

O TEATRZE KTÓRY POŻERA SAM SIEBIE...

Rozmowa z KRYSTYNĄ SKUSZANKĄ



Zdjęcie: Grażyna Wyszombrska

W tym roku mija akurat dwadzieścia lat od czasu, kiedy Krystyna Skuszanka objęła pamiętną dyrekturę Teatru w Nowej Hucie. Skuszanka, podobnie zresztą jak znany teatrolog profesor Zbigniew Raszewski, jest absolwentką polonistyki Uniwersytetu w Poznaniu. Z tamtego okresu pamiętam ją też, jak przemijając mówiła wiersze na akademickim turnieju recytacji... Teraz Skuszanka, po siedmioletniej kadencji dyrektorskiej (naturalnie wspólnie z Jerzym Krasowskim) we wrocławskim Teatrze Polskim zadomowiła się znów w Krakowie, i to w tak bogatym w chlubne tradycje Teatrze im. Juliusza Słowackiego.

665

ciami przebić się do serca i umysłu widza, ale czym tego widza zadziwić i porazić. Manifestuje ciągłe swoje bardzo wyolbrzymione i sztuczne racje istnienia, popadając w osobliwy barok. Przykładem takich pretensjonalnych kapliczek barokowych mogą być dziś także (tak kiedyś żywe) niektóre teatry studenckie, mówiące językiem przeznaczonym już tylko dla wąskiego „rodzinnego kółka”. Powstają coraz to nowe getta teatralne z własnym zarogonem, i one to mają być jakoby odpowiedzią i wyzwaniem dla skostniałej formy dawnego mieszczańskiego teatru. Teatr przestraszony siłą środków masowego przekazu jak każda sztuka przerażona, uległ barokowi formy, zaczął żywić się własnymi treściami, zaczął pożerać sam siebie.

— Jakie wyjście więc z tego błędnego koła? W jakich proporcjach i kolorach widzi pani teatr przyszłości, jeśli na taki w ogóle się zanosi?

— Siła oddziaływania teatru została sprawdzona już od wielu stuleci, jest więc bezsporna. W człowieku bowiem drzemie i drzemie zawsze duża, nieraz niezupełnie uświadomiona tęsknota za przeżyciem teatralnym, a jest nim ta jedyna, niepowtarzalna, a zawsze bardzo osobista chwila skupionej ciszy, w której dokonuje się misterium ludzkiej solidarności.

— Teatr więc, zdaniem Pani, to zawsze ten przybytek niezwyklej intymności obcowania z wieloma ludźmi naraz, mimo jego tak wyraźnie publicznego charakteru?

— Oczywiście, mówię o teatrze, który mi jest bliski, któremu ja osobiście wierzę. Ale mogę sobie wyobrazić także teatr krzykliwy, głośno agitacyjny, jak więc, czy widowisko sportowe...

— A więc jaki powinien być ten teatr przyszłości?

— Oczywiście, mówię o teatrze, który mi jest bliski, któremu ja osobiście wierzę. Ale mogę sobie wyobrazić także teatr krzykliwy, głośno agitacyjny, jak więc, czy widowisko sportowe...

— Czy zespół, którym dyryguje Pani do spółki z Jerzym Krasowskim również przyczynia się do osiągnięcia tego tak pożądanego porozumienia z widzem?

— Staramy się tak rozmawiać z aktorem, by był w zgodzie wewnętrznej z własnymi i naszymi intencjami, by uniał przewidywać, gdzie, w jakich treściach spotka się z widzem — słowem, aby był autonomicznym i odpowiedzialnym społecznie artystą, który stara się pozyskać widza dla jasno określonych celów moralnych i ideowych.

— Teatr o jakim mówimy zakłada jednak też pełną świadomość widza w samym akcie jego współuczestnictwa w sztuce, wyłącza więc widza przypadkowo napędzonego do sali teatralnej.

— Naturalnie. Widz werbowany do teatru przez kolportera w zakładzie pracy rzadko będzie naszym autentycznym sprzymierzeńcem. Udział jego, jeśli nie wyjdzie poza sferę „gapienia się”, będzie oznaczał stratę czasu dla obu stron.

— A zatem czy należy zrezygnować z tego widza przypadkowego, nie spontanicznego?

— Nie, zapewne trzeba walczyć o niego z nim samym. Ale zadanie to przekracza już możliwości samego teatru. Mogłoby teatrowi przyjść z pomocą właśnie środki masowego przekazu (prasa, radio, telewizja), ale nie zawsze przychodzą. Często przeciwnie: prokują teatr do krzyku, efekciarstwa, braku autentyczności. Jestem jednak optymistką: wierzę w ludzi, którym łatwiej potrzebny jest jako argument własnego człowieczeństwa i dlatego odnajdują w nim prawdziwą radość.

BOGDAN DANOWICZ

Pytam więc Skuszanekę, czy ta wiekoporna tradycja Koźmianów, Pawlikowskich, Kotarbińskich, Solaskich nie ciąży na tej scenie, tradycja wielkiej, narodowej literatury, i jej pełnej pietyzmu interpretacji. A na to Skuszanka, że właśnie ta scena krakowska domaga się żywego stosunku do wspaniałej spuścizny literatury dramatycznej, która — jej zdaniem — nie znosi pomnikowej stylizacji i patetycznej drętwoty. Pytam też Skuszanekę, czy istnieje jednak coś w rodzaju specyficznego aktorstwa krakowskiego, albo nawet specjalnej szkoły krakowskiej w teatrze? — Tak — potwierdza Skuszanka — ta krakowska specyficzność manifestuje się zwłaszcza w przywiązaniu do wartości słowa. — A więc w pewnym jego szlachetnym patosie? — pytam. — Nic podobnego — mówi Skuszanka. — Szkoła krakowska daleka jest od manier deklamacyjnych, a jej styl przejawia się w dążeniu do wyrazistości słowa, przy zachowaniu prostoty i prawdy wyrazu. Dobry aktor krakowski miał i ma zawsze szczerzy szacunek dla treści słowa, dąży w głąb jego sensu, szuka uparcie prawdy wyrazu, a unika efekciarstwa. Luminarzem tego typu aktorstwa był ongiś Woźnik, i dziś można wymienić szereg znakomitych aktorów krakowskich, dla których słowo jest pierwszorzędym instrumentem artystycznym: Zofia Jaroszewska, Maria Kościalkowska, Danuta Michalowska, Anna Lutosławska, Halina Gryglaszewska, Anna Polony, Eugeniusz Fulda, Jerzy Nowak, Wojciech Ziębarski czy Jerzy Trela. Teatr krakowski (mówię nie tylko o Teatrze im. J. Słowackiego) nie zagubił wartości tego podstawowego środka teatralnej ekspresji jakim jest i było mówione słowo. Szkoła krakowska stara się na ogół skutecznie bronić przed zabiciem wartości słowa przez wyolbrzymioną ekspresję ciała, demonstrowaną najchętniej w grotesce i konwencjach gimnastyczno-cyrkowych. Bronimy się przed „gimnastycznymi” inscenizacjami, z których miałyby na przykład wynikać, że arcydzieła naszej dramaturgii narodowej można i trzeba traktować jako rozrywkowe heca. Nie chcę być tutaj — mówi Skuszanka — rzeczniczką poglądu „świętości nie szargać”, ale bronię tradycyjnie szanowanych powinności teatru, których lekceważenie uderza w jego podstawowy sens, w jego właściwy rezonans społeczny.

— Czy nie sądzi pani jednak, że teatr w związku z dynamicznym rozwojem telewizji, tak zachłannie absorbującej ludzką wyobraźnię, musi zmienić swoją technologię, swój kształt i intensywność oddziaływania, gdyż w przeciwnym wypadku stanie się martwą konwencją? Zrozumiał to też chyba sam Peter Brook, który inscenizował już książką etnograficzną o wymieraniu jednego z plemion afrykańskich, a czynił to na miejscu w Afryce. Dokonywał więc artystycznej rekonstrukcji pewnego autentyku...

— Peter Brook lub jego przyjaciel Jerzy Grotowski stanowią skrajne przykłady bardzo daleko posuniętych poszukiwań parateatralnych. Ja natomiast chciałabym zająć się powszednim dniem naszego teatru dramatycznego, który w istocie przeżywa, i to nie tylko w Polsce, bardzo symptomatyczny dla niego i naszej cywilizacji okres deformacji.

— Unika pani słowa kryzys? — Unikam, gdyż mówienie o kryzysie teatru niczego nie wyjaśnia. Ludzie bombardowani dziś zewsząd nadmiarem informacji i dramatycznymi przekazami z całego świata przestali jakby słyszeć samych siebie, nie mogą się wewnętrznie pozbierać.

Przewagę wtedy biorą odruchy historyczne. Przestrach wyolbrzymia reakcją także w sztuce teatralnej, która popadła w nastroje katastroficzne: zaczyna zajmować się głównie własną zagładą. Teatr przerażony przestaje interesować się światem, zaczyna zajmować się wyłącznie sobą. Teatr przerażony nie myśli o tym, jakimi treściami