

Dwa miesiące temu Teatr Ludowy obchodził pierwsze pięćdziesiąt lat. Nie jest to cyfra imponująca, nawet jak na chroniczną nietrwałość polskich organizmów teatralnych (zabija je nie tylko wielki kataklizm, wystarczy mały mieżyłt dróg oddechowych, nawet czkawka). Ale pięć lat to dużo, jeżeli przez ten czas pierwotny zamysł twórczy ostał się i utrwalił, jeżeli zespół oparł się pokusom pustego eksperymentowania, nie poszedł na wygodę łatwej przeciętności. To dużo, jeżeli po kilku latach produkowania premier oblicze Teatru Ludowego nie jest skażone smutnym zmęczeniu „dojrzałości”. Pięć lat temu uznanie i sympatię wywołała precyzyjna robota tego teatru nad „Księżniczką Turandot”. Czy wówczas stał ich by było na taką inscenizację „Orestei”, jaką widzowie warszawscy oglądali tydzień temu na scenie Teatru Polskiego? Nie lekceważę sukcesu „Księżniczki” Gozziego, dobry teatr zawsze jest trudny, ale znajmy proporcje między omszałym głazem a filigranowym cackiem. Gozzi to nie Ajschylos. Poprzedzając wyrażań wobec siebie koledzy z Nowej Huty bardzo znacznie podnieśli.

W ciągu tych lat Krystyna Skuszanka reżyserowała (lub współreżyserowała) 16 premier, Jerzy Krasowski 11, Inni — 6. W tym czasie Józef Szajna opracował scenografię 13 razy, Marian Garlicki razy 10. Aż do 14 inscenizowanych przez teatr sztuk muzykę komponował Józef Bok. Porównanie listy aktorów z sezonu 1955/56 (pierwszego sezonu) z listą z 1960/61 pokazuje, że więcej niż połowa nazwisk jest ta sama. Oto zewnętrzna, „życiowa” przesłanka sukcesów teatru: stabilizacja, ciągłość, jednolitość kierownictwa. To tylko przesłanka.

Cnota stabilizacji i ciągłości pracy służy określonej koncepcji teatru: teatru nowoczesnego, nastawionego „agresywnie” wobec widza — tak poprzez wysoki poziom podnieć intelektualnych, jak przez zdecydowany dydaktyzm, ideowy i estetyczny. Teatr z Nowej Huty w stosunkowo małym rzeczywiście stopniu jest instytucją rozrywkową, jeszcze mniej w jego działalności nastawienia na akademickie smakosztwo — tego zespołu jeszcze (oby długo jeszcze) nie stać na taki, szlachetny nawet, formalizm dla smakoszy, zespół jeszcze nie żyje z odcinania kuponów dla zasłużonych. Dlatego polemiki wokół ich działalności — nawet ostre — mają sens, różnią się w sposób istotny od letniego paplania, którym się ocenia przeciętność i nudę. Praca nowohuckiej ekipy robi wrażenie — na tak, lub na nie — ale — robi wrażenie — nawet na grubej skórze teatralnych krytyków i przeróżnych „fachowców”, którym najtrudniej o jakieś normalne przeżywanie sztuki, którzy z natury swego zajęcia dawno już przestali rozumieć społeczną funkcję teatru. Krytyk i fachman — jak wiemy — podejrzliwie patrzy na fragmenty, szuka zgrabnej formuły negatywnej dla tego momentu w przedstawieniu, które nada się do zaatakowania — całość widowiska ani do niego „przemawia”, ani go osobiście obchodzi.

NOWA HUTA: Pięć lat Teatru Ludowego

STEFAN TREUGUTT

Podaję, że ludzie z Teatru Ludowego w małym stopniu dotknięci są zawodową obojętnością na sztukę, że jeszcze pokutuje w nich naiwna wola wychowywania poprzez teatr. Bóg z nimi, niech będą naiwni, póki im okoliczności pozwolą, póki się im samym teatr nie znudzi tak właśnie, jak całemu nie-nul środowisku. Wtedy się pilnie, zajmą własną lokatą w tymże środowisku.

Teatr Ludowy z Nowej Huty, jak się wydaje obserwatorowi z zewnątrz, nie opiera się w sferze środków na ściśle, dogmatycznie ustaloną kalkulację teoretyczną. Pewne zbęgieł starszej i nowszej awangardy wyzyskuje się tam raczej syntetycznie, na tych samych prawach jak realizm tzw. „syntetyzujący”, jak technikę antynaturalistycznej ekspresji (teatralizacji) — zespół techniki jest w zasadzie używany funkcjonalnie, jest zdecydowanie podrzędny wobec „warstwy znaczeń”. Teatr Ludowy jest teatrem przede wszystkim reżysera, rygorystycznie ścisła kalkulacja panuje tu w sferze interpretacji. Tak właśnie, funkcjonalnie poddany reżyserowi teatr, teatr żywych myśli, udeirza w widza całym zespołem wyrazistych, ostrych środków scenicznych; teatr komponowany od muzyki po plastikę w jedno skuteczne narzędzie atakuje widza, budzi go z marazmu, narzuca mu rytm przeżywania widowiska jako organicznej, związanej sceną sumy podnieć różnorodnych. Bardzo rzadko scenografia jest w Teatrze Ludowym tylko „oprawą plastyczną”, muzyka tylko „tłem”. Teatr Ludowy przypomina ospalcom i rzeczy nieświadomym, że stara jak nasza cywilizacja sztuka sceniczna nie zasadza się na rozrywkowych popisach, na konwencjonalnej poprawności, psychologicznym laskotaniu w piętę, zaflegmionym „odbijaniu życia” i błazńskim „odbijaniu się od życia” — przynajmniej nie tylko na tym się zasadza.

Teatr Ludowy przywiózł do Warszawy trzy swe inscenizacje z ostatniego okresu: „Orestej” Ajschylosa, „Sen srebrny Salomei” Słowackiego, adaptację sceniczną powieści Kadena Bandrowskiego „Generał Barcz”. Nie twierdzą, że to właśnie trzy najdoskonalsze siostry pięćdziesiątka Teatru Ludowego — ale już zestaw tytułów mówi o śmiałości repertuarowej, ambicji. Godne to uwagi w czasie, gdy nie bez racji mówi się o oznakach kryzysu repertuarowego w naszych teatrach.

mianownik, talerz pochylty sceny, ozdobiony husarskimi, świecącymi czerepami, Franciszkiem Piętką w roli Regimentarza, Anną Lubosławską (Księżniczka), pięknie stylizowanym kostiumem i surową oszczędnością realiów. Był jeszcze tekst, była niezwykle sugestywna atmosfera półsnu półjawy, seria niesamowitych przejść z jednego pietra poetyckiej rzeczywistości w drugie (por. akt ostatni, sąd, załoty, prorocтва, „stylowe” zamknięcie makabrycznej prawdy o cierpieniach i zbrodniach szlacheckich ojców). Tę sztukę o mistycznym „oczyszczaniu” duchów polskich i ukraińskich w ogniu klasowej rewolucji Krystyna Skuszanka wystawiła z niezawodnym poczuciem stylu. Nie imitacji stylu romantycznego, po prostu: z poczuciem stylu.

RADOŚĆ Z ODZYSKANEGO ŚMIETNIKA

Adaptacja sceniczna, jakiej na powieści Juliusza Kadena Bandrowskiego „Generał Barcz” dokonał Jerzy Krasowski, wydobyla z tego arcyciekawego utworu doskonałe fragmenty dialogowe, niesbywalne sceniczne. Krasowski wszakże miał intencję przełożenia na język form teatralnych wszystkich głównych wątków utworu, starał się dać ekwiwalent zasadniczego nurtu akcji. Zamyśl słuszny, ale obciążył adaptację „watą” informacyjną, ostre i świetne epizody przepielają się z mniej zabawnymi scenami z tej samej powieści — a z innej sztuki.

Reżyseria Krasowskiego — jak i scenografia Józefa Szajny — dość widocznymi zgrzytami odpowiedziała na przeprowadzkę w większe pudło sceniczne, obraz całości ujawnił w nowej, większej przestrzeni pewną niesobistość. Paradoksalne, że tym dobitniej, na ile niezapelnie zwartej całości, wyskoczyły owe soczyste epizody; tak świetnie wypełnione aktorako, jak doskonale były mundurowe przybrnięcia tych ludzi z pierwszych dni „wybuchu” niepodległości listopadowej. Rubaszny, aż sympatyczny w swych kombinacjach i machlojkach na państwową skalę Barcz (Franciszek Piętką), niesamowicie inteligentna gnida, major Pył (Witold Pirkosz), orzeźwiająca generallia, panowie Dąbrowa, Krywul i Wilde (Ferdynand Matysik, Tadeusz Szanlecki, Zdzisław Klucznik), „wierny” ideologicznie inteligent Rasiński



ORESTEJA

Pprzed laty widziałem Ajschylosa w Warszawie. Było to przedstawienie wystawne i koszmarne. Grecja wedle c. k. podręcznika gimnazjalnego. Można było uwierzyć, że wielkich zmarłych należy zostawić w spokoju, szanować z daleka. Na przedstawieniu Krystyny Skuszanki i Jerzego Krasowskiego „Oresteja” nie była ani operowa, ani koturnowa, ani nudna. Tragedię tę pisał wielki poeta, mądry statysta, pisał ją dla żywych. Dla żywych trzeba ją też grać.

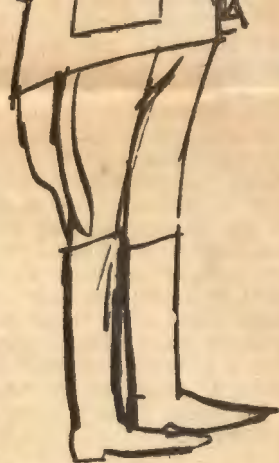
Wedle starych praw Orestes nie ma szansy. Jego ojciec, wódz i król Agamemnon, ofiarował bogom córke, dlatego zabiła go żona Klitaimnestra, dlatego Klitaimnestrę matkę zabija Orestes, dlatego boginie zemsty rodowej będą go ścigać... Ale sprawę Oresta nowi bogowie rozsądzą wedle nowych praw. Oddadzą ją pod rozważkę mężom atejskim, ludziom, pokierują roztropnie wyrokiem. Orestes wróci do Argos, na tron oswojony od tyrańca, kochanka zbrodniczej matki. Koncepcja inscenizacyjna Teatru Ludowego dobitnie i jasno punktuje intelektualną, ideową zawartość arcydzieła. Nie ma na scenie pospół „nowej”, obecnej na scenie bogini Ateny, Apollo też nie jest pozągiem, lecz prawodawcą. Orestes (Andrzej Hrydzawicz) odmierzonemu przez rytm tragedii krokiem idzie ku zgubie, dokonuje czynu, jego nagie ręce beznadziejnie wzywają od niebios ratunku, zakrywają go czarne Erynie. Na ołtarzu starego ładu pada Agamemnon, pada Kasandra, niezwykła Kasandra Anny Lutostawskiej. Monumentalny jest Ajschylos, gdy ukazuje patos przemiany prawa krwi w prawo rozumu, surowe, lecz sprawiedliwe, gdy w ostatniej części trylogii zwraca się do swego ludu — do tak szlachetnej publiczności odwołują się i dziś najwięksi pisarze, gdy mówią o pokoju, pracy, zgodzie w ojczyźnie. Te wartości tekstu, nie muzea'ne i zapylone, bijące w serca słowo po słowo i mądrego człowieka, ocalalo w przekładzie na język sceny dzisiejszej.

Zadziwiająco wiele nierozsądnych rzeczy napisano i mówiono o znakomitej, precyzyjnie przemysłanej (nie wedle formuły: „a co, proszę artysty, oznaczają te dziury?”) scenografii Józefa Szajny. We Francji Jean Louis Barrault, gdy pracował nad „Oresteją”, to inspiracji szukał w sztuce orientacyjnej, w ludowych mitach afrykańskich i południowo-amerykańskich. Nie dla zabawy, ale dlatego, by przez wyćwiczyć fałszywy obraz „licelnej” Grecji, która nie od-

powiada żadnej rzeczywistości historycznej. Dlatego, by przez studium nad folklorem i mitologią cofnąć się w czasy Grecji przedklasycznej, w mityczny czas akcji tragedii, czas przelamywania się barbarzyństwa i cywilizacji. Ile by jego interpretacji zarzutów postawili rodzimi specje od klasyki antycznej... Szajna znakomicie wierniej trzymał się schematu sceny greckiej niż wszelkie kolumnowo-koturnowe imitacje — trzeba to jednak zauważyć. Jego zaś niby zmodernizowany kostium o ileż stosowniejszy dla gigantycznej walki ciemnych i jasnych żywiołów natury od bezmyślnego przerysowywania lipskich albumów z antycznymi „obrazkami”. Dość dyskusji, słyszałem publicznie postawiony zarzut, że Erynie w Teatrze Ludowym są „smutne”. mało krwiożercze (jak ichorzliwy byk na arenie, nie atakuje, publika jest rozczarowana), słyszałem i czytałem wiele również pryncypialnych zarzutów...

SEN SREBRNY SALOMEI

Robota nad tym „romansem dramatycznym” Słowackiego, Słowackiego mistyka i to mistyka rewolucjonisty — to pewnie najtrudniejsza impreza reżyserska Krystyny Skuszanki. Impreza tak samo trudna, jak udana. Oczywiście, nie zobaczyliśmy ani altanek, ani masonów, ani z chłopskimi kosami, nie jest to przedstawienie melodramatyczne i „malownicze”. Jest piękne w czystym podaniu tekstu, wolne od sentymentalizmu, nastrojowych mgiełek, Anarchy, panoramy, neoromantycznych wołań mistycznej duszy. Czy zmieł ze „Snu srebrnego” u Skuszanki Słowacki mistyk, autor znakomitego romansu historycznego, autor rewolucyjnego dramatu o chłopsko-szlacheckiej wojnie? Ależ nie, ta troista osoba autora żyje, ale sprawa polega na tym właśnie, że w „romansie” o wizjach sennych i rewolucji tyle rzeczy jest jednocześnie: ironia, patos, krwawe bitwy klasowe, święci pańscy, duchy (nie „duże”, ale romantyczne „duchy” rzeczy i ludzi, przeszłości i przyszłości), tragedia i komedia, zwaly trupów i „optymistyczne”, niesamowite zakończenie z inwokacją do św. Salomei... Skuszanka ani nie zrezygnowała z wielopłaszczyznowego szaleństwa Słowackiego dramaturga, ani też nie starała się eksponować jakiegos' jednego elementu dramatycznej materii, materii ubranej w genialne i mniernierczne wiersze (jedno i drugie nie jest przesadą) — znalazła wspólny



Rys. Jerzy Flisak

(Edward Rączkowski), prostytutka w państwowym i patriotycznym wymiarze Drwęska (Anna Lutostawska) — i inni, razem cały sznur aktorskich, reżyserskich i scenograficznych perełek na akcję powieści Kadens naniżanych.

„Słaby to Pilsudczyk, który ze swego obozu Tabu chce robić nietykane, raczej kruchą klasztorną pachnący bigot, niż twórczy żołnierz” — pisał Kaden w obronie swej książki przed atakami prawowiernych. No i pokazał „twórczych żołnierz”! Doskonała powieść polityczna, której autor chce bronić swoich przez ostre ukazanie „prawdy” o wodzu i jego robaczywym otoczeniu — i pokazuje w rzeczy samej spory kawał prawdy, tyle że z obrotą gorzej... Pierwszy okres „redkości z odzyskanego smistnika”, jak to nazwał i opisał Kaden, cuchnie w różnych tonacjach. Jerzy Krasowski — jego zastuga i poczucie takty — nie zrobił z tej łatwo czytelnej maskarady historycznej jakiegos' bezsensownej groteski, jarys historii nie zlikwidował farsą sceniczną. Właśnie dlatego, że Barcz jest „powolnie” rubaszny i ludzki — właśnie dlatego tragiczarsa jego roli tak bije w oczy. Adaptacja Krasowskiego — i realizacja — to śmiała i trudna próba wzbogacenia naszego repertuaru sztuką polityczną, mądra i scytyczną sztuką o tym, jak to między tużurkami ministrów, utytułowanymi dziewczkami spekulantami w mundurach i w cywilu rodził się mit zbawczej mijsi wodza. Sztuka przeciw przeszłości sprzed lat 40 i przeciw pokutującej do dziś mitologii narodowej w różnych reakcyjnych i sentymentalnych przebraniach.