

Teatr 16-80 IV
1961

MARIA CZANERLE

Teatr z Nowej Huty przyjechał do Warszawy z rewelacyjną reputacją i z trzema sztukami, z których każda była niezwykła. *Oresteję* wystawił raz tylko po wojnie Teatr Polski w Warszawie, *Sen srebrny Salomei* pokazał po raz ostatni Leon Schiller przed wojną, a o adaptowaniu na scenę *Generała Barcza* nikt jeszcze nigdy nie pomyślał. Także w zestawieniu z repertuarem, jaki z poprzednich występów teatru pamiętała Warszawa, sztuki tym razem przywiezione wydawały się odmienne i nowe. *Sen srebrny Salomei* to jednak coś całkiem innego niż *Tuandot*, *Barcz* niż *Jacobowski*, a *Oresteja* niż *Myszy i ludzie*. Można się było zastanawiać, czy zmienił się profil teatru, czy też tylko poszerzyła się skala jego zainteresowań na wielki poetycki repertuar i bardziej rozległą satyrę. I co też ów „teatr Skuszanek”, a właściwie „Skuszanek i Krasowskiego” pragnie przez te nowe utwory objawić?...

Teatr przyjęto zatem gorąco, ale w tej gorączce nie brakło bolesnych zastrzyków, zimnych okładów i pryszniców. Wielu dawnych wielbicieli poczuło się zawiedzionymi. Nie byli całkiem pewni, kto się w tych latach zmienił — teatr czy oni sami. A może tylko repertuar inny i pewnie trudniejszy budził uczucie niedosytu? Bo wrażenia, jakich teraz doznawali, były rozmaite i sprzeczne. Zdumiewające były fragmenty, czasem pomysł całego spektaklu, z którego wylamywały się części, tu i ówdzie zadziwiał Szajna, zaskakiwał wybornym zagranieniem któryś z aktorów, czasem podobała się cała rola... A tuż obok były fragmenty, epizody, pomysły i zagrania nijakie lub denerwujące. Gdzieś się podziało uczucie artystycznej satysfakcji, jaką sprawiała harmonijna jedność spektakli sprzed paru lat. Zrodziły się wątpliwości: czyżby teatr miał warunki tylko dla sztuk określonego gatunku, a zawodził np. przy sztukach poetyckich, klasycznych i patetycznych? Przecież i wtedy także najwięcej dyskusji i wątpliwości budziła szekspirowska *Miarka za miarkę*, a najczęściej zachwyty *Jacobowski i Myszy i ludzie*. Spróbowano przeto na nowo „ustawić” reputację teatru. A sądów nieprzemysłanych i dziwnych wyrażono przy tym pewnie więcej niż sprawiedliwych uwag i słusznych wniosków. Ale taki jest los artystów, którzy szukając błędów, i kryty-

ków, którzy znajdując nie wiedzą często co znaleźli.

Teatr rozpoczął swoje występy przedstawieniem *Barcza*. Krytycy warszawscy zobaczyli w spektaklu ostrą satyrę na sanację. Utwór Kadena ma wiele podobieństwa do metaforycznych i filozofujących dzieł o historii i władzy, których tak wiele się u nas grało. Ich akcja rozgrywa się zwykle w jakimś momencie zwrotnym — na końcu (jak w *Romulusie*) albo na początku (jak w *Pierwszym dniu wolności*) jakiegoś odcinka dziejów, w którym te i inne problemy występują w postaci bardziej wyizolowanej i czystszej niż zwykle. W *Barczu* pokazane są początki nowego państwa i nowej władzy, która się dopiero kształtuje. Polska powstała z niewoli, która trwała półtora wieku. W tym czasie najlepsi w narodzie ginęli na barykadach albo pisali poematy na cześć ojczyzny, jaka z ich cierpień i tęsknot się zrodzi. A w nowym rządzie zmartwychwstałej ojczyzny, jaki opisuje Kaden, nie ma ani jednego idealisty. Nikt z tych ludzi nie byłby już skłonny zginąć na barykadzie. Mogą co najwyżej, jak Rasiński, pisać panegiryki albo paszkwile na osoby odpowiedzialne za losy kraju i stosunki panujące u góry. Ale i tu nawet trudno o „prawidłową” ocenę, a błędy są źle widziane i mogą być groźne. Nawet pisarzowi trudno się zorientować, kto z tych postaci małego interesu i koteryjnych idei prezentuje racje cokolwiek słusniejsze i szersze. Rasiński i autor myśleli z początku, że takim, mądrzejszym i innym jest Barcz. Lecz Krasowski ocenił go inaczej. Tak przynajmniej wynikało ze spektaklu.

Krasowski ma kapitalną wyobraźnię, gdy chodzi o inscenizowanie scen, zawierających elementy groteski, hiperboli, szarży. W *Barczu* jest kilka takich obrazów, które uświetniają spektakl, zostają w pamięci widza, a w ocenie krytyków decydują o randze całości. Scena generalskiej uczty z galopującymi w powietrzu rumakami, scena zamachu stanu, w której buty Barcza odegrały historyczną rolę,

scena przesłuchania Fedkowskiego przez generała Wilde (aktorsko chyba najlepsza), scena zamiany gabinetów... Sceny te więcej mówią o przedstawieniu, o jego jakości i treści, niż cała obfita reszta. Są jak szkice groteskowe i syntetyczne; zawierają koncentrat pewnych właściwości, które występują tu u „polityków” różnych orientacji; prywaty i egoizmu, wielkich ambicji i małej odpowiedzialności, patriotycznego tromtadactwa i zaściankowej głupoty. Reszta jest błada i w dużej części niezrozumiała dla nie znających powieści. Taki zamazany i mało czytelny jest cały pierwszy akt, w którym prezentuje się publiczności zbyt wiele osób dość niejasno ze sobą związanych. Dekoracja Szajny może tym razem oznaczać taszytowski śmietnik, gdyby nie to, że podobne „śmietniki” widzieliśmy już w spektaklach sztuk Szekspira, Camusa, Karpowicza i Witkacego. Ale tym razem Szajna dzielił z reżyserem porażki i sukcesy. Owe fantastyczne konie pochodziły przecie z jego stajni, podobnie jak z jego pracowni wyszły przedziwne kukły z teatryku Jadzi Barczowej. Był to zresztą jedyny efekt z całkiem nierozegranej tragedii żony generała. Bo Szajna (pewnie do spółki z Krasowskim) zrobił z naiwnej i szlachetnej polskiej Jadzi jeszcze jedną dziwaczną kukłę, egzotyczną starą pannę, od której mąż sprawiedliwie ucieka. W takim ujęciu nie ma tragedii osoby niewinnej i czystej, która znalazła się na drodze wielkiej w zamierzeniu, a cynicznej w środkach i skutkach kariery „wodza narodu”.

Ale sprawa Jadzi jest tylko jednym z przykładów nieopanowania przez reżysera całości spektaklu. O wiele ważniejszy jest problem *Barcza*, który — nie wiem reżyser czy aktor — tak dokumentnie zgubił, że ktoś nie znający powieści nie domyśla się chyba zupełnie, kim jest naprawdę Barcz. Politykiem czy szarlatanem, mądrym czy tylko cynicznym, uczciwym czy tylko łobuzem, uroczym i inteligentnym czy kabotynem i błaznem. W powieści Barcz jest fascynującym mężczyzną i fascynującym politykiem. Pnie się do władzy z całą świadomością i bez żadnych skrupułów, bo wierzy, że właśnie on, nie kto inny, prezentuje najmądrzej pojętą „rację stanu”. Barcz miał być gloryfikacją Piłsudskiego, ale pod ostrym piórem świetnego pamflicyisty stał się — może bezwiednie — satyrą na wodza, który mimo osobistych walorów nie potrafił być inny i lepszy od ludzi, wśród jakich wypadło mu działać.

* Adaptacja Jerzego Krasowskiego nosi tytuł: *Radość z odzyskanego śmietnika*.

Teatr Ludowy w Nowej Hucie: *Radość z odzyskanego śmietnika* Krasowskiego według *Generała Barcza* Kadena-Bandrowskiego. Scena zbiorowa z obrazu IV. Reżyseria: Jerzy Krasowski, scenografia: Józef Szajna



A Pieczka jest szary i nieokreślony jak mundur wojskowy, w jaki jego i całą sanacyjną generalicję przyodziął Szajna. Jest nie tyle motorem akcji, jak u Kadena, co jej emanacją. Trudno tylko zrozumieć, dlaczego jest taki ważny, skoro ani przymioty ani wady nie wyróżniają go od reszty. Odwrotnie: jest mniej zindywidualizowany niż Krywult, Wilde, Pyć i Rasłński. Na dobrą sprawę mogłoby go wcale nie być. Bo w takim wykonaniu nie jest to utwór o Barczu ani o żadnym innym wodzu, ale po prostu satyra na „sanacyjną klikę”, podobną zresztą do wielu innych klik, pomimo określonych kostiumów. Problem tworzenia się wodza, tak interesująco przez Kadena pokazany, zapodział się — można powiedzieć — w „śmietniku”.

Być może zresztą, że takie właśnie było zamierzenie reżysera, żeby nie sprawę Barcza wybić na powierzchnię spektaklu, ale w groteskowym zagęszczeniu pokazać ów splot interesów i intryg, z którego jak z kotła czarownic w *Kordianie* wyradza się nowa władza. Może dlatego Pieczka jest taki nijaki, a Jadzia wygląda jak strach na wróble, żeby Barcz i jego konflikty nie zajęły zbyt wiele uwagi.

Natomiast Skuszanka i Krasowski są doskonałym małżeństwem, co mimo różnych indywidualności i reżyserskich upodobań, można także zauważyć w stosunku obydwójga do utworu. Bo i *Sen srebrny Salomei* w reżyserii Skuszanki, choć w zestawieniu z *Barczem* robi wrażenie dzieła wykutego z jednolitej bryły, uwydatnił jedną przede wszystkim sprawę wielowątkowego tekstu. Sprawę w jakimś sensie spokrewnioną ze sprawą *Barcza*. Bo i tu także pokazano głównie „narodową tragifarsę” (jak to określił Kott) — zbiór narodowych wad, grzechów i zbrodni, zaprawionych cyniczną beztroską i kabotyńską brawurą.

Skuszanka urealniła niektóre przywidzenia i sny, niektóre zaś usunęła z utworu. Ujawniła zawarty w tekście ton filozoficznej ironii wobec historycznej legen-

dy, której bohaterem była szlachta, walcząca z ukraińskim ludem (legenda, którą o ileż bardziej bezkrytycznie wykorzysta Sienkiewicz!). Pokazała, że owa ironia jest nicją wiążącą tę najkrwawszą narodową tragedię z jej przedziwnym wodewilowym finałem*.

Przedstawienie jest zatem ostrą satyrą, tak ostrą, że graniczącą nieomal z farsą, na polską szlachecką przeszłość. Satyrą niezmiernie nowocześnie, bo nikt tu za nie nie ponosi odpowiedzialności i nikt nikomu nie prawi moralów ani nie wymierza sprawiedliwości. Z wyjątkiem Regimentarza, ale cóż to za świetna satyra na sprawiedliwość i szlachetność tych, którzy przez całe wieki byli panami narodu! Zamłast moralów jest dürrenmattowska drwina finału (szkoda, że to Kott powiedział przed mną), w której unurzani we krwi i spodleni kawalerowie biorą za żony panny cyniczne lub niedorozwinięte, a przewodzi temu sam jaśnie oświecony Regimentarz, największy z obecnych zbrodniarz. A cóż to swoją drogą za kapitalna polemika z sielanką *Pana Tadeusza*, której końcowy polonez pod batutą Podkomorzego tak bardzo przypomina weselną imprezę, prowadzoną przez Regimentarza!

A zatem Skuszanka pokazała dzieło odarto z mgieł metafizyki, w którym ważne są nie przywidzenia i wróżby, ale zdarzenia i ludzie. Dzieło tragiczne i drwiące z precyzyjnie wytyczoną granicą między tragizmem wydarzeń, a drwiną z wymowy, jaką one na przekór tradycji nabrały w oczach poety. Ciężar spektaklu dźwigają tu trzy postacie: Regimentarz i Semenka jako dwaj polityczni kontrahenci, i Księżniczka — jako wyrazielielka poezji i drwiny, a także inicjatorka miłosnej intrygi. Reszta to epizody, niekiedy, jak w wypadku Gruszczyńskiego i Wernyhory, tak niewyraźnie podane, że niewiele z nich pewnie zrozumie ktoś nie znający poza tym utworu. Jest więc coś podobnego jak w *Barcu*. Jedna sprawa naczelna, podana w jaskrawym skrócie metodą współczesnego malarstwa — z pominięciem czy zamazaniem treści ubocznych, choćby one nawet służyły lepszemu wydaniu sprawy głównej. Może właśnie dlatego Pieczka, który jest tam tylko jednym z grzebiących się w „śmietniku” udziałowców, staje się pełnokrwistym Regimentarzem w spektaklu, w którym rezultat reżyserskiego przedsięwzięcia zależy w dużym stopniu od niego. Być może, że nie były to rezultaty zamierzone: mogły wynikać ze słabości aktorskiego zespołu albo z nieumiejętnego sprawowania władzy nad całością przez reżyserów. Tak czy inaczej są to defekty, obniżające w chwili obecnej rangę nawet najbardziej zadziwiających spektakli nowohuckiego teatru.

Najwyraźniej jednak ujawniły się blaski i cienie teatru w *Orestei*. To dzieło — rezultat dalszego ciągu historiozoficznych rozmyślań pary reżyserów (*Oresteję* reżyserowali Skuszanka i Krasowski) ma podobnie jak tamte całkiem jasno nakreśloną myśl zasadniczą, lecz znacznie więcej drażniących mankamentów, które utrudniają mu drogę do widza. Akcja toczy się sprawnie i widz — jeśli dosłyszysz słowa wszystkich postaci (co w Warszawie się niewiele udało), może zrozumieć dość dużo. Bogowie swoją kłatwą rzuconą na ród Tantalidów zapoczątkowali łańcuch zbrodni, którym nie może być końca — bez nowej interwencji ze strony bogów. Podejmuje ją Pallas Atena, której od dawna przestało się to wszystko podobać. Ułaskawia więc Orestesa i obłaskawia Erynie: za cenę współudziału w rządzeniu zamienia rozwścieconą opozycję w prorządowe stronnictwo. Teraz nikt już nie będzie bruździł i w monopartyjnym

rzędzie można będzie podejmować decyzje jednogłośnie i sprawiedliwie. Takim mniej więcej językiem fachowego parlamentarzysty (a w każdym razie o podobnej treści) przemawia grecka bogini mądrości w dziele najstarszego tragika. Nie należy chyba jednak zbyt dosłownie traktować jej boskości, zwłaszcza że — jak to wiadomo z mitologii — antyczni bogowie słyneli raczej z innych rzeczy niż z wyrozumiałości dla ludzkich słabości i z chęci ulepszenia ludzkiego życia. Atena postępuje po prostu jak mądry władca, który pragnie wprowadzić ład w stosunki panujące na świecie.

Takie i inne myśli wynikające z przeżyć bohaterów, z tragicznego losu Orestesa i z reform Pallas Ateny zrodzą się pewnie u widza, który potrafi pokonać przeszkody, jakie przed nim spiętrzyli w tym spektaklu Szajna i część aktorów. Nie dotyczy to na szczęście „czółowki” — Gerson-Dobrowolskiej w roli Klitajmestry, Anny Lutosławskiej — Kasandry i Andrzeja Hrydzewicza — Orestesa. Ale wielu pozostałych, przydzielanych w obskurne kostiumy i niedbale „mówiących wierszem” robiło co mogło, by poezję i patos utworu sprowadzić do poziomu niechlujnej powszedniości. Chór dostojnych starców mykeńskich wyglądał jak dwie gromady byle jakich chłopców i dziewcząt, którzy wyszli z pracowni „nowoczesnego” malarza, co to dla kawału czy kpiny poprzyczepiał im w różnych miejscach błazeńskie kółka. Antyestetyczna wyobraźnia Szajny wyjątkowo napsociła w tym dziele, w którym słabość wykonawców należało raczej wesprzeć prostym i uszlachetniającym kostiumem.

A w sumie teatr zadziwił i niepokoił, budził zachwyt i sprzeciw. Przyciągała i podniecała obietnica problemów i spraw nie byle jakich i ważnych, zachwycało kilka świetnych reżyserskich propozycji i rozstrzygnięć, odstręczał i denerwował brak artystycznej harmonii pomiędzy tym, co chcieli reżyserzy, co zrobił scenograf i jak zagrali aktorzy. Przeszkadzała niedobra dykcja i braki aktorskiego warsztatu.

Być może, że te mankamenty wydały się szczególnie jaskrawe na scenie Teatru Polskiego, który jest martwy jak Ramzes XIII, niedobry choć mniej okrutny niż Neron, ale którego aktorzy mówią na ogół poprawnie i czysto i poruszają się sprawnie, a scenografowie starają się nie być bardziej pomysłowi niż autor sztuki i jej reżyser. Wzdychało się mimo woli: Ach, gdyby tak można pożenić te oba teatry, gdyby Balickiemu wstrzyknąć trochę ze Skuszanki, a Zawistowskiemu wszczeplić skrawek Krasowskiego, gdyby trochę zakrzepłej fachowości jednych pomieszać z przedsiębiorczym wigorem drugich!... Dostojny wujaszek z Warszawy mógłby się wtedy nieco odmłodzić, a niesforni młodziankowie z Nowej Huty mieliby okazję nieco dojrzeć...

* * *

I znów rozgorzała dyskusja na temat, czy teatr z Nowej Huty nadaje się dla Nowej Huty, czy nie należałoby np. Teatru Klasycznego z Warszawy przeszczerzyć do „najmłodszego miasta” żeby najmłodszą „kulturalnie” publiczność zacząć uczyć po prostu abecadła (mniejsza o poziom podrećników i pedagogów). Ileż to jednak fałszywej i brzydkiej demagogii jest w owej „obronie” klasy robotniczej przed teatrem, który ma dla niej nieporównanie więcej szacunku i zrozumienia niż jej rzekomi obrońcy! Bo po pierwsze:

klasa robotnicza nie jest ciałem bezosobowym i nie podlegającym żadnym zmianom, jak sądzą niektórzy z piszących o jej potrzebach. W ciągu 5 lat kulturalnej i teatralnej edukacji w mieście takim jak Nowa Huta, przylegającym do Krakowa jak Praga do Warszawy, można się było nauczyć więcej niż się to aniło wielu współczesnym filozofom. Uczeń szkoły

* o czym obszernie pisze Kott w kilkakrotnie tu wspomnianym eseju o *Snie srebrnym*, wydrukowanym w 2 nr „Dialogu” 1960.

średniej, który pięć lat temu z trudem rozumiał *Balladynę*, chodzi teraz dobrowolnie na Sartre'a, Dürrenmatta i *Radość z odzyskanego śmietnika* i wcale nie narzeka, że za trudne. Czy klasa robotnicza, której też, jak wiadomo, nie brak warunków do dokształcania, jest więc z natury głupsza od kilkunastoletniego młodzieńca? Po drugie:

teatr w Nowej Hucie ma w chwili obecnej 84% przeciętnej frekwencji, czyli o 20% więcej niż wynosi przeciętna innych teatrów. 30% z owych 84%, to wedle statystyki socjologa prof. Kobyłańskiego, robotnicy fizyczni z Nowej Huty, którzy, jak wynika z przeprowadzonych z nimi rozmów, przynajmniej raz w miesiącu odwiedzają teatr. Czy nie jest to przypadkiem najwyższa, albo jedna z najwyższych robotniczych frekwencji, jaką może się poszczycić jakikolwiek teatr w Polsce? Bo faktem jest, że w innych teatrach jest pod tym względem znacznie gorzej. W samym Krakowie nie ma prawie robotniczej widowni, a na robotniczym Śląsku — jak podaje również prof. Kobyłański — ponad 80% ludności nie chodzi wcale do teatru. Ale z tego powodu nikt do tej pory nie uderzał na alarm, a w każdym razie nie wytaczano żadnemu teatrowi procesu z szukaniem winowajców i zastosowaniem gwałtownych środków zaradczych. Tylko w odniesieniu do Nowej Huty panuje ten sam nieodmienny od lat demagogiczny snobizm, jak gdyby ten właśnie teatr miał do spełnienia inne funkcje niż kilkadziesiąt innych teatrów, do których chodzi kto chce i nikt nikomu do ankiety personalnej nie zagląda. A niezależnie od tego, czyż nowa nowohucka (nie zapominajmy, że miasto liczy już teraz sto tysięcy mieszkańców) inteligencja techniczna i nie techniczna, urzędnicy i pracownicy, także nie ma prawa do teatru, który by chciał nie tylko uczyć abecadła? I po trzecie:

obrońcy nowohuckiej klasy robotniczej uważają, że repertuar i styl nowohuckiego teatru są za trudne i za elitarne dla ludzi, którzy się uczą dopiero kultury. Teatr nowohucki wystawia często (jak *Balladynę*) i rzadko (jak *Sen srebrny Salomei*) grywaną klasykę polską i obcą i odpowiadające jego zainteresowaniom sztuki współczesnych pisarzy. Nie gra Sartre'a, Montherlanta, Anouilha, którzy mają reputację pisarzy trudnych, a których utwory nietrudno zobaczyć w wielu miastach, których ludność stanowią także w większości ludzie fizycznej pracy. Być może, że łatwiejsza byłaby w chwili obecnej Zapolska i Fredro, ale czy nie jest to tylko kwestia nauki i przyzwyczajenia? Czy przyszłemu pokoleniu nowohutczan nie wyda się o wiele trudniejszy i bardziej egzotyczny *Pan Geldhab* niż np. *Horsztyński* albo 53-cia sztuka Broszkiewicza o problemach, jakie wynikły na zdobytym przez ziemię księżycu? Kiedy Mickiewicz zaczął pisać swoje *Ballady i romanse*, wszyscy narzekali na ich „nowoczesność”, jak się teraz narzeka na Karpowicza; a po kilku latach dzieci na ulicy śpiewały strofki z *Ballad*, co dał Panie Boże także Karpowiczowi.

Trudny natomiast, bo sprzeczny z zasadami rozsądku (co także w teatrze jest ważne) jest zapewne pewien manieryzm i pretensjonalność zwłaszcza w sprawie spektakli, które tak często przeszkadzają zarówno myśłom autora jak zamierzeniom reżysera. Zasada jest chyba wieczna i prosta: spektakl dobry bywa z natury łatwiejszy od niedobrego. Nie wiem, co z warszawskiego O'Neill'a zrozumie „świeżym okiem patrzący” wldz, a myślę, że wiele pojmie z *Ifigenii*, choć dzieło jest pewnie trudniejsze. Teatrowi z Nowej Huty trzeba życzyć tylko jednego: żeby był coraz lepszy, a wtedy nie ma obawy: robotnicy i nie-robotnicy znajdą do niego drogę.