



# ICH DWOJE

TADEUSZ ROBAK

Nie wiem, jak sam odpowiadałbym na takie pytania, jakie przyszło mi zadawać przez wiele godzin Skuszanca i Krasowskiemu. Głupia to sytuacja przede wszystkim i trudna to sytuacja: oceniać samego siebie, swoje dokonania i niepowodzenia na przestrzeni tylu lat, tak odległych, że wydających się już może i historią... Ale zarazem zajęcie chyba i pasjonujące — spróbować spojrzeć w lustro, tyle że w czasie odwrócone do tyłu, skierowane ku wizerunkowi siebie samego, tego z wczoraj i przedwczoraj.

Okazja dobra na jubileusz iluś tam dziesiątków lat pracy. A przecież tu nie ma mowy ani o jubileuszu, z jego odświętną pompą i umiłowaniem do panegiryków, ani o pauzie w działalności tych dwojga ludzi, właśnie zaczynających następny etap swojej pracy, my-

ślących zatem przyszłością, nie przeszłością. A jeśli jednak teraz pozytywne się to okaże — właśnie dla dnia jutrzejszego?

— Może naturą teatru jest to, że się raz po raz wraca do wstępnego pytania? — powiedziała Krystyna Skuszanka w tej rozmowie i jej refleksja wydaje się ważna z dwóch różnych powodów. Raz, że pozwala ujrzeć jej twórczość czy jej pracę, jeśli kto woli, jako proces może przede wszystkim oddziały-

# 30

*Odra No 6 czerwiec 1974*

wania, proces, który niemożliwy jest zapewne bez tej swoistej pedagogicznej cierpliwości. Sztuka teatru już w założeniu jest formą oddziaływania na świadomość, a stąd już krok do rozumienia w kategoriach wychowawczych tego specyficznego partnerstwa, jakie nawiązuje się między sceną a widownią. I dwa, że ta myśl o konieczności powrotu do pytań wstępnych skłania zarazem do refleksji nad stopniem przemian, które dokonały się dookoła nas, nad skutecznością działania, nad prawami społecznego rozwoju.

Ten „powrót do źródeł” zachęca do łatwej klasyfikacji: optymistyczne, pesymistyczne wnioski. A przecież rozumieć go można i inaczej, że przypominę tu wypowiedź Skuszaneki w jakimś wywiadzie: „*Ogromną wagę przywiązujemy w teatrze do tego, co się określa jako myślenie historyczne. Wydaje się to sprawą szczególnie ważną w społeczeństwie, które objawia beztróskę wobec analiz współczesności z punktu widzenia doświadczeń historii. Właśnie teatr ma szansę przywracać właściwe miejsce tradycji narodowej, w oparciu o nią budować trwałe wartości kultury współczesnej*”. A więc chyba tak: teatr jako współuczestnik myślenia narodowego, społecznego, jako medium sztuki wciąż żywej, bystro przypatrującej się wydarzeniom i tendencjom, mądrej tym wszystkim, co nagromadziła przeszłość (ku pożytkowi czasów dzisiejszych. Jeśli tak, to konieczność powrotów nie może budzić zniecierpliwienia.

Słyszę: są pewne myśli, które uparcie powracają w naszych rozważaniach i działaniach teatralnych przez długie lata, po tych wszystkich zmianach, jakie były naszym udziałem prywatnie i naszym w zbiorowości, której część stanowimy. Czyżby nie zmieniały się nasze zamierzenia i cele, a zarazem nie zmieniały się potrzeby odbiorcy?...

I ta refleksja zabrzmiała wyraźniej, kiedy zdać sobie sprawę z przebiegu działań, jakie były udziałem Krystyny Skuszaneki i Jerzego Krasowskiego przez tych wspólnych lat tyle. Kiedy, mówiąc po prostu, przyjrzeć się życiorysom.

Przedtem tylko jedna uwaga. Ten tekst miał być szkicem do portretu, a portret rzadko bywa zbiorowy. Miał więc przedstawiać jedną osobę, mniejsza w tej chwili nawet, którą. Bardzo szybko okazało się jednak, że jest to właściwie niemożliwe: jak wrywać kartki z tej biografii, która jest jedną książką, choć dwie osoby ją pisały? Jak oddzielić, który pogląd we wspólnej wypowiedzi

komu przynależy, jak rozsortować zasługi, jeśli oni są nie tylko małżeństwem, ale i dwuosobowym kierownictwem paru kolejnych placówek teatralnych? Zapewne, są teksty podpisane przez jedną osobę i inscenizacje (przytłaczająca większość!) zrealizowane też przez jedną, są cechy charakteru, które do tej wspólnoty nie należą. Pytano ich nieraz o to w wywiadach: jak to jest, jak współpracują, co komu przynależy? Odpowiadali zawsze, że dzieli ich rodzaj temperamentu artystycznego, ale że to zarazem pracy pomaga, daje bowiem oś w rodzaju dwustronności widzenia.

Ale przecież nie na tym koniec różnic i podobieństw. Krasowski — autor rozlicznych adaptacji prozy na potrzeby sceny („General Barcz”, „Lejzorek”, „Mysz i ludzie”), szukający z publicystycznym zacięciem w tomach prozatorskich tego, czego nie mógł znaleźć w scenicznych dramatach, z uporem atakujący teatr polityczny (Przybyszewska, którą odkrył dla sceny, ostatnio „Turandot” Brechta), przychylny inscenizacjom komedii pełnym zgryźliwego, ostrego komizmu, jak to kiedyś było z „Zemstą”. Skuszaneka — bliższa klasyce, ale rozumianej jako okazja do pytań o sprawdzenie kondycji moralnej człowieka, o losy i doświadczenia historyczne narodu, ich współczesne znaczenie, o sens polskich fetyszów narodowych; penetrująca tak uparcie Szekspira, a właściwie tylko jego „komedie filozoficzne”, i Słowackiego, który jest dla niej poetą sceny pełnym mądrej ironii i wielkiej gorczy.

To oni osobno. Rzecz charakterystyczna: przy ponad setce „własnych premier”, tylko kilka z nich podpisali wspólnie — chcieli nimi widać coś podkreślić. Spróbujmy je wyliczyć: to „Turandot” Gozziego w roku 1956, atak nowej estetyki przeciwko socrealistycznemu skostnieniu, wkrótce potem „Stan oblężenia” i „Orestea”, podejmujące problemy postawy moralno-politycznej, „Dziady” z roku 1962, rozpoczynające nową epokę działalności artystycznej obojga, wyjście ku klasyce, ku romantykom rozumianym jako refleksja także nad współczesnością; potem we Wrocławiu „Kordian” i „Rzecz listopadowa” jako wskazanie, jakiego rodzaju dramaty współczesny, ten wychodzący z tradycji sztuki polskiej i podejmujący problemy narodowe, ich interesuje.

Ale tu nie miejsce na analizę artystyczną — od tego są krytycy. Mówmy więc o Skuszaneczce i Krasowskim jako o ludźlach, którzy kierowali i kierują teatrem, tworzą jego program. Mówmy o nich razem: nie nasza to sprawa rozdzielać, co los złączył.

Trzydziestolecie ich kontaktu z teatrem... Właściwie można mówić o czymś takim, tu coś dodając, tam ujmując. Skuszancka znalazłszy się po zakończeniu wojny na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie studiowała polonistykę, pojawiła się zarazem w studio teatralnym przy Starym Teatrze, by w roku 1946 zdać egzamin aktorski i przenieść się do Poznania, już na scenę; wkrótce studia także i reżyserskie w Warszawie. Krasowski wprost z amatorskiego zespołu teatralnego trafił na scenę zawodową, w Olsztynie, by odejść stamtąd w momencie, gdy kierownictwo tego teatru objął dyrektor przedsiębiorstwa masarskiego, co nawet jeśli nieważne jest dla życiorysu, to ważne dla tamtej epoki; po krótkim epizodzie dziennikarskim przychodzi kolej na Teatr Narodowy w Warszawie, studia aktorskie i reżyserskie.

Ale właściwa ich wspólna historia zaczyna się w Opolu. Był rok 1952, gdy Skuszancka na tamtejszej scenie przygotowała swą reżyserską pracę dyplomową, „Sztorm”, a wkrótce w podobnym celu przyjechał tam i Krasowski. Ten „Sztorm” stał się sensacją niebywałą: nagroda państwowa za pracę dyplomową! Kiedy potem przyszło stawać przed komisją egzaminacyjną, poszukano innego tematu, bo przecież niezręczna to sytuacja na szkolny sposób brać pod lupę dzieło opatrzone już stemplem takiego uznania... Prawie natychmiast wzorajszą studentka otrzymała kierownictwo sceny opolskiej, żeby od tego czasu, przez lat ponad dwadzieścia, dyrektorem na różnych scenach polskich — fakt chyba bez precedensu w dziejach powojennego teatru.

Trudno tu powstrzymać się od refleksji, oczywiście dla każdego, kto przyglądał się błyskawicznym karierom w różnych środowiskach, choć zawsze w tych samych, polskich warunkach: kwestia odporności na zawrót głowy, gdy winda sukcesu sumie w górę. Kariera jest u nas zawsze rewelacją, co poświadcza zarówno poruszenie wśród zawistników, jak i chóry pochlebców, szukających już nowej orientacji — a wtedy trzeba znacznej siły charakteru i świadomości zadań, które wciąż jeszcze pozostają do wykonania, by się temu oprzeć.

Właśnie: świadomość obowiązków nie pozwala na zarozumialstwo. Sprawdza się — jeśli wolno sądzić reporterowi — przydatność tego właśnie sposobu bycia Skuszanckę i Krasowskiego później, w działalności upowszechnieniowej, gdzie tak ważną jest umiejętność szukania po-

rozumienia z odbiorcą, choćby nawet miało się pełną świadomość, że za daleko w tym kierunku artysta iść nie może.

Ale wróćmy do Opolą: łatwo sobie wyobrazić to miasto, wtedy jeszcze małe w obu znaczeniach tej zbitki słownej — i w nim nagle teatr. Tak, to musieli być młodzi ludzie, musiało być poczucie, że robi się coś ważnego, czego nikt inny się nie podejmie. Młodzi — to był wtedy debiutujący scenograf Wojciech Krakowski, to był stawiający pierwsze kroki w teatrze Józef Szajna (pod opieką Kantora), to był Skrowaczewski, Goliński, wreszcie aktorzy, których nazwiska dopiero w przyszłości miały nabrać znaczenia. Nie na darmo to wyliczenie: trudno nazwać przypadkiem, że wielu bliskich sobie ludzi z Opolą trafiło do Nowej Huty, Wrocławia — zawsze za Skuszancką-Krasowskim. Mieli i mają swoją wierną ekipę, jak może nikt inny z wędrujących ludzi teatru. A to rzadkość w kraju, choć do dobrego tonu należy odmiennianie przez wszystkie przypadki słowa zespół, zespołowość.

I wtedy właśnie, gdy teatr polski zaczął się kształtować, zaczęła się dla tej pary reżyserskiej największa przygoda ich życia: powołanie do istnienia Teatru Ludowego w Nowej Hucie. Jeśli próbuje wnioskować o miejscu tej sprawy w ich subiektywnych przecież odczuciach, to nie tylko dlatego, że tam odnieśli sukcesy szczególne, że na swoją placówkę — naprawdę swoją, bo tworzoną, poczynając od wyposażenia nowego budynku po każdy etat administracyjny i prawie każdą inscenizację w czasie ich długiej kadencji — zwrócili oczy całej teatralnej, a właściwie i szerzej, kulturalnej Polski.

Jest jeszcze powód jeden: to była, przypomnijmy, Nowa Huta. Przygoda pokoleń. Wierzyliśmy w nią: była dla nas nie tylko ewenementem społecznym, nie tylko odświętnym symbolem, ale także i próbą sił. Próba zapewne dla modelu przyszłości, który miał się teraz wcielić w życie, sprawdzianem wizji nowego człowieka i nowej jego kultury, próbą wreszcie w tym czasie dla wielu osobista. To nie musiało znaczyć pójsicia z łopata tam, „na Hutę”, jak się to mówiło, ale przecież: patrzeć, co z tego będzie, jak sprawdzają się własne poglądy i poglądy traktowane jak własne. Nowa Huta — drzwi w nowy czas.

Pojawiają się więc w tej Nowej Hucie Skuszancka i Krasowski. Jest to wiosną 1955, dopiero zarys miasta: parę grup osiedli rozrzuconych w wielkiej od sie-

bie odległości. Pamiętam, kiedy wracałem z uroczystego otwarcia ich teatru, z premiery „Krakowiaków i Górali”, szło się przed północą ze strachem: ciemno, płonęły tylko jakieś ogniska na budowach, cisza śmiertelna. Nowa Huta spała, chrapała na wyrkach hoteli robotniczych, w tych prymitywnych barakach, gdzie do spania nie było obowiązku zdejmować butów, gdzie przybywali ludzie, nie mający odwagi położyć się na czystym jak obrus prześcieradło, szukający dziury w materacu, do której można by się wśliznąć jak do siennika w rodzinnym domu. Nowa Huta, także tego premierowego wieczora pijana piwkiem, na które teraz łatwo było jak nigdy poprzednio zarobić; radosne Eldorado nie tylko chłopów z zabiedzonych wiosek, ale i mętłów ściągających z całego kraju, by tu znaleźć ot, zaczepienie.

Ruszał w tym mieście teatr, pierwsza żywa placówka kultury. Krasowscy weszli w to wszystko pewnym krokiem. Powiedzieli swoje, brzmiało to dla niektórych szokująco — i przy swoim do końca obstawali: ludziom bez kulturalnej edukacji nie będziemy serwować łatwizny, potraktujemy ich serio; nie wierzymy, że pseudo-sztuka jest drogą do sztuki, dlatego że przystępniejsza; ten nasz odbiorca, który jest „czystą kartą”, jeśli idzie o przygotowanie estetyczne i intelektualne, stanowi szansę niepowtarzalną — trzeba i można wpisać na tę kartę to, co najwartościowsze i najpiękniejsze, pomóc przeskoczyć od razu na szczybel zdolności odbioru godny naszego czasu.

Temu założeniu trudno było cokolwiek zarzucić: brzmiało logicznie, stanowiło rozwinięcie tych wszystkich grzeszności, które „prostym ludziom” prawiono. To prawda. Ale już praktyka zaczęła stwarzać kłopoty, nawet bowiem ci, którzy przyznawali nieograniczone możliwości umysłowe i uczuciowe masowemu odbiorcy, zaraz zaczęli z wątpliwościami: a to pozycja repertuarowa źle dobrana, a to język sceniczny niezrozumiały. I przede wszystkim: zaczynają od czegoś łatwiejszego. W przekładzie na język faktów musiało to znaczyć: może Bałucki, może operetka.

Nie było zgody. „Księżniczka Turandot” potraktowana jako wstępny manifest programu artystycznego adresowany do tych robotników? Co ich Gozzi obchodzi? Ataki szły z różnych stron, łatwo było podpierać się demagogią i wypróbowanymi frazesami — a już najłatwiej argumentem, że hutnicy do teatru nie chodzą, że frekwencja świadczy przeciw zamiarom kierownictwa artystycznego.

Tymi argumentami atakowali ludzie z

wpływowych redakcji i instytucji — a odpowiedzi były jakby z innej książki. Ze miarą powszechności sztuki jest nie jej popularność, ilościowy zasięg, ale jej skuteczność w działaniu społecznym, jej wychowawcza wartość, a co za tym idzie, suma zaufania i szacunku, jaką zdołała wyrobić sobie w społeczeństwie. Ze popularność żyje z kaprysów mody, której fala szybko niszczy wylansowane gwiazdy. Ze nie wolno utożsamiać powszechności z przeciętnością. Ze zadaniem artysty jest wznosić odbiorcę ku szeptce, a nie podporządkowywać się zaprzeczeniu ukształtowanemu wczoraj.

Dziś, z perspektywy, łatwo tę kontrolerską relacjonować — a przecież wtedy ileż w niej było ryzyka! Ileż, podejrzywać można, także niezbędnych niedopowiedzeń wynikających z konwencji myślowych poprzedniego okresu. Ten zamysł teatru myślącego, teatru serio dyskutującego ze swym widzem ważne sprawy, żądającego na widowni maksimum napięcia intelektualnego — był przecież o krok od klęski. Nie od klęski wprowadzie samego programu, ale od inicjatyw administracyjnych, które mogły dalsze wysiłki uniemożliwić.

Skuszanek i Krasowskiego dla Nowej Huty — uratował rozgłos poza Nową Huta. Walor artystyczny tego, co zaoferowali, zwrócił uwagę krytyki ogólnopolskiej, potem przyszła moda na „eksperyment nowohucki”, wycieczki z Krakowa i spoza Krakowa, zaproszenia zagraniczne, podróże po Europie. Był schyłek lat pięćdziesiątych. Zjawiska artystycznego tej miary nie można było po prostu przekreślić, nawet powołując się na odmienne potrzeby nie ukształconego środowiska robotniczego.

— A przecież nasza praktyka — słyszę dzisiaj refleksję — była bardziej giętka niż założenia programowe. Mówi się, że robiliśmy teatr jakiś intelektualny, awangardowy, a przecież ileż w tym programie było wysiłków na rzecz własnie owego kontaktu z różnymi grupami widzów! „Rzeczy uczuciowe”, jak choćby „Zaklinacz deszczu” czy „Myszy i ludzie”, trafiły przez serce tam, gdzie trudno oddziaływać przez intelekt, sięgaliśmy także po wypróbowany repertuar komediowy, po Fredrę i Goldoniego, regularnie wystawiane były sztuki dla dzieci, by i tą drogą zdobywać widza.

Lekcja Nowej Huty ważna była dla całego życia kulturalnego, także dla dyskusji o upowszechnieniu. Polski eksperyment z zagospodarowywaniem świadomości nowego, robotniczego miasta budził zaciekawienie socjologów europejskich, zestawiano go z głośniejszymi próbami

teatralnymi tego rodzaju. A przecież był on właśnie dla Skuszanek i Krasowskiego rozgrywką trudną, o niemożliwym do przewidzenia wyniku. Atakowali swoich widzów „Balladyną” roku 1956, daleką od zainteresowania tylko sensami historii, potem „Dziadami” antyromantycznymi, całą serią sztuk rozpatrujących problemy władzy i organizmu społecznych reakcji — i dzisiaj prawie z niedowierzaniem słucha się wyznania, że otwierając scenę nowohucką nie mieli „recepty na teatr”, że dopiero w praktyce dopracowali się programu i formuły estetycznej. Tego wszystkiego, co stało się najbardziej własne.

A przecież to jest prawda. Ci ludzie nie wymachiwali programami, do których dopiero później dobudowuje się fakty artystyczne. Kiedy dano im kierownictwo Teatru Polskiego we Wrocławiu, a był to rok 1965, też powiedzieli ostrożnie: „Nie przychodziliśmy do Nowej Huty i teraz do Wrocławia z gotowym programem, on się krystalizował w pracy. Nie czujemy się w obecnej sytuacji, ani obiektywnie, ani subiektywnie upoważnieni do ogłoszenia credo Teatru Polskiego. To credo powstaje w wyniku zestrojenia sił artystycznych całego teatru...”

A więc pragmatyzm? Metoda kolejnych kroków leżąca u źródła sukcesu? Może tak, zapewne, choć te terminy mogą się tu okazać zupełnie nie na miejscu. Powiada Skuszanka: teatr nie żywi się sam sobą, ale atmosferą życia społecznego. I tu chyba tkwi klucz — tej atmosfery przecież zaplanować nie można, w nią trzeba umieć wejść, jeśli twórczość teatralna ma mieć rezonans, jeśli ma być na swój sposób skuteczna wobec postaw życiowych, wobec filozofii jednostkowej i społecznej. Teatr Skuszanek i Krasowskiego szedł zawsze krok w krok ze zjawiskami życia zbiorowego — stąd może nawet wydawał się ze swoim programem nieefektywny. Ale, i to najważniejsze, nie pozostawiał odbiorców obojętnymi.

Nie obeszło się zapewne i bez odrobiny przebiegłości. Przyznała się do niej Skuszanka w wywiadzie z roku 1962: „Myśmy umawiali widzom, tak, umawiali, że uważamy ich za ludzi inteligentnych, chłonnych, że cenimy ich jako widzów bardzo wysoko i dlatego chcemy im dać sztukę teatralną najlepszą, najambitniejszą, na jaką nas stać. I zdarzyło się tak, że wśród naszych widzów znalazła się duża, bardzo duża grupa, dla której nasze zagranie na owej ambicji okazało się w skutkach błogostawione...”

Zdobyli sporą widownię w Nowej Hucie, choć to nie mógł być sukces pełny, zdobyli uznanie w całej Polsce. Ściągnęli

wszystkich aktorów według własnego uznania korzystając ze swoistych priorytetów tamtych lat, ukształtowali sobie ten teatr, jak chcieli. I wtedy — odeszli do Warszawy!

Mówiono o tym, jak zawsze w podobnych wypadkach: albo że zrobiło im się za ciasno w Nowej Hucie, albo że chcą zrobić karierę w stolicy, zabłysnąć w jednym z czołowych teatrów kraju, w „Polskim”. Ucieczka to nie była na pewno — próba sięgnięcia po nowe, ambitne zadanie oczywiście tak. Oto, jak różnymi sformułowaniami określać można te same fakty.

Kierownictwo artystyczne Teatru Polskiego objął triumwirat: Bałicki, Skuszanka, Krasowski. Ale Warszawa nie stała się przedłużeniem pasma sukcesów. Ktoś bardziej neurasteniczny powiedziałaby, że jak w tej bajce, złoto nagle zaczęło się w rękach zmieniać na piasek. Sprzeczne recenzje, konflikty, na horyzontie konieczność kompromisów. Brak oddechu, by znowu ruszyć ostro do przodu. Nawet powtórzenia tych samych inscenizacji nie znajdują teraz poklasku. To był sezon 1963—64; na wiosnę znikają z afisza nazwiska całego triumwiratu kierowniczego w Teatrze Polskim. Po jednym sezonie — przerwana praca.

Co się stało? Czy tłumaczyć rzecz wpływami gleby, która powodować może świetny rozkwit rośliny w jednym miejscu, a jej obumieranie w drugim? To prawda, różne bywają gleby i różne rośliny, ale wyjaśnienie takie brzmi równie słusznie, co ogólnikowo.

Nie pożałowali jednak swojego odejścia z Nowej Huty. „Lepiej zostawić coś w legendzie, niż uczestniczyć w pogrzebie własnej osobowości”. „Mielśmy poczucie, że i my i zespół tracimy dynamikę. To zresztą prawidłowość w pracy zespołowej: nie można czegoś długo utrzymywać w tej samej temperaturze. Idzie o to, że w zespole musi być zaciekawienie wzajemne, które bardzo potrzebuje specyficznego napięcia. Czas działa w zespole teatralnym nieubłaganie”.

I jeszcze: „Naturą teatru jest mobilność”. I jeszcze: „Nie boimy się przeprowadzek”. W roku 1965 znaleźli się we Wrocławiu, znowu w tym samym układzie co w Nowej Hucie objęli kierownictwo Teatru Polskiego. Znowu mogli odpowiadać za siebie, działać i oddziaływać. A także: odzyskali dużą część swego starego zespołu nowohuckich aktorów, którzy do Warszawy się za nimi przenieść nie mogli.

Otóż właśnie: zespół. To aż nieprzyzwoite, że dopiero teraz znalazło się miej-

sce, by o tym powiedzieć: sami powtarzają, że bez zespołu nie potrafia pracować. I to chyba prawda: wszystko, co dobre, robili wtedy, gdy mieli zwarty zespół wokół siebie. Wiedzą o tym, chętnie mówią o tej swojej ambicji formowania zespołu, o tym, że im dłużej pracują, tym bardziej im na aktorach zależy. No cóż, reżyser, inscenizator, wypowiada się za ich pośrednictwem. Stąd sformułowania — określone nazwiska aktorskie, reżyserkie. I jeszcze coś, jako doświadczenie, które przyszło z latami: na utworzenie się takiej zbiorowości o wspólnym światopoglądzie artystycznym trzeba nieraz długo, cierpliwie czekać. A raczej: cierpliwie nad tym pracować.

W Nowej Hucie ich wszystkich, cały zespół, łączyło przekonanie, że jeśli ostro się do roboty zabiorą, to musi być rezultat. I potem, we Wrocławiu, to przekonanie powróciło. I teraz, kiedy w roku 1974 siedzimy w gabinecie dyrektorskim w Krakowie, ta troska o scementowanie zespołu znowu powraca. Poprzeczkę znowu ustawili wysoko, zastanawiając się tylko, jak najwyżej można... To tak z nimi jest — lubią granicę ryzyka, umieją ją wyliczać.

We Wrocławiu do rozegrania była partia z trudnym teatralnie miastem. Z odnową kształtującym się zespołem. Z publicznością, w tej olbrzymiej sali, gdzie pustka wszystko zamrozi. Z techniką także, z budynkami, które trzeba było gruntownie wyremontować i przebudować. Zagrali i wygrali, znowu osiągając sukcesy, nagrody, pochwały.

Ale przede wszystkim zyskując publiczność. Byli już doświadczeni, umocniło się przekonanie, że trzeba nawiązywać kontakt, tak, ale w sensie mocowania się z publicznością: kulturotwórczy sens teatru musi być okupiony trudem obu stron. Zbudowali bardzo ważną taktycznie tezę: we wszystkich środowiskach zawodowych zdeintegrowanego społeczeństwa współczesnego istnieją grupy prężne intelektualnie, dynamiczne — i zdobywając je dla siebie, dla teatru, można nie tylko uzyskać wiele w sensie upowszechnieniowym, ale także na rzecz właśnie tendencji integrujących społecznie. O ile, oczywiście, teatr proponuje treści zdolne współbrzmieć z takimi potrzebami.

To był okres, kiedy postawili sobie mowy cel: zdobyć młodzież. Po trochu, jak się zdaje, zrobili to spowodowani: na widowni powtarzały się ekcesy, strzelanie do aktorów z procy, przerywanie spektakli. Pisały o tym obszernie miejscowe gazety, dając świadectwo swo-

istej bezradności pedagogów. Może dlatego teatr przejął inicjatywę, że było to zadanie tak trudne? Trudne, a zatem podniecające.

Nie myśleli o kasie teatralnej. Myśleli o potrzebie młodego człowieka określenia się wobec świata: „Właśnie sztuka i przede wszystkim sztuka może dźwignąć odwieczną ludzką potrzebę filozofii, pomóc człowiekowi w utrzymaniu równowagi moralnej”. Zorganizowali konkurs „Młodzież poznaje teatr”, postawili w nim na ludzi, do których ich słowa kierowane były bezpośrednio, nie próbowali np. reklamowego współzawodnictwa z filmem wiedząc, że trzeba rzucić na szalę inne wartości. Wyniki przeszły oczekiwania: liczba biorących corocznie udział w konkursie sięgnęła 40 tysięcy, grupki entuzjastów nawet w szkołach zawodowych zwracały na siebie uwagę otoczenia, pisano setki recenzji, zdumiewająco bystrych, co sprawdzić łatwo, bo nadawały się do druku w programach teatralnych. „Kasa” też przysłała, ale w drugiej kolejności.

Zdaje się, że to była największa satysfakcja z okresu wrocławskiego, półnego przecięt artystycznie, trwającego 7 lat. Czy wyliczać spektakle, wojaże, kolejne próby penetracji repertuarowych, pisać o wychodzeniu ku innym formom, ku telewizji, filmowi, twórczości dramatopisarskiej? Ważniejsze jest chyba słowo o stale obowiązującej zasadzie programowej: ufać ambicjom widza, jego gotowości podejmowania trudu intelektualnego w obcowaniu ze sztuką. W ich teatrze często spotykali się autorzy, których żaden podreźniak historii i teorii teatru obok siebie nie umieści, a i w repertuarze jeśli się to zdarzy, wywołuje z reguły zarzut eklektyzmu. Tu było inaczej: spotykali się, ale właśnie: w imię wartości myślowych, ważnych hic et nunc dla widza.

To jest klucz do ich teatru. Przypomnijmy stary cytat: „Mody mijają. Woliemy myślenie w kategoriach narodowych, społecznych, bliższe nam jest myślenie historyczne, przy pomocy którego chcemy podejmować problemy naszej współczesności”. To Skuszanka w wywiadzie z roku 1967. A Krasowski w 1966: „Niepokojące są pewne procesy, które dają się prześledzić w ostatnich latach. Sztuka teatru nie ma już tej wagi obywatelskiej, jaką miała pod koniec lat pięćdziesiątych. Niemrawo brzmiał głos sceny w sprawach ważnych i najważniejszych”.

Ton serio, środki artystyczne pełne zdecydowania, ale i rozwagi — taki był ich teatr w najmłodszych, nowohuckich

latach i taki pozostał. Budzący szacunek widza i trudny do zbycia byle frazesem. Może ma to swoje odbicie i w technice pracy na scenie, z aktorem? Powiada mi Skuszancka, z niejaką melancholią, że reżyseria jest umiejętnością przewidywania — a w sztuce tyle jest przecież niewiadomych... Już przed próbami reżyserka widzi tekst dokładnie w kategoriach przestrzennych, muzycznych, plastycznych — wejście na scenę jest więc przystąpieniem do sprawdzania tego, co już przemyślane: „Im dłużej pracuję, tym ta siatka ustaleń jest dokładniejsza, czasem wydaje mi się, że mogłabym zrobić przedstawienie bez teatru...”

Teatr racjonalistycznie uporządkowany, choć przecież w stanie nieustannej fascynacji romantyzmem. Twórczość uparcie ku wytyczonym celom dążąca, a przecież zdolna powiedzieć „pas” właśnie wtedy, gdy sukces wydaje się pełny.

Otóż właśnie. W roku 1972 Skuszancka i Krasowski decydują: zaczynamy od nowa. Obejmują placówkę, o której w krakowskim środowisku mówi się niedobrze: Teatr im. Słowackiego potrzebuje nowego oddechu. Wiele tu trzeba będzie przebudować. Widać taki ich los, albo — widać to lubią. Najpierw „robili” Nową Hute, potem dosłownie i przenośnie przebudowali we Wrocławiu „Polski”, teraz budują małą salę dla szacownego krakowskiego teatru, chcą wskrzesić narodową scenę na historycznych deskach Teatru im. Słowackiego, stworzyli wydział reżyserski w Wyższej Szkole Teatralnej...

Przypadek czy prawidłowość?

Chcą nie tylko tworzyć na scenie, chcą także wychowywać następców. Może to zresztą złe słowo: „następców”? Użyć go może ktoś, kto pewny własnego mistrzostwa, nie kwestionowanej pozycji, przystępuje świadomie do powielania własnych dzieł młodszymi rękami.

A tymczasem siedzę w gabinecie dyrekcyjnym gmazyska przy krakowskich Plantach i słyszę, że tu oto, w tym kącie, stała kanapka, na której odpoczywał chory Wyspiański w czasie swej pracy w teatrze, że Solski, że Frycz, Osterwa, Pawlikowski... I że to wszystko działa deprymująco na obecnych gospodarzy tego gabinetu.

Po wielu latach pracy dla teatru, dyrektorowania, reżyserowania na polskich scenach — poczucie niedoskonałości własnego dorobku, niedosytu wobec zadań, jakie się sobie stawiało, ciężaru obowiązków twórczych, jakie wciąż czekają na realizację. Poczucie, że tyle jest jeszcze do zrobienia i że zawsze jeszcze będzie wiele do zrobienia.

**Tadeusz Robak**

*Fot. Tadeusz Szwed*