



# TEATR SKUSZANKI

ZBIGNIEW OSIŃSKI

Krystyna Skuszanka uczęszczała do Studia Teatralnego przy Teatrze Starym w Krakowie w latach 1945—1946. W roku 1949 ukończyła studia w zakresie filologii polskiej na Uniwersytecie Poznańskim (seminarium prof. dr. Zygmunta Szwejkowskiego), jednocześnie występowała na scenach Teatru Polskiego i Nowego w Poznaniu pod nazwiskiem Górczyńska. W tym czasie reżyserowała w teatrze uniwersyteckim m. in. „Krakusa” C. K. Norwida (1947). W 1952 ukończyła Wydział Reżyserii Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie, gdzie zetknęła się jeszcze z Leonem Schillerem i Edmundem Wiercińskim, po czym debiutowała przedstawieniem Billa-Bielocerkowskiego w Opolu, gdzie duży wpływ wywarła na nią indywidualność artystyczna Tadeusza Kantora. Była kolejno: kierownikiem artystycznym Teatru Ziemi Opolskiej (1953—1955), dyrektorem i kierownikiem arty-

stycznym Teatru Ludowego w Nowej Hucie (1955—63), kierownikiem artystycznym Teatru Polskiego w Warszawie (1963—1964) wspólnie ze Stanisławem Witoldem Balickim i Jerzym Krasowskim, a od 1965 dyrektorem i — z Krasowskim — kierownikiem artystycznym Teatru Polskiego we Wrocławiu.

W roku 1953 otrzymała Nagrodę Państwową za swój debiut reżyserski — inscenizację „Sztormu” Billa-Bielocerkowskiego. W roku 1958, wraz z Jerzym Krasowskim, Nagrodę Klubu Krytyki Teatralnej SDP im. Tadeusza Boya-Zeleńskiego za całokształt osiągnięć artystycznych w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie. W roku 1962, wraz z Jerzym Krasowskim, Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki za inscenizację „Dziadów” Mickiewicza. W roku 1967, wraz z Jerzym Krasowskim i Jerzym Grotowskim, Nagrodę Prasy Wrocławskiej za całokształt osiągnięć artystycznych we Wrocławiu.



Na początek kilka, w tym wypadku niezbędnych zastrzeżeń i obwarowań. Będzie tutaj mowa o Krystynie Skuszaneczce jako twórczym reżyserze, powiemy od razu — jednym z kilku najwybitniejszych reżyserów-inscenizatorów we współczesnym teatrze polskim. (Niech mi będzie darowany ten oczywisty banał; myślę jednak, że warto go powtórzyć raz jeszcze dla uprzytomnienia sobie rangi i skali zjawiska, z którym mamy do czynienia). Z konieczności szkic ten dotyczy tylko niektórych aspektów bardzo złożonego zagadnienia, któremu na imię „teatr Skuszanki”. Będziemy w nim starali się uchwycić przede wszystkim to, co charakteryzuje Skuszaneczkę, rozumianą jako wspólny podmiot reżyserowanych przez nią samą, bądź wspólnie z Jerzym Krasowskim, dzieł teatralnych. Mowa tu więc będzie o Skuszaneczce takiej, jaka manifestuje się w przedstawieniu, mówiąc bardziej precyzyjnie — w całej serii przedstawień.

To pierwsze, najważniejsze chyba, obwarowanie się ze strony autora szkicu. Drugie dotyczy ograniczenia zakresu materiału empirycznego, w oparciu o który będziemy próbowali dochodzić do bardziej ogólnych stwierdzeń i sformułowań: ograniczymy się tutaj wyłącznie do wrocławskiego okresu pracy teatralnej Skuszanki, zdając sobie jednocześnie sprawę z faktu, że reżyserka ta zmieniała się jako człowiek i jako twórca, przechodziła przez różne fazy i okresy, w których podlegała zapewne złożonym i wielostronnym inspiracjom i wpływom.

Zabieg wyodrębnienia z całokształtu twórczości okresu wrocławskiego usprawiedliwiony jest tym przede wszystkim, że właśnie we Wrocławiu osiągnęła Skuszaneczka rodzaj swoistej pełni artystycznej, w której jej osobowość i warsztat reżyserski uzyskały, jak można sądzić, swoją fazę kulminacyjną w kontekście całego dotychczasowego rozwoju. Nieobojętny dla takiego wyboru jest też fakt, że piszącemu ten szkic okres wrocławski jest stosunkowo najlepiej znany.

Krystyna Skuszaneczka reżyserowała dotychczas we Wrocławiu osiem przedstawień. Były to w kolejności chronologicznej: „Kordian” Słowackiego (premiera: 19 XI 1965), „Jak wam się podoba” Szekspira (26 II 1966), „Stanisław i Bogumił” Marii Dąbrowskiej (prapremiera: 12 V 1966), „Teatr okrutny” Eugene Labiche’a (prapremiera: 8 I 1967), „Sen srebrny Salomei” Słowackiego (15 IX 1967), „Życie snem” Calderona (3 I

1968), „Królewskie łowy słońca” Petera Shaffera (prapremiera polska: 9 V 1968), „Rzecz listopadowa” Ernesta Brylla (prapremiera: 15 XI 1968). Dzieł wiążące przedstawienie, „Fantazy” Słowackiego, zrealizowane zostało w roku 1969 i znaleźć się musi — z konieczności — poza zasięgiem naszych rozważań.

Współreżyserem dwóch przedstawień: „Kordiana” i „Rzeczy listopadowej” — był Jerzy Krasowski, który — mówiąc najogólniej — wniósł do nich dyscyplinę intelektualną, zmysł racjonalistycznego sceptycyzmu. Wszystkie przedstawienia, z jednym tylko wyjątkiem: „Teatru okrutnego”, zostały przygotowane na dużą scenę Teatru Polskiego; do pięciu premier scenografię opracowała Krystyna Zachwatowicz (do „Kordiana” — Jan Kosiński, do „Teatru okrutnego” i „Królewskich łowów słońca” — Marcin Wenzel); do wszystkich przedstawień, z wyjątkiem „Kordiana”, muzykę opracował Adam Walaciński (do „Kordiana” — Tadeusz Baird); wreszcie — we wszystkich przedstawieniach — pozostawał ten sam właściwie trzon zespołu aktorskiego, którego większość pochodzi jeszcze z okresu nowohuckiego.

Ponadto Skuszaneczka wyreżyserowała „Jak wam się podoba” Szekspira z zespołem Rogaland w Stavanger (Norwegia). Premiera tego ostatniego przedstawienia, przyjątego w Skandynawii jako wybitne wydarzenie artystyczne, odbyła się 19 sierpnia 1968.

Wnikliwa analiza wymienionych tutaj przedstawień stanowi materiał na obszerną książkę, która powinna zresztą powstać i możliwie szybko ujrzeć światło druku<sup>1)</sup>. Celem podstawowym ni-

<sup>1)</sup> Chciałbym tutaj zasygnalizować cztery prace magisterskie dotyczące wybitnych przedstawień Teatru Polskiego we Wrocławiu. Oto ich autorzy i tytuły: Olga Dyduch: „Monografia próby teatralnej dramatu Marii Dąbrowskiej „Stanisław i Bogumił” w Teatrze Polskim we Wrocławiu”, Wrocław 1967, s. 75; Jadwiga Fabiszak: „Jerzego Krasowskiego adaptacja teatralna „Wsi Stepańczykowie i jej mieszkańcy”, Wrocław 1967; Andrzej Kisiel: „Analiza warsztatu reżyserskiego Krystyny Skuszanki na przykładzie realizacji „Snu srebrnego Salomei” Juliusza Słowackiego na scenie Teatru Polskiego we Wrocławiu”, Wrocław 1968; Waldemar Słomka: „Monografia próby „Zemsty” Aleksandra Fredry w reżyserii Jerzego Krasowskiego w Teatrze Polskim we Wrocławiu”, Wrocław 1968. Wszystkie te prace zostały napisane pod kierunkiem doc. dr. Czesława Hernasa w ramach seminarium z teorii kultury współczesnej przy Uniwersytecie Wrocławskim. Posiadają one już dzisiaj istotną wartość dokumentacyjną, a w przypadku pracy Kisielia także nieprzeciętną wartość interpretacyjną. Za udostępnienie tych prac dziękuję doc. dr. Hernasowi.



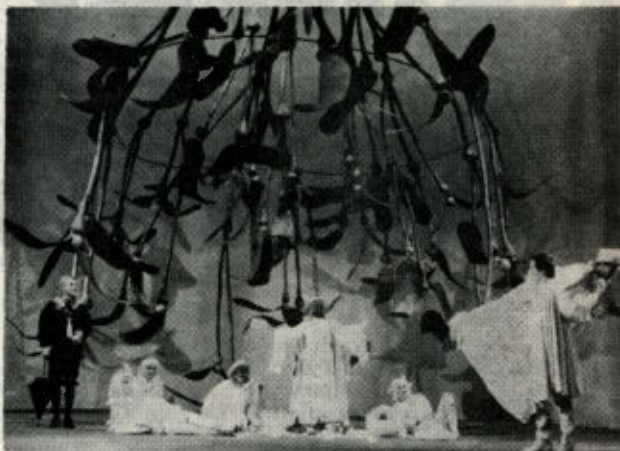
niejszego szkicu jest próba odnalezienia tego, co wszystkie te manifestacje teatralne — całą tę serię przedstawień — łączy, co zespala tę tak bogatą i różnorodną, chociaż wewnętrznie jednolitą twórczość teatralną i może stanowić klucz do możliwie pełnego jej rozumienia.

Tym, co od razu — od pierwszego spotkania z teatrem Skuszanki — musi zwrócić uwagę kogoś przychodzącego z zewnątrz, jest dyscyplina pracy, znajdująca wyraz w jej rzeczowości i konkretności. Wydaje się, że ten rzetelny, pełen inwencji stosunek do pracy, posiada swoją głębszą motywację, że jest on w jakiś sposób znaczący. Łączy się on bowiem z pewnym charakterystycznym rysem postawy i osobowości artystycznej, jakim jest prawie absolutna wiara w teatr i jego możliwości. Stąd Skuszanka raczej nie stawia sobie pytań o sens istnienia teatru, bo ten rozumie się tutaj niejako „sam przez się”, jest on właściwie oczywisty i bezdyskusyjny. Natomiast pytanie: w jaki sposób uprawiać teatr? — dodajmy od razu: w jaki sposób tworzyć teatr możliwie najlepszy artystycznie? — nabiera wagi i mocy szczególnej. To pytanie najbardziej chyba tutaj istotne. Przypuszczam, że to, „jak robić przedstawienie”, jest niekiedy ważniejsze od tego, „co w tym i poprzez to przedstawienie zamierza się powiedzieć”. Szczególnie widoczne było to w przypadku „Królewskich łowów słońca”, gdzie tekst literacki pełnił w konsekwencji funkcję wyraźnie pretekstową dla pokazania możliwie wszystkich uroków sztuki teatru. W innych wypadkach te dwa aspekty, dwa pytania: „co powiedzieć” i „jak powiedzieć”, osiągają względną harmonię i wówczas mamy do czynienia z najpełniejszymi — i chyba najbardziej udanymi — przedstawieniami Skuszanki, takimi jak: „Życie snem”, „Jak wam się podoba” czy „Rzecz listopadowa”.

W każdym razie pytania dotyczące techniki i praktycznych rozwiązań teatralnych zdają się interesować Skuszanek bardziej, a przynajmniej w takim samym stopniu, jak pytania ontologiczne. Dążeniem i celem, dążeniem w praktyce raczej nieosiągalnym, staje się tutaj osiągnięcie pełnej i doskonałej teatralności. W s z y s t k o ma się stać teatrem, na wszystkim — na całości przedstawienia, jak i na każdym jego elemencie i detalu — ma być odcisnięte piętno teatralności. W takiej koncepcji „sztuka teatru” staje się prawie fetyszem i zarazem drogą prowadzącą do Arkadii, a „to, co teatralne” stanowi tu rodzaj absolutu. To osiągnięcie ab-

solutu teatralności, użyjmy określenia paradoksalnego: „teatru do maksimum steatralizowanego”, to bezustanne twórcze przebijanie się ku takiemu teatrowi — stanowi widoczny w kolejnych przedstawieniach ideał estetyczny Krystyny Skuszanki.

Ufność Skuszanki w sztukę teatru i jej tęsknota za „teatrem doskonałym”, w sensie harmonijnego współistnienia wszystkich elementów wypowiedzi teatralnej, łączy się bezpośrednio z podjętą tutaj próbą zakwestionowania pewnego przeświadczenia dość rozpowszechnionego w środowisku teatralnym. Mam na myśli przeświadczenie, że Skuszanka to „inscenizator-romantyk”. Znany jest fakt jej znawstwa dramatu romantycz-



„Jak wam się podoba”

nego, rozmiłowania i entuzjazmu dla tego właśnie dramatu. To znawstwo i entuzjazm znalazły wyraz w zdecydowanej większości inscenizacji, a także znajdują one od czasu do czasu ujście w wypowiedziach krytyków oraz w publikowanych deklaracjach samej Skuszanki, która niejednokrotnie oświadczyła, że dąży — wspólnie z Jerzym Krasowskim — do „sformułowania credo współczesnego teatru romantycznego”.

Skuszanka reżyserowała, jak wiadomo: „Balladyne” (Nowa Huta 1958), dwukrotnie „Dziady” (Nowa Huta 1962, Warszawa 1963), „Kordiana”, trzykrotnie „Sen srebrny Salomei” (Nowa Huta 1959, Warszawa 1962, Wrocław 1966), wreszcie „Fantazego”. Ale we wszystkich właściwie jej przedstawieniach uwidaczniają się wyraźne aspiracje i twórcze impulsy dramatu romantycznego. Były one przecież widoczne w „Jak wam się podoba” i w „Życiu snem”, w „Królew-





### „Sen srebrny Salomei”

skich łowach słońca” i w „Rzeczy listopadowej”. Tylko że te wszystkie inscenizacje, z nazwy i z przekonania samego twórcy „romantyczne”, mają jedną wspólną tendencję: sugestywna „dysharmonia” dramatu zostaje poddana w teatrze regułom „harmonii”, ekspresyjny „bezląd” — bardziej racjonalnemu „ładowi”, porywające „nieumiarkowanie” — pewnemu „umiarowi”, zaskakująca „nierównowaga” i „nieproporcjonalność” — zasadom „równowagi” i „proporcjonalności”, programowa „niesymetryczność” — bardziej zrównoważonej i bardziej statycznej „symetrii”. Chciałbym przez to powiedzieć, że Skuszancka w akcie każdorazowej konfrontacji z tekstem romantycznym (bądź szerzej: z tekstem o poetyce romantycznej) w pewien sposób, niemniej jednak wyraźnie, te teksty w procesie przekładu na język sztuki teatru „klasykuje” i intelektualizuje, narzuca na nie reguły i ideały klasykistycznych, lub używając określenia Nietzschego: apollinijskich prądów w teatrze i w całej właściwie sztuce.

Nie znaczy to, oczywiście, że nie ma w tym teatrze miejsca na wyrażenie „chaosu”, „bezlądu”, „dysharmonii”; przeciwnie, Skuszancka często te właśnie momenty w swoim języku teatralnym wyraża i manifestuje i — paradoksal-

nie — wówczas właśnie najbardziej namacalnie widać bliską raczej klasycyzmowi, nie zaś romantyzmowi postawę reżysera. Bo romantyzm to przede wszystkim pewna postawa, a nie uwarunkowane tą postawą formalne, w zakresie techniki dokonywane rozwiązania, które mogą być i są adaptowane przez sztukę zależną od innych, niż obowiązujące w romantyzmie przeświadczeń ogólniejszej natury. Sama zresztą, tak bliska Skuszanckiej, idea „teatru doskonałego”, „przedstawienia doskonałego” w żaden sposób nie przylega do poetyki i do postawy romantycznej, dla której wszelka „doskonałość” jest zbyt abstrakcyjna i nadmiernie ugrzeczniona i — w konsekwencji — odczuwana jako raczej martwa.

U Skuszanckiej nie ma też miejsca na manifestacyjnie obnażaną i ukazywaną widzom „niedoskonałość”, „niepełność”, „błąd”, „przypadek”, „własne słabości i wątpliwości”, które to momenty tkwią u samych podstaw — w samej strukturze — postawy romantycznej. Skuszancka zawsze, gdzie to tylko będzie możliwe, ukryje błąd, słabość, własne zwątpienie, element „przypadku” będzie odczuwany przez nią raczej negatywnie, a na „niedoskonałość” i „niepełność” nie ma po prostu miejsca w jej estetyce



teatralnej i w teatralnej praktyce. Stąd właśnie, narzucając na teksty o poetyce romantycznej bardziej klasycystyczne reguły i prawa, w pewien sposób je estetyzuje, uharmonijnia, można także powiedzieć — „uteatralnia”. Wszystko to zostaje poddane regułom sztuki dążącej do jakiejś „absolutnej doskonałości” kształtu i formy, której właśnie to, co jest z ducha i postawy romantyczne — organicznie się przeciwstawia.

W taki sposób w teatrze Skuszancki dysharmonijność, bezład, nonsensowność, surrealistyczna poetyka snu i marzenia podporządkowane zostają racjonalno-estetyzującym regułom, a kolejne przedstawienia robią wrażenie niezwykle „czystych” stylistycznie, jednolitych i precyzyjnie przeprowadzonych. Nie ma tutaj miejsca dla dionizyjskiej orgiastyczności i świętego szaleństwa, znanych nam chociażby z przedstawień Konrada Swinarskiego czy Jerzego Grotowskiego. Nie można też powiedzieć, że reżyserka w procesie twórczym improwizuje — na sposób romantyczny — na tekstach. W technice montowania scenariusza do przedstawienia, jak i w montażu samego przedstawienia, na próżno byśmy szukali tak charakterystycznej i znaczącej dla romantyków „wielkiej działalności wariacyjno-przetworzeniowej”. Oczywiście, są u Skuszancki zmiany i przestawienia tekstu, podporządkowane zawsze jej indywidualnemu stylowi reżyserskiemu i nadrzędnej idei przedstawienia teatralnego; tylko że zabiegi te wywodzą się tutaj z pobudek i motywacji bardziej racjonalnych i praktycznych. Motywowane są one dążeniem do osiągnięcia możliwie jasnej, intelektualnie precyzyjnej, a przy tym maksymalnie czytelnej dla widza konstrukcji wypowiedzi teatralnej. Także cała „poetyka snu”, na którą Skuszancka się często powołuje, poddana zostaje tym samym regułom.

W jednym z wywiadów reżyserka oświadczyła: „Sztuka nie apeluje do wszystkich upodobań ludzkich — może apelować tylko do najszlachetniejszych”<sup>3)</sup>. Nie ma chyba decydującego znaczenia fakt, że słowa te zostały wypowiedziane w roku 1955; do dzisiaj, wydaje się, zachowały one pełną żywotność autokomentarza. Tylko że właśnie romantyzm, żaden romantyzm, nie zna arbitralnego podziału na „szlachetne” i „nieszlachetne” uczucia i upodobania, podobnie jak nie znany jest mu podział na element „intelektualny” i „emocjonalny”. Bo romantyzm jest po

prostu organiczny, odnosi się on i apeluje do całego człowieka, z tym, jednocześnie, co w nim najgorsze, i z tym, co najlepsze. Można przypuszczać, że to odwołanie się Skuszancki „tylko do najszlachetniejszych” przymiotów człowieka koresponduje bezpośrednio z jej ideą budowania „doskonałego teatru”. W taki sposób dążenie do „teatru doskonałego” splatałoby się z dążeniem do kształtowania przez ten teatr „doskonałego człowieka”. Swoisty „teatrocentryzm” splata się więc tutaj z teatralnym „antropocentryzmem”.

Jednym z argumentów przemawiających za rzekomym romantyzmem Skuszancki ma być symbolika jej przedstawień. Tylko że przecież nie zawsze i nie każda symbolika posiada romantyczny charakter. Przedstawienia Skuszancki na przykład nie mają charakteru procesu symbolicznego, w którym każdy element i detal osiąga wymiar i funkcję symbolu, jak to jest w teatrze Grotowskiego i — w inny sposób — u Konrada Swinarskiego. Skuszancka kształtuje raczej — z wyraźną dominantą racjonalną — poszczególne symbole, które zresztą w toku całej wypowiedzi teatralnej, na skutek oddziaływania kontekstu, podlegają procesowi alegoryzacji i — w konsekwencji — ujednoznacznienia; nabierają one w toku wypowiedzi charakteru konwencjonalnego, na skutek czego są w pełni rozszyfrowane dla widza dopiero wówczas, kiedy zna on wewnętrzny kod tego teatru. Dla jej przedstawień charakterystyczny jest więc proces, który proponowałbym nazwać racjonalizacją i konwencjonalizacją symbolu i mitu. Zarówno mit, jak i symbol są tutaj — w różnym stopniu w różnych wypowiedziach — zrationalizowane i jak gdyby „odklejone” od pierwotnego rytuału, od całej jego duchowej grozy i tajemnicy, na rzecz wstąpienia ich w inny porządek, jakim jest wewnętrzny „rytuał” teatru Krystyny Skuszancki.

Teraz możemy już wrócić do twierdzenia, że Skuszancka w praktyce teatralnej objawia się w znacznie większym stopniu jako znawca i entuzjasta dramatu romantycznego niż inscenizator o postawie romantycznej. Wieloznaczność i wielopłaszczyznowość tego typu dramatu, ładunek problematyki narodowej i tzw. ogólnoludzkiej, bogactwo zagadnień filozoficznych, ich poezja — zdają się przede wszystkim wyznaczać te zainteresowania. Inszenizując te dramaty Skuszancka chętnie je uwspółcześnia, szuka współcześnie żyjących odniesień, jest jednak bardzo daleka od uprawiania powierzchownych i dobrodusznie naiwnych aktualizacji,

<sup>3)</sup> Teatr na straży młodości, „Dziennik Polski”, 1955, nr 173. Przedruk: „Teatr”, 1968, nr 20, s. 11.



odruchowo brzydzi się też snobizmem i powierzchownymi modami. Z takiego punktu widzenia „Teatr okrutny” według Labiche’a, wyreżyserowany w konwencji parodii „teatru okrucieństwa”, z opublikowanym w programie — zabawnym, dowcipnym i jednocześnie złośliwym „Słownikiem wyrazów obcych do przedstawienia” — stanowił rodzaj deklaracji artystycznej. Skuszancka zrealizowała „Teatr okrutny” przede wszystkim po to, aby pewne modne dzisiaj kierunki teatralne ośmieszyć i wykpić, a ich wartości postawić pod znakiem zapytania. Toteż przedstawienie to stanowiło rodzaj „dyskusji” z całym kierunkiem uprawianym we współczesnym teatrze. „Teatr okrutny” był właśnie zamianowaniem własnej drogi twórczej, swojego indywidualnego spojrzenia na problemy sztuki teatru. Mniej istotny wydaje się dla Skuszancki fakt, że w każdej modzie (która, jak wiadomo, niesie ze sobą nieuniknione sploty i powierzchowność) jest także „coś” z głębszej potrzeby czasu.

Szczególnie interesujące zagadnienie stanowi stosunek Skuszancki do historii. Właściwie problem romantyzmu jest dla niej — z pewnym przybliżeniem — tożsamy z zagadnieniem tzw. historyzmu romantycznego. W publikowanych wypowiedziach Skuszancki można spotkać się też z określeniem, że zamierza ona w teatrze i poprzez teatr ukazać „koło Historii i uwikłanych w nie ludzi”. Oto fragment jednej z takich wypowiedzi: *„Przy realizacji repertuaru klasycznego staramy się unikać powierzchownych a-luzyjnych skojarzeń, tak zwane „aluzje” spływają, jak sądzę, odbiór sztuki, gdyż działają wyrywkowo i przeszkadzają w ogarnięciu myślowym całości przedstawień. Staramy się natomiast, w oparciu o tekst klasyczny, budować taką konstrukcję myślową przedstawienia, która by ważne, naszym zdaniem, doświadczenia historyczne możliwie precyzyjnie nakładała na doświadczenia współczesne. To jest działanie przez analogię... Nie wiem, w jakim stopniu to się udaje. Stworzenie inscenizacji, która by była współczesną transpozycją stylu i myśli minionej a równocześnie otwierała przed widzami perspektywę nowego widzenia pozornie znanego zjawiska, a więc była artystycznie postępową (nie śmiem użyć słowa — rewolucyjną), jest najwyższą ambicją każdego twórcy teatralnego, a może tylko nieosiągalnym marzeniem”<sup>2)</sup>.*

<sup>2)</sup> Teatr twórczych pytań. Rozmowa z Krystyną Skuszancką — dyrektorem Teatru Polskiego we Wrocławiu. Rozmawiała: Maria Brzostowiecka, „Tygodnik Kulturalny”, 1968, nr 33, s. 3 i 5.

Nic dodać, nic ująć, chociaż właśnie tutaj może narodzić się podejrzenie, że mamy w tym przypadku do czynienia z czymś, co współczesny etnolog nazwałby odnajdywaniem „historii za wszelką cenę”. Niebezpieczeństwo tkwi tu w wysunięciu problematyki historii ponad wszelką inną problematykę. To prawda, że znajomość historii pomaga rozumieć współczesność, ale jednocześnie współczesność nigdy nie wynika wprost z historii. Nie ma tutaj prostych relacji deterministycznych, są one znacznie bardziej złożone i wielostronne. Proces historyczny nie ma, jak wiadomo, przebiegu prostej wspinaczki po schodach, nie ma charakteru linearnego. Skuszanckę można zaś niekiedy podejrzewać o intuicję historii bliską koncepcji deterministycznej, co znalazło swój najpełniejszy wyraz w przedstawieniu dramatu Marii Dąbrowskiej. Pisząc tak, musimy, oczywiście, ciągle pamiętać, że mamy tutaj do czynienia z człowiekiem teatru, a nie z filozofem, dysponującym jakimś zwartym systemem pojęciowym. Do tych uwag prowokuje jednak przede wszystkim sama Skuszancka swoimi przedstawieniami i publikowanymi wypowiedziami, w których szczególnie często powraca ona do problematyki historii i funkcji poznania historycznego w teatrze i poza teatrem.

Gdybyśmy mieli teraz zebrać to, co poszczególne przedstawienia Skuszancki wyraźnie ze sobą łączy — trudno byłoby nie wyakcentować następujących momentów:

1. Reprezentuje ona stanowisko reżysera-twórcy, twierdząc, że w ostatecznym rezultacie twórcą spektaklu jest przede wszystkim, a nawet wyłącznie reżyser. Teatr Skuszancki to teatr wyraźnie inscenizacyjny, w którym liczy się raczej całość kompozycji teatralnej, znacznie mniej — praca indywidualna z aktorem. Pracuje się tutaj w większym stopniu nad sylwetką, nad wyrazem plastyczno-wokalnym aktora, niż nad psychologią poszczególnej roli i postaci. Jest to klasyczny przykład aktorstwa apsychologicznego.

2. Tekst dramatu stanowi tylko punkt wyjściowy (pretekst) do powstania spektaklu. Staje się on tworzywem w rękę reżysera. Z tekstu — po skreśleniach i montażu — powstaje partytura dramatyczna, scenariusz. Tekst staje się punktem wyjścia dla przekazania własnych myśli i idei twórcy wypowiedzi teatralnej. W ostatecznym rezultacie liczy się tutaj przede wszystkim dzieło teatralne, które często jest usytuowane opozycyjnie wobec tekstu.



3. Skuszanka preferuje wartości intelektualne i filozoficzne spektaklu, spychając na plan dalszy fabułę, która pełni w widowisku rolę służebną.

4. Ogólny kształt spektaklu powstaje poprzez jednoczesne oddziaływanie wszystkich elementów spektaklu. Słowo, scenografia, muzyka, aktor, widz — stanowią równorzędne składniki widowiska teatralnego, podlegają też nieustannemu modelowaniu zgodnie z zamierzeniami twórczymi reżysera. Nie przeczy to przeświadczeniu o dominującej roli reżysera jako podmiotu i twórcy całej wypowiedzi teatralnej. W konsekwencji: widowisko teatralne staje się tutaj nosicielem wartości artystycznych i jako takie należy do samodzielnej dziedziny sztuki, jaką jest sztuka teatru.

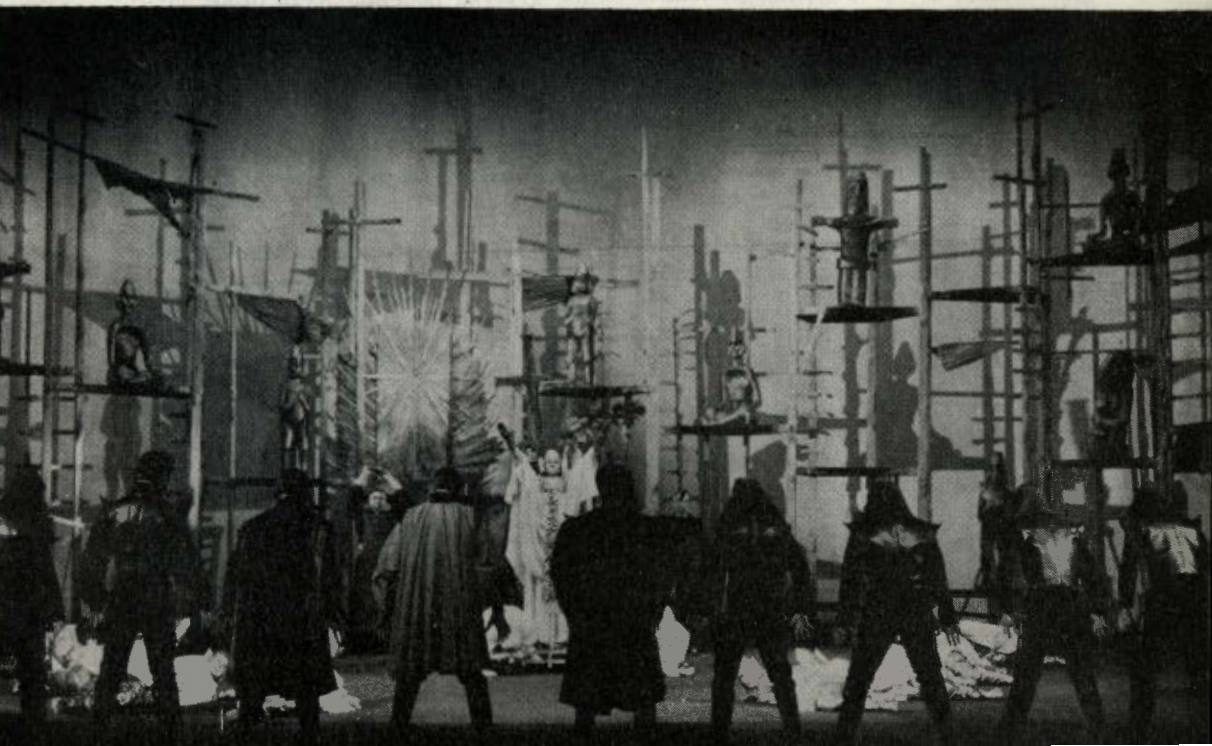
Skuszanka buduje więc teatr totalny. Dominanta inscenizacji jest — jak powiedziano — wyraźna. Aktor jest u Skuszanki takim samym tworzywem, jak tekst dramatu. Dopiero postać, kreowana przez aktora zgodnie z koncepcją reżysera, stanowi współtwórczy element spektaklu. Krystyna Skuszanka zakłada więc, na ile to tylko możliwe, absolutne kierowanie zespołem aktorskim. Bo też jest to teatr zespołu, i to zespołu z przedstawienia na przedstawienie lepszego, który np. w „Rzeczy listopadowej” pokazał, czym może być gra zespołowa we współczesnym teatrze. Idea

gry zespołowej doprowadzonej niemal do wirtuozerii znamionuje teatr Skuszanki. Stąd pomysły poszczególnego aktora nie mogą odbiegać od koncepcji reżysera, nie mogą się z tą koncepcją kłócić, muszą być z nią wspólne. W innym wypadku Skuszanka nie respektuje propozycji aktorskich. W czasie pracy — na wszystkich próbach — panuje tutaj ogromna dyscyplina, połączona z powagą i powagą oraz z bezwzględny podporządkowaniem się koncepcjom reżysera.

Muzyka jest nie tylko akompaniamentem dla tekstu literackiego, lecz elementem wiodącym zarówno poszczególnych scen, jak i całości. Podobnie scenografia. Scenografia i muzyka mają w przedstawieniach Skuszanki tę samą wartość, co tekst literacki. Spektakl o darty z muzyki i scenografii straciłby całą swoją wymowę, bo przecież te dwa elementy, w połączeniu z tekstem, komponują się w organiczną, spójną wewnętrznie całość. Rytm wypowiedzi teatralnej podporządkowany jest muzyce, a w niektórych scenach właściwie ona ma największe znaczenie. W zasadzie cały spektakl komponuje się „muzycznie”. Można to powiedzieć o takich przedstawieniach, jak „Sen srebrny Salomei”, „Jak wam się podoba”, „Życie snem”, „Teatr okrutny”, „Królewskie łowy słońca”, „Rzecz listopadowa”. Tekst

*Peter Shaffer — „Królewskie łowy słońca”*

(zdjęcia Grażyna Wyszomirska)





literacki został w nich podporządkowany rytmowi muzycznemu. W niektórych przedstawieniach właśnie muzyka wyznacza jak gdyby „leitmotiv” dla całego spektaklu (np. polonez w „Śnie srebrnym Salomei” i w „Rzeczy listopadowej”).

Obserwując kolejne przedstawienia Skuszanki nietrudno też zauważyć coraz większą redukcję scenografii, która staje się w tym przeciwieństwie do zdecydowania widowskiego w (w znaczeniu: antykameralnym) teatrze — maksymalnie prosta i oszczędna. Czyżby dążenie do ubóstwa i prostoty w ramach teatru — widowiska? Za każdym razem scenografia zaprojektowana jest w ten sposób, by przystawała możliwie precyzyjnie do poetyki spektaklu i podkreślała jego filozoficzno-artystyczną wymowę, jego nadrzędną ideę. Przy tym wszystkim zarówno scenografia, jak i muzyka są jednocześnie oryginalnym, twórczym dziełem scenografa i muzyka oraz doskonale wkomponowanymi w całość wypowiedzi teatralnej elementami. Nieprzypadkowo też Skuszanka współpracuje właściwie wyłącznie z Adamem Walacińskim i Krystyną Zachwatowicz. Prawdopodobnie najłatwiej im się „dogadać” oraz odnaleźć wspólny język i jednolity styl wypowiedzi teatralnej.

Kształtując swój teatr totalny i autonomiczny sięga Skuszanka często do pantomimy, do komponowanego teatralnie ruchu, który zostaje w przedstawieniu przeciwstawiony ruchowi i zachowaniom potocznym, codziennym, pozateatralnym. Podobnie charakterystyka aktorów: trupioblade (jak z koszmarnego snu) maski, ubrania posypane popiołem, postacie traktowane jako na wpół tylko realne zjawy — upiory. Ta tendencja, w różnym stopniu nasilenia, była widoczna lub sugerowana we wszystkich wrocławskich przedstawieniach Skuszanki.

Dla kompozycji jej przedstawień charakterystyczna jest też tzw. „introdukcja teatralna”<sup>4)</sup> (rodzaj „wprowadzenia” i zarazem przygotowanie widza do percepcji spektaklu) oraz „koda teatralna” (zakończenie spektaklu). Pewna scena, określająca charakter całości, zostaje kompozycyjnie jak gdyby „wyrzucona” na początek, inna — w tej samej funk-

cji — zamyka przedstawienie wyznaczając jego kompozycyjną i — szerzej — strukturalną jedność. Zarówno „introdukcja”, jak i „kody” zostają już przez sam fakt ich umiejscowienia w toku wypowiedzi w pewien sposób „wybite”, wyakcentowane, przez co muszą skupić na sobie uwagę widza. Było to szczególnie widoczne w „Śnie srebrnym Salomei”, „Królewskich łowach słońca”, „Rzeczy listopadowej”. Z historycznego punktu widzenia Skuszanka nie jest tutaj pierwsza; pojęcia te wprowadzał bowiem do swoich scenariuszy już Leon Schiller (np. w scenariuszu do łódzkiej inscenizacji „Krakowiaków i górali” w Teatrze Wojska Polskiego — 1946).

Widać z tego, jak złożony i wieloaspektowy jest u Skuszanki problem tzw. warsztatu reżyserskiego. W stopniu szczególnym dotyczy to twórcy bezustannie poszukującego, który — jak wyznaje to sama Skuszanka — ciągle przystępuje do pracy od nowa, jak gdyby skreślając zdobyte już doświadczenie, i którego po każdej premierze męczy uczucie, że jest to wysiłek ostatni, że dalej iść już nie może i nie potrafi. Paradoksalnie: właśnie to wyznanie „aktywnej niemocy” utwierdza nas w przekonaniu, że mamy tutaj do czynienia ze zjawiskiem twórczym, niespokojnym i ciągle otwartym na zrealizowanie się w kręgu nowych możliwości. Wysiłek krytyka podejmującego próbę skonfrontowania się z tego rodzaju zjawiskiem, jest — i w pewien sposób być musi — narażony na niekompletność. Przy wszystkim, co można mi przy okazji tego szkicu wmówić, od jednego pomówienia będąc się jednak starał uwolnić: teatr Krystyny Skuszanki, prowokujący do sporu, budzący niekiedy odruch sprzeciwu, fascynuje i wywołuje autentyczny szacunek właśnie dlatego, że pozostaje sobą, że jest inny, że na każdym dziele odcisnięte zostaje piętno osobowości jego twórcy. To, że z „teatrem Skuszanki” niekiedy trudno mi się zgodzić, wcale nie musi świadczyć o chęci i potrzebie nawracania go na cokolwiek. Skala i jakość jego twórczych osiągnięć jest przecież niewątpliwa i obiektywna, niezależnie od indywidualnych gustów i przeświadczeń krytyka.

Zbigniew Osiński

<sup>4)</sup> Muzyczne terminy: „introdukcja teatralna” i „koda” — wprowadzam tutaj za Andrzejem Kisielem, op. cit.

(zdjęcie na str. 47 Adama Hawaleja)

„Odra” Nr 5 maj 1969.