

TADEUSZ KUDLIŃSKI

SKUSZANKA



Fot. Archiwum

PORTRETY WSPÓŁCZESNE

BUDOWĘ nowohuckiej dzielnicy Krakowa rozpoczęto w r. 1949, a w dwa lata później — budowę samej huty. Po pięciu latach nowa dzielnica dawnego Krakowa, tworząca jednak organizm odrębny, liczyła już 80 tysięcy mieszkańców, przybyłych tu w większości i bezpośrednio ze wsi. Powstaje tak środowisko o swoistym półchłopskim, półrobotniczym obyczaju. Jest na razie w Nowej Hucie 10 szkół, są kina i księgarnie, natomiast nie ma teatru. W gorącym tworzeniu nowego organizmu planiści zapomnieli o stosownym budynku. Kiedy w r. 1954 przypomniano im o tym, centrum osiedla było już zabudowane i nie stało tam miejsca na teatr. Dlatego usytuowano projekt budowy na peryferii (ówczesnej) i rozpoczęto budowę teatru w formie kameralnym (422 miejsca), na razie bez pracowni i warsztatów. Było to więc prowizorium, budowę zaplaczono do czasu wzniesienia wielkiego teatru dla mas, który planowano dla nowego środowiska Huty im. Lenina. Jednakże przyszły inne, pilniejsze sprawy i z budowy wielkiego teatru zrezygnowano. Powstał tylko teatr mniejszy, który otwarto w grudniu 1955 jako Teatr Ludowy.

Dokończenie na str. 8

Inaugurowano działalność Teatru Ludowego przedstawieniem „Krakowiaków i górali”, oddając w ten sposób hołd oświeconemu ojcu teatru polskiego. Wykorzystano zarazem lokalizację jego śpiewogry we wsi Mołła, mającej za tło kopiec Wandy (co nie chciała Niemca). Na szczytach tejże wsi wyrosła Nowa Huta.

Wraz z objęciem dyrekcji przez **KRYSTYNĘ SKUSZANKĘ** (1955—1960) funkcję stałego reżysera objął Jerzy Krasowski, a scenografem został Józef Szajna — dwie silne indywidualności — tak że profil Teatru Ludowego kształtowany był przez tę trójkę osób. Asystujący początkowo Szajnie Garlicki wypracował się szybko na samodzielnego scenografa, o wyraźnej jednak zależności od mistrza. (O dominującym wpływie tych osób świadczy statystyka przedstawień za siedmioletnie. Na 37 pozycji repertuaru realizowała Skuszanka i Krasowski 33 przedstawienia. Szajna i Garlicki opracowali scenografię do 29 sztuk). Zasluga Skuszanki było skupienie wartościowego zespołu aktorskiego, związanego z teatrem i jego kierownictwem — w zespole tym debiutował późniejszy reżyser Jerzy Goliński i jego asystent reżyserski, Piotr Paradowski.

Zasadniczą tendencją w kształtowaniu repertuaru staje się dobór sztuk o postępowej problematyce społeczno-politycznej, przy konsekwentnej postawie rewizjonistycznej wobec przeszłości historycznej czy artystycznej. Przeważa w repertuarze dramaturgia współczesna, i to raczej obca, której zestaw świadczy o ambicji kierownictwa, ale też o literackim eklektyzmie (Steinbeck i Ehrenburg, Werfel i Camus, Dürrenmatt i Szwarc). Sztuki te przynoszą zresztą najważniejsze sukcesy artystyczne i kasowe („Myszy i ludzie”, „Lejzorek”, „Jacobowsky”, „Dżuma”, „Molulus”, „Smok”). Osobną domeną Krasowskiego stają się udane adaptacje prozy beletrystycznej, jak np. „Radość z odzyskanego śmietnika” wg powieści Bandrowskiego o generale Barczu.

Nieco spóźnionym w stosunku do innych teatrów autorem „odwilżowym” staje się J. Broszkiewicz, za-

razem długoletni kierownik literacki tego teatru za trzech kolejnych dyrekcji. Przedstawienia dwu pierwszych sztuk Broszkiewicza („Imiona władzy” — październik 1957 i „Dziękuję rolę Pigwy” — październik 1960) stworzył nowy typ satyry „obchunkowej”. Pozycje te ujawniły dramaturga w dotychczasowym profilu, a zarazem utrwaliły jego pozycję w teatrze na dłuższy czas.

Wyraźnie upośledzona jest ilościowo klasyka, a jeśli już była grana, to raczej w gatunku komediowym (Goldoni, Gozzi). Wyjątkiem jest na tym tle „Burza”, dalej antyczna, monumentalna „Orestea”, z repertuaru polskiego — kameralne i ekspresyjne „Dziady” poprzedzone poetycką „Balladą” i „Śnem srebrnym Słomei”, zapowiadającym rewizjonizm romantycznego i mistycznego repertuaru. Równie samowolne ingerencje reżyserskie stosuje się do Fedry, granego na sposób cyrkowy.

Działalność wspomnianej trójki kierowniczej była zgodna, choć nie jednolita. Szajna zbyt dobrze jest znany ze swego kompleksu obozowego, by go szerzej objaśnić. W konsekwencji impulsem jego wizji plastycznej jest zaprzeczenie wartości ludzkiego istnienia oraz rozkład otaczającej rzeczywistości, ukazanej z pełnym okrucieństwem, w pełnej brzydocie i kalektwie. Ten antyhumanizm i antyestetyzm Szajny jest bardzo specyficznej natury (może polskiej?), różniący go od potocznego turpizmu współczesnego. Najogólniej biorąc, scenografię Szajny cechują abstrakcyjne a nastrojowe elementy oraz deformacja postaci. Styl ten nie korespondował wszakże z aktorstwem teatru Skuszanki, która nie wyzbyła się tradycji naturalistycznych. Ta dysproporcja między awangardową i nader indywidualną optyką przedstawień a aktorstwem ci devant, była oczywista i wywoływała przykre rozkojarzenie w wyobraźni widzów. Były oczywiście przedstawienia, w których scenografia Szajny korespondowała wybornie z posepnym nastrojem sztuk takich, jak np. „Orestea” czy „Dżuma”, jednakże styl ten stosowany monopolistycznie do różnych faktur dramaturgicznych wywoływał wspomniany już rozdźwięk. W każdym razie indywidualność Szajny wycisnęła na Teatrze Ludowym swoiste piętno.

Przeciwieństwem tego podejścia „kompleksowego” Szajny były gościnne scenografie Krystyny Zachwatowicz, stosującej różne faktury, zależnie od przedstawianej sztuki, jak np. w „Pigwie” i w „Lejzorku”. Górował jednak Szajna, którego scenografia budziła opory publiczności, potępiającej odczłowieczenie postaci scenicznej i ogólny wykład obrazu scenicznego, określanego pogardliwie mianem „szmacizmu”.

Kierunek interpretacji reżyserskiej wyrażał się w postawie intelektualnej, racjonalistycznej, sterował ostrożnie, ale wyraźnie ku autonomii reżyserskiej. Także to aplikowano jeden model interpretacyjny, nie zawsze współmierny ze stylem dramatu. Tak więc wyklęto wszelakie mistycyzmy i mitomanie, czy grę sił podświadomych, zastępując je oglądem rzeczowym. Ta nowoczesność zdawała zresztą często

procedury te przebiegały bez zacięć, także i z tej przyczyny, że po upływie 20 lat dojrzało pokolenie nowe, bardziej „umiastowione”.

Jedną ze wspomnianych narad odbyła się w styczniu 1957, kiedy Nowa Huta liczyła ok. 90 tysięcy mieszkańców z przewagą elementu osadniczo-pionierskiego, gdy oddziaływanie instytucji kulturalnych stało się zagadnieniem otwartym. Wprawdzie Skuszanka odznaczała się solennie od zamiaru eksperymentowania formalnego, jednak wymagała uznania swego dobrego prawa — i prawa zespołu — do przekazywania w przedstawieniu własnego stosunku do rzeczywistości bieżącej. Podobnie — uznając konieczność uwzględnienia odrębności środowiska, w którym teatr jej działał — oświadczała się równocześnie za „teatrem trudnym”, stawiającym publiczności wysokie wy-

Tymczasem publiczną tajemnicą było, że frekwencja w Teatrze Ludowym słabnie a publiczność organizowana sztucznie nie wypełnia sali mimo sprzedanych biletów. Widz robotniczy odstręchnął się od teatru. Zaciemniało ten przykry obraz powodzenie kilku przedstawień przy znacznej, jeśli nie przeważającej, frekwencji publiczności z Krakowa. Wytworzył się stan paradoksalny — pomijany milczeniem — że oto ambitny i wartościowy teatr nie mógł czy nie umiał znaleźć porozumienia ze środowiskiem, w którym go losy niezbyt trafnie umieścili. Ale nie chciano oficjalnie uznać tej rzeczywistości. Władze dzielnicowe uniesione ambicją artystycznego awansu robotnika oraz patriotyzmem lokalnym popierały Skuszankę i broniły jej teatru. Umatniały jego pozycję pochlebne recenzje z wielu przedstawień, również występy zagraniczne — w Wenecji (ze „Sługą dwóch panów” — 1957) i w Paryżu (z „Turandot” i „Jacobowsky” — 1958).

„Skuszankowie” — jak potocznie określano parę kierowniczą, z oczywistym i przesadnym feminizmem — odeszli do Teatru Polskiego w Warszawie nie osiagając pojednania swych ambicji artystycznych z ówczesnym poziomem widowni nowohuckiej. Z kolei prowadzili teatr we Wrocławiu, wreszcie wrócili do Krakowa, tym razem dla objęcia dyrekcji Teatru Słowackiego. Równocześnie Krasowski mianowany został rektorem PWST.

Sporo czasu upłynęło od nowohuckich zmagañ z widownią i opinią, przybyło doświadczeń warszawskich i wrocławskich, no i wreszcie objęty obecnie teatr był inoego niż poprzednio kalibru. Można też mówić o nowej orientacji, o której świadczą choćby zmiany w zespole aktorskim i reżyserskim. W publicznych wynerzeniach Skuszanka deklaruje zwrot do repertuaru narodowego, dawnego i bieżącego, czyli podjęcie hasła wykutego na frontonie Teatru im. Słowackiego, poświęconego przecież oficjalnie narodowej sztuce. To oświadczenie się przy repertuarze narodowym preferuje równocześnie problematykę zdatną do aktualizacji.

Oczywiście monopol sztuk polskich byłby błędem, jak to wykazało niejedno już doświadczenie. Tak też po dwu sezonach (1972/3 i 73/4) na 12 sztuk siedem było polskich, a pięć obcych, czyli zachowano właściwą proporcję. W obcym repertuarze wiadał niejaki eklektyzm, zatem sztuki

od staroidyjskiej „Wasantasy” i antycznych „Tesmoforii” aż po „Koićówkę” Becketta, przy czym gołowski „Rewizor” wymagałby nowego ujęcia scenicznego wobec wielu dotąd znanych, dramaturgii „Turandot” Brechta nie można znów uważać za wybitną. W każdym razie był to repertuar na poziomie.

Natomiast wyraźną i konsekwentną linię wykazuje repertuar polski, dający przekrój rozwojowy naszej dramaturgii od Słowackiego („Lilla Weneda”) do Brylla („Co się komu śni”). Dobór autorów jest w tym dziale istotny, obrazuje rodowód i ewolucję naszego teatru od romantyki poprzez Wyspiańskiego do moderny Witkacego i Szaniawskiego, do współczesności Mrożka i Brylla. Większość tych pozycji należy do stałego repertuaru naszych scen, a dwie, Witkacego i Mrożka, były w Krakowie nowościami.

Tak przedstawia się dobór sztuk, a ich realizacja? O kierunku interpretacji trudno by jeszcze sądzić.

Mieliśmy „Lillę Wenedę” w reż. Skuszanki z akcją transponowaną w środowisko emigracyjne, a więc ze znaczną zmianą optyki i poetyki utworu. Przedstawienie, mimo tak gwałtownej zmiany w czasie i przestrzeni, nie wywołało oporów w odbiorze — przynajmniej u części widzów. Bowiem pewna ich grupa wciąż przyjmuje wrogo takie ingerencje. Jestem przekonany, że interpretacja Skuszanki nie zmierzała do wykazania nieudolności scenicznego reżyserów-nowatorów, lecz wynikała z serdecznego przejęcia się losem narodowym oraz szczeremu rozważeniu problematyki i poetyki „Lilli”. Również „Dwa teatry” zrealizowała Skuszanka z dwu pozornie obcych jednoaktówek czytelną i jasną, zręcznym chwytym „teatru w teatrze” usprawiedliwiająca wstawkę między aktami I i II.

Nieśmiało wysokość w nieznaną i nieodpowiedzialnych ingerencji w dzieła klasyków, jest natomiast ostrożne sterowanie w stronę rewizjonizmu artystycznego i nowoczesności, jak przystało na reprezentacyjną scenę Krakowa.

TADEUSZ KUDLIŃSKI

*) Pod tym tytułem ogłosiłem w „Życiu i Myśli” (Nr 7—8 1962) moje uwagi o siedmioletnim dyrekcyjnym Skuszanki.

**) M. in.: Jaszcz, E. Csato, S. Trenkutt, L. Jablonkówna, KTT i Styks (J. Maćliński).

SKUSZANKA

egzamin sceniczny. Teatr Ludowy zyskał sobie w opinii krytyków pozycję artystyczną powszechnie uznaną.

Budził jednak — jak wspomniałem — opory widowni. Nieporozumienia z częścią widowni (częścią, gdyż Skuszanka pozyskała dla swego teatru oddanych zwolenników) miały inne tło, nie ściśle artystyczne. Powstała mianowicie wątpliwość, czy Teatr Ludowy jest — ludowy? *) W związku z tą kwestią odbywały się różne narady i dyskusje publicznych, jak ta w r. 1958, w której wzięły udział wybitne pióra.**) Zdania były podzielone wobec nowości i trudności zagadnienia, jakim było u-powszechnienie teatru wobec masowych przeobrażeń w składzie ludności miast. Nowa Huta przedstawiała środowisko typowe dla tych przemian, stawiających przed teatrami nowe zadania. Nie można się też dziwić, że zadanie to nie zostało wtedy przez Teatr Ludowy (jak i przez inne teatry) w pełni rozwiązane. Zapewne dzisiaj, po różnych doświad-

magania, aby ją przymusić do wysiłku, do dźwignia się na wyższy poziom odczuwania teatralnego. Żądała tylko cierpliwości i czasu, aby jej metody dały spodziewane wyniki.

Ponieważ Teatr Ludowy przedstawiał istotnie ambitną pozycję artystyczną, część dyskutantów przynawała rację wywodom Skuszanki, jednak uznała metodę rzucania widza „na głęboką wodę” za ryzykowną i sądząc po dotychczasowych wynikach — za nieodpowiednią. Oponowano też przeciw dalszemu jej stosowaniu, ktoś wołał o teatr popularny, wodewilowo-melodramatyczny. Poseł Drobner wysunął znów projekt, by po prostu zamienić dwa teatry: Teatr Ludowy przenieść do Krakowa na miejsce Teatru Rozmaitości, a ten do Nowej Huty, gdyż — jego zdaniem — drugi nadawał się w sam raz dla nowohuckiego widza. Skuszanka odrzuciła stanowczo ów projekt i obstarwała przy swoim. Wy-nik dyskusji — tej, jak i wielu innych — niczego oczywiście nie zmienił.