reżyserii – wysłannicy KW przychodzili na próby, sprawdzali. Ale wytrzymałam dzięki sile kolegów, całego zespołu, który bronił tego, co robiliśmy. Miałam wtedy dużo szczęścia, że trafiłam na takich kolegów. Dlatego mogło powstać pokoleniowe przedstawienie, tego pokolenia czekającego na zmiany, pokolenia przedświtu. Miałam również szczęście, że trafiłam akurat wtedy na Tadeusza Kantora. Do Opola polecony został przez Kantora na scenografa Wojtek Krakowski. I on przygotowywał mi scenografię do „Sztormu”. Ale się rozchorował bardzo ciężko i na kilka miesięcy wypadł z pracy. I zostałam nagle bez scenografa. Wtedy pojechałam do Krakowa do Kantora i poprosiłam go o pomoc. Nie odmówił i przejął scenografię. To niesłychanie wzbogaciło naszą pracę. Wprawdzie tamten Kantor, to nie był Kantor z „Umarłej klasy”, to był „normalny” scenograf, ale jego prace były inne niż wszystko to, co się działo wtedy w polskiej scenografii. Jego scenografia była rewelacyjna na owe czasy. I kiedy przyjechał na premierę wybitny krytyk z Moskwy, prof. Markow, powiedział, że to jest najwybitniejsze przedstawienie rewolucyjnej romantyki, jakie ostatnio widział i że powinno ono być pokazywane w Moskwie jako przykład nowego, świeżego spojrzenia.

Po tym moim debiucie Kantor się roz-  
ochocił do naszej współpracy i zrobili-  
śmy razem „Miarękę za miarękę” Szek-  
spira, pierwszy raz w powojennej Pol-  
sce. To przedstawienie całkowicie od-  
chodziło od zasad nieszczęsnego reali-  
zmu socjalistycznego. Pamiętam taki  
śmieszny epizod na moim egzaminie  
dyplomowym, właśnie z „Miarcki za  
miarękę”, bo w końcu zdawałam egza-  
min nie ze „Sztormu” – komisja uzna-  
ła, że skoro dostałam Nagrodę Pań-  
stwową za „Sztorm”, to ona nie może  
już tego spektaklu oceniać i w rezulta-  
cie robiłam dyplom z Szekspira. Przy-  
wiozłam egzemplarz reżyserski, projek-  
ty scenografii Kantora. Komisja egza-  
minacyjna była nieco zaskoczona, bo  
jakieś dwa – trzy lata przedtem Kantor  
został wyrzucony z Akademii Sztuk  
Pięknych i uważany był za twórcę nie-  
prawomyslnego. Kiedy komisja obejrza-  
ła projekty Kantora, jeden z egzamina-  
torów zapytał: „Proszę powiedzieć, jak-  
ie tu jest źródło światła?” Chodziło  
wszak o pełny realizm. Scena była  
w lochu, całkowicie zamkniętym, do-  
ciekano więc skąd tam światło, prze-  
cież to nierealistyczne. A ja na to odpo-  
wiedziałam, było to dosyć bezczelne  
w ówczesnej sytuacji, że światło jest  
z reflektorów. Uznano, że brakuje mi  
myślenia realistycznego.

**Reflektor jest bardzo realny..**

K.S.: – Nie podzielano wtedy tej opinii.

J.K.: – Kiedy robiliśmy „Księżniczkę Tu-  
randot”, już w Nowej Hucie, młodzieńki  
Witek Pyrkosz grał Kalafa. Jest tam sce-  
na, kiedy Adelma chce się przebić wiel-  
ką szpilką od kapelusza. I Witek pyta  
mnie: „A proszę pana, skąd się wzięła  
ta szpilka?”. A ja mu mówię: „No, od  
rekwizytora”. A on tak dziwnie popa-  
trzył na mnie przez moment i odpowie-  
dział: „Aha, rozumiem”.

K.S.: – To był sposób myślenia wynie-  
siony wtedy ze szkoły. Właśnie przy  
„Turandot” wielu młodych aktorów do-

wiadywało się, na czym polega zasada  
groteski w teatrze..

**Wróćmy jeszcze do Opola, do  
przedświtu. Umarł Stalin...**

K.S.: – Przeżyliśmy to w Opolu wszy-  
scy. To było wielkie dla nas wydarzenie.  
Myśmy popadli prawie w histerię nie-  
cierpliwości, że z tego wyniknie coś  
wspaniałego. I rzeczywiście.

**Teatr opolski wówczas zastąpił.  
Dlaczego liczył się ten zespół?**

K.S.: – Bo to był zespół, do którego do-  
koopitowany został Józek Szajna, został  
stałym scenografem, przyjechał Kra-  
sowski, a muzykę pisali Lutosławski,  
Skrowaczewski. Najtrafniej i najzabaw-  
niej określał to Kantor, pytany, dlaczego  
tak chętnie jeździ do Opola: „Bo my  
tam robimy polskie Ateny”.

**Nic dziwnego, że po przedświcie  
nastął świt, czyli Państwa okres  
nowohucki. Otrzymali Państwo  
rzadką propozycję stworzenia te-  
atru od podstaw, w nowej dzielni-  
cy Krakowa, niedawno wsi. To by-  
ło wyzwanie i pokusa.**

K.S.: – Zapewne. Ale ów eksperyment  
nowohucki tak dokładnie opisano, że  
nie wiem, co dzisiaj do tego dodać.

**Stał się bez mała légendą... Inną  
jednak od Opola.**

K.S.: – W Opolu chodziło o odrzuce-  
nie realizmu socjalistycznego.

**Rodzaj kontestacji?**

K.S.: – Młodzieżowy bunt przeciw te-  
mu, co było i panowało w teatrze  
i w sztuce. I myślę, że w Opolu robili-  
śmy jeden z bardzo – wówczas – nowo-  
czesnych teatrów. Mimo oczywistej  
skromności tej sceny. A w Nowej Hu-  
cie, a to już zupełnie inna sprawa. To  
był eksperyment, z którego nie wiado-  
mo było, co wyjdzie. Przyjechaliśmy,  
dosłownie, na plac budowy. Do robotni-  
ków. A byliśmy już rozgrzani doświad-  
czeniami Opola i chcieliśmy robić sztukę,  
no nie taką z „Moralności pani Dul-  
skiej”, tylko sztukę, która będzie miała

ambicje daleko szersze niż mały realizm. Ja nie pogardzam „Moralnością pani Dulskiej”, proszę mnie dobrze zrozumieć...

Zapolską też Państwo przecież wystawiali...

J.K.: - ... ale dużo później, w Teatrze Słowackiego...

K.S.: - Rzadko sięgaliśmy po tego typu repertuar w całym naszym życiu. Tak czy owak w Nowej Hucie mieliśmy poczucie, że już, już coś się tutaj stanie, że zbliża się polska rewolucja. Przeczuliśmy Październik. Jeszcze nie wiedzieliśmy, jak to się wszystko potoczy, ale odważyliśmy się już na bardzo ostre wypowiedzi polityczne na scenie. Chcę to zilustrować na przykładzie „Miarki za miarkę”. Było to jedno z pierwszych przedstawień, po „Księżniczce Turandot”, po „Krakowiakach i góralach”, po „Balladynie”, które wystawiliśmy jako sztukę o przemocy, o nadużywaniu władzy...

J.K.: - ... i o karze za zbrodnie.

O jakie zbrodnie tam chodziło?

J.K.: - (śmiech) Balladyny, oczywiście.

K.S.: - Bo musi przyjść kara za zbrodnie.

J.K.: - Kara za maliny..

Wróćmy do „Miarki za miarkę”

Szekspira.

K.S.: - Razem z Tadeuszem Kantorem doszliśmy do przekonania, że trzeba znów wystawić „Miarkę”. Idąc dalej w nawiązaniu do współczesnej rzeczywistości świata.

J.K.: - Dalej ustawiony był celownik. Ponieważ widziałem przedstawienie z widowni, mogę o swoich wrażeniach dwa słowa powiedzieć. Proszę pana, w 56 roku Szekspir na scenie, a po scenie idzie pochód ponurych, milczących postaci po ulicach. I niosą techniką wciérki zrobione portrety namiestnika kraju na tle wielkiego muru i wieżyczek strażniczych. Przecież to było bezczelne, jeżeli chodzi o sposób zaatakowania współczesności.

K.S.: - Było dla wszystkich jasne - żyjemy w obozie. Choć kostiumy były całkowicie abstrakcyjne, przedstawienie stawało się niemal dosłownym nawiązaniem do rzeczywistości. A było to jeszcze przed Październikiem. Nie pamiętam dokładnie, kiedy Kazio Dejmek wyszedł ze „Świętem Winkelrida”...

To się działo w tym samym czasie.

K.S.: - Właśnie, to było gdzieś równolegle. Potem przyszedł Październik. Mieliśmy wtedy poczucie misji patriotycznej - rozwalania tego muru, który nas otaczał.

**J.K.:** – Ten problem już dawno mieliśmy za sobą. Kiedy wystawiliśmy „Księżniczkę Turandot”, to już wszystko postawiliśmy „na głowie”. Proponowaliśmy zupełnie inną formę teatru niż obowiązywała przed rokiem czy dwoma laty. Ale doszła do tego misja druga: jak do takiego teatru przekonać naszą widownię, która była zupełnie surowa. Zrodził się wielki spór o kształt teatru. Postawiliście publiczności bardzo wysokie wymagania artystyczne. Żadnych ustępstw.

**K.S.:** – Żadnych ustępstw! Przede wszystkim wysokie wymagania myślowe, wyraźny kierunek skojarzeń: „Stan obłączenia” Camusa, i „Oresteja” Aj-schylosa, i „Dziady” Mickiewicza, i „Sen srebrny Salomei” Słowackiego, pierwszy raz po wojnie wystawiany – krytyczne, gorzkie spojrzenie na polską historię.

**Żadnych przyjemnych ciasteczek.**  
**J.K.:** – I żadnych miraży, które Polacy tak lubią i delektują się nimi martyrologicznie.

**Słowem ani akademія, ani kawiarnia. A więc teatr trudny.**

**K.S.:** – To był teatr rzeczywiście trudny, ale zdobył Nową Hutę. To nieprawda, że przychodziła do nas – takie stawiano nam zarzuty – sama publiczność z Krakowa. Z Krakowa rzeczywiście przyjeżdżali. I z całej Polski przyjeżdżali, i z zagranicy. Ale jednak trzon publiczności to była Nowa Huta i to było nasze wielkie zwycięstwo. Kiedy występowałam na sesji Teatru Narodów w Paryżu w roku 1958, wcale nie zamierzałam ekscytować zachodniej publiczności opowiadkami, jak to w Polsce można teatrem porwać robotników. To były fakty już sprawdzone i w następnych latach potwierdzone.

**Muszę jeszcze o jedno zapytać: czy Państwo byli tacy przenikliwi, czy też drepczemy w miejscu?**

**Kiedy bowiem czytam Państwa wypowiedzi z drugiej połowy lat 50., odnoszę wrażenie, że chodzi o nasz teatr dzisiejszy. Te diagnozy się utrzymują: o niedowładzie dramaturgii, o nędzy krytyki, o potrzebie teatru wysokiego. Mamy wiecznie te same pretensje. Może to jest na zawsze przypisane teatrowi? Na przykład poczucie kryzysu. Jeśli dziś spojrzeć na owe czasy, można mówić o rozkwicie teatru, a jednak mówiła Pani wtedy o kryzysie.**

**K.S.:** – Mnie się wydaje, że prawdziwy rozkwit, i to nie tylko teatru, ale w ogóle polskiej kultury, przypadł na lata 1956 – 76. To takie wspaniałe dwudziestolecie w PRL-u, naprawdę błyszczące. I myślę, że wtedy o kryzysie się nie mówiło. Wtedy toczyły się bardzo poważne dyskusje o formie, jaka jest granica awangardy, na czym polegają związki z tradycją. Pamiętam nasze późniejsze wypowiedzi, na przykład we Wrocławiu...

**To już następny Państwa etap – może trzeba by go nazwać południem. Wasz teatr zajaśniał w pełni.**

**K.S.:** – Nie mówiliśmy wtedy o kryzysie. Ale mówiliśmy na przykład o potrzebie romantyzmu.

**J.K.:** – To był bardzo ważny czas wyboru tradycji. Otóż wybranie przez nas romantyzmu było takim wyborem. I nie tylko. Było też opowiedzeniem się, określeniem stosunku do rzeczywistości.

**J.K.:** – To był bardzo ważny czas wyboru tradycji. Otóż wybranie przez nas romantyzmu było takim wyborem. I nie tylko. Było też opowiedzeniem się, określeniem stosunku do rzeczywistości.

**K.S.:** – Z tym, że my obydwójce mamy specyficzny pogląd na romantyzm. Wybieramy z romantyzmu przede wszystkim to, co było w nim myślą krytyczną. Oczywiście, to wcale nie przeszkadza, że Krasowski zna na pamięć „Pana Tadeusza”, a to nie jest arcydzieło nadmiernie krytycznie, raczej apologia dawnej Polski... Nigdy nie dotykaliśmy utworów Krasińskiego, bo coś nas w nich uwierało. Słowacki był dla nas najważniejszy: „Balladyna”, „Sen srebrny Salomei”, „Kordian”, „Fantazy”, „Lilla Weneda”. To były bardzo gorzkie portrety Polaków. Z tej samej tradycji Krasowski wywiódł „Geniusza sierociego” Marii Dąbrowskiej. W tym nurcie utrzymał także „Zemstę” Fredry.

A jak w tym wyborze mieszczą się premiery „Krakowiaków i górali”?

**J.K.:** – To była bardzo szlachetna dani-  
na na rzecz tradycji teatralnej i polskiej tradycji, chociażby dramaturgicznej



i muzycznej. A także coś na rzecz gustów widzów, którzy „Krakowiaków” bardzo lubią.

**K.S.:** – Nie mówiąc o tym, że to jest tak samo, jak w „Zemście”: Polacy muszą się ciągle bić, zawsze muszą być i Krakowiacy, i górale.

**J.K.:** – W tej sztuce wielkiego bagażu polityczno-ideowego nie ma, ale stoi za nią piękna tradycja. Pamiętajmy, jaką rolę odegrała ta sztuka Bogusławskiego na rzecz wielkich reform u schyłku Rzeczypospolitej szlacheckiej.

We Wrocławiu swój program zrealizowaliście Państwo w pełni.

Prawdę mówiąc, program Teatru Narodowego.

**K.S.:** – Z ukierunkowaniem na wychowanie młodzieży. To, co udało się nam osiągnąć na widowni, która liczyła 1200 miejsc, i która w rezultacie naszej działalności była wypełniona głównie młodzieżą licealną i studencką. Rozwinęliśmy szeroką współpracę ze szkołami i Uniwersytetem Wrocławskim. Dlaczego wobec tego opuściliście Państwo Wrocław?

**J.K.:** – Ciężko było opuszczać przyjazny nam Wrocław. Dwa lata trwały rozmowy z Krakowem. Kiedy minister kultury zaproponował mi kierowanie szkołą teatralną, przeszliśmy do Krakowa mając przyręczone otwarcie tam wydziału reżyserii. Tak się stało. Kierując Teatrem im. Słowackiego i szkołą można było oprzeć proces dydaktyczny o teatr, a teatrowi zapewnić młode kadry. Zawodu uczyli: Krystyna Skuszanka, Konrad Swinarski, Jerzy Jarocki, Jerzy Zegalski i Jerzy Krasowski. Nasi uczniowie to m.in. Ania Polony, Krystian Lupa, Marcel Kochańczyk, Mikołaj Grabowski, Krzysztof Babicki, Edward Lubaszenko, Andrzej Dziuk. Niczego sobie „przychówek”. Czy to oznaczało zerwanie związków z Wrocławiem?

**J.K.:** – Wdzięczny miastu powołałem do życia we Wrocławiu dwuwydziałową filię krakowskiej szkoły teatralnej.

Pierwszym jej prorektorem był Janusz Degler, a pierwszym nauczycielem aktorstwa Igor Przegrodzki.

A więc szkoła i teatr wypełniały Państwu czas w Krakowie. To chyba wszystko?

**J.K.:** – Nie. Przez rok byłem głównym reżyserem krakowskiej telewizji.

Skąd ta pracowitość, a może zachłanność na robotę?

**J.K.:** – Przyszli, prosili, więc pomogłem, a pieniędzy od nich nie chciałem. Wiele wtedy robiłem przedstawień w TV, więc łatwo mnie znaleźli.

Co to znaczy: wiele?

**J.K.:** – Kilkadziesiąt, ponad trzydzieści, w tym dwie realizacje własnych tekstów. O ile wiem, z sukcesem?

**J.K.:** – Dostałem trzy Złote Ekran. Dlaczego nie reżyseruje Pan teraz w TV?

**J.K.:** – Proszę zapytać Jurka Koeniga. On zna odpowiedź.

A co Pan teraz robi?

**J.K.:** – Jak to co? Nic. Aha, uczę młodych reżyserii w Warszawskiej Akademii Teatralnej. Ale to prawie hobby. Przez tyle lat tworzyliście parę nie tylko jako małżeństwo, ale jako artystyczny tandem. Takie artystyczne małżeństwa bardzo rzadko się trafiają. Tworzyliście wspólnie, ale inaczej. To były zawsze dwa teatry: Teatr Skuszanki i Teatr Krasowskiego. Różnica tkwi

nie tylko w temperamentach politycznych czy w formie, u Krystyny Skuszanki zawsze bardziej poetyckiej, nieuchwytniej, u Jerzego Krasowskiego zawsze bardziej realistycznej, bardziej zmysłowej. To było połączenie pierwiastka żeńskiego i męskiego w sztuce, awers i rewers.

K.S.: – Swego czasu nawet o tym pisa-  
no, że nasz teatr to dwa w jednym.

Symbolicznie – dla Skuszanki zna-  
kiem firmowym był Szekspir i Sło-  
wacki, dla Krasowskiego – Kaden  
i Przybyszewska. Dlaczego?

K.S.: – We wszystkich moich insceni-  
zacjach starałam się ukazać Słowackie-  
go jako twórcę będącego znacznie bliżej  
Norwida niż się powszechnie uważa.

Jako poetę gorzko ironicznego, niesły-  
chanie wnikliwego, który daje nam cią-  
gle porażająco aktualną diagnozę stanu  
ducha Polaków.

J.K.: – Kilka słów o adaptacji „Genera-  
ła Barcza” Kadena. Dlaczego się za to  
zabrałem? Chodziło o pokazanie źródeł  
współczesności. Wtedy wracaliśmy do  
niepodległości, przeżywaliśmy „radość  
z odzyskanego śmietnika”. Wiele tam-  
tych nastrojów odezwało się w okresie  
powojennym, osobliwie w 1956 roku.  
Ale kolebka tych zachowań znajdowała  
się w dwudziestoleciu. Nie mając tek-  
stu o tym wielkim procesie, sam sobie  
ten tekst sceniczny napisałem. A wra-  
cając do wspólnego mianownika nasze-  
go teatru, czy naszych teatrów: nasze  
decyzje artystyczne zawsze wynikały,  
gdzieś u spodu, z potrzeby mówienia  
o najważniejszych sprawach narodu.

K.S.: – To się nie zmieniało ani nie  
zmienia. Także dzisiaj. Właściwie tylko  
wtedy można mówić poważnie o te-  
atrze, kiedy się twórca określi, przekaże  
jasno, jaki ma stosunek do swoich cza-  
sów, do ludzi.

Mówicie Państwo o latach 50.,  
60., 70., jakby nie istniała cenzura

i można było bez ograniczeń reali-  
zować swoje wizje artystyczne.

J.K.: – Ja zawsze byłem człowiekiem  
lewicy – nigdy komunistą. Ale to wcale  
nie znaczy, że było mi łatwiej. Przeciwnie,  
bardzo często spotykałem się ze  
znacznie większymi oporami ze strony  
cenzury niż moi koledzy, bo byłem  
agresywny. Trwała zresztą osobliwa gra  
z cenzorami, pewna umowa: cenzor  
powiadał, że nie może mi tego puścić,  
a ja udawałem, że może. I ile tylko  
można było rozepchnąć ówczesne  
ograniczenia, tyle rozpychałem i posze-  
rzałem pole wypowiedzi. Czasami wo-  
jowałem kilka lat, np. o „Burzliwe życie  
Lejzorka Rojtszwańca” czy o „Sprawę  
Dantona”. Udało mi się kiedyś wywojo-  
wać już zdjętą z druku sztukę Tade-  
usza Różewicza „Pogrzeb po polsku”.  
Trzy lata Kazio Dejmek i ja, bo akurat  
wpadliśmy na ten sam pomysł, wojowa-  
liśmy o wystawienie „Lejzorka”. No,  
tekst nie taki bagatelny... Ale w pewnym  
momencie Dejmek odpuścił, nie miał  
już siły ani czasu dalej wojować. Ale ja  
nie darowałem. W końcu Lucjan Moty-  
ka, który był wtedy w Krakowie, wziął to  
na siebie i rzecz puszczono. Powiedział,  
że on, jako sekretarz wojewódzki, bę-  
dzie odpowiedzialny za wystawienie.  
Przedstawienie miało ogromne powo-  
dzenie. Ten cenzor, który mi trzy lata  
przeszkadzał, w końcu w Krakowie  
spektakl zobaczył. Zadzwoił do wice-  
prezesa cenzury i powiedział, że się  
wstydzi, że tyle czasu Krasowskiemu  
trzymał tekst. Bo zobaczył – ku swemu  
zdziwieniu – wzruszające, głęboko ludz-  
kie przedstawienie, podczas którego  
można się było uśmiechnąć, ale jedno-  
cześnie nie było do śmiechu. A kiedy  
wystawiałem „Sprawę Dantona” we  
Wrocławiu miałem na próbie general-  
nej dwunastu cenzorów...

... prawdziwe sympozjum.

J.K.: – Chcieli mi tam różne fragmenty  
wyciąć, ja walczyłem desperacko.

Wreszcie powiedzieli: „Tego nie możemy puścić”. A ja do nich: „Ludzie, przecież wyrywacie mi trzonowy ząb”. Otóż ostatnie słowa, jakie padają ze sceny, a mówi to prokurator trybunału rewolucyjnego, brzmią: „Cholera, nie rzemiosło”.

Wzięli to do siebie?

J.K.: – Chyba tak, bo kiedy podawałem płaszcz pani z cenzury, kiedy już wychodziła w towarzystwie swoich kolegów, powiedziała: „Cholera, nie rzemiosło”. Tak mi się zwierzyła. To nie było tak dokładnie: tu twórca, tu cenzura. Wtedy istniał tajemny układ, nigdy na ten temat nie rozmawialiśmy, a jednak istniał. Ireneusz Iredyński to nawet ironicznie ukazał w jednej ze swych sztuk, „Ołtarzu wzniesionym sobie”: jej bohater, Cenzor, uważa się za głównego twórcę sukcesów literatury, która musiała zdobywać się na wysiłek, aby wyminąć ograniczenia. Dziś już nie istnieją tego typu przeszkody. A jednak teatru nie robi się wcale łatwiej. To narastanie przeszkód odczuli Państwo także pod koniec pracy w Krakowie, a zwłaszcza w Teatrze Narodowym. Dlaczego tym razem się Wam nie powiodło?

K.S.: – Nie mogło się udać. Byliśmy naiwni sądząc, że można się było wówczas poprzez teatr zrozumieć. Społeczeństwo rozpekło się na pół. Nie był to czas dla teatru, który łączy.

J.K.: – Mimo to nie był to czas całkiem stracony. W Małym mieliśmy nadkomplety na trudnych przedstawieniach. Ale nadciągał już niepomysłny czas dla teatru. Na pewno tracił on rolę jako jedna z trybun, niekiedy obok ambony najważniejsza.

A czy dzisiaj nie ciągnie Państwa do teatru, do pokierowania jakąś sceną?

J.K.: – Nie. Bo dziś trzeba być człowiekiem szalonym, żeby zostać dyrektorem. Po pierwsze, nie wiadomo co grać i dla kogo?

Na jakie najważniejsze pytanie musi odpowiedzieć sobie reżyser, a tym bardziej dyrektor, zanim przystąpi do pracy? Jak ma przeдрzeć się przez mgłę, bo tak bodaj najkrócej można opisać współczesną sytuację teatru.

**K.S.:** – Musi odpowiedzieć sobie na pytanie, jak nawiązać kontakt z prawdziwą publicznością. To znaczy nie z taką publicznością, która przychodzi się gapić i co najwyżej traktuje teatr jak rozrywkę. To pytanie fundamentalne.

**J.K.:** – Najwybitniejsze spektakle nie wymagają żadnej zachęty. Mają tak wielką siłę oddziaływania, że lepszy czy gorszy widz od razu odczuje, że to jest coś naprawdę nieprzeciętnego.

**Ja w to nie wierzę.**

**J.K.:** – Nie wierzy pan? Jak byliśmy w Nowej Hucie, nie było tam przecież wyrobionych widzów, a przychodzili.

**K.S.:** – Ale trwała ciągła awantura o ten teatr, prasa tworzyła atmosferę swego rodzaju skandalu. I przedstawienia były traktowane jako sensacyjne. Jedni się zgadzali, drudzy nas zwalczali. Pomagał nam więc pewien snobizm. Gdyby była cisza i pustka wokół teatru, to nie wiem, jak by się potoczyły jego losy.

**J.K.:** – Może. Liczy się jednak też dostępność teatru i kultury w ogóle. Co się stało w ostatnich latach? W wielu małych miasteczkach powstała kulturalna pustynia. Zniknęły domy kultury, kina, biblioteki. I potem dziwimy się, że wzrasta przestępczość. Kultura decyduje o substancji narodu. O tym nie wolno zapominać.

**K.S.:** – Mnie się zdaje, że w sytuacji, jaka jest w tej chwili, może nawet nie tylko w Polsce, ludziom, którzy parają się upowszechnianiem kultury i tym, którzy mają ambicje twórcze, zostało tylko jedno: zaczynać od początku. Ja na przykład, gdybym była 30 lat młodsza,

to najchętniej wyjechałabym do małego miasteczka, znalazła jakichś przyjaciół w samorządowych władzach, ale przede wszystkim szukałabym grupy amatorów i to z różnych dziedzin. I takich, którym podoba się teatr, i takich, którzy chcieliby zmierzyć się z plastyką, z muzyką. I zaczęłabym coś robić od nowa. Może to są pomysły śmieszne.

**Dlaczego mówi Pani: od początku?**

**K.S.:** – Bo jeśli zaczyna się szukać nie od korzeni tylko od formy teatralnej, to znaczy, jeśli chce się licytować w swojej awangardowości, to z tego niewiele dzisiaj wyniknie. Zaczynać od nowa, to znaczy zadać proste pytanie: po co ty człowieku żyjesz? To znaczy poszerzać wyobraźnię i wrażliwość. Tymczasem nasze społeczeństwo jest zajęte gonitwą za pieniędzmi. Mówię to wprawdzie z pozycji człowieka, który specjalnie nie musi się martwić o status materialny, bo nie jestem głodna. Ale toż przecież ideał życia, polegający na tym, że trzeba się dorobić, przesądza o tym, że kultura idzie w ruinę.

Z uporem wracam do naszych początków, do lat młodości, tuż po wojnie w zrujnowanym kraju, gdzie wszystko było na kartki, gdzie nie było co jeść.

I człowiek się tym nie przejmował, uczył się, potem pracował. I mobilizowało nas wewnętrznie przekonanie, że trzeba coś ze swoim życiem zrobić.

Może i dzisiaj wyjście z ideą tworzenia od podstaw, trochę w duchu Żeromskiego, miałoby szansę? Wydaje mi się, że w takich czasach nie ma innego sposobu na odnowienie człowieka. Inaczej sztuka będzie się coraz bardziej manierowała, bo będzie zjadała swój własny ogon. Przecież w teatrze, w gruncie rzeczy, przejada się coraz bardziej własne pomysły. Prawdziwym odkryciem teatralnym może być tylko człowiek. Od nowa pokazać człowieka, o, to byłoby odkrycie. Ale ty, Jerzy, pewnie się z tego śmiejesz?

**J.K.:** – Nie, uśmiecham się do tych myśli. Jeden człowiek nie zmieni świata. Musi się do czegoś odwołać, do mecenatu państwowego, do ludzi zainteresowanych kulturą. Ale dzisiaj świadomość działania, oskoma dążenia do celu jest w zaniku. Za rzadko spotykamy partnerów, żeby o tym poważnie rozmawiać. Szkoda, bo to jest ciekawa i ważna sprawa.

**K.S.:** – Wtrącę coś bardziej optymistycznego. Kiedy czytam, że w takich miastach jak Częstochowa, czy Kielce, skrzyknęli się ludzie, wzięli się pod ramię, i wyprodukowali operę, to mnie pokrzepia. I że się im udało. W Kielcach stoi nowy, wielki gmach teatru, prawie nieużyteczny. Rezyduje w nim filharmonia. Jacyś ludzie skrzyknęli się, wzięli nawet amatorów z ulicy do baletu, których ćwiczyli przez kilka miesięcy. To samo robili w Radomiu z operetką. Publiczność szaleje, bo taka produkcja łechce patriotyzm lokalny, że oto w Kielcach pojawiła się własna opera. Okazuje się, że jeśli jest ambicja w środowisku i zbiegnie się trochę ludzi, to właśnie na tej prowincji budzi się nadzieja. Wcale nie w Warszawie, nie w Krakowie, gdzie teatry usychają. Ale w małych ośrodkach jakby coś kiełkuje. Może to jest to światełko w tunelu.

**J.K.:** – Zapewne takie siły w społeczeństwie tkwią, ale ktoś powinien zacząć je wyciągać. To nie jest żadne tam społecznikostwo, ale istotna część życia ludzkiego, temu człowiek chce się poświęcić, coś chce robić. I to jest istotna część życia narodu. Ty masz rację, musi być ktoś taki, kto da temu impuls, potem rzecz się potoczy. Mówiłem niedawno o tych impulsach, które muszą być wkalkulowane w opiekę państwa i jego struktury. Wtedy to „od początku” nabierze rozmachu i przestanie być utopią.

Dziękuję Państwu za rozmowę. ■