

214

BOŻENA WINNICKA

„My musimy pieszo”

Otwarcie Teatru Ludowego w Nowej Hucie towarzyszył nieklamany entuzjazm. Całkowicie zresztą zrozumiały. Sześć lat przedtem zaczęto budować nowe, socjalistyczne miasto na terenach podkrakowskich wsi, miasto robotnicze opodal wielkiego kombinatu. O Nowej Hucie układano wiersze i piosenki, deklamowane i śpiewane na akademiach ze szczerym przejęciem przez młodzież w zetempowskich koszulach. Wybudowano też budynek teatralny, aby pracownikom kombinatu zapewnić godziwą i właściwą rozrywkę. Zanim jeszcze zapadła decyzja o utworzeniu tu teatru, znaleźli się podobno i tacy rajcy miejscy, którzy radzili ulokować tu operetkę albo teatr szkolny. W końcu jednak ambicje zwyciężyły i tak powstał Teatr Ludowy. Trzydziestoletnia jego biografia jest osobliwa. I znamienna.

Na początku był to teatr — fenomen. Pusty, nowy budynek powierzono ludziom młodym, choć już sprawdzonym i pozwolono im robić teatr, jaki chcieli. A mierzyli wysoko. Mieli niewiele ponad trzydziestkę, skompletowali młody zespół i postanowili w pełni wykorzystać dane im możliwości. Krystyna Skuszanka — dyrektor i kierownik artystyczny, Jerzy Krasowski — główny reżyser i Józef Szajna — główny scenograf mieli od początku program, sformułowany jasno i kategorycznie.

„Nowa Huta czeka na teatr. Mamy do czynienia z widownią nie obciążoną w swym dużym procencie nieznaną dla teatru. Mamy jedyną w swoim rodzaju, niepowtarzalną szansę ukształtowania jej smaku i pojęć estetycznych według naszego rozumienia sztuki teatralnej” — pisała Skuszanka w „Życiu Literackim” w manifestie pod znamiennym tytułem „O artystyczne oblicze teatru”.

I tak na betonowej pustyni, na której stał wtedy budynek, przy pustej, szerokiej ulicy, nie opodal knajpy „Gigant”, powstał teatr żywy, oceniany jako wybitne zjawisko artystyczne.

Teatr Ludowy rozpoczął działalność 3 grudnia 1955 przedstawieniem „Krakowiaków i górali”. Potem przeszły następne głośne spektakle, określające wyraźny profil teatru. Inscenizacje klasyki, rzadko wtedy grywanej, adapta-

cje powieści w braku odpowiedniej dramaturgii. Krasowscy mieli program estetyczny, wielkie ambicje, pasję mówienia do współczesnych nowym stylem teatru. Nie uznawali kompromisów. Wiedzieli, że w sztuce nie zawsze są one zdrowe. W polityce kulturalnej też. Klasykę interpretują na nowo, wbrew stereotypom; we współczesnym repertuarze szukają sztuk mówiących o problemach istotnych, o mechanizmach władzy, dylematach człowieka, jego samotności, o stosunku do historii. Teatr Krasowskich odpowiada na społeczne zamówienie. Ludowy oznacza więc teatr o ludziach i dla ludzi. W dodatku jest nowoczesny. Mówi skrótem, metaforą, aluzją, wbrew socrealizmowi. Wspomagani nową plastyką teatralną i wielką wyobraźnią Szajny i Kantora tworzą teatr głośny, skupiający uwagę. Ale potrzebna jest nowa dramaturgia. Znajdują ją w ściślejszej współpracy z Jerzym Broszkiewiczem, wkrótce kierownikiem literackim teatru. Jedyny to chyba u nas wypadek tak istotnego związania pisarza ze sceną.

Na początku był to więc teatr-fenomen, teatr-symbol. Tak określili go Zygmunt Greń w szkicu „Teatr czy symbol”:

„Teatr Ludowy powstał u progu Października i jego myślą żywił swoją działalność. Była to dyskusja o sprawach władzy... Spór o humanizm... Sztuki brzmiały znaczeniami zupełnie nieoczekiwanymi, promieniowały atmosferą intrygi politycznej, rozpinają metaforę na temat losu politycznego człowieka, stawiały pytania o związki — czy konflikty — pomiędzy władzą i jej postulatem a moralnością i jej kryteriami”.

Ale jak to zwykle u nas bywa, minęły trzy lata i zaczęła się nagonka. Pisano więc, że jest to teatr dla snobów i „subtelnych estetów z piwnic”, nie zaś dla ludzi i robotniczej widowni. W obronie przed Zoilami występują niektórzy krytycy. Na przykład Jerzy Pomianowski w „Nowej Kulturze”:

„O kwadrans drogi tramwajem, w Nowej Hucie na koziej łąnce stoi teatr, w którym grupa inteligentów, młodych ludzi po wojnie w tym kraju wykształconych, wzięła na serio to co im przez kilka lat mówiono z katedry. Przed trzema laty na widowni mieli puchy. Uwierzyli

jednak, że ludzi trzeba do sztuki i myśli przysposobić z całym zaufaniem do ich pojętności. A także do przyszłego znaczenia, jakie mieć będą te wiejskie kawalerzaki i hoże dziopy. Wszystko to stać się miało dopiero proletariatem. Tymczasem byli tylko siłą roboczą, a jeżeli będą czymś innym, to także dzięki istnieniu tego teatru. Ten teatr nobilituje ludzką umysł, daje im to, co zapewnić miał socjalizm ludziom pracy: sztukę na serio, bodziec do myślenia, prawo do rozumnej i świadomej zmiany świata, poczucie prawomocności własnych przekonań i emocji. Dziś ten teatr ma wierną widownię. Nie oszukał jej mętlniacką poetycznością ani nie zatkał gęby sztuczkami dla pocziwego ludku. Inteligenci z tego ludowego teatru uwierzyli na serio w karkołomne hasło, że ta gromada półchłopków to spadkobiercy wszystkich skarbów świata i wszystkich skarbów sztuki. Tymczasem jakoś się nie zawiedli, chociaż nie ma sensu mówić o zdobytych masach i milionach wzruszonych entuzjastów od, panie dzieju, młota i pluga. To dopiero początek, ale krzywa rośnie. I biada nam, jeżeli pozwolimy i tę próbę zadeptać, tych także zniechęcić”.

Krasowscy bronią się przed zadeptaniem, jak mogą. W pismach literackich zamieszcza Skuszanka wyjaśnienie, odpierające zarzut pustej widowni. Wylicza tę rosnącą krzywą widzów, która z roku na rok systematycznie wzrasta. Przy malejącej dopłacie do jednego widza:

„Dopłata państwa do 1 widza kształtująca się w roku 1956 na przeciętnym poziomie 40 zł wynosi w roku 1958 — 24 zł... Mówiąc o dopłacie państwa do widza, podkreślić należy, że w wypadku Teatru Ludowego w sposób zasadniczy podnosi ją suma, jaką obciążony jest teatr z racji amortyzacji nowego budynku i wysokiego podatku lokalowego: rocznie 670 tys. zł, co podnosi dopłatę do 1 widza o 9—10 zł”.

Krasowscy dyrektorowali w Hucie osiem sezonów. Potem odeszli do Warszawy, a miejsce ich zajął Józef Szajna. Teatr nadal jest głośny, ale traci powoli publiczność. Utraconą widownię usiłuje odzyskać Irena Babel, kolejny dyrektor sceny. Tworzy teatr popularny, stawia na młodego widza, do niego się odwołuje, do niego adresuje przedstawienia. Jednak teatrowi brak głoś-



„Piesz” Mroźka w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie. Od lewej: Tadeusz Szaniecki (Ojciec) i Grzegorz Forysiak (Syn)

nych sukcesów, do których już zdążył wszystkich przyzwyczaić. Z kolei więc Irena Babel zarzuca się to, do czego namawiano Krasowskich — zbytnią popularność teatru, repertuarowy eklektyzm. Dyrekcje zaczynają się zmieniać. Trzy sezony Waldemar Krygier, cztery sezony Ryszard Filipowski. Szósty sezon dyrektorem Teatru Ludowego jest Henryk Giżycki. Różne były propozycje artystyczne i polityczne kolejnych dyrekcji, różnie też były oceniane. Biografia Teatru Ludowego to przykład po-

wolnego, ale zdecydowanego wytracania ambicji, rezygnowanie z „nobilitowania ludzkich umysłów”. O świetnej przeszłości teatru przeczytać można w starych numerach gazet i dawno wydanych tomikach recenzji. Zachowała się żywa w pamięci ludzi, którzy temu teatrowi towarzyszyli, a teraz opowiadają o nim dzieciom lub... wnukom. Dziś „ludowy” oznacza łatwy, popularny repertuar, orientujący się na gust mało

„My musimy pieszo”

(Ciąg dalszy ze str. 5)

wymagającej publiczności. Repertuar podany w formie równie dziś tradycyjnej, jak ciasna była ta, przeciwko której buntowali się niegdyś Krasowscy. Oczywiście z poprawką na te trzydzieści lat, podczas których wiele się przebiegło w teatrze zmienilo.

Trzydzieści lat temu pewien młody, mało jeszcze znany krakowski dziennikarz entuzjastycznie opisywał w „Dzienniku Polskim” inaugurację Teatru Ludowego:

„Na zakończenie niech mi wolno będzie wzruszyć się, że przyszło mi pisać recenzję z pierwszego przedstawienia pierwszego teatru zawodowego w pierwszym mieście socjalistycznym”.

Recenzent nazywał się Sławomir Mrozek. I właśnie sztukę Mrozka „Pieszo” przygotował Teatr Ludowy na swe jubileuszowe święto. Reżyserował Miłkołaj Grabowski w scenografii Kazimierza Wiśniaka, z muzyką Stanisława Radwana. Tak to krakowscy twórcy dołożyli swoją cegiełkę do trzydziestolecia Teatru Ludowego. Powstało jedno z lepszych przedstawień tego teatru, co jeszcze nie znaczy, że jest ono dobre.

Wbrew pozorom „Pieszo” nie jest sztuką łatwą. Choć napisana jest prosto i zrozumiale, kryje jednak wiele pułapek, wcale nieprostych do rozwiązania. Metaforyczność sąsiaduje tu z bardzo konkretną i określoną dosłownością. Dwie części sztuki dzieją się w ostatnich momentach ostatniej wojny, epilog tuż po niej. W wojennej wędrówce idą pieszo ludzie. Historia dzieje się poza nimi. Muszą się jakoś w niej zna-

leźć, przed nią uchronić, określić swoje miejsce w tym nieznanym, nowym życiu, które nadchodzi, a wobec którego są bezradni, zdani na siebie. Wędrują parami: Ojciec z Synem, Superiusz z Panią, Porucznik Zieliński z Drabem, Baba z Dziewczyną. Te postacie są określone, konkretne. A przecież są także symbolami postaw, mentalności pewnych grup społecznych. Wędrują osobno, wrodzy lub co najmniej nieżyczliwi sobie nawzajem. Połączyć ich w grupę zdoła tylko bimber, ta — jak mówi Superiusz — „Peau de Pologne”.

Wszystko, co dzieje się na scenie, jest obrazkiem z tamtych lat. Pozornie. Jest także, lub przynajmniej może być, metaforą naszej rzeczywistości. Ironiczną i gorzką. W epilogu nie pokazuje się już handlująca bimbrem Baba, jako że sztukę napisał Mrozek przeszło sześć lat temu. Porucznik Zieliński będzie teraz obywatelem Ziemi i wraz z Drabem uda się na zachód. Pani i Nauczyciel podejmą dzieło „kolosalnego programu edukacji, reedukacji i kolaboracji”, jako że „my, inteligencja jesteśmy niezbędni w dzieła utwierdzenia, podnoszenia i upowszechnienia”. Samobójczą śmierć wybierze Superiusz, filozof, pisarz, przerafinowany esteta, prawdziwy inteligent, niepotrzebny i zbyt ciężki ornament w świecie przasnej, zwycięskiej unifikacji. Ojciec i Syn pozostają sami i samotni. Program przekazany Synowi: „Człowiek ma być uczciwy i tyle” brzmi zbyt naiwnie, by mógł być rozumiany wprost.

„Pieszo” w Nowej Hucie rozgrywane jest na pustej scenie. W głębi horyzont rozmalowany w ciemne, kłębiaste chmury. Przed nim tor kolejowy. Podłoga pokryta szaro-burym naciągiem. Potrzebne sprzęty aktorzy wnoszą zza kulis — ławkę, beczkę, na której przysiądzie Superiusz. W części dru-

gie! horyzont jest ciemny, nie widać chmur. Cezurę lat powojennych zaznacza Mrozek „Międzynarodówką” graną na skrzypcach „przez czas potrzebny na usunięcie dekoracji ze sceny... Dzień jasny, słoneczny”. W przedstawieniu ponury, ciemny horyzont zastąpi teraz śliski, biały ekran. Maszyniści usuwają tor kolejowy, zdzierają naciąg z podłogi. Pod nimi jasne deski. Jest rzeczywiście „dzień słoneczny”. Dalsze wędrowanie odbywać się będzie po tych deskach, po których niewątpliwie łatwiej iść niż po brylastej, ziemistej podłodze. Ten żartobliwy pomysł życzliwa, premierowa publiczność nagrodziła gromkimi brawami. Nie podzielałam zachwytów, sprawa wydaje mi się bowiem zbyt jednoznaczna. Scena pijacka, to nad bimbrem Polaków wędrujących zbratanie, poprzedzona jest u Grabowskiego także żartem: nad płonąącym piecykiem, w czerwonych światłach śpiewają cichutko wszyscy razem, nagle uciszeni i wzruszeni, tym chóralnym śpiewem, a nie wodą połączeni. Duch Superiusza pojawia się wraz z Bajaderą na kręcącej się obrotówce w bardzo kolorowych światłach, oświetlających wabiącą Ojca i Nauczyciela Kleo. Zdzisiława Wilkówna w płócienną suknię z długim boa na szyi wygląda istotnie bardzo efektywnie. Kicz jest więc ponadczasowy, zwycięży wszystko i przetrwa — nienaruszony i triumfujący. Zdecydowany sprzeciw budzi postać Superiusza, ustawiona przez Grabowskiego i grana przez Henryka Giżyckiego jako ucieczka i pocieszna karykatura Witkacego. Jest to pomysł co najmniej chybiony i zbyt już prymitywny, zwłaszcza że Giżycki tę karykaturę jeszcze wyostroża robiąc z Superiusza zadufanego kabotyńskiego durnia.

Przekornej Mrozkowej ironii brakuje w przedstawieniu Grabowskiego,

inscenizowanym bardzo prosto i bardzo wprost. Jest to spektakl o polskich drogach, polskich losach w czasie wojny i tuż po niej. Zamiast metafory pokazuje Grabowski na scenie to, co powinno być ukrytym jej znaczeniem. Można i tak, więc zgłaszanie pretensji o pewne uproszczenia nie ma chyba większego sensu. Do tego spektakl jest wyraźnie piękny. O ile część pierwsza ma rytm, dynamikę, jest aktorsko zrobiona i wyrazista, o tyle druga wraz z epilogiem wyraźnie siada. Jakby reżyserowi zabrakło czasu na jej wypracowanie z aktorami i musiał ratować się sposobami czysto zewnętrzny. Aktorzy w pierwszej części prowadzeni pewnie, zaczynają gubić się, szukają ratunku w rubasznej szarzy, popadają w rodzajowość. W drugiej części spektaklu nie broni się więc ani Baba (Barbara Stesłowicz), ani Porucznik Zieliński (bardzo dobry w pierwszej, ostro zagranej scenie Zbigniew Zaniewski). Ojciec Tadeusza Szanieckiego jest wystarczająco prosty i ciepły, a Syn (Grzegorz Forsyjak) jak trzeba naiwny. No cóż, „Pieszo” jest sztuką pozornie łatwą i prostą. Ale żeby z niej zrobić mądre przedstawienie, potrzeba Superiusza reżyserii.

Trzydziestolecie biografii Teatru Ludowego jest więc rzeczywiście niecodzienna. Na razie stwierdzić można tylko to, że nie zamierza on odzyskiwać swego dawnego, wysoko przez Krasowskich wyśrubowanego, poziomu. Zadowolona się rangą teatru na uboczu, nie reagującego na trendy i mody, dalekiego od jakichkolwiek sporów czy problemów. Tak to spełnił się postulat Jaszczki sprzed lat blisko trzydziestu: tworzyć w Nowej Hucie teatr bez „zawilich symboli i metafor”, bez „skomplikowanej formalistyki teatralnej”, za to „komunikatywny i zrozumiały”. Oto jest. Ma swoją publiczność, wysokie frekwencyjne wskaźniki. Może więc rację ma Mrozek, że „my musimy pieszo”.

BOŻENA WINNICKA

Z Y C I E L I T E R A C K I E

Str. 12

Nr 16 (1778)