

Kto woli front ostrego strzelania od strzelnicy będzie im za zdróścił. Przeżyli wyjątkową przygodę. Znaleźli się tam, gdzie działy się rzeczy wyjątkowe, kluczowe. Na miejscu gdzie pasły się krowy powstawało wielkoprzemysłowe miasto. Ekspłodowały ludzką konflikt. Próbie ognia poddawane były kryteria polityczne i moralne. Każdy najbardziej rozsądny zamiar stawał się ryzykiem. Z niczego powstawało coś. Cudowny proces tworzenia, którego puls odczuwać mogli jedni z pierwszych.

Przy tym wielkim teatrze życia, który miał tak wielu zaangażowanych reżyserów i wykonawców, i jeszcze więcej ostrych krytyków, przycupnęła niczym kwiat przy kożuchu, scena. O zgrozo, służąca imaginacji, literackiej fikcji — miejsce trwonienia czasu na jakąś kontemplację o sprawach nie związanych z wydajnością produkcji. Coś chyba dla pięknoduchów z pełną kiesą; to coś nazwane zostało „Teatrem Ludowym”. I od razu wybuchnęło gejzerem konfliktów. A ogień podłożony został przez znanego krytyka, dla którego Szekspir był „dyskusyjny”, Synge — „dziwacznie wykrzywiony” a Broszkiewicz, „udziwniony ponad rozsądek”.

„Jakież to polskie: najbardziej wyrafinowaną awangardowość hodować w najmłodszym mieście — wolał, wchodząc z tym okrzykiem w biografię Skuszanki i Krasowskiego tak, iż niepodobna mówić o nich bez niego.

Przypominał ludziom tworzącym kulturę młodego miasta socjalistycznego: „...w Nowej Hucie nie ma ulicy Tarczyńskiej, w Polsce nie ma ustroju kapitalistycznego, w sezonie 1957/58 nie mogą decydować sposoby i sady, będące „krzykiem” sprzed trzydziestu lub pięćdziesięciu lat. Gdy kierownik teatru wie i pamięta, na jakim świecie, w jakim kraju i w jakim mieście żyje — a jest fachowcem — uniknie większości błędów i spełni cenną rolę, jako krzewiciel kultury teatralnej”.

Tymi słowy przypieczetowany został związek... drewna z ogniem. I w ten sposób pojawił się zasadniczy problem rozumienia „ludowego”. Problem teatru w socjalistycznym mieście, problem krzewienia kultury teatralnej, wyboru kulturalnego, polityki kulturalnej.

Krystyna Skuszanka i Jerzy Krasowski mogli, wprawdzie, zwątpić na jakim żyją świecie, nie zwątpili jednak w swoją misję. Dlatego cierpliwie wyjaśniali: że istnieje jeszcze tendencja rozumienia „ludowego” jako peryferii kultury, że często „sztuka ludowa” staje się synonimem folkloru, szerzej zaś i bardziej historycznie tłumaczona bywa jako nurt plebejski w kulturze, że wszystkie te rozumienia „ludowego” w odniesieniu do placówki teatralnej powstającej w pierwszym socjalistycznym mieście byłyby oczywiście nieporozumieniem, że skomplikowana struktura społeczna Nowej Huty czyni zadania teatru szczególnie trudnymi i odpowiedzialnymi, że specyfika Nowej Huty leży w jej młodości, w braku jakichkolwiek tradycji środowiska, dlatego też teatr, jak i każda nowo powstająca instytucja kulturalna, nabiera tutaj znaczenia placówki kulturotwórczej. W tym właśnie leży trudność — tłumaczyli — w braku nawiązania do zastanego i pełna odpowiedzialność za proponowany program.

Na scenie dano „Krakowiaków i Górali” wg inscenizacji L. Schillera, „Księżniczkę Turandot” Gozziego, „Balladyne” J. Słowackiego, „Myszy i ludzie” Steinbecka, „Miar-

Sylwetka reżysera



„Jeżeli widz obojętny jest na sprawy tradycji, to należy zaatakować go problematyką życia w dzisiejszym...”

# LUDZIE Z „BETONOWEJ PUSTYNI”

Bogusław Czarniński

Szkicem Bogusława Czarnińskiego rozpoczynamy cykl publikacji przedstawiających dorobek czołowych polskich reżyserów.

ka za miarękę” Szekspira, „Bohater naszego świata” Synge’a, „Jacobowski i pułkownik” Werfla, „Sługa dwóch panów” Goldoniego, „Nowy Don Kiszot” Fredry, „Imiona władzy” Broszkiewicza...

To wystarczyło, aby ogień został podsycony.

„A więc najlepszym sposobem nauczania rachunków jest rozpoczynanie od logarytmów? — usłyszeliśmy. — A więc stawianie logiki na głowie dochodzi do tego, że widzowi najbardziej nowemu, nie przyzwyczajonemu do literatury, ani do teatru, wmawia się pełne rozumienie najbardziej zawiłych symboli i metafor, najbardziej skomplikowanej formalistyki teatralnej... — tylko czemu w Nowej Hucie? akurat w Nowej Hucie?”

I tak pojawił się następny, również bardzo istotny, problem edukacji i możliwości percepcji widza. Pojawiło się ostro sformułowane pytanie: ostrożnie, nieprecyzyjnie — misowa pedagogika dla „pocziwego ludu” czy pełne ufności inwestowanie w ambicje młodego środowiska? Nauka czytania z elementarza czy z codziennej gazety?

Teatr zdecydował się kierować zaufaniem do swego widza. Postanowił bazować na jego ambicji, godności i jego prawie do samodzielnego myślenia. Dając „Balladyne” prosił widza, aby spojrzął na nią jak na sprawę współczesną, aby odnalazł to, co w 1958 r. przeobraża ludzką świadomość. Kazał mu doszukiwać się żywych treści narodu. Wystawiając „Miarę za

miarę” zwracał uwagę, że idzie o człowieka niezafałszowanego, o jego ocalenie z ponurego obrazu świata, o miłość samego życia, o wolność człowieka i wiarę w siłę poznawczą jego umysłu. Prezentując sztukę Synge’a uwypuklał słabość ludzką — skłonność do uznawania odważnych dzań, krytykował kult dla fałszywych bohaterów. „Jacobowski i pułkownik” miał w tym środowisku intensywniej pracy utrwalić pogląd, iż należy umieć wygrywać rozumem a nie przegrywać zawadiacką fanfaronadą.

Twórczość Teatru Ludowego znalazła uznanie środowiska i większości polskich krytyków. Zyskała też szacunek za granicą.

Po wystawieniu „Sługi dwóch panów” Goldoniego pełen zastrzeżeń krytyk „Gazettino-Sera” miał być sprawiedliwy mówiąc, że błędy popełnione w dobrej wierze, są o wiele pożyteczniejsze, aniżeli płańskie i wymęczone powtórzenia, akceptowane nie spontanicznie i z przekonaniem, ale przez leniwą ugodowość. Lepsza jest więc — pisał — arbitralna odwaga Krystyny Skuszanki, niż kalkomania uprawiana przez pewnych naszych znużonych dziewiętnastowiecznych epigonów. A Paolo Emilio Poessio w „Théâtre dans le Monde” zauważył trafnie, że inscenizacja ta pogodziła w sposób rzadki wymagania wyborowej, wrażliwej, wykształconej publiczności krakowskiej z prostotą upodobań mieszkalców Nowej Huty składającej

ści z ludności obcej problemom artystycznym.

Tylko „ktoś trzeci” był przeciwny i wołał: „Teatrowi Skuszanka zarzucam popełnienie dwu ciężkich grzechów przeciw środowisku, w którym go pomieszczono: poważne błędy w linii repertuarowej oraz fałszywą praktykę inscenizacji”. W związku z czym pytał: „Czy rola tego teatru, interesującego, ekspansywnego, właśnie w Nowej Hucie jest rolą pozytywną? Czy też należy on do charakterystycznych dla naszego życia kulturalnego zjawisk paradoksalnych?”

Z perspektywy tych dwunastu lat, każdy historyk z łatwością zauważy, że do zjawisk paradoksalnych naszego życia teatralnego należy zaliczyć raczej tę krytykę, która nie bacząc na odwagę następców teatrów, na ich ambicje artystyczne, na wysokie poczucie swego udziału w społecznych przemianach naszego kraju, na szacunek jakim darzy swego odbiorcę i zaufanie jakie ma do niego, nie traktując go jako ubożego lecz równoprawnego i wymagającego, dojrzałego partnera w dialogu na temat wspólnego życia — z furją rzuca się na każde nowe zjawisko, dopóty przebieśniegi życia teatralnego.

W rzeczy samej dobrze, że był przeciwny; jego odmienne zdanie, wyrażane tak napastliwie, stało się rakietą nośną dla młodego teatru i wielu ważkich problemów. Dzięki krytykowi można było je rozpatrzeć, a w tym jego rola pozytywna.

Od ustalania, co jest w życiu teatralnym paradoksem o wiele bardziej interesującym był wywód Skuszanki; ma on dla nas wartość poznawczą.

Mówiła ona, mniej więcej, tak: skoro nie dały wyników żadne dotychczasowe próby „pocziwego” i elementarnego wprowadzania Nowej Huty w obiór sztuki — to podobnie nie zdaje egzaminu zasada elementarza. Należy zacząć zastosować zasadę kulturowego ataku. Jeżeli widz jest przeciwny o nierozbudzonych żądaniach, ogóle potrzebach teatralnych, należy, że nie ma on żadnego prawa do ten temat pojęć i nawar-

stwień — ani dobrych, ani złych. Dawać mu w tych warunkach sztukę mieszczańską opinionej epoki — znaczyliby zmarować jedynie i niepowtarzalną szansę wprowadzenia nowych ludzi w kulturę współczesną, znaczyliby uczyć ludzi naiwnych z fałszywego podręcznika zakurzonej rekwizytorni. Jeżeli widz obojętą jest na sprawy tradycji; to należy zaatakować go wprost problematyką życia współczesnego, nabrzmiałego wielkimi konfliktami, których on sam jest bohaterem i które na pewno nie są mu obojętne.

Mając takie przekonania Skuszanka i Krasowski prowadzili swą pracę trzema torami — z tendencją rozbudzenia teatralnej wyobraźni widza, skierowania go „na odbiór” współczesnej komedii dell’arte; drugą tendencją było podejmowanie bolesnych i palących treści współczesnego pokolenia (problem władzy, samotności, oraz polskich obciążeń narodowych); trzecią — wprowadzanie komedii jako zasady podkreślającej prawo do teatralnej zabawy.

Czy więc rola Teatru Ludowego w Nowej Hucie była rolą pozytywną?



Bywa, że autor napisze wiele książek, ale zwykle jest wśród nich jedna, która starczy, by wiedzieć o autorze wszystko, co jest w jego osobowości najistotniejsze. Krystyna Skuszanka i Jerzy Krasowski mają już tę swoją książkę, ważką nie tylko dla nich samych. Nowohucki okres ich działalności jest frapującą kartą historii rozwoju życia teatralnego w Polsce. Jest prolegomeną do zagadnienia więzi teatru z życiem, polityki kulturalnej a i probierzem odpowiedzialności krytyki, która, jak się okazało, potrafiła brać w obronę nowo pojawiające się wartości, udzielać tym wartościom kredytu zaufania, nie ulegając tonom furioso. Był to dobitny przykład spełniania przez środowisko teatralne funkcji kulturotwórczej i społeczno-wychowawczej.

O Skuszance i Krasowskim niepodobna pisać bez uwzględnienia tych wszystkich „okoliczności” —

powstawania Nowej Huty, gwałtownego awansu kulturalnego budowniczych tego miasta i ostrej dyskusji o pryncypia życia teatralnego i polityki kulturalnej. Mają oni swój niebagatelny udział w procesie rozwoju życia społecznego w latach 1955—1963. Ale czy tylko w tych latach? — wszak wiadomo, iż piszą swą nową „książkę”. Teraz we Wrocławiu.

Przesłuchałem przed chwilą taśmę z rozmową, do której Ich namówiłem przed dwoma miesiącami. Długie metry „bezdźwięczne”, to zapis przymusowego namysłu Pani Krystyny. Czuję jeszcze jak jej myśl bieżnie po odnalezionej trajektorii i... katapultuje się nagle zwartą konkluzją: „Przez dwanaście lat poglądów swych nie zmieniliśmy; mamy te same zasady bez względu na to gdzie wypadło nam być”. A Pan Jerzy, gorzko dodaje: „Rozpatrywano nas zawsze jako zjawisko socjologiczne a nie artystyczne”.

— I muszę panu powiedzieć — brzmiał mi w uszach głos Pani Krystyny — że to nie był repertuar specjalnie przypasowany do Nowej Huty. Byliśmy zawsze w poszukiwaniu pozytywnego bohatera, w znaczeniu afirmacji życia. Szukamy go na zasadzie poszukiwania problemów. Patrzymy na życie i stwierdzamy, że to jest sprawa kluczowa. Szukamy tematu, na gruncie którego znajdujemy kontakt z widzem. Od dawna i po dziś, kierujemy się nie doraźnymi publicystycznymi interwencjami, lecz tworzymy teatr polityczny w szeroko pojętym sensie tego słowa; przy tendencji, że społeczeństwo musi pewne problemy przeżywać. Daliśmy więc „Kordiana” Słowackiego — jakoś przeciw Korwianowi; „Stanisława i Bogumiła” Dąbrowskiej, „Karię Arturo Ui” Brechta, „Sprawę Dantona” Stanisławy Przybyszewskiej, „8 Lipca” Szatrowa... więc to jest teatr polityczny. My nie chcemy dyskutować, co jest awangardą, a co jest nowoczesnością. Mody mijają. Woliłyśmy myślenie w kategoriach narodowych, społecznych, bliższe nam jest myślenie historyczne, przy pomocy którego chcemy podejmować problemy naszej współczesności.