

S  
K  
U  
S  
Z  
A  
N  
K  
A  
Z  
E  
M  
U  
T  
I

Po ogólnym nakreśleniu polskiej geografii teatralnej (patrz „Kontynenty“ IV, 1960) należało może zacząć bardziej szczegółowy przegląd od teatrów „represen-tacyjnych“, choćby po to by stworzyć kontrastowe tło dla osiągnąć młodszych wybitnych zespołów. Wolę jednak od razu przejść do zjawisk we współczesnym teatrze polskim najbardziej fascynujących. Teatr Polski w Warszawie, ongiś nowoczesny, stał się teatrem sztyw-nym i konwencjonalnym. To samo odnosi się do Teatru Narodowego — najstarszej i najszacowniejszej sceny w kraju. Ich inscenizacje są kosztowne, robione przez dobrych nawet reżyserów, grają w nich świetni choć niezawsze dobrze „ustawieni“ w sztuce, a czasem staroświeccy w swym stylu gry — aktorzy. Ale jakoś „ducha“ tym teatrom brakuje. Ducha pracy zespoło-wej, ducha poszukiwań twórczych. Patrzymy chłodno na wielkie dramy, co najwyżej ceniąc kompetencję reali-zatorów, a nie inwencję twórczą

Spośród zespołów działających na prowincji, dwa zwłaszcza posiadają to, czego brak teatrom „oficjal-nym.“ Dwa teatry rywalizują o miejsce czołowej i naj-ciekawszej sceny w Polsce. Trudno byłoby ustalić zwy-cięzcę w tej rywalizacji, która zresztą nie trwa długo. Teatr Ludowy w Nowej Hucie, pod kierownictwem Krystyny Skuszaneki — wspomaganej przez męża, Je-rzego Krasowskiego — istnieje dopiero od r. 1955, chociaż Skuszaneka dała się poznać już przedtem w Opolu jako znakomity reżyser. Teatr Nowy w Łodzi pod dyrekcją Kazimierza Dejmka obchodził niedawno swe dziesięciolecie. Oboje dyrektorzy są ludźmi trzydziesto-kilkuletnimi, oboje skupili wokół siebie zespoły składa-jące się z utalentowanych aktorów, scenografów, prze-ważnie rówieśników, lub młodszych. Stali się sławni w krótkim czasie, w okolicznościach nie pozbawionych kontrowersji. Nazwiska ich związane były w pierwszym rzędzie z polskim Październikiem. Oboje zamierzali stworzyć teatr rewolucyjny w najlepszym sensie tego słowa; teatr stojący na wysokim poziomie artystycznym teatr w pełni współczesny w swej problematyce i for-mie, a przy`tym teatr dla mas. Dejmek działał w naj-starszym polskim ośrodku robotniczym, w Łodzi, Sku-szaneka postawiła sobie za zadanie przyciągnięcie do

teatru nowego proletariatu. W obu wypadkach był to więc przede wszystkim teatr świadomego swych celów reżysera. W tych teatrach nie było miejsca na gwiazdorstwo, przypadkowość repertuarową czy scenograficzną. Teatry Dejмка i Skuszanki to teatry z misją, kontynuujące tradycję Reduty i Leona Schillera. Droga młodych artystów nie była łatwa. Prawda, że nie mieli zbyt dużych trosk finansowych. Ale rozpoczęli działalność w niedobrym okresie. Mieli do czynienia z obojętnością publiczności, podejrzliwością władz, nie zawsze spotykali się z życzliwością i zrozumieniem krytyków. Ale walkę wygrali.

Gdy Skuszanka i Krasowski rozpoczęli działalność w Nowej Hucie, był to wówczas polski „dziki zachód”; zatłoczone miasto złożone z byłych chłopów właśnie przekształcających się w robotników; miasto pozbawione elementarnych urządzeń, za to obfitujące w huli-ganów i pijaków. Niewiele osób sądziło, że nowy teatr wytrwa tam długo. Jedynie grono entuzjastów było skłonne odbywać długie podróże tramwajem z Krakowa. Ale celem Skuszanki było od początku pozyskanie dla teatru publiczności lokalnej, i z myślą o niej kształto-wała repertuar. Ponad dwadzieścia inscenizacji, zreali-zowanych w ciągu (niecałych) pięciu ostatnich lat, świadczy o dużej różnorodności repertuarowej przy za-chowaniu jednolitości koncepcji. Konsekwentnie obok siebie szły dwie tendencje: „trzymanie ręki na pulsie” współczesności w sposób nie cofający się przed elita-ryzmem i wyszukаныmi intelektualnymi treściami; a jednocześnie oddziaływanie na prymitywnego jeszcze widza poprzez elementy widowiskowe, kolor, muzykę. Dla obu typów repertuaru kryterium wysokiego pozio-mu artystycznego było bezwzględnie przestrzegane.

Jest rzeczą znamioną, że działalność Teatru Ludo-wego zainaugurowana została 3 grudnia 1955 powtó-rzeniem schillerowskiej inscenizacji **Krakowiaków i gó-rali** Bogusławskiego (w reżyserii Wandy Wróblewskiej, ze scenografią Daszewskiego). Był to świadomy gest na-wiązania do tradycji dwóch wielkich postaci sceny polskiej; do tradycji teatru ideowego i związanego z współczesnością.

Druga pozycja repertuarowa — bardzo niezwykła na pierwszy rzut oka — to **Księżniczka Turandot**, groteska baśniowa 18-wiecznego pisarza włoskiego Carlo Gozzi'ego (premiera 21.1.1956). Reżyserami byli Sku-szanka i Krasowski, scenografię opracował Józef Szajna, który związał się z Teatrem Ludowym na stałe. Muzykę opracował Stanisław Skrowaczewski. **Turan-dot** stała się wielkim sukcesem teatru. Było to przed-stawienie pod każdym względem udane — zgrabne, świetnie wyważone. Liczne efekty pantomimiczne nie były przeciągnięte ani wulgarne. Scenografia przylegała do intencji reżyserów, była dowcipna i pełna inwencji. Bajka została podana lekko i subtelnie, a choć nigdy nie przestała być groteską, przebijały w niej akcenty aż nadto dobrze znanej rzeczywistości. Dydaktyka jednak ani przez chwilę nie brała góry nad rozrywką.

Z kolei Skuszanka wystawiła (we własnej reżyserii, ze scenografią M. Stańczaka i muzyką Skrowaczewskiego) **Balladyne** Słowackiego (premiera 14.4.56) nie jako bajkę, tylko jako dramat polityczny. „Nie szukaj w

Balladynie historii szukaj, żywych treści narodu" — pi-  
sała do swego widza. I jeszcze: „pragniemy gorąco,  
abyś spojrział na **Balladynę** jako na sprawę współczes-  
ną, abyś odnalazł w niej to, co dziś w roku 1956 prze-  
obraża naszą świadomość". Sztuka Słowackiego po-  
dana jako dramat władzy, zwróciła na teatr nowo-  
hucki uwagę całej Polski, w ówczesnej napiętej sytuacji  
politycznej.

Wybitną inscenizacją była kolejna pozycja — **Myszy  
i ludzie** (Of Mice and Men) Johna Steinbecka, w re-  
żyserii Krasowskiego (premiera 20.5. 1956). Józef  
Szajna dowiódł swą scenografią, że w nowoczesnym  
teatrze nawet tak brutalna sztuka nie wymaga deko-  
racji realistycznych. Piękna stylizacja zastąpiła stosowa-  
ną w podobnych wypadkach na zachodzie rupie-  
ciarnię. Inscenizacja ta, wyrównana aktorsko, utrzymana  
w tonie spokojnym, rzeczowym, unikającym wszelkiego  
naturalizmu i historii, posiadała znakomite walory hu-  
manistyczne i artystyczne, a więc realizowała to, co  
było zamiarem twórców teatru. Naturalnie owa „czarna“  
amerykańska sztuka spotkała się — już po wstawieniu  
w plany repertuarowe — z atakiem krytyki literackiej  
i teatralnej. Mówiono, że obca ideowo, że za trudna  
dla nowohuckiej publiczności itd. Ale znakomity spek-  
takl sam się obronił i krytycy musieli dać za wygraną.  
Co do publiczności — po wznowieniu w r. 1959 sztuka  
szła kompletami.

16 września 1956 miała miejsce w Nowej Hucie  
premiera, która odbiła się po kraju szerokim echem.  
Była to **Miarka za miarkę** Szekspira, w reżyserii Sku-  
szanki. Dwa dni przedtem w łódzkim teatrze Dejмка  
odegrano po raz pierwszy **świąto Winkelrieda**. Znacze-  
nie tych przedstawień można niemal przyrównać do  
roli, jaką w przededniu wybuchu powstania kościusz-  
kowskiego odegrały warszawskie przedstawienia **Krako-  
wiaków** i **górali Bogusławskiego**. Był to wkład teatru  
polskiego do wydarzeń październikowych, które miały  
się rozegrać w najbliższych tygodniach, a wówczas już  
wisiały w powietrzu. Rozgłos obu przedstawień był nie-  
słychany. Z całego kraju pielgrzymowali ludzie do tych  
prowincjonalnych teatrów, w których młodzi artyści  
odważyli się powiedzieć to, co było w umysłach wazy-  
stkich. Ale o ile powodzenie aluzyjnej, przejrzystej saty-  
ry politycznej Andrzejewskiego i Zagórskiego u Dejмка  
było łatwo zrozumiałe, ktoś mógłby się dziwić, na czym  
polegała aktualność komedii Szekspira. Oczywiście ten  
„ktoś“ to człowiek z zachodu, przyzwyczajony do mu-  
zealnego pojmowania Szekspira. Dla Polaków Szekspir  
jest dramaturgiem żywym. Interpretuje się go w świetle  
współczesnych doświadczeń. Rezultaty są jak najszczę-  
śliwsze, bo z tych szczytów, naprawdę przeżytych insce-  
nizacji najlepiej się widzi jego uniwersalność i nieprzemija-  
jącą aktualność. (Tendencja „żywego Szekspira“ zna-  
lazła również swoje odbicie w literaturze krytycznej,  
żeby wymienić choćby fascynujące studia szekspirow-  
skie prof. Jana Kotta). A więc ta „ciemna“ komedia  
Szekspira została zinterpretowana współcześnie. Wstrzą-  
sająca scenografia Tadeusza Kantora osadziła akcję  
sztuki w nowoczesnym państwie policyjnym, choć z po-  
zoru fantastycznym. Tłum obnosi portrety wodza, a za  
murem przypominającym ściany rozstrzelanih widać  
coś, co wygląda na obozową wieżyczkę strażniczą. Sku-  
szanka kontynuowała linię rozpoczętą **Balladyną**, inter-  
pretując sztukę jako dramat o politycznej i społecznej

niesprawiedliwości, o nadużyciu władzy. W zakończe-  
niu następuje gwałtowna zmiana tonacji. Z przybyciem  
księcia odgrywającego rolę deus-ex-machina, karzącego  
winnych i nagradzającego cnotliwych, świat ponurej  
rzeczywistości przemienia się w świat nierzeczywistej  
bajki, aktorzy zaczynają „grać“, a groteskowe kolorowe  
plamy zjeżdżają z góry na scenę, zakrywając „obozowe“,  
dekoracje. Reżyserka zdaje się mówić: pokazaliśmy wam  
życie; ale że jesteście w teatrze i chcecie się bawić,  
niech więc wszystko zakończy się happy-endem, jaki  
w życiu się wam nie zdarzy.

Po tej zdumiewającej inscenizacji szekspirowskiej, bę-  
dącej wyrazem wyzwolenia się sztuki teatralnej w  
Polsce z więzów stalinizmu, przyszyły następne etapy.  
1 grudnia 1956 odbyła się premiera sztuki J.M. Synge'a  
**The Playboy of the Western World**, spolszczonej jako  
**Bohater naszego świata**, w reżyserii Jerzego Zegalskiego  
i scenografii Szajny. Ta ostra satyra na stosunki i  
charakter irlandzki została znowu przepuszczona przez  
polskie sito. Twórcy spektaklu wyraźnie napisali: „Teatr  
Ludowy w Nowej Hucie nie chce zaważać problematyki  
utworu do jeszcze jednej krytyki kapitalizmu, tym bard-  
ziej że i w naszym kraju widoczne są elementy kultu-  
falszywych bohaterów, i przeciwko nim wymierzone jest  
obecne wystawienie sztuki Synge'a.“ Chodziło więc o  
polskie mitotwórstwo, o polski kult fałszywych boha-  
terów.

Wariację na ten sam temat stanowiła następna insce-  
nizacja — jeden z największych sukcesów nowohuckie-  
go teatru — **Jacobovsky i pułkownik** Franza Werfla,  
której polska prapremiera odbyła się 20 stycznia 1957,  
w reżyserii Krasowskiego. To kliniczne studium polskiej  
(„kawalerskiej“) tromtadacji (tym wyraziście w zes-  
tawieniu z „żydowskim“ zdrowym rozsądkiem), zos-  
tało przez reżysera ukazane bez przerysowań i wulga-  
ryzacji. Krasowski jest zwolennikiem umiaru i nacisk  
kładzie na wydobycie głębszych treści inscenizowanych  
sztuk. W tym wypadku również za zadanie postawił  
sobie przede wszystkim uwytknienie filozoficznej wy-  
mowy utworu, słusznie odrzucając realistyczne potrako-  
wanie sztuki będącej właściwie moralitetem, a nie historią,  
w której akcję musimy wierzyć verbatim. Po tej samej  
linii poszła znakomita w tym spektaklu scenografia  
Szajny. Świetnie rozłożył on bryły, linie, barwy, sug-  
estywnie odrealnił konkret, zostawiając miejsce dla  
wyobraźni. Surrealizm sceny kawiarnianej, deformacja  
sylwetek żołnierzy niemieckiego patrolu, i szereg jeaz-  
cze elementów tego spektaklu powinno wejść do anto-  
logii dziejów polskiego teatru.

Kierownictwo teatru nowohuckiego nie zapomniało  
również o lepszej stronie repertuaru. W przeciwnieństwie  
do wielu innych teatrów polskich, uważających że  
trzeba w repertuarze drugiego rzędu sięgnąć okazyjnie  
po kasową szmirę, Skuszanka nawet w dziedzinie  
lekkiej rozrywki dbała o jakość. 9 marca 1957 odbyła  
się premiera **Śługi dwóch panów** Goldoniego w jej  
reżyserii. Scenografię opracowała para zdolnych mło-  
dych artystów, którzy od tej pory wykazali się całym  
szeregami udanych opracowań scenograficznych: Lili-  
ana Jankowska i Antoni Tośta. Muzykę skomponował Jó-  
zef Bok. Inscenizacja ta stała się pierwszym międzyro-  
dowym sukcesem teatru. Czynniki odpowiedzialne za  
eksport polskich imprez artystycznych wykazały wyjąt-  
kową dozę zdrowego rozsądku, umożliwiając w lipcu

1957 wyjazd teatru nowohuckiego do rodzinnego miasta Goldoniego — Wenecji i wzięcie udziału w Festiwalu Teatralnym z okazji 250-ej rocznicy urodzin wielkiego komediopisarza. Nowoczesny, pełen werwy i inwencji spektakl olśnił międzynarodowe audytorium. Prasa włoska zamieściła entuzjastyczne recenzje, w których podkreślano zbawienny pomysł zerwania z akademizmem i nudą, cechującą z reguły włoskie przedstawienia tej sztuki.

W tym samym roku zrealizowano pierwsze ze spektakli dla dzieci, które od tej pory teatr nowohucki miał dawać co pewien czas. Po *Królowej Śniegu* Andersena i *Kocie w butach* Laurentowskiego zainscenizowano *O dwóch takich co ukradli księżkę* Makuszyńskiego, w reżyserii Skuszanki, scenografii M. Garlickiego (premiera 12.12. 1957) i *Porwanie w Tiuturliście* Zukrowskiego).

W serii leższego repertuaru dla dorosłych 4 lipca 1957 wystawiono rzadko grywaną krotkochwilę *Fredry Nowy Don Kichot*, w reżyserii Krasowskiego, z dekoracjami Szajny, muzyką Skrowaczewskiego. I ten spektakl zdobył sobie dużą popularność.

W rok po premierze *Miarki* za miarkę problem władzy został w teatrze nowohuckim przedstawiony jeszcze głębiej i ostrzej. Była to już nie współczesna interpretacja szekspirowskiej komedii, ale dramat polityczny współczesnego polskiego pisarza. 19 października 1957 odbyła się w Nowej Hucie premiera *Imion władzy* Jerzego Broszkiewicza (prapremiera w Teatrze Dramatycznym w Warszawie we wrześniu 1957). I znowu analogia z *Dejmkiem*, który w swym łódzkim teatrze w rok po *Świecie Winkelrieda* wystawił *Clemności kryją ziemię* Andrzejewskiego, wstrząsającą analizę systemu totalitarnego. Ta właśnie sztuka stanowi wraz z *Imionami władzy* czołowe pozycje polskiego października w zakresie dramatu. „Na sztukę taką czekaliśmy od dawna” — piszą twórcy nowohuckiego spektaklu, — „sztukę sięgającą po intelektualne uogólnienie przeżyć naszego pokolenia”. W trzech jednoaktówkach składających się na *Imiona władzy*, Broszkiewicz (który zacieśnił ostatnio swoją współpracę z teatrem Skuszanki, przyjmując stanowisko kierownika literackiego po Józefie Grudzie) daje znakomite studium władzy politycznej w różnych okresach historii, mając zresztą na myśli historię najnowszą. Tekst jego, nieco może statyczny, ale z pasją i zaciekłością intelektualną napisany, przykuwa uwagę od pierwszego do ostatniego momentu. Mimo, iż jest to rodzaj traktatu, dramatyczność jego nie ulega kwestii. A także jego teatralność, zwłaszcza w rękach Skuszanki, która go reżyserowała punktując każdą myśl bezbłędnie. Pełna ekspresji i wyobraźni, wstrząsająca scenografia Szajny i muzyka Józefa Boka były integralną częścią spektaklu niewątpliwie najlepszego (obok *dejmковского Żywota Józefa*) z oglądanych przeze mnie w Polsce, spektaklu rewelacyjnego w skali europejskiej.

Wstępnym teatru z Nowej Huty w paryskim Teatrze Narodów w lipcu 1958, gdzie pokazano *Turandot* oraz *Jackobovskiego* był dużym sukcesem, został ciepło przyjęty przez publiczność i krytyków. (Jedynie w londyńskim „Dziennek” pojawił się niesmaczny atak z pozycji XIX-wiecznych artystycznych gustów.

Jeszcze przed występem paryskim teatr w Nowej Hucie wystawił *Lillom Molnara* w reżyserii Jerzego Żelazskiego i scenografii Mariana Stańczaka (premiera 31.1. 1958), a następnie nową sztukę polską — *Późno*

wracamy do domu Tymoteusza Karpowicza, w reżyserii Skuszanki, scenografii Garlickiego (premiera 8.3.1958). Wobec ataków kierowanych pod adresem teatru Skuszanki ze strony marksistowskiego krytyka Jaszca (J. A. Szczepańskiego), zarzucającego, że zarówno repertuar jak i forma jej przedstawień jest za trudna, nieodpowiednia dla robotniczej publiczności Huty, wymagało pewnej odwagi wzięcie na warsztat psychologicznej sztuki Karpowicza, obfitującej w metafory, eksperymentalnej w formie.

Z kolei nastąpiła druga po Steinbecku pozycja amerykańska: *Zaklinacz deszczu* (The Rainmaker) Richarda Nasha, (premiera 18.4.1958). Sztuka średnia, wystawiono ją oczywiście w ramach „drugiego” — rozrywkowego repertuaru. Krasowski zainscenizował ją z taktem, nawet — powiedziałbym — z pietyzmem, stosując szereg ciekawych efektów formalnych (n.p. zachodzenie na siebie poszczególnych scen). Szajna stworzył mile, stylizowane — wyjątkowo „pogodne” jak na niego dekoracje.

Po powrocie z Paryża Teatr Ludowy, pomimo zaostającej się sytuacji w dziedzinie swobody słowa, kontynuował w sposób zdecydowany swój podstawowy program. Nowy sezon rozpoczęto wystawieniem dramatu Camusa *Stan obłączenia* (premiera 6 listopada 1958)). Reżyseria była wspólnym dziełem Skuszanki i Krasowskiego, scenografię opracował Szajna, muzykę Skrowaczewski. W liście do twórców spektaklu z okazji polskiej pra-premiery Camus pisał, że w swej sztuce, będącej unowocześnionym misterium, starał się służyć „wielkiej religii naszych czasów, religii, która w każdym razie liczy najwięcej mężczyznów i najwięcej prześladowanych, to znaczy: wolności”. Sztuka jest istotnie bardzo ostra w swym anty-totalitarnym wydźwięku, i aktualna, choć kilka lat wcześniej efekt jej byłby w Polsce bezsprzecznie większy. (Jednakże tyrały przeciw bezdusznej biurokracji i administracji robiły duże wrażenie). Do wystawienia trudna — akcja dość wąta, sporo koturnowej deklamacji, retoryki. Skróty były koniecznością. Twórcy spektaklu wreszcie jednak zwycięską ręką. Można było co prawda zarzucić dekoracjom Szajny, że powtarzały koncepcje wcześniejszych inscenizacji. Kostiumy były może zanadto wystudiowane i nieco dziwaczne. Reżyseria jednak była bezbłędna. Świetnie operowano tłumami, światłocieniem. Była to inscenizacja wzrokowo znakomita, intelektualnie zadowolająca. Jedną z najważniejszych pozycji powojennego repertuaru teatrów polskich.

W pierwszym kwartale r. 1959 Skuszanka kontynuowała swą „wielką” linię repertuarową wystawieniem *Burzy* Szekspira we własnej reżyserii, przy współpracy dramaturgicznej Jana Kotta. Scenografię opracował Szajna, oprawę muzyczną Bok. Pomysł współpracy z Kottem był w założeniu szczęśliwy, bowiem jego pojmowanie Szekspira pokrywa się z typem interpretacji Skuszanki. Ów przejmujący moralitet szekspirowski, traktujący o wielkości i nędzy człowieka, o władzy i zależności (świetnie zresztą zinterpretowany w zadedykowanym Skuszance studium Kotta „Pateczka Prospera”, patrz „Dialog” nr. 4, 1960) był na miejscu w Nowej Hucie — i to właśnie po Camusie. W praktyce sukces był częściowy. Może zanadto skrócono tekst, może zbyt podkreślono filozofię, za mało poezję. Rezultatem była pewna oschłość, ale i ten spektakl był wybitną pozycją w dorobku teatru.

W drugim kwartale 1959 w ramach repertuaru rozrywkowego wystawiono **Gwałtu co się dzieje Fredry** (reż. Laskowska, scenografia Garlicki). W końcu lutego 1960 repertuar ten został podtrzymany klasyczną komedią jugosłowiańską **Drżica (Dundo Maroje)**, (reż. Skuszanka, scenografia J. Pożakowska) a w tym samym kwartale doszła — gwoli aktualności — **Rakieta Alfa Niemczynowskiego** (reż. Ziębiński, scenografia Garlicki). Ale punkt ciężkości w ciągu ostatniego roku spoczywał nadal na repertuarze „zasadniczym“.

W lecie 1959 wystawiono **Geniusz sierocy Marii Dąbrowskiej** w reżyserii Krasowskiego, z dekoracjami Szajny. Sztuka o królu Władysławie IV, ściślej — o charakterze narodowym Polaków, jako źródle ich państwowej katastrofy. Temat jak najbardziej po linii poszukiwań nowohuckiego teatru. Następną premiera podjęła i kontynuowała podobną problematykę. 17 października 1959 odbyło się pierwsze przedstawienie **Snu srebrnego Salomei** w reżyserii Skuszanki, scenografii M. Garlickiego, muzycznym opracowaniu Boka. Nie była to bynajmniej rocznicówka, „odfajkowana“ z okazji Roku Słowackiego. Prawie jednocześnie ze **Snem** oglądałem w pobliskim Krakowie dwa inne przedstawienia Słowackiego, które — przez kontrast — tym lepiej pozwoliły mi ocenić osiągnięcie Skuszanki. W Teatrze im. Słowackiego nudny, konwencjonalny, przestarzały, z trzynastoma dzielonymi kurtyną odsłonami — **Horsztyński**. W Starym Teatrze **Zawisza Czarny**, zrobiony sumiennie, z ciekawą scenografią Kantora, ale bez głębszej koncepcji; pomimo to uczciwie relacjonujący akcję i czujący wspaniałą poezją „późnego“ Słowackiego. Ale **Sen srebrny Salomei** to wielkie dzieło, inscenizacja poczęta z prawdziwej pasji twórczej, z autentycznego zafascynowania centralnym problemem sztuki. Rzecz znamienita, — pomimo skreśleń, obejmujących sporą część tekstu, był to nie tylko spektakl intensywny, urzekający, ale bardzo wierny Słowackiemu. Reżyserka zachowała wszystkie elementy istotne, wyważyła je znakomicie, zachowując myśl poety. Jeśli ostro osądziła bezmyślność polskiej polityki ukraińskiej i jeśli współcześnie zabrzmiała ironia wobec bezsensu ukazywanych na scenie rzezi, to takie właśnie było spojrzenie Słowackiego. Nikt z naszych poetów równie surowo i nowocześnie nie osądził naszej historii, naszej odpowiedzialności, jak Słowacki w swych rzekomo niejasnych „mistycznych“ sztukach. Scenograf wsparł sugestywnie interpretację reżyserki (świetne stylizowane czaszki ze skrzydłami husarskimi jako podstawowy element dekoracji), choć widać było u niego zapatrzenie jednocześnie w Szajnę i Kantora. Stylizowane, fantazyjne kostiumy były bardzo piękne. Gdy porównywałem nowohucki **Sen srebrny Salomei**, a częściowo krakowskiego **Zawisze**, z **Mazepą** oraz **Marią Stuart** w Teatrze Polskim w Warszawie, stało się dla mnie rzeczą jasną, że późne dramaty Słowackiego znacznie lepiej zachowały swą świeżość niż jego wcześniejsze, bardziej „sceniczne“ dramaty. Słowacki naszego czasu to zdecydowanie późny Słowacki. To oczywiście temat do osobnego studium...

Pod koniec r. 1959 w teatrze nowohuckim wystawiono **Romulusa Wielkiego** Dürrenmatta w reżyserii Krasowskiego i scenografii Szajny. Znowu dramat władzy, dramat kwestionujący etyczną wartość samej instytucji państwa, napisany przez jednego z największych współ-

czesnych dramaturgów. Prapremiera tego utworu odbyła się na krótko przedtem w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Dominowała nad warszawskim przedstawieniem znakomita kreacja Jana Świderskiego w roli tytułowej. W Nowej Hucie **Romulus** był sztuką reżysera, wyrazem jego artystycznych i ideowych poszukiwań.

W roku bieżącym, poza wznowieniem kilku pozycji z lat ubiegłych, i poza dwoma lżejszymi premierami, które wspominałem, teatr w Nowej Hucie wystawił **Oresteję** Ajschylosa, sięgając do samych źródeł światowej dramaturgii. I znowu do dramatu postaw moralnych. O tej inscenizacji szczegółów — w chwili pisania tego artykułu — jeszcze brak.

Teatr Ludowy w Nowej Hucie jest przede wszystkim teatrem reżysera. Pietyzm wobec tekstu dramatyckiego nie jest posunięty zbyt daleko, nawet jeśli tekst staje się w pewnych wypadkach pretekstem do wypowiedzi o współczesności, inscenizacje nie idą wbrew tekstowi. U każdego z wybranych autorów podkreślają to, co jest w nim najbardziej aktualnego. Odpowiedni dobór repertuaru sprawia, że teatr nowohucki — obok paru innych w Polsce odzwierciedla i komentuje współczesność polską, bez względu na to, czy same teksty scenariuszy są współczesne, czy klasyczne. Skuszanka i Krasowski potrafili przekonać do swych idei i zachęcić do współpracy najwybitniejszych polskich artystów, kompozytorów, a również stworzyli wierny i dobrany zespół. Ogromna większość zespołu to młodzi aktorzy, którzy pozostają w Nowej Hucie od początku i dumni są ze swego udziału w osiągnięciach teatru. Tylko kilka nazwisk mogę wymienić z wielu zasługujących na uznanie. Franciszek Pieczka wyróżnił się szczególnie jako **Lenie w Myszach i ludziach** i jako **Regimentarz w Śnie srebrnym**. Jerzy Horecki był świetnym Jacobowskim. Anna Lutosławska, Edward Rączkowski, Witold Pyrkoś, Anna Gołębiowska, Maria Gdowska, Ryszard Kotas, Tadeusz Szaniecki, Ferdynand Matusyk to inni wybitni aktorzy zespołu. Trzeba też wspomnieć o Jerzym Przybylskim, czołowym aktorze zespołu (**Barach**, **Umierański**, **Książę w Miarce**, **Starbuck**, **Kwintus-Juan-114 w Imionach władzy**), który opuścił Nową Hutę w r. 1959.

Skuszanka i Krasowski odnieśli w ciągu pięciolecia swej pracy w Hucie całkowite zwycięstwo. Liczba widzów w jej teatrze wzrosła od 63% w r. 1956 do 81% w r. 1958, i nadal wzrasta. Choć do „Teatru Skuszanki“ zjeżdżają ludzie z całej Polski (a Teatr Ludowy wyjeżdżał kilkakrotnie z występami gościnnymi, głównie na Śląsk i do Warszawy), audytorium składa się przeważnie z publiczności lokalnej, której smak został właśnie przez tę scenę ukształtowany. Nie ma wątpliwości, że nowohutniczanie dumni są z tego, że ich teatr jest jednym z pierwszych w kraju. Zwycięstwo odniesione zostało pomimo kłód rzucanych pod nogi przez biurokratów, pomimo ataków niektórych dziennikarzy, pomimo diagnoz o „kryzysie“.

Czy słusznie mówi się o kryzysie nowohuckiego teatru? Tak się złożyło, że po ostatnim przedstawieniu, jakie tam widziałem, odbyła się na sali teatralnej nocna dyskusja w ramach odbywającej się właśnie konferencji teatrów studenckich. Zagaił ją ze sceny krytycyzmi Vogler i Flaszen. Pierwszy mówił, że teatrowi Skuszanki grozi nastrojowość i dydaktycyzm, że dominuje posępny koloryt, jednym słowem — ekspresjonizm. Drugi mówił, że od czasu wystawienia sztuki Camusa nie ma już wy-

czucia umowności teatru, że za mała jest swoboda w stosunku do tekstu, że teatr idzie w kierunku iluzjonizmu psychologicznego, że stał się akademickim. Zabrał również głos inny krytyk teatralny Gawlik, częściowo zgadzając się z Flaśzenem, choć dodał, że trzeba rozpatrywać teatr w kontekście historycznym i chyba nie należy go grzebać zawczasu.

Zdumiało mnie to dzielenie włosa na części i stawianie na cenzurowanym tego, co w Polsce najlepsze. Przytłoczony tym, co usłyszałem i wyjątkowo późną godziną, nie zabierałem wówczas głosu. A powinienem był powiedzieć przynajmniej to: Ludzie, opamiętajcie się! Macie teatr pod wieloma względami bijący zachód, na który tak się snobizujecie. Teatr pulsujący życiem, artystycznie nowoczesny, mający wiele do powiedzenia! Nie poklepujcie po ramieniu, nie wystawiajcie cenzurek naprzemian ze świadectwami zgonu. Pózwólcie Teatrowi Ludowemu w Nowej Hucie pracować tak jak pracował dotąd.

**Bolesław Taborski**