

STEFAN OTWINOWSKI



O TRAMWAJACH, POSIŁKACH,  
WIEŻACH STRAŻNICZYCH  
I „BALLADYNIE”  
W NOWEJ HUCIE

**K**TÓREGOŚ dnia przed popołudniową drzemką zrobiłem sobie mały bilans: którą sztukę w czasie powojennego dziesięciolecia udało mi się zobaczyć największą ilość razy. Otóż „Balladynę”. Pięć razy — w pięciu teatrach. W Krakowie, Stalinogrodzie, Lublinie, Częstochowie i ostatnio w Nowej Hucie. Najlepszym przedstawieniem było przedstawienie lubelskie z Malkiewicz-Domańską, w reżyserii Z. Modrzewskiej. Najciekawsze — ostatnie Skuszanki.

Dla człowieka, który już nieco przesiąkł wygodnictwem krakowskim, jazda do Teatru Ludowego jest małą wyprawą, ale wyprawą przyjemną. Najlepiej jechać w niedzielę, żeby przed spektaklem podelektować się powietrzem płynącym od Wisły, obejrzeć nowe domy, nowe ulice, wejść do kawiarni, w której się nigdy nie bywa, itd.

Właściwie Nowa Huta zaczyna się już od Ronda. Na przystanku dalekobieżnych tramwajów ogarnia dziennikarza podniecenie zawodowe. Od razu się coś nowego wypatrzy. Teraz, na przykład, zakładają tory w kierunku Grzegórzek. Połączy się wreszcie tramwajami dwie najbardziej rozbudowujące się dzielnice Krakowa. O dwieście kroków od przystanku stanął wielki dom — cały parter gastronomiczny. Bardzo przyzwoita restauracja, obszerny hall i kawiarnia z tańcami. W niedzielę w żadnym lokalu śródmieścia nie można znaleźć stolika, żeby zjeść obiad, w „Europie” na ulicy Lubicz przestronnie. Pięć minut od Dworca, ale dla krakowianina wszystko, co poza Dworcem, to już prowincja. Bardzo porządny obiad zjadłem tej niedzieli.

W hallu portier skończył właśnie czytanie artykułu o ośmiogodzinnym dniu pracy. Pyta więc: „Proszę pana, a jednak ciągle co innego w gazetach, co innego w życiu... My często pracujemy po dawnemu, nawet i jedenaście godzin”. „Płacą wam chyba za godziny nadliczbowe?”. „Ale skąd, na jakim świecie pan żyje? Godziny nadliczbowe!”

Wsiadam do tramwaju. W piętnaście minut jest się na Placu Centralnym. Za żelaznym płotem nowoczesnych rusztowań widać już wielkie wystawy. Co na tych wystawach? Artystyczne wyroby ludowe, książki. Żeby dostać coś do zjedzenia, trzeba przejść kawałek drogi w stronę Kombinatów. W niewielkiej, ale za to pretensjonalnej kawiarni jest kawa, herbata, tort, piwo. Miejscowe panie jedzą tort, panowie piją piwo. Czuje się człowiek trochę jak w Czechosłowacji... A propos. Czy Czytelnicy wiedzą, że w Albanii najpopularniejsza zupa to ryż na gęsto, a w Sofii — serdelki! Przepraszam za dygresję. W nowohuciańskim „Krasnoludku” jest pianino i młody człowiek bije normy swej produkcji. Gra niemal bez przerwy, głośno i nawet dosyć przyjemnie. Oczywiście, pianista jest całkowicie poinformowany, nie gra żadnych „kawałków” czeskich czy bułgarskich. Piwo pije się tutaj pod synkopę brazylijską.

Teatr stoi na peryferiach miasta. Jest budowlą raczej niegustowną, ponurą. Przypomina trochę mauzo-

leum, trochę obiekt wojskowy, lotniczy. Front charakteryzuje się dwiema wieżami strażniczymi. W jakim celu? Trzeba może czuć, żeby stary Kraków nie zbliżył się znowu do Nowej Huty, żeby Teatr Słowackiego swoimi wpływami nie objął Mogiły i Czyżyn? Tym się nie przejmujcie! Teatr Słowackiego nikt nie nęci, wystawia swe premiery, które nie robią większego wrażenia ani w Krakowie, ani w Warszawie, ani w Czyżynach...

Stop. „Kordian” się udał. Ale o tym kiedy indziej.

W Teatrze Ludowym jest prawie komplet. Publiczność taka sama jak w niedzielę w każdym innym mieście Polski. Trochę młodszą. Piszcie się olbrzymie artykuły na temat publiczności nowohuciańskiej. To chyba jest najważniejsze: salę teatru wypełniają przeważnie młodzi ludzie. Podnosi się kurtyna. Pierwszy obraz — i wiadomo, że będzie to przedstawienie ambitne. Dekoracje skomponował Marian Stańczyk. Tak, skomponował, bo na scenie nie ma ani śladu roboty i natury. Las to srebrne linie. Światło wzdłuż linii — i mamy doskonałe poczucie przestrzeni między drzewami. Chat to rama drzwi, zamek to kolumna. A więc dekoracje syntetyczne? Bardzo!

O ile dekoracje oszczędne, skąpe, o tyle kostiumy okazały się sute, bogate. Samą szatą Balladyny w scenie sądu można by oporzędzić cały fraucymer królowej. Kobiet koło królowej nie było, nie było także ludu w tej końcowej scenie. Ale to już sprawa reżyserii, i chyba styl reżyserii. Dramat stał się w ten sposób krystalicznie psychologiczny. Nie ma ani krzyku głośnego, wydzwięku, rezonansu. Na drzwiach teatru można by umieścić napis: tylko dla ludzi z wyobraźnią.

Teatr poetycki, żeby nie powiedzieć teatr rapsodyczny, przeniósł się ze śródmieścia Krakowa do odległej, nowej dzielnicy. W osobie Krystyny Skuszanki scena polska zyskuje jeszcze jednego skupionego, inteligentnego reżysera, który specjalną czcią otacza myśl i słowo poety... Ta młoda reżyserka ma, zdaje się, także talent pedagogiczny. Zespół aktorski rozwija się, mówiąc obrazowo, wprost na naszych oczach. Najbardziej podobała mi się Izabella Olszewska (Balladyna) i Ferdynand Matysiak (Grabiec). Tego, kto lubi zakulisowe plotki, mogą poinformować, że Izabella Olszewska jest już żoną młodego aktora z tego teatru, ale nie Matysiaka, lecz Jurasza, oraz siostrą znanej pisarki Natalii Rolleczek, mieszkającej także w Nowej Hucie. Muzykę sugestywną i wprost rekordowo oszczędną (na dwa instrumenty) skomponował Stanisław Skrobaczewski.

Po przedstawieniu przed teatrem czeka specjalny autobus, który w dziesięć minut przekaże cię na Rondzie tramwajom miejskim. Siedzisz w jednym z tych tramwajów i myślisz: przecież i w Krakowie można niedzielę spędzić przyjemnie i bez tłoku.



MAJ  
1956 r.

12-13

Sobota  
Niedziela

NIEDZIELA

po Wniebowstąpieniu

Pankracego

Serwacego

Wsch. słońca 3,48. Zach. słońca 19,21

Ten tylko kto kocha zapłod-  
nić może przyszłość.

Martus Gońca

# SŁOWO POWSZECHNE

\* PAX \*

REDAKCJA I ADMINISTRACJA

Warszawa, Mokotowska 43, tel. 860

PISMO CODZIENNE

Rok X CENA 40 GR.  
Nr 113 (3019)

**T**EATR LUDOWY w Nowej Hucie jest nie podobny do żadnego innego teatru. I zupełnie inaczej — fascynujący. Nie ma tu śladu do stracenia: żadnych własnych tradycji artystycznych, żadnej zastanej, określonej pod względem upodobań publiczności. I jest wszystko do stracenia: ambitny rozmach młodego zespołu i bezcenny kredyt zaufania najmniejszego z miast, które nie wie jeszcze dobrze czego chce od swojej sceny i trzeba za nie — wiedzieć. Każda premiera ma tutaj smak tej niecodziennej a tak bardzo porywającej sytuacji: teatr, który się staje — od początku. Teatr, który musi odgadnąć nieznaną szyfr wrażliwości artystycznej swojej własnej widowni, nie doświadczonej, a przeciwieście krytycznej, prymitywnej niby — a nieprzeniknionej dla krakowskiego recenzenta — widowni jakiejś nigdzie jeszcze nie było. I musi odgadnąć szyfr swoich własnych, artystycznych możliwości: niody zespół, w którym mało kto liczy ponad 30 lat, grupka ludzi przybyłych po niedługim stażu z najrozmaitszych teatrów kraju, przywołanych jako dorobek zasadniczy przekonanie, że wszystko co im kazano tworzyć dotąd, to „nie to“, że koniecznie trzeba „inaczej“.

Jak? — To jest wypadkowa tego na co ich stać i na co stać ich widownia. Dwie pasjonujące niewiadome. Na razie — dwie perspektywy prób i poszukiwań. Zawsze jak dotąd — własne i śmiałe. Zawsze pełne pięknej wiary w widza i w aktora.

Czy przedstawienie jest obiektywnie udane? — pyta sam siebie recenzent każdego teatru. W tym teatrze to jest straszliwie trudne pytanie. W tym teatrze — recenzent bywa zaskoczony, bywa

wzruszony, bywa krytyczny, ale czy i o ile jest obiektywny? Czy i o ile rościć sobie może jakieś prawo do reprezentowania — jak w innych teatrach — pragnień, potrzeb czy skali przeżycia artystycznego widowni, której tutaj — w sensie określonej grupy kulturalnej — jeszcze nie ma, którą tutaj tworzy dopiero z przypadkowych, nierównych w upodobaniach i w poziomie widzów — każde przedstawienie?

Czy i o ile wreszcie uzasadnione będą jakieś statyczne, scholarskie uwagi o „osiągnięciach artystycznych“ aktorów, którzy odrzucili właśnie swe wszystkie dyplomowe „osiągnięcia“ i szukają oto na naszych oczach nowego wyrazu artystycznego, szukają kontaktu z nieznaną widownią, szukają — samych siebie?

Można usiąść bardzo wygodnie na widowni i policzyć „z głębokim bólem“ skróty i przedstawienia scen w „Balladynie“, a następnie wystawić umiarkowane „cenzurki“ — gdyż szukanie to nie jest nigdy proces pewny i doskonały. Tylko że w tym teatrze chyba lepiej, pożytecznie i przede wszystkim uczciwiej jest postąpić całkiem odwrotnie. Lepiej spróbować stanąć właśnie po stronie zespołu, jego zamierzeń ideowo-artystycznych i wynikłych z nich trudności, spróbować zważyć „za i przeciw“ koncepcji, która podjęto, spróbować powierzchownej bodaj konfrontacji reakcji widowni z intencjami reżysera i scenografa.

Pytanie „czy to się godzi“ skracać niemal o 1/3 dzieło wiesz czy zamiast je z pietyzmem grać w całości — jest oczywiście postawione źle. Winno ono brzmieć: „czy się godzi“ grać skróconą „Balladynę“ w Nowej Hucie zamiast jej tam nie grać wcale. Bo tu sprawa jest chyba jasna: „Balladyna“ bez skrótów na tym terenie, to musiałaby być pełna prze-

Anna Morawska

## „Balladyna“ w Nowej Hucie

W pychu inscenizacja widowiskowa, albo — fiasco. Impreza czysto widowiskowa w teatrze Huty nie jest choćby ze względów technicznych — możliwa. Fiasco w teatrze Huty jest — w warunkach zdobywania nieufnej jeszcze nie raz do „kultury“ widowni — niedopuszczalne.

Jest jednak także pytanie — inteligentniejsze. Skróty nie są przecież mechanicznym obcinaniem wierszy tekstu. Jakie wątki i akcenty przedstawienia zostały więc wybrane i czy wybrane zostały słusznie?

„**B**ALLADYNA“ w Nowej Hucie, to ballada o sumieniu i o władzy. Śmiech poety, „urągający porządkowi ludzkiemu na świecie“, o którym pisze K. Skuszancka w programie, to nie jest w tym przedstawieniu akcentem głównym. Jest on sciszony zarówno przez zlikwidowanie do minimum wątku fantastycznego, a więc gęstego przepłatania akcji działaniami pozaludzkimi, przyrządkowymi, irracjonalnymi, jak i przez niewygodny wydzźwięk niektórych sytuacji sztuki, które w zamierzeniu poety wydzźwięku takiego mieć nie mogły. „Królowanie“ Grabca np., to był u Słowackiego znakomity, sceniczny żart, który służyć miał przede wszystkim poetykiemu bezsensowi. Dzisiaj jednak żart ten potrąca niespodzianie o problem naszych dni. Śmiech na widowni nie jest tu śmiechem zadowolonych bezinteresownie estetych, ani urągliwych nihilistów. Ten śmiech nie znaczy „tak musi być“

na naszym szalonym świecie, tylko znaczy — już przez to samo, że istnieje: „może nie być tak“. Kwestia Pustelnika — Popiela o prawdziwym, czystym człowieku — Kłikorze, który zjawiał się — dla niego — za poła, to był również u Słowackiego jeden więcej bezsens „porządku ludzkiego“. Dzień dzisiejszy sciszył jednakże ton gorzkiej ironii poety i oto strofy te brzmią — jak chciała K. Skuszancka — współcześnie „żywą treścią narodu“.

Wątek główny — „pieśń gminna“ o narastających z okrutną, baśniową logiką zbrodniach Balladyny, której „włosy przesiąkły sumieniem“ a serce zamieniły w kamień nieublagane „wymogi“ sta nowiska, ambicji i władzy — o czyszczony jest w Nowej Hucie w znacznej mierze ze wszystkiego, co było u Słowackiego niekoniecznym dla akcji efektem scenicznym lub poetyckim, co stanowiło pewną dodatkową ornamentykę „ludowości“, co w nagłych kontrastach z fantastycznym światem Gopłany przesunęło ciężar gatunkowy przedstawienia od surowej, jaskrawej moralistyki baśni ku bezinteresownej poezji samej sytuacji, samej wizji, samego słowa.

Zło jest złem. Sprawiedliwość istnieje — to jednoznaczna i dosadna w środkach wyrazu moralność ludowej baśni, którą — jak się wydaje — próbowano w Nowej Hucie zachować i uwypuklić. Koncepcja taka — wobec konieczności wyboru jakiegoś jednego akcentu sztuki, która musiała być skrócona — wydaje się zasadni-

czo bez zarzutu. Zachowuje ona ową tak upragnioną imność i dziwność teatru, jednocześnie zaś daje więcej niż widowisko i daje lepiej niż deklaratywna sztuka współczesna — jedyne chyba autentyczne oddziaływanie wychowawcze literatury czy teatru: zaostrenie wrażliwości moralnej człowieka.

**W** REALIZACJI jednakże okazuje się, że tak rozumnie przemyślane przedstawienie ma swoje niebezpieczne mielizny. Sama tylko akcja „Balladyny“, zubożona w tak dużym stopniu o kontekst poetycki i fantastyczny, oddala się od rodzajowej umowności ballady a zbliża się — w pewnych chwilach niebezpiecznie — zbliża — do melodramatu. Widz nie jest chyba wprowadzony dość głęboko w nastrój Gopla, w ludową dawność, w bajeczną atmosferę skreślonych z tekstu zapieczonych skrzyń, zatrutych noży, gusiel i wiedz — ażeby przyjął bajecznie przerysowaną, ponadludzko okrutną, romantycznie obłąkaną Balladynę, postać która może istnieć tylko w bajce, lecz w którą nawet w bajce trzeba przecie jakoś — uwierzyć. I widz — na ogół — nowohuckiej Balladyny nie przyjął.

H. Jędrzejewska pokazywała Balladynę oczywiście według oryginalnego tekstu Słowackiego, jako „złą dziewczynę“ z pieśni gminu, zarysowaną surowo, twardo, jednobarwnie. Z tekstu zostały nawet wykreślone liczne psychologiczne cieniowania, pozostała niemal wyłącznie uginająca się pod ciężarem rekwizytów wszelkiego zła — alegoria. A tymczasem niedostatecznie urzeczony pieśnią gminu widz chciał najwyraźniej brać Balladynę na serio. I słyszało się nieporadne uwagi, że to „nieprawda“, że powinna „jakoś inaczej“ grać, nawet że po prostu — „histeryzujemy“.

Przymierzanie teatru do życia! — Niekoniecznie. Pod bajeczne postacie i symbole każdy podstawia jakieś własne wyobrażenia, nie zawsze wprost z życia wzięte, ale emocjonalnie aktualne. Tam gdzie wyobrażeń takich w widzu nie ma, trzeba mu je narzucić, trzeba mu je dać i to jest znacznie trudniejsze niż bezpośrednie oddziaływanie na struny uczuciowe, które w każdym są.

Rezygnacja ze znacznych partii fantastyki i poetyckiego opisu zaciążyła również na trafnym w zasadzie zamierzeniu scenograficznym „Balladyny“. Oszczędność i piękna — szczególnie w tej scenie leśnej — prostota środków wyrazu, to znakomicie pomyślane to dla teatru fantastycznej wyobraźni luk dla teatru poetyckiego słowa, gdzie piastyka winna nie przeszkadzać opisowi. Kiedy jednak z „Balladyny“ Słowackiego pozostała głównie akcja bajki ludowej, oczekiwania widza przesunęły się ku jakiejś plastycznej dosłowności, ku dopełnieniu atmosfery bajecznej — bajeczną wystawą. Widownia szukała tutaj najwyraźniej jakichś pomocniczych elementów, by móc uwierzyć w ukazaną baśń. Świadczy to niewątpliwie raz jeszcze o fakcie, że elementów tej wiary było za mało — na scenie i w wyobraźni widzów. I że wlać pełne życie w niepełny utwór sceniczny — jest nie łatwo.

Czy to jednak zarzuty? Chyba nie. Przedstawienie „Balladyny“ w tej formie w jakiej je w Nowej Hucie pokazano, przekazało w formie niecałkowitej, lecz komunikatywnej jedno z najpiękniejszych dzieł naszych romantyków. Dało wiele momentów mocnego i niewątpliwie mobilizującego wzruszenia. Stało się nowym etapem — szukania. Nie „łatwości“ oczekujemy przecież od tego teatru?



## Poeta i reżyser

W dyskusji o współczesnym teatrze, w dyskusji o romantycznym repertuarze nie unikniemy pytania: jak dalece reżyser jest właścicielem autorskiego tekstu, czy ma prawo narzucać swoje, współczesne rozumienie utworu dramatycznego? Spór między autorem a artystą teatru stary — zdawałoby się — jak świat. A jednak teraz nabiera innych wymiarów. Szczególnie gdy mówimy o klasykach. Nie idzie bowiem tylko o to, czy autor czy reżyser ma ostatnie słowo, nie idzie o autonomię dzieła teatralnego czy dramatu.

Przez ostatnie lata wiele „nawiązywaliśmy do tradycji”. Wiemy doskonale, jak niektóre utwory niektórych klasyków potrafią widza śmiertelnie nużyć lub w najlepszym wypadku zobojętniać. Ale widzimy w nich także myśli, które potrafią poruszyć współczesnego człowieka, które dziś także przemawiają żywo i bezpośrednio. A więc: czy reżyser ma prawo wydobyć konsekwentnie i podkreślić tylko te myśli, ograniczając wszystko inne?

Nie rozstrzygnie się tego na papierze, tym mniej w jednym felietonie. Trzeba się uwolnić od obsesji wszystkich akademickich sporów, jakie na ten temat toczono w dwu-

dziestolecie — i trzeba uważnie przyjrzeć się praktyce. A czas po temu jest sprzyjający. Właśnie padają ważne argumenty w tej dyskusji. Warszawskie przedstawienie „Kordiana” wyreżyserowane przez Erwina Axera jest bardzo nowoczesne intelektualnie i artystycznie, odnosząc się równocześnie z największym pietyzmem do tekstu, do komentarzy, do całego toku dramatycznej myśli poety.

Innym przykładem jest „Noc listopadowa” wystawiona przez Kazimierza Dejmkę w Łodzi. Wspomniałem, że będę mówił o dramacie romantycznym; ale Wyspiański — a szczególnie „Noc listopadowa” — znajduje się na tej samej linii. Otóż w tym dramacie Dejmek bardzo poprzycinał wszystkie boczne pędy, otaczające zasadniczą ideę utworu, jak się okazuje, zdolną wzruszać i przemawiać ze sceny także dzisiaj. I jedno jest niemal pewne: o sukcesie zdecydowanie to, na ile ważna i żywa jest idea, na ile głęboka jest myśl, dla której reżyser może się zdecydować poświęcić z utworu całą resztę.

Ale piszę to wszystko na marginesie jeszcze innego przedstawienia. Nie idzie o sztukę, która wraca na sceny po piętnastu czy dwudziestu latach. Idzie o sztukę graną po woj-

nie przez wszystkie nieal teatry, „szkolną” niejako sztukę posiadającą dokładnie wypracowany tradycyjny styl i tradycyjną koncepcję. Idzie o „Balladynę”, którą Słowacki traktował jako baśń luwą, jako sztukę dramatycznej hanonii. O której jeszcze po wojnie mówi się, że jest w niej najczystsza poezja tylko i nic więcej, pozostawiająca zapomnieć o otaczającym świecie, odejść od rzeczywistości w świat marzeń, fantazji, bki.

Odejść łatwo, ale nie kedy teatr chce odchodzić. Krystyna Skuszancka, która wystawiła „Balladynę” w Teatrze Ludowym w Noj Hucie, nie chciała zapomnieć o rzeczywistości. Przeciwnie. W krótkiej notce, jaka się jedynie znalazła w programie przedstawienia, napisała: „Drogi przyjacielu... pragnę gorąco, abyś spojrzął na „Balladynę” jak na sprawę współczesną, abyś odnalazł w niej to, co dziś w roku 1956 przeobraża naszą świadomość... Jeśli wsłuchasz się wyraźnie w strofy tej ballady, przepełnione tragiczną ironią poety i śmiechem tragującym porządkowi ludzkiemu światu, odnajdziesz w niej wiarę, jakże bardzo żywą troskę i odpowiedzialność za los naszego pokolenia”.

W kilku zdaniach nie ma powiedzieć nic ponad ogólną. Ale czytamy z nich, że Skuszancka odważnie podjęła próbę spójnienia na tragedię Słowackiego oraz współczesnego widza. Nie uległa sę wszystkim grożącym stał nbezpie-

czeństw. Jak to na przykład: Tadeusz Breza wspominał kiedyś swego stryja, kawalera maltańskiego, który z „Balladyną” wyciągnął naukę, że nie należy znieść się w swojej sferze. Na tej premierze ktoś złośliwy powiedział, że Skuszancka zrobiła „Balladynę” „pod sprawę Berrii”. Ale nie o złośliwych chodzi. Ważniejsza jest dyskusja z tymi, którzy wołają o pietyzm dla klasyka. Walczą w imię tradycji w teatrze, ale zapominają, że nie jest ona zbyt długa. Przecież największe dramaty romantyczne zaczęły „z pietyzmem” wystawiać dopiero u progu dwudziestolecia międzywojennego. A przedtem nie wahano się wcale przestawiać scen i robić skróty. Nie zawahała się też Skuszancka, przystępując do realizacji „Balladyny”. A koncepcję swoją poparła silną dramatyczną konsekwencją.

Oczywiście, przedstawienie ma błędy. Przede wszystkim młody zespół. Po wtóre trochę łatwych efektów: te przerwy długie, przy zielonym grobowym świetle, zbyt dużo czasem groźnej nastrojowości scen, muzyka chwilami natrętnie ilustracyjna. (St. Skrowaczewskiemu, który już od dłuższego czasu współpracuje ze Skuszancką, zdarza się często ta zbytnia natrętność ilustracji, aczkolwiek muzyka jego zawsze celnie utrafia w nastroj, potęguje go; byle nie posługiwała się środkami łatwymi, efekciarskimi, co jest groźne także dla tzw. nowoczesności). Ale nie te błędy decydują o surowej, drama-

tycznej wymowie poematu Słowackiego.

Skuszancka nie była pierwszym reżyserem, który w „Balladynie” dostrzegł poetycką tragedię zbrodni. Ale dotychczas aktorzy w imię „większego prawdopodobieństwa” tłumaczyli bohaterkę namiętnością, patologią, psychoanalizą. (W tym przedstawieniu także Henryka Jędrzejewskiego, która gra w drugiej obsadzie, starała się zstępować gdzieś w głębinę psychologii, czego skutkiem był zewnętrzny pseudodramatyzm postaci.) Skuszancka w koncepcji swojej powstrzymała się od podobnych tłumaczeń. Reżyser i aktorka nie powinni wyjaśniać nic więcej niż wyjaśnia poeta — niechże więc mów sam tekst! I tak grała Izabella Olshewska, powściągliwie, spokojnie — a ileż dramatyzmu może właśnie w ten sposób przeniknąć na widowie!

Skuszancka nie chodziło o poezję jako taką, której pełno w „Balladynie”. Cięża nielitościwie wszystkie bujne boczne pędy, wszystko, co przesłaniało sprawę jednego człowieka. Zniknęły sceny ludowe, zniknęły barwne korowody. Została tragedia zbrodni i władzy, uzurpatorstwa i przemocy, rozgrywająca się na sugestywnym tle kilku najprostszych elementów dekoracyjnych (konsekwentnie wspierała reżysera scenografia Mariana Stańczaka). Można z zapartym oddechem krok za krokiem odkrywać drogę wiodącą człowieka na szczyt zbrodni. Mechanizm jest naiwny, baśniowy,

umowny. Ale człowiek zastraszający — prawdziwy. W miarę narastania dramatyzmu zbrodni Balladyna staje się coraz bardziej opanowana. Gdy wyzbyła się już reszty zwykłego ludzkiego lęku przed odpowiedzialnością, gdy zapanowała nad tą odpowiedzialnością, siadając na tronie gnieźnińskim — bardzo spokojnie wspomina o swej przeszłości: „...A resztę powiem księdzu na spowiedzi...”

Skuszancka idzie dalej: zmienia kolejność scen. Przedstawienie rozpoczyna przybycie Goplany nad Gopło, a nie wizyta Kirkora u Pustelnika. I odlot Goplany zamyka przedstawienie, zamiast rozpoczynać akt piąty. „Popłatałam ludzkie losy” — stwierdza melancholijnie Goplana. Ze spleątanych, przebogatych i wielokierunkowych elementów poematu Słowackiego Skuszancka wybiera jeden: tragiczność losu człowieka, tragiczność konsekwencji.

Tu trafia w widzu współczesnym na jakąś nutę Niemoc, nie władanie swoim losem do końca, z pełną odpowiedzialnością. Ale równocześnie nie ma w tym pesymizmu. Jest jakaś wiara a rebusy w racjonalizm, w człowieka, myślącego, samodzielnego. Gdyby nie ta nadprzyrodzona ingerencja...

Skuszancka samodzielnie przemyślała poemat Słowackiego, a równocześnie jakoś zaskakująco trafnie. Gdy wyszedłem z przedstawienia, uderzyło mnie pewne dalekie skojarzenie, które warto tu przytoczyć.

Wiosną ubiegłego roku odbywały się w Weimarze uroczystości schillerowskie. Referat wygłosił — ostatnią swoją pracą — Tomasz Mann. Znalazł się tam cytat z dramatu „Piccolomini” — fragment jednego z najpiękniejszych dialogów miłosnych (cytuje, niestety, w starym, zbyt egzaltowanym przekładzie):

*Jak pięknym czuciem ta myśl nas  
przenika,  
Ze wtedy jeszcze, gdyśmy stać się  
mieli,  
Już bogi skrzące, co w dniu nieba  
świecą,  
W opiekę błogą nasze dni nam  
wzięli,  
Z gwiazd splekli wieniec wzajemnej  
miłości!*

Te słowa w ustach wielkiego współczesnego pisarza, w kontekście jego przemówienia stały się nagle pełne smutku, zadumy, melancholii. Trochę w nich było gorczy i dużo rezygnacji — ale na pewno straciły to zaufanie do świata i tę wiarę, jaką miały w ustach szczęśliwych kochanków. Ale i to przemówienie było tylko o melancholijne. Przecież gdyby człowiek wyzwolił się spod tajemnych wyroków gwiazd, być może byłby dziś szczęśliwy...

Trudno porównywać pisarza i reżysera, nie porównuję Manna i Skuszanckę. Ale widzę zaskakującą zbieżność w czytaniu wielkich poetów romantycznych! Czy nie tutaj, gdzie

w pobliżu tkwi właśnie tajemnica współczesnego człowieka?

Myszę, że każdy sam to rozstrzygnie. Ale dla uchwycenia tego niepokoju, dla uchwycenia tętna czasu, warto było pokusić się o eksperyment z „Balladyną”.

Myszę, że wszyscy, którzy w sztuce teatralnej szukają nie tylko formalnej świeżości, nie tylko pietyzmu dla mistrzów, nie tylko estetycznej kontemplacji, ale przede wszystkim oddechu współczesności i uderzeń jej serca — ci wszyscy zachowają przedstawienie we wdzięcznej pamięci.

I jeszcze raz powtarzam: były błędy. Nie wszyscy młodzi aktorzy dźwignęli swoje role. Tym trudniej było, że reżyser prowadził szybko i daleko poza konwencjonalny sposób rozumienia intencji poety. A nie w tym leży wartość przedstawienia, jego apel do współczesnego człowieka.

A oto poza bohaterką reszta zespołu premierowego: S. Drewicz (Pustelnik), M. Nowakowski (Kirkor), B. Czuprynowna (Matka), A. Zgrzybłowska (Alina), J. Mączka (Filon), F. Matysik (Grabiec), J. Przybylski (Kostryn), R. Szadaj (Gralon), M. Lekszycki (Kancierz), J. Brzeziński (Sługa), Janina Grudniewicz (Paź), A. Bartnicki (Lekarz), A. Gołębiowska (Goplana), A. Michałowska (Skierka), W. Urambło (Chochlik).

Dziękuję polsk. 24.V. 1956.



## „Balladyna“ prawdziwa i współczesna

Zgodnie ze zwyczajem powinieniem zacząć od tego, co mi się najbardziej podobało w „Balladynie”, wystawionej przez Państwowy Teatr Ludowy w Nowej Hucie. Jest to zwyczaj o tyle niebezpieczny, że zwykle to, co jest na końcu, najlepiej wbija się w pamięć i zdobywa przewagę nad innymi wrażeniami. Przykład, choćby „Balladyna”: gdyby nie ostatni, krótki akord, jaki stanowi wkroczenie na scenę sprawiedliwości, wynieśliśmy zupełnie inne przekonanie o świecie i ludziach. A tak — wychodzimy z zadowolonymi minami: zapomnieliśmy o tamtych zbrodniach, choć przerażającego faktu ich powstania piorun nie mógł przecież zma-

A więc najbardziej podobał mi się w inscenizacji Krystyny Skuszanki szlachetny umiar, umiejętność stopniowania napięcia, prostota i opanowanie w sposobie rozwijania konfliktu. Jakże jestem wdzięczny reżyserce, że nie pozwoliła krzyknąć ani aktorom, ani dekoracji, ani muzyce, że dopuściła do głosu historię balladową, która na pewno nie potrzebuje jaskrawej oprawy. Jakże wspaniale dźwięczała w tym przedstawieniu cudowna poezja! Można się było nurzać do woli w tej „ojczyźnie — polszczyźnie”, jak mówił godny chyba Słowackiego wirtuoz słowa — Tuwim, można było odetchnąć tą poezją w chwilach, gdy ciężkie powietrze zbrodni zaczynało dusić.

Przede wszystkim jednak — ów umiar. Ile go trzeba cenić, ten tylko się dowie, kto... widział inne inscenizacje „Balladyny”. Muszę się przyznać, że z początku czułem się trochę niepewnie wobec tej powściągliwości. Dopiero scena uczytu udowodniła bezapelacyjną słuszność takiej koncepcji. Ten niesamowity, wstrząsający obraz ralicza się do rzędu wzruszeń, które pozostają w pamięci przez długie lata, obok sceny tańca z Chochołem czy Wielkiej Improvizacji Konrada, pozostaje w pamięci nawet wtedy, gdy dawno już zapomnieliśmy nazwiska aktorów, a może i nazwę teatru, który sztukę wystawiał. Jeśli tak zapamiętamy tę scenę uczytu, z jej malarską plastycznością i wspaniałą organizacją akustyczną — to będzie to tryumfem reżyserii, która umiała działać kontrastem, umiała mądrze rezygnować.

To rezygnowanie dotyczyło oczywiście również pewnych fragmentów dużego i wielowątkowego tekstu. Z czego zrezygnowano? Bez żalu stwierdzić się dał brak epilogu i dziejopisa Wawela, który bez komentarza historycznego jest dla dzisiejszego widza niezrozumiały.

przed chatą Małki, tak natrętnie eksponowana w poprzedniej inscenizacji „Balladyny” w imię „wyolbrzymionej sztucznie wymowy społeczeństwa”. Istotnie, lud zebrany przy pogorzeliisku komentuje w tej scenie fakt swoistej „zdrady klasowej”, wywołanej przez niezwykle koleje losu, ale nie ma w tym chyba nic rewelacyjnego, nie mówiąc już o tym, że dowiadujemy się tego samego w innym miejscu sztuki w sposób — co najważniejsze — prawdziwie dramatyczny. Przyznawanie tej scenie roli kluczowej w sztuce — o czym pisał Olgierd Jędrzejczyk w „Gazecie Krakowskiej” — jest grubą przesadą.

Bardzo wartościowym pomysłem było ujęcie sztuki w kłamek, utworzoną z dwóch scen, rozgrywających się w świecie czarów. Łączy się to zresztą z ogólną tendencją do uproszczenia i „uporządkowania” sztuki (ograniczenie wątku Filona i Pustelnika), usunięcia scen zbędnych dramaturgicznie (np. powrót Balladyny do chaty i wątpliwa psychologicznie opowieść o zamordowaniu Aliny). Ta dążność do uporządkowania, obca zresztą tendencjom Słowackiego i innych twórców tego okresu (przecież właśnie „Balladyna” i „Dziady” stanowią klasyczny przykład rozwichrzonych i celowo bezładnych utworów romantycznych) pomogła jednak na pewno współczesnemu widzowi w odbieraniu zagmatwanych wątków sztuki.

To są niewątpliwie pozytywy w opracowaniu literackim tekstu, które stworzyło podstawę dla widowiska ciekawego, klarownego psychologicznie i jednolitego. Nasuwa się tylko jedno zastrzeżenie: piosenkę w czasie uczytu, przed pojawieniem się Aliny śpiewa w tekście Słowackiego chór duchów, tymczasem reżyserka słowa te włożyła w usta Grabcowi. Rozumiem, że gra warta była świeczki:

walory ekspresywne tej sceny wzbogacone o drapieżną, pełną pijanej wściekłości gestykulację Grabca zachęcały do tego tym bardziej, że uzyskiwało się ogniwo łączące z mającym nastąpić zabójstwem Grabca. Ale przecież wskutek tego rysunek postaci uległ zmianie, wzbogaceniu rzutu, jącemu nawet na psychologię Balladyny, a nie zamierzonemu przez autora! Okazuje się, że operacja, jakiej dokonał Bardini w warszawskich „Dziadach”, zaczyna znajdować naśladowców...

To jednak w końcu sprawa nie najważniejsza. Wróćmy więc do tych „ważniejszych”. A więc — dekoracje Mariana Stańczaka. Świetne. Proste i skrócone, a jednocześnie nie naprzykrzające się widzowi swoją ekscentrycznością. Las, złożony z promieni i płam świetlnych, był bajecznie bajkowy i nowoczesny jednocześnie.

Osobno, wiele można by mówić o plastyce scenicznej w najszerszym słowa tego znaczeniu: o grupowaniu postaci, o strojach na ogół znakomitych (z wyjątkiem Pustelnika i „diablików”), o umiejętności niezawodnego operowania barwą, kontrastem, rytmiką kolorów, o świetnym gospodarowaniu światłami. Jeśli było w tym wszystkim coś z ekspresjonizmu, to wykorzystanego rozsądnie i kulturalnie.

Również prawdziwy zachwyt wzbudzić musi muzyka Stanisława Skrowaczewskiego, świetnie „utrafiona” w styl tego właśnie przedstawienia. Jeśli powiedzieć, że zarówno plastyka, jak i muzyka były idealnie służebne w stosunku do koncepcji reżyserkiej, to oznacza to nie tyle ich niesamodzielną, ich wtórność, co idealne dopasowanie zamierzeń twórczych.

Gdy oglądałem „Balladynę” z Izabellą Olszewską w roli tytułowej, naczelną, dominującą cechą przedstawienia wydała mi się tendencja do „ściszenia” sztuki, słabiej występująca przy drugiej obsadzie z Henryką Jędrzejewską. Ta kameralność, nowy, odkrywczy sposób odczytania „Balladyny”, pozwalająca jaskrawym zdarzeniom przemawiać w sposób samodzielny, nie przypięczętowany przez realizację, stała się źródłem jeszcze jednego sukcesu spektaklu, — znalezienia wspólnej płaszczyzny dla świata fantastycznego, dla dramatu zbrodni no i — dla Grabca. Z tego chyba wniosek: tak trzeba inscenizować „Balladynę” jest dość nabrzmiała wielkimi sprawami, by trzeba ją wataować koturnowością i patosem.

Henryka Jędrzejewska była Balladyna bardziej tradycyjną, demoniczną i oschłą o masce o... od początku do końca. Szczególnie dobra w scenie po zamordowaniu Grabca, z łatwością prostać umiała ciężarowi zła, ja

ki wszędzie niesie ze sobą Balladyna.

Izabella Olszewska tę samą rolę potraktowała zupełnie inaczej. Była bardziej ludzka, a nawet... dość sympatyczna chwilami. W pierwszym akcie czuło się, jak w Balladynie kipią ambicje i namiętności, w następnych Olszewska grawitowała raczej ku wystraszanej własną podłością dziewczynce, niż ku zbrodniarce, realizującej swój program punkt po punkcie. A jednak taka koncepcja postaci otworzyła aktorce możliwości wielostronnego ukazania Balladyny, ucynienia z niej problemu także psychologicznego.

Również w nowy sposób ujął rolę Grabca Ferdynand Matysik. Bardzo prawdziwy w umiejętnym połączeniu jurnego chamstwa i głupoty z drapieżnością, potrafił we wstrząsający, demaskatorski sposób zagrać rolę króla dzwonekowego i to zarówno z Gopłaną, jak i w czasie uczytu, kiedy to wykażal świetne zrozumienie dla rytmicznej organizacji tekstu piosenki.

Tadeusz Jurasz pojął tę rolę raczej umownie, w sposób, w którym nie czuło się głębszego przekonania, że aktor traktuje swoją postać jako całość jednolitą, konsekwentną i — prawdziwą.

Przedstawienie odznacza się zresztą wysokim, wyrównanym poziomem aktorskim. Bardzo dobry był Kirkor (Maciej Nowakowski), młodzieńczo popędliwy i naiwny, Kostryn (Jerzy Przybylski). Tego ostatniego nie można byłoby pominąć w sprawozdaniu nawet wtedy, gdyby wypowiadał w całej sztuce te trzy słowa: „o szatanie, prowadź!”. Zdziwiał u tego aktora umiejętność oszczędnego gospodarowania środkami wyrazu.

Dobre były również (obie) Aliny: Alina Zubrówna i Adela Zgrzybłowska (miększa, umiejąca wzruszyć lirycznym marzycielstwem) i matki (Mila Czajkowska i Bogusława Czupryńówna). Najwięcej zastrzeżeń budził Pustelnik (Stefan Drewicz) „drewniany” i wewnętrznie obojętny nawet wtedy, gdy mówi: „wścickam się”...

Wreszcie postaci fantastyczne: rola Gopłany trudna do takiego „bezcieleśnego” ujęcia, jakiego wymaga tekst, znalazła dobrą wykonawczynię w osobie Anny Golebiowskiej. Szkoda tylko, że w jej miłość do Grabca trudno było uwierzyć. Dublowała Gołębiewska Wanda Uziębło. Oba „diabliki”: Skierka (Anna Michałowska), ujęty raczej balladowo i Chochlik (Wanda Uziębło i Maria Gdowska), który wskutek słomianego „uniformu” nie miał zbyt wiele pola do popisu, zaprezentowały się od bardzo sympatycznej stro-

TADEUSZ ROBAK



## TEATR POSZUKUJĄCY

W teatrach daje się zauważyć pewne zmiany. Obok inscenizacji poprawnych, dobrych, ambitnych, oglądamy wreszcie i pomysły reżyserów eksperymentujących. Coraz ciekawiej rozpisuje się krytyka teatralna, głos w sprawie życia teatru zabierają także i pisarze dramatyczni. Pojawilo się na rynku wydawniczym z dawna oczekiwane pismo, poświęcone dramaturgii współczesnej. „Was willst du mein Liebchen noch mehr?...“ Ano, chciałoby się jeszcze, żeby któryś z teatrów ofiarował tyle wysiłku twórczego, któremuś z żyjących autorów polskich, ile daje go już dzisiaj klasykom. Może niedługo ofiaruje? Poczekajmy, chwyląc na razie inscenizatorów eksperymentujących z Szekspirem i Słowackim. Tutaj pytanie: czy można uprawiać nowatorstwo poniechawszy kontaktu z tradycją i to z dobrą, kształtującą jeszcze i nas tradycją? Można — chociażby w imię z blizn. Można — dla dobra wielkich, wychowawczych racji. Teatr musi stać się znowu szkołą uczuć, uniwersytem obyczajów. Świeżość inscenizacji jest gwarancją widzialności, słyszalności dzieła. Przy wszystkich brakach ostatniej warszawskiej inscenizacji „Romea i Julia“ — pracę Lidii Zamkow trzeba ocenić pozytywnie. Tragedia Szekspirowskich kochanków staje się dla widza doświadczeniem, nie tylko zjawiskiem.

Do szeregu ambitnych i twórczych reżyserów doszło nazwisko Krystyny Skuszanek. W okresie — chyba ostatnio minionym — kiedy nie się nie działo w teatrach Warszawy i Krakowa, na premiery jeździliśmy najpierw do Bielska, potem do Opola. Między innymi właśnie praca Skuszanek w Opolu przekonała nas o tym, że o sukcesach decyduje nie teren, lecz człowiek. Z Opola awansowała Skuszanek do Nowej Huty; kieruje tu niedawno powstałym teatrem. Nowa scena i nowa widownia zajęły uwagę nie tylko krytyków teatralnych, ale i publicystów. Dwie pierwsze premiery Teatru Ludowego miały obszerne i na ogół dobrą prasę, chociaż ten i ów z piszących zgłaszał pretensje w stosunku do linii repertuarowej. Na temat wyboru „Balladyny“ dyskutować nie można. Trudno byłoby znaleźć dzieło o lepszych proporcjach, lepiej służące sprawie moralnego i artystycznego wychowania młodzieży. Tak — młodzieży. Podkreślenie to czynię

specjalnie, bo jeśli mówimy i piszemy o „specyfice“ widza nowohuckiego — to jedno bezspornie rzuci się w oczy „krytykowi widowni“: w krzesłach Teatru Ludowego siedzi niemal sama młodzież. Wiem, że trzysięce a może nawet miliony widzów aprobowałyby najchętniej teatr naturalistyczny. Sprawdziłem niejednokrotnie, że w akcji fascynuje autentyzm, w inscenizacji — weryzm. O atmosferze na widowni decyduje jeszcze bardzo często koltunstwo dojrzałych półinteligentów. Półinteligent, to nie jest klasa, ani nawet warstwa społeczna. Półinteligent, to pojęcie i dynamizm zaraźliwy, jednakże nie działający na młodzież. Niejakie, jakby powiedział moralista, rozluźnienie obyczajów, nie zabiło w młodzieży instynktu artystycznego. Trzeba ten instynkt rozumieć, zaspokoić i kształcić. Pewne jest, że nasi chłopcy i dziewczęta nie piszą się na naturalizm ani na weryzm, ani na nudę! Nie zdobędziemy ich nawet najlepszą akademicką poprawnością. Wiedzą o tym ambim i doświadczeni twórcy teatru. Wie o tym Axer, Dejmek, Zamkow, wie o tym Skuszanek.

Inszenizacja „Balladyny“ w Teatrze Ludowym technicznie przyjemna, oszczędna świeżością. W dekoracjach obowiązuje skrót i aluzyjność. Owszem, jest w tym jakiś kult formy. Ale jest to kult, można by powie-



Akt II. Grabiec — F. Matysik i Chochlik — W. Uziębło.

dzieć, inteligentny, a nie uczuciowy. Plastyk Stańczak zgadza się tu z reżyserem Skuszanek — oboje nie są uczuciowi. O, nie są! Czasami aż szkoda, że nie są... Na przykład w scenie sądu. Tak, nawet tu dramat przebiega w precyzji wymiaru intelektualnego. Gromu mogło nie być, nie potrzeba, żeby był. Balladyna umiera śmiercią naturalną. Zadławiła się smotnością. Nawet nie grzechem wywyższenia i egoizmu. Po prostu: samonością.

Skuszanek zebrała w swym teatrze sporą grupkę młodych aktorów. Są po dwa, trzy lata na scenie, a więc reżyser musi pełnić rolę i pedagoga w przedmiocie gry aktorskiej. Widoczna wyraźnie „oszczędność“ ekspresji jest wynikiem zamysłu reżysera. Oczywiście, zamysł ten wywodzi się z ogólnych upodobań, z partytury inscenizacyjnej. Gdyby Skuszanek miała aktorów starszych, też by lubiła ich kształcić, też by lubiła ich porządkować, albo prościej: podporządkowywać swej intelektualnej koncepcji teatru.

Z intelektualnej koncepcji reżysera wynika więc i to, że utwór Słowackiego jest na scenie raczej mówiony, aniżeli w obrazach grany. Obraz, jeśli istnieje, to też więcej jako dzieło plastyczne, mniej jako akcja naśladująca wypadki i procesy. Jedyną postacią, którą można uważać za bohatera z geną życiową jest Grabiec. Bardzo zabawnie kreuje go Ferdynand Matysiak. Kostryn (Przybylski) dodaje sztuce demonizmu. Jest z nim duchem opowieści i jednocześnie opowieść tę komentuje. Grabiec i Kostryn grają, inni — jak postaci z teatru rapso-dycznego — ujawniają psychologiczne i moralne treści poematu. Bardzo podobała mi się Izabela Olszewska jako Balladyna. Niektórym aktorom brak jeszcze mocniejszej techniki recytatorskiej, przez co wiele tekstu ginie wśród obszernych kulis.

Dekoracje zaznacza się na ogół tylko poszczególnymi elementami. Kolumna — to zamek. Srebrne struny — to światło między drzewami, czyli las... Syntetyczne i sugestywne. Muzyka Skrowaczewskiego też... jak najbardziej w intencjach reżysera — oszczędna, przejmująca. Przedstawienie w Teatrze Ludowym pamięta się jako eksperyment ambitny i artystyczny. Jako satysfakcję dla młodych oczu i wrażliwego słuchu!

STEFAN OTWINOWSKI



Akt IV — Uczta

KAZIMIERZ BARNAS

## „BALLADYNA“ R. 1956

„Balladyna“ Skuszanek w Nowej Hucie mówi się różnie. Są zwolennicy i przeciwnicy tej inscenizacji, ale publiczność jest na ogół tą premierą zainteresowana. Skuszanek doznaje większej satysfakcji na widowni niż na szpaltach prasy krakowskiej, która oceniła spektakl dość pobieżnie i chłodno. Aż mnie to dziwi; przedstawienie jest jak każda pozycja Teatru Ludowego ambitne, ale i dyskusyjne.

Dlaczego? Postaramy się to uzasadnić.

Scenograf „Balladyny“ M. Stańczak wybrał do zabudowy sceny najprostszy surowiec: sznur i wiklinę. Sznurowi wiążące w snopach podługę z sufitem mają, jak sądzę, wyobrazić promienie słońca, przedzierające się przez mroczny bór nad Gopłem, okna chaty Wdowy, zamku Kirkora i sali tronowej w Gnieźnie. Drugim elementem konstrukcji plastycznej jest kolumna z materiału zmieniającego się chyba zależnie od rozwoju „kariery“ Balladyny: na początku mamy więc wertykalnie splecione wiklinowe kosze, potem — kamienny filar spleciony łańcuchami, wreszcie pyszna kolumna polyskująca złotymi łuskami. Między tymi sznurami i łańcuchami kolumny uwijają się realistyczne i fantastyczne postaci dramatu. Postacie realistyczne ubrane są w kostiumy z różnych epok; Popiel np. nosi szlafrok Pana Geldhaba, Filon — chlebak wojskowy. Wygląd postaci fantastycznych odpowiada na ogół tradycyjnym wyobrażeniom o skrztach, duszkach, wodnicach.

Oczywiście scenografii tej nie można zarzucić, gdyby się zawsze solidaryzowała z inscenizacją. Niestety, na spektaklu odnosi się wrażenie, że reżyser i scenograf pracowali nad „Balladyną“ oddzielnie. Sznurowi utrudniały niekiedy reżyserowi rozwinięcie sytuacji scenicznych, aktorzy potykali się o nie i nadrabiali drogi nie zawsze dla wydobycia perspektywy psychologicznej. Sznurowi dające dobry efekt w plenerze naruszały harmonię wyrazu teatralnego w scenach kameralnych po prostu dlatego, że nie funkcjonowały, że były same dla siebie. Kukły Kantora np. symbolizujące władzę w „Świętej Joannie“ grają stale jako komentarz ideologiczny do akcji.

Czy w tej uwadze przemycam zarzut pod adresem Stańczaka, że nie skomentował, nie zilustrował „Balladyny“? Nic podobnego! Aseza plastyczna, jaką wykazał w dekoracjach, mnie osobiście bardzo odpowiada. Ale wobec tego skąd ta opisowość, skąd ten beztrojski eklektyzm w stylach kostiumów? Czy nie słuszniej byłoby ubrać postacie np. w szare płótniki i zaopatrzyć je tylko w emblematy przynależności klasowej, jak korona, miecz? Zwłaszcza że za Słowackim reżyser powtarza w programie teatralnym: „nie szukaj w „Balladynie“ historii...“ Ja wiem, że p. Skuszanek może mnie zaprosić na kawę i inteligentnie wytłumaczyć, że lubi kol. Stańczaka i że oboje wiedzą czego chcą. Ale nawet po trzech „szatanach“ zamysł inscenizacyjny nie wyda mi się domyślan do końca tak pięknie i tak celnie, jak np. inscenizacja „Turandot“ w tym samym teatrze.

Radzi nam Skuszanek, byśmy „spojrzeli (razem z nią) na „Balladynę“ jak na sprawę współczesną, aby w niej odnaleźć to co działo się w 1956 roku przeobraża naszą świadomość“.

Spojrzelismy. Z tekstu „Balladyny“ okrojonego według takiej koncepcji została właściwie tylko kronika zbrodni Balladyny. Odpadły m. in. wszystkie sce-

ny ludowe, dialogi Pustelnika z Filonem, Wdowy z Pustelnikiem, Kirkora z Wdową. Udział fantastyki w perypetiach bohaterów ograniczył się do epizodów węzłowych wprowadzających, ale pokazanych migawkowo. Myślę, że ta niełaska dla cudowności zachwiała tak dobrze ustalonymi przez poetę proporcjami między swoją fantastyką a swoistym realizmem „Balladyny“, że szkoda dla wartości treściowych i formalnych utworu, „przeciwego czasem podobieństwu do prawdy“ fabularnej, ale zawsze wiernego prawdzie psychologicznej i wspaniałej wyobraźni Słowackiego.

Skuszanek interpretuje „Balladynę“ jako monografię zbrodni niejakiej Balladyny, jakiej tam odmian lady Makbet. Temu założeniu podporządkowane są wszystkie elementy utworu, odpowiednio uszeregowane i zaakcentowane plastyką i muzyką. Na scenie widzimy zbrodnię absolutną, zbrodnię jako taką, izolowaną, prawie wyjąłową z otoczenia, motywacyjnych motywacji; nie narusza ona żadnego ładu, nie mać sennie wody Gopla, jej echem są zawołania Wdowy i płacz pily z przejmującej muzyki Skrowaczewskiego. Aktorzy chodzą z podestu na podest i zdają sprawę, ściągając namiętą, rozrzęcioną spowiedź poety do chłodnej monumentalizującej relacji.

Przy tym bohaterowie nie mają czasu z sobą pogadać, bo się muszą zabijać. A przecież nie ekspozycja zbrodni, ale ten wywód prokuratora, ten ciąg ocen moralnych stawia dopiero widza po stronie cierpiących „każąc mu myśleć — cytując za Słowackim — o tych nieprzewidzianych owocach, które wydają drzewa ręką ludzi szczepione“.

Nie jestem zwolennikiem wierceń świadrem dydaktyki poprzez wszystkie warstwy tworzywa artystycznego, ale obstarę przy poddaniu próbie logiki każdej koncepcji artystycznej. Dlatego chciałbym jeszcze zapytać, co jest w „Balladynie“, co „przeobraża dzisiaj w roku 1956 naszą świadomość“ — jak to nam sugeruje Skuszanek? Czy to, że socjalizm jest jedyną naszą drogą rozwoju? Czy to, że chcemy być bojowi w obozie pokoju? A może — cytując za programem — „zaufanie do praw ludu, jego ocen moralnych i sądu, jego ostatecznego zwycięstwa...“? Ale czy Balladyna łamała praworządność? Przecież trzy razy sama siebie skazała na śmierć. Reżyserka nie pozwoliła ludowi osądzić postępowania Balladyny w scenie przed spaloną chatą i w rozmowie Wdowy z Pustelnikiem. Dlatego nie jestem pewny, czy miała prawo zgodnie z wolą ludu unicestwić Balladynę piorunem z jasnego nieba, zamiast rażić ją piorunkiem drewnianym jak w Gdańsku, albo powalić zawałem serca jak w Warszawie.

Ale dajmy spokój żartom i powiedzmy poważnie: Skuszanek nie miała zamiaru odkrywać w „Balladynie“ żadnej sprawy z r. 1956 tylko swoją własną sprawę artystyczną, tj. jej, Skuszanek prawdę o „Balladynie“. I słusznie, tak postępuje każdy twórczy reżyser. Idzie jedynie o to, aby interes artystyczny reżysera nie rozwijał się na masie upadłościowej autora. To zastrzeżenie podsunęła mi częściowo inscenizacja „Balladyny“ przy całej swej oryginalności zubożająca niestety utwór o wartości poetyckiej, filozoficzne baśniowo-ludowe — a także poglądy Skuszanek głoszący („Życie Literackie“ nr 197), że „prawda teatru leży w teatrze, w jego środkach inscenizacyjnych“.

(Dokończenie na str. 10)



# „BALLADYNA“ R. 1956

(Dokończenie ze str. 5.)

Tej zuchowatej, aczkolwiek nie nowej tezy nie potwierdza historia teatru. Grecy np. mieli teatr prawdy wojującej, a nie dysponowali prawie żadnymi środkami inscenizacyjnymi; z drugiej strony znakomite środki inscenizacyjne teatru Meyerholda nie zdołały zainspirować uderzających — prawdą dzieł dramatycznych. Teza Skuszancki płynie z jej ogólnej awersji do sceny pudełkowej, będącej formą teatru mieszczańskiego. Zrezygnujmy z opisowości, ze szczególów obyczajowego, rozwalmy cztery ściany, wyrzućmy meble, a odrodzimy teatr! Ba, gdyby to wystarczyło, nie jeden by zakasał rękawy. Ale rewolucyjne słowa padły przecież także w teatrze starego modelu, że przypomnę chociażby „Wesele Figara“, które zachwiało tronem, „Niemą z Portici“, która wyprowadziła lud na ulicę, „Profesję pani Warren“, która spowodowała zmiany w ustawodawstwie. Jestem jak najbardziej za teatrem zespoleonej aparatury radiowej, filmowej, za unowocześnieniem gry aktorskiej, za rewizją zasad reżyserskiej, za wymianą repertuaru między MChAT-em a Teatrem Marigny dlatego właśnie, że prawda teatru zależy nie od środków inscenizacyjnych, ale od prawdziwie humanistycznej, wytrawionej ogólnej inteligencji treści; ta dopiero określi odpowiednią formę teatralną. Niech więc środki inscenizacyjne zbliżają, odczytują i uwyrażniają

ją prawdy aktualne a przemilczane, ale niech nie zamykają ust autorowi, nie przerywają mu w pół zdania, nie zmuszają go do kłamstwa.

„Balladynę“ jak każdy dramat można przecieć i uwspółcześnić środkami inscenizacyjnymi na wiele sposobów, zakładając np. — pohlaj inicjatywę „prywatna“ — że jest to tragedia kobiety awansującej w warunkach feudalnych, albo dramat kobiety, która się oderwała od swej klasy, albo misterium egzystencjalne o niedorzeczności bytu. Można ją też grać różnymi stylami. Stylem pod Paryż, z nadbudówką pantomimiczną Grabiec i Balladyna — reszta racjonalnie Stylem pod Wiedeń: rozbudowa świata feudalnego, zalotna męskość Fon Kostryna Stylem pod Moskwę: wokalizacja świata irracjonalnego celem uziemienia elementów metafizycznych.

To wszystko można by, ale po co? Po takim pokazie „Balladyny“ Słowacki, gdyby go widział — napisałby w liście do matki; „Kochana Mammo! Widziałem moją „Balladynę“ w teatrze... Drama moje, jak mnie tutaj aktorowie zapewniali, było dobrze odczytane w tym, co oni nazywają podtekstem — ale co się tyce rozumienia przez nich tego co napisałem, rzecz ta gorzej się ma. Dlatego, Droga Moja, nie mogę tu dać Ci wyobrażenia dokładnego mojej tragedii...“

KAZIMIERZ BARNAS

17  
8

Życie Literackie 27.V. 1956



# „Balladyna“ w Nowej Hucie

Koncepcja reżyserska „Balladyny“ Słowackiego wystawionej przez Teatr Ludowy w Nowej Hucie jest koncepcją antyfilologiczną. Reżyser Krystyna Skuszanka poczyniła w tekście tragedii takie skreślenia, których nie można tłumaczyć chęcią skrócenia zbyt obszernego, jak na przedstawienie w nowoczesnym teatrze, tekstu sztuki. Skuszanka dokonała tutaj założonych skrótów obejmujących przede wszystkim wątek realny „Balladyny“. Przedstawienie nowohuckie otwiera i zamyka scena z Goplana i jej chochlikami. Reżyser przesunął tutaj zupełnie świadomie porządek scen stworzonych przez Słowackiego. List z teatru Skuszanki drukowany w programie mówi wyraźnie do widza:

„Nie szukaj w „Balladynie“ historii, szukaj żywych treści nrodu. I niech ta pieśń gminna romintycznego poety wzmoćni twoje zaufanie do praw ludu, jego ocen moralnych i sądu, jego ostatecznego zwycięstwa“.

Cel jednoznacznie zakreślony. Ale teraz trzeba sobie zdać sprawę, czy rzeczywiście wszystko było w nowohuckiej „Balladynie“ zgodne z tymi założeniami. Nie wszystko — choć przedstawienie uważam za bardzo wartościowe. Zaczniemy więc od pewnej niekonsekwencji w postępowaniu reżysera.

Nie chcę wulgaryzować i zbyt naturalistycznie odnosić pewnych scen „Balladyny“ do tego, co powinien z niej zrobić teatr. Skuszanka, jak powiedziałem poprzednio, poczyniła skróty, stworzyła dość przejrzystą koncepcję tragedii Słowackiego. Czasem jednak wydawało się, że Skuszanka jak gdyby się lekkała, iż widz teatralny zbyt na serio potraktuje wszystko to, co się dzieje tam poza baśniowymi przygodami Goplana, figiarni Skierki i Chochlika. W przedstawieniu jest szczegół — może mało ważny w rozwoju akcji „Balladyny“ — jednak świadczący o zbyt uleganiu wątkowi fantastycznemu. Oto w scenie przybycia Kirkora do chaty wdowy, reżyser każe Skierce poprzedzić orszak rycerza. Tekst tymczasem wyraźnie mówi o tym, że Skierka wchodzi na scenę „niewidzialny dla aktorów“, dopiero po wejściu Kirkora do chaty. Na dobitkę pukanie do drzwi, na które reagują wdowa i jej córki znacznie poprzedza w orszak wejście na scenę Kirkora. Wydaje mi się, że jest to zbyt ryzykowne pociągnięcie nawet w tak małym fragmencie „Balladyny“. Dlaczego się tutaj obawiać zestawienia realności z fantastycznością? To jest przecież założenie Słowackiego. Założenie, które przecież bardzo wyraźnie wypowiada on w przedmowie do swego dzieła.

Można sobie ten jeden szczegół darować. Gorzej ma się sprawa ze skreśleniem sceny pierwszej w akcie III, gdzie chłopcy dość wyraźnie dają wyraz swych „ocen moralnych i sądu“. (Cytuję z listu Skuszanki wydrukowanego w programie). Wydaje mi się, że osąd moralny najlepiej, najwyraźniej dla widza i czytelnika widoczny jest właśnie w tej scenie. Scena ta jest dla mnie swego rodzaju kluczem do całej „Balladyny“, która obok ironii z jaką traktuje Słowacki w tej tragedii bieg ludzkich rzeczy — niedwuznacznie określa stanowisko twórcy wobec ludu. Właśnie w programie przedrukowano cytaty z „Balladyny“, gdzie Grabiec powiada o koronie królewskiej „że służy ludziom do tych samych celów co czapka: kryje uszy“. Wydaje mi się, że reżyser zrezygnował tutaj ze sceny, która by mu z pewnością dopomogła do ukazania istotnej treści „Balladyny“, jako wyrazu romantycznego umiłowania przeszłości, baśniowej drwiny i szacunku dla ludu i jego prawd.

Ale wróćmy do przedstawienia: Skuszanka miała prawo pokazać „Balladynie“ przede wszystkim od strony najbardziej prawidłowo (w sensie scenicznym) rozwijających się wydarzeń. Od strony baśni goplańskiej o Goplana, Chochlika, Skierce i Grabcu — kochanku wodnej królowej.

Przy takim założeniu reżysera widowiska istotna jest bardzo sprawa właściwego porozumienia zawartego między nim właśnie, a scenografem i aktorami. Marian Stańczak najbardziej w szczególności starając się podporządkować założeniom reżyserskim. Symbolizował pewne rzeczy — nie roniąc absolutnie niczego z przedstawionego jako gąszcz ukosnie padających promieni czy konturów drzew. Proste linie, niby geometryczny wykreślenie „rejestrują“ gąszcz, posąg Świątowida podkreśla baśniowość i zamierczość wątku fantastycznego. Wilkinowa kolumna w zamku Kirkora jest na pewno lepsza i bardziej pasuje do prostych linii mających symbolizować drzewa niż „prawdziwy“ fragment kolumny z ciężkimi łańcuchami w scenie uczy weselnej. Kostiu-

my niestety nie zawsze godziły się z całością widowiska. Odczuwam intencję scenografa, kiedy chce on działać jakąś barwną plamą na tle szarego czy czerniejącego lasu, muru, tronu. „Okropnie“ duże płaszcze Kirkora, Balladyny w scenie końcowej, bardzo „szlafrokowaty“ kostium Popiela sprawiają zdaje się aktorom więcej kłopotu, niż by się to mogło widzowi wydawać. W każdym bądź razie widzowi się wydaje, że płaszcze te raczej aktorom przeszkadzają...

Aktorzy w „Balladynie“ nowohuckiej są bardzo różni. Nie w sensie: dobry — zły. Ale w stosunku do tego, co chciała zaprezentować na scenie Krystyna Skuszanka. To znaczy albo poddają się oni całej baładowej ludowości, albo mają naturalistyczne „wyskoki“. Tych ostatnich było dość dużo, dlatego nie mogę o nich zamilczeć.

Grabiec zarówno w interpretacji Ferdynanda Matysika jak i Tadeusza Jurasza był bardzo wiejski, zadziorny. Ale w miarę. Tymczasem wydaje mi się, że wiejskość i zadziorność Grabca są bardziej niż umiarkowane. Aktor może tutaj sobie pozwolić na pewne podkreślenie karykaturalne — po co trzymać na wodzy temperament aktorski, gdy sytuacja sceniczna wymaga tego temperamentu? Jan Maczka jako Filon był podobnie jak pustelnik (Stefan Drewicz) jakimś nieporozumieniem w przedstawieniu. W poetycznych scenach, kiedy Filon przychodzi do Pustelnika i mówi mu o swej niebiańskiej, wymarzonej miłości, nie widzimy w aktorze żadnego romantycznego uniesienia. Słyszemy tylko tekst „Balladyny“, za mało możemy oglądać w geście, w twarzy, to co mówi aktor. Stefan Drewicz jako Pustelnik zagrał swoją rolę po prostu bez wyrazu. Proszę mi wybaczyć to ostre określenie — ale sztuczna oszczędność gestów, słowa wypowiedane jednym tonem (na przykład scena pierwszej rozmowy między Pustelnikiem a Kirkorem) gubią napięcie dramatyczne.

Z dwóch aktorek, które grały rolę Balladyny, bardziej odpowiadała mi Henryka Jędrzejewska. Izabella Olszewska potraktowała rolę Balladyny jako coś bardziej nierealnego. A przecież ludowość, baśniowość, która miała zaciążyć nad przedstawieniem nie oznacza konieczności, że trzeba by grać w „Balladynie“ tak, by groźba Boże nie pomyślał realnie o kobiecie, która żadna władzy dopuszcza się wielu zbrodni. Jędrzejewska grała wyraziście, choć nie pozwalała sobie na pokazywanie królowej „naprawdę“.

Osobnym osiągnięciem „Balladyny“ w Nowej Hucie jest postać Kostryka. Gra go Jerzy Przybylski. Nie jest on w „Balladynie“ potwornym, okropnym zdrajcą swego pana. Jest jak najbardziej balladowym, kusym diabłem z „Pani Twardowskiej“. Pierwsze sceny rozmowy z Balladyną na zamku Kirkora nie grzeszą, tradycyjną już w naszym teatrze, niesamowitością. Układny, czerwony diabeł, który myśli o zdobyciu dla siebie jak najwygodniejszej pozycji. Właśnie Kostryka uosobił scenograf Stańczak w doskonały kostium. Operowanie plamą, raz białą, raz czarną, jest tu wyrazem służebności kostiumu wobec tekstu sztuki.

W roli Goplany widziałem tylko Annę Gołębiowską, która gra na przemian z Wandą Uziębło. Wydaje mi się, że Gołębiowska zaprezentowała solidną pracę aktorską. Starła się podkreślić nierealność zjawy Goplany — przy bardzo żywo zagranych scenach miłosnych z Grabcem.

Kirkor w interpretacji M. Nowakowskiego charakteryzuje się dość impulsywnym stosunkiem do świata, który chce zmieniać. Najważniejsze są sceny Kirkora w rozmowie z Pustelnikiem. Szkoda, że Stefan Drewicz jako Pustelnik nie dostarczał się do atmosfery uniesienia, jakie reprezentuje Nowakowski.

Alinę grała Adela Zgrzybłowska na przemian z Aliną Zubrówną. Zubrówna była znowu, podobnie jak Jędrzejewska, bardziej wyraziście, choć nie traciła nic z nastroju baśni.

\*

Nie chcę się narazić na zarzut, jaki publiczność z epilogu „Balladyny“ stawia dziejopisowi Wawelowi, który pochlebia królom i poetom. Słowem: ma siedzieć na dwóch stołkach. Ale nie mogę mimo wszystkich wytkniętych tu błędów (błędów w moim mniemaniu) nie nazwać przedstawienia nowohuckiego przedstawieniem wartościowym i ciekawym.

**OLGIĘRD JĘDRZEJCZYK**

**JULIUSZ SŁOWACKI** — „Balladyna“ — tragedia. Reżyser **KRYSTYNA SKUSZANKA**, scenografia **MARIAN STAŃCZAK**, muzyka **STANISŁAW SKROWACZEWSKI**. Premiera w Państwowym Teatrze Ludowym w Nowej Hucie.

Gant korbach / Echo Tygodni / 5.2.1956



Sławomir Mrozek

# „Balladyna“ Juliusza Słowackiego

## w Teatrze Ludowym Nowej Huty

Reżyseria - Krystyna Skuszancka

Scenografia - Marian Stańczyk

Muzyka - Stanisław Skrowaczewski

Z jednej strony ulga — narreszcie „Balladyna“ bez „czaru przyrody“ tiulów, gazy, zorzy, strumyków i świstaków. Słowem — bez tego, co jest wprawdzie w wierszu Słowackiego, ale co samo w sobie nie jest jeszcze przyczyną, żeby to żywcem przepakowywać na scenę, tworząc z „Balladyny“ misterium szkolno-ciotczynej „poetyczności“. Chyba owo tak zakorzenione w opinii publicznej nieporozumienie, że poezja — to właśnie ptaszki i listki — zawdzięczamy w dużej mierze tradycyjnym przedstawieniom „Balladyny“. No i przecież poezja słowa a poezja teatru to dwie różne sprawy.

Ta daleko posunięta oszczędność inscenizacyjna w wielu miejscach wyszła bardzo przedstawieniu na dobre. Pamiętamy te dawne uczyty u Kirkorów, tych statystów robiących gwar — (każdy z nich wpadał na pomysł, żeby mówić „oooo“ i „aaaa“, co w sumie dawało jedno wielkie „OOOOO“ i „AAAA“) te przepychy zamkowe, te jakże drogie sercu publiczności prawdziwe pioruny i wichry. W Teatrze Ludowym scena uczyty była skondensowana w nastroju, celowa, skupiona i doskonałym ustawieniem i rozwiązaniem sytuacyjnym (grupa Balladyna — Kostryn). Pamiętamy tych Kirkorów, pół poruczników kawalerii — pół archaniołów, tych Kostrynów: pół tenorów operowych — pół demonów. Tego w tym przedstawieniu nie znajdziecie. Przedstawienie w Teatrze Ludowym jest prostsze, bardziej ludzkie (względnie realistyczna stylizacja) a jednocześnie dzięki umowności bardziej bajkowe, lżejsze, fantastyczniejsze. Jak zwykle w takich wypadkach ważną rolę gra tu scenografia. Marian Stańczyk przypomina trochę niecierpliwego malarza, który w pośpiesznym dążeniu do ambitnego celu kładzie akcenty z furją i odwagą i albo trafia w samo sedno, albo też w sedno, tylko jakieś nie to. Np. świetny był ów czerwony dywan, na którym Balladyna stawia kroki swej pierwszej sceny w zamku.

Odrzucenie pompierskiego balastu wyeksponowało na pierwszy plan aktora, wiersz. Zastrzegam się, że byłem na jednym z dalszych przedstawień, przy pustej prawie sali (ta widownia w Nowej Hucie zaczyna mnie niepokoić, przychodzą mi do głowy różne błędne myśli, ale to już nie należy do tematu) w każdym razie w atmosferze niezbyt sprzyjającej wydobyciu z aktora maksymalnego wysiłku. Może to właśnie było przyczyną jakiejś pasywności, niewyrazistości ról, przygaszenia ich. (Wrażenie ogólne, z którego należy wyłączyć całego Kostryna — Jerzy Przybylski, część Aliny — Adela Zgrzybłowska i część Balladyny — Henryka Jędrzejewska). W większości wypadków tekst prowadził aktora a nie odwrotnie. To już chyba sprawa zasadniczego ustawienia postaci a nie pojedynczego spektaklu. Chodzi o to, że na pewno nie wszystko w tekście Słowackiego jest do wygrania, do prze-

życia aktorskiego. Jeśli np tak samo będziemy grali umowny sentymentalizm (sentymentalizm w ogóle jest trudny do przyjęcia przez współczesnego człowieka) jak i rzeczywistą namiętność, to pogubimy się i zmęczymy. Czasem trzeba tekst tylko wypowiadać. Tymczasem brak było świadomej selekcji, różnicowania napięć w wypowiedzianiu różnych kwestii.

A kiedy przeżywać, to robić to jakoś współcześnie, bez oglądania się na stare „Balladyny“. Nie zewnętrznym gestem, nie ciągłym podbijaniem intonacji, nie monotonną licy-

tacją gardłowych dźwięków, nie maskującym i jałowym przyprószaniem surowego tekstu, bez zbytecznego namysłu i wyboru, gotowymi, łatwymi i mechanicznymi środkami wprawy. A poza tym sztuki Słowackiego trzeba jednak mówić wierszem i na to nie ma rady. W przedstawieniu udział biorą: Stefan Drowicz, Maciej Nowakowski, Miła Czajkowska, Bogusława Czuprynowna, Henryka Jędrzejewska, Izabella Olszewska, Adela Zgrzybłowska, Alina Zubrowna, Jan Mączka, Ferdynand Matyjaszewski, Tadeusz Jurasz, Jerzy Przybylski, Jerzy Horecki, Ryszard Szadał, Michał Lekszycki, Andrzej Brzeziński, Janina Grudzińska, Antoni Bartnicki, Anna Gołębiowska, Wanda Uziębło, Anna Michałowska, Małgorzata Gdowska.