

OD KARHANA DO KANKANA

Mamy więc w Warszawie wielki sezon. Po teatrze z Ljubljany — najprawdziwsza Komedia Francuska — po niej zadziwiający Rajkin; był Menuhin, był Montand, jest Cleveland Orchestra, gdy będziecie te słowa czytali, już grać będzie teatr Lavrence Oliviera i Vivien Leigh. Niech by tylko tak dalej. Na dobrą sprawę, już mamy tego roku w Polsce nasz Teatr Narodów. Kasy brane są szturmem, recenzenci odkurzają zapasy superlatywów nieużywanych od Epoki Dorosa. Łękam się jednak, że wśród tych zagranicznych uniesień, wśród tyłu imprez skądinąd świetnych i dawno potrzebnych, ujdą uwadze wydarzenia teatralne bezbarwnymi tylko afiszami reklamowane, swoje, krajowe. Ważniejsze jeszcze dla losu naszej własnej sceny i widowni. Prócz zespołów z zagranicy przyjeżdżają do Warszawy coraz częściej i systematyczniej najlepsze przedstawienia z miast prowincjonalnych. Przez całe lata nie można się było doprosić stałej wymiany teatralnej między różnymi naszymi ośrodkami, zwłaszcza między prowincją a stolicą. Brak tej szansy, zmora zaścianka, skazańca psychoza, poczucie bezpodstawnej niższości, — oto co ogółca prowincjonalne sceny z talentów, z umysłów ambitnych, oto co powoduje owczy pęd do Warszawy. Ta szansa powinna być dana każdemu talentowi. Właściwa rotacja, nadzieja że każdy prawdziwy sukces będzie znany krajowi całemu niezależnie od miejsca, gdzie został osiągnięty — to bodziec niebagatelny. Bez trzasku i deklaracji resort kultury wprowadza wreszcie ten bodziec w ruch. Chodzi teraz o nadanie mu form stałych. Jedynie przy oparciu tej wewnętrznej wymiany teatralnej o stałe i przemyślane zasady da się uniknąć nadmiernych kosztów zawsze związanych z improwizacją.

Wydaje się, że zamiast sporadycznych wżyt w stołeczki konieczna jest prawdziwa wymiana; teatry winny zamieniać się przedstawieniami. Ta rozsądna zabawa w komórki do wynajęcia nie musi ograniczać się tylko do tranzakcji z Warszawą. Przy dobrej organizacji przybyłyby tylko koszty przewozu, ale jakoś mimo tej trudności teatry z dawnych czasów właśnie na występach gościnnych najlepiej się odkuwają.

Tymczasem mieliśmy już tej wiosny w Warszawie „Groteskę”, Teatr Ludowy z Nowej Huty i Teatr Nowy z Łodzi. Gdyby udało się jeszcze sprowadzić teatr Jakuba Rotbauma z Wrocławia z pyszną „Operą za trzy grosze!” i Teatr Nowy z Łodzi. Gdyby udało się jeszcze sprowadzić teatr Jakuba Rotbauma z Wrocławia z pyszną „Operą za trzy grosze!” i Teatr Nowy z Łodzi. Gdyby udało się jeszcze sprowadzić teatr Jakuba Rotbauma z Wrocławia z pyszną „Operą za trzy grosze!” i Teatr Nowy z Łodzi.

Jak przy tym, innych wybitnych przedstawieniach i tutaj na afiszach i w programie znalazła się formuła „Z teki D. S.”. W tej tece, w tece Leona Schillera, były skarby najprawdziwszej i nieociekanej nie tylko ze względu na ich rzadkość, urok, treści, niepowtarzalność — lecz także, a może przede wszystkim, z uwagi na zasadę doboru i osobowości zbieracza, w charakterze i układzie zbiorów, inscenizacji, przedstawień tak dobrze widoczna, wciąż na nowo imponująca. Osobliwa to rzecz i na szczęście bardzo polska: ludzie prawdziwie wybitni w naszym kraju tym się odznaczają, że za nic nie dają się sprowadzić do samej tylko solennej powagi. Prawdziwa wielkość nigdy w Polsce nie była ponura, nadęta, nabębiona. Przykładem jest bez liku. Od Kochańskiego, który pisał frazszki, do Tuwima i Gałczyńskiego, Boya i Kotarbińskiego, od Żółkiewskiego do Leona Schillera. Całe życie mówili i pisali o teatrze monumentalnym, wystawił najuroczyszej „Dziady”, „Nieboską” i „Kniazia Potiomkina”, a śpiewał piosenki w „Zielonym Baloniku”, za kulisami „Reduty”, w kawiarniach czasu okupacji i na swoim szóstaku, na Puławskiej, w ostatnim już czasie. Znał ich nie mniej od Kolberga i Glogera, a wiedział ponadto czym są dla teatru. Pamięć Schillera! W uwagach do „Kramu” sam pisał: „Z przygotowanej do druku sporych rozmiarów antologii dawnego polskiego pieśniarstwa ocalała podczas tej samej katastrofy (scil. Powstania Warszawskiego) jedynie czwarta część zawierająca cykle piosenek teatralnych, reszta tkwi tylko w pamięci”. Niestety, już nie tkwi. To już przepadło bezpowrotnie.

Nawet jednak to, co zostało, długo nie mogło wrócić na scenę. Prapremiery, która miała miejsce pod-



Fot. W. Prażuch

czas niemieckiej tułaczki, w Lingen, nikt z nas właściwie nie widział. „Kram z piosenkami” wystawił Schiller w 1949 roku w Łodzi siłami absolwentów Państwowej Szkoły Aktorskiej. Przedstawienie szybko przeszło do legendy. Iżże i dlatego, że umrzeć musiało w życiu. Próby wznowienia go w Warszawie wciąż natrafiały na nieprzeparowane opory. Kiedy dziś się ogląda „Kram” w łódzkim Teatrze Nowym, trudno właściwie pojąć co ściągnęło niełaskę na to najpiękniejsze w świecie widowisko. Składa się z pieśni gminnych i nie gminnych, ale zawsze żywych — i z schillerowskiego tekstu wiążącego, pełnego aż zenująco dobrych chęci. Nie chodziło jednak o żadną „prawidłową interpretację socjologiczną” tych śpiewanych faramuszek i żadne koncesje w tym względzie nie Schillerowi ani przedstawieniu nie pomogły. Trudności, jakie miał ze strony reżyserów repertuaru „Kram z piosenkami”, są, wbrew pozorom, zrozumiałe. To przedstawienie nie było sprzeczne z żadnymi oddzielnymi brajnymi zasadami urzędowej estetyki, polityki kulturalnej. Sprzeczne było z jej tonem, z magiczną zasadą ogólną. Było wesołym wywodem na cześć ciągłości kulturalnej, dialektycznie nienagannym dowodem trwania narodowej kultury przy stałej zmienności jej niegdyśjszych treści. Tymczasem niedawna polityka kulturalna oparta była na założeniu, że co ma trwać, to tylko urzędowym żyrem. Wszelki żywioł był podejrzany, nawet nie dlatego że tradycyjny, ale że nieobliczalny. Jest w tym typowy idealistyczny stosunek do żywiołów, nieufny, bo niezający ich praw, ludowych korzeni i postępowych możliwości.

Dzieje bojów o wznowienie „Kramu z piosenkami” mogą być ważnym argumentem w dyskusji o tzw. wyporze kulturalnym. Jeżeli wybór ten ma znów zależeć od urzędowych instytucji, a nie od swobodnie konfrontowanych racji, to zawsze rzeczy podobna do „Kramu” będą w największym stopniu niebezpieczeństwem. Kiedy bowiem decyzja zależy od dyskusji, wtedy zawsze zwyciężyć mogą argumenty, jakich w podobnych wypadkach nie trzeba długo szukać. Kiedy zaś decyzja zależy od dogmatu, instrukcji lub jest intuicyjnym wnioskiem z ogólnego, politycznego nakazu, wtedy łatwo triumfuje nieufność, schemat, konserwatyizm. Łatwiej wtedy zawsze powiedzieć „nie”, zwłaszcza gdy chodzi o utwór skomplikowany, nie mieszczący się w szufladkach. Tylko zaś takie stanowią o rozwoju sztuki.

Przedstawienie „Kramu” przygotował łódzki zespół wymienniczy. Było zwarte, pełne lekkości i precyzji. Barbara Fijewska dwukrot-

nie pracowała nad tym przedstawieniem pod okiem Schillera, dziś zrobiła to sama i osiągnęła nie mniejszy sukces. Niechże tu kto jeszcze spróbuje bająć, że inscenizacje Schillera nie nadają się do wznowień! Było to żywe przedstawienie. Było rewelacją żywotności nie tylko inscenizacji, lecz także Teatru Nowego. Wszelkoność tego zespołu jest zastanawiająca i najlepiej świadczy o prawidłowości jego drogi. Zaczęło się od „Brygady szlifierza Karhana”, od ascetycznego schematu. Dziś, w „Kramie” ci sami aktorzy na zakończenie sceny „Poddasze” tańczą wprawdzie kankana, ale tylko nieuleczalny dureń widziałby w tym linię upadku, odstępstwa, żalostnej dekadencji i wszystkich innych grzechów, jakie ponoć grozić mają każdemu, kto chce przed nowym marszem znuć stare buty, z których już wyrósł. Uwaga! Teatr Nowy jest jednym z nielicznych w Polsce, gdzie panują dwie żelazne, jedynie tu słuszne zasady: dobór naturalny zespołu i absolutyzm oświecony w dyrekcji. Tylko takie zespoły dają się chwalić, rozwijają się i wytrzymują burze.

Teatr Nowy, jak wiadomo, jest teatrem politycznym, bardzo na serio biorącym swoje zadania wobec widzów, coraz bardziej pewnym znaczenia, jakie w ludowym państwie ma sztuka dla stanu tej świadomości ogółu, którą na kredyt nazywano socjalistyczną i która dopiero taką stać się może. Ma w repertuarze „Łażnię” i „Święto Winkelrieda”, „Noć Listopadową” i właśnie „Kram z piosenkami”. Jeśli co temu zespołowi groziło, to chyba publicystyczna jednostronność, wyswobodzona już ze schematów, ale wciąż jeszcze bezbronna wobec tradycyjnych pretensji, wedle których prawdziwa sztuka rośnie tylko na starych, przedwojennych pieńkach. Ten przyszczyt teatr wykazał, że nasze przygody z socrealizmem były może uciążliwe, ale nie było to doświadczenie bezwonne, jeśli tylko myślało się serio, o tym co managerowie uważali za rewolucyjny sztafaż przynęty, ogólnikowe hasło. Trzeba widzieć jak aktorzy z teatru Dejmka grają! Jak grają śpiewając i tańcząc! Dopiero co ich widziałem w koturnowej nieco „Grze Miłości i śmierci” Rollanda, wszyscy pamiętamy bezlitosną ścisłość satyrycznych scen „Święta Winkelrida”, — a tu Wiesława Mazurkiewicz, Hanna Bedryńska, Gustaw Lutkiewicz, Bogdan Baer, Dobrosław Mater, Bohdana Majda, Andrzej Szalawski, a wreszcie wszyscy inni, ba, nawet sam Dejmek, tak rzadko wychodzący na scenę — zaskoczyli jeszcze raz widzów i to w sposób całkiem nowy. Wesołością, zawadiactwem, szczystością tego niezwykłego przedstawienia. Zachowali przy tym

czystość, racjonalizm i prostotę — ale teraz bez oschłości. Bez pompy i podniosłości utrwalili Teatr Nowy kawał polszczyzny, śpiewanej i granej z największym wdziękiem, weselem i miłością. Jest to przedstawienie — niech to będzie powiedziane — wzruszające. Jego ludowość nie ma nic wspólnego z oficjalnym kultem „narodowej formy”.

Św. Folklor należał do świętych najbardziej u nas czczonych. Na jego cześć odprawiane były pyszne nabożeństwa. Nie z miłości do sztuki ludu, ale raczej po to, aby oderwać się od tzw. inteligentkich tradycji. Wyraźnie piszemy inteligentkich nie zaś burżuazyjnych, bowiem nie z mieszczańskimi gustami wojowano w takiej architekturze, malarstwie, a także teatrze, lecz właśnie z groźnymi pretensjami intelektualistów do rozstrzygnięcia o tym właśnie, co wymaga pracy intelektualnej. W łódzkim „Kramie” znalazło się wspólne ton dla piosenek poetów stanisławowskich, dla bagatelku Bartelsa i dla podmiejskiego folkloru z Bielan. Był to ton gminny, owszem, ale także w tym sensie, który znamy z inwokacji w „Wallenrodzie”. Tym bardziej brak mi było w przedstawieniu takich piosenek jak „Choć bida gniecie nas” z części przedstawienia ułożonej przez Schillera na Starym Mieście. Piosenka robotnicza nie tylko dlatego była Schillerowi potrzebna, że jej treści słusznie wydawały mu się ważne, lecz także dlatego, iż uważał, że ta klasa dziedzić ma i kontynuuje — bardzo przy tym w Polsce organicznie — ton, charakter i osobliwość tego wszystkiego co z dawnych epok w pamięci powszechnej się osadziło.

Teatr Dejmka powstał w swoim czasie jakby w sporze z koncepcjami Schillera. Spór ten był nawet podsycany. Chodziło o przeciwstawienie młodych pretorian — starej gwardii polskiego postępu. Mieściło się to w koncepcji budowania w Polsce socjalizmu na pustym mieszcuscu, bez związku z dawnymi jego tradycjami, jako że ich przedstawiciele (jak Schiller, przed wojną bity za komunizm) nie zawsze byli zgodni, a prawie zawsze podejrzani. Na szczęście, z tej młodzieży nie udało się zrobić pretorian dogmatu. Odrzucili schematy, nie wyrzekli się przekonania. Dziś obserwujemy znamiona konsolidacji, nie dla wszystkich spodziewanej. Jest to konsolidacja starej i młodej gwardii radykalnych, świeckich, intelektualistów bez dogmatu, za to z sensem. Słonimski drukuje w „Nowej Kulturze” pochwałę wodowstrętu i rozsądka. Dejmek wystawia inscenizację Schillera. Dzięki niej może pokazać ile jeszcze nowych sił ma jego nowy teatr.