

O TEATRZE

DOI: 10.31648/pl.6992

ALEKSANDRA KOMAN

Pedagogical University of Krakow

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5352-1665>

e-mail: aleksandra.koman1@student.up.krakow.pl

Turandot Carla Gozziego na scenie Teatru Ludowego w Nowej Hucie

Turandot by Carlo Gozzi on the Stage of the Ludowy Theatre [the Folk Theatre] in Nowa Huta

Słowa kluczowe: Carlo Gozzi, *Turandot*, Krystyna Skuszanka, socrealizm, Polski Październik
Keywords: Carlo Gozzi, *Turandot*, Krystyna Skuszanka, socialist realism, Polish October

Abstract

The cultural peculiarity of Nowa Huta, a city founded after World War II, resulted from the lack of any artistic habits of the young audience. It was the Ludowy Theatre which, since 1955, had been bearing the responsibility for shaping up the expectations of the spectators in the new district of Krakow [Cracow] – dynamically developing but still devoid of any cultural foundations. The team of Skuszanka soon gained recognition among critics and elevated the newly created institution to the rank of an equal partner in the nationwide cultural exchange. The image of the Ludowy Theatre as a centre of progressive and experimental art quickly became even more profound, since it looked modern compared to the rather monotonous background of Krakow's theatres at that time. Thus, it became an institution whose opening, coinciding with the symbolic date of the Polish October, inaugurates a new season of the theatrical research. The aim of this paper is to illustrate this phenomenon by describing and analysing the performance that many of the contemporary critics called the flagship spectacle of the Nowa Huta theatre, i.e. Princess *Turandot* by Carlo Gozzi, directed by Krystyna Skuszanka. This play, drawing on fairy-tale plots and colourful Italian folk comedies, became not only an expression of opposition to socialist realism, but also a harbinger of the future activities of this institution, and perhaps even a reflection of the condition of the Polish theatre at that time.

Na doniosłe znaczenie Teatru Ludowego dla życia artystycznego i kulturalnego Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej wskazuje kilka istotnych faktów. Chciałoby się powiedzieć, że najdobitniej dowodzi tego sama nazwa placówki, która szczególnie zgrabnie wkomponowuje się w klimat epoki, zakładając pewną odgórnie przypisaną do tego teatru cechę czy przeznaczenie. Równie znamieny (jeśli nie ważniejszy) jest jednak moment powstania Teatru Ludowego (3 XII 1955), który rodzi się na fali „odwilży” lat 1953–1957. Maria Napiontkowa (Napiontkowa 2012: 10) wyróżnia kilka okoliczności, które doprowadziły do względnej swobody artystycznej kierownictw teatrów tego okresu: dezorientacja w aparacie władzy, niepowodzenie Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych, a także niewydolność finansowa polskiej gospodarki (która wymusiła na władzach zwrócenie większej uwagi na dochód ze sprzedaży biletów, a co za tym idzie – na uwzględnienie preferencji repertuarowych publiczności). Te uwarunkowania sprawiły, że w połowie 1953 roku Ministerstwo Kultury i Sztuki przyznało teatrom prawo do samodzielnego decydowania o repertuarze w danym sezonie (oczywiście po uwzględnieniu ogólnych wytycznych Ministerstwa oraz po skonsultowaniu się z lokalnymi wydziałami kultury PZPR). I chociaż planowano wzmożone kontrole, mające na celu przywrócenie utraconego „porządku” na scenach polskich, to powrót do stanu rzeczy sprzed 1956 roku już nigdy nie był możliwy.

Czy nowo otwarty w 1955 roku teatr „ludowy” w Nowej Hucie był gotowy na przyjęcie owych zmian? Niezupełnie. Nie miał on bowiem jeszcze widowni. Nowa Huta, licząca wtedy ponad 60 tysięcy mieszkańców – głównie robotników pochodzenia wiejskiego – była dzielnicą o dość specyficznej charakterystyce społecznej i kulturowej. Brak jakichkolwiek wspólnie wypracowanych tradycji kulturalnych, a zarazem niski odsetek inteligencji nakładały na pierwszy teatr zawodowy w Nowej Hucie wielką odpowiedzialność społeczną (Broniowska, Lenczowski 1988).

W takich właśnie realiach miała miejsce premiera *Księżniczki Turandot* Carla Gozziego (reż. Krystyna Skuszanka, Jerzy Krasowski, scen. Józef Czajna, muz. Stanisław Skrowaczewski, Teatr Ludowy w Nowej Hucie, 21 I 1956). Spektakl powstał zatem w atmosferze wielkiego wyczekiwania i niepokoju co do przyszłości teatru oraz jego relacji z widzem. W jaki sposób wpłynęła na nie premiera dramatu Gozziego? „Po premierze nastąpiła niebezpieczna cisza. Widownia nie zrozumiała sztuki. Jej lekkie aluzje okazały się nazbyt trudne. Forma – nazbyt wyrafinowana” – pisze Jan Paweł Gawlik dla „Nowej Kultury” (Gawlik 1956)¹.

¹ Ponieważ powyższy artykuł powstał na podstawie materiałów dostępnych w archiwum Teatru Ludowego w Krakowie najczęściej w postaci wycinków z ukazujących się w latach pięćdziesiątych

Czy był to zatem spektakl nieudany? Punktem wyjścia dla niniejszego artykułu będzie stwierdzenie Andrzeja Krala, który nazywa nowohucką *Księżniczkę Turandot* „przedstawieniem-programem, przedstawieniem-manifestem i przedstawieniem-polemiką” (Kral 1956). W jakim zakresie inscenizacja ta stała się programem-manifestem, a w jakim polemiką? Z jakimi koncepcjami teatralnymi usiłowała ona polemizować? Niniejszy tekst ma na celu przybliżyć recepcję krytyczną przedstawienia i zaprezentować wybrane recenzje w kontekście repertuaru teatru polskiego okresu „odwilży” (1953–1957).

Warto już na wstępie zaznaczyć, iż większość przedstawień omawianego przeze mnie okresu to, jak dowodzi Joanna Krakowska, „teatralne dyskursy”. Jej definicja przedstawienia teatralnego opiera się na ukazaniu spektaklu jako dyskursu i na zdecydowanym odrzuceniu koncepcji jego efemeryczności:

Przedstawienie rozumiane jako dyskurs nie jest rekonstrukcją ani odpowiadaniem na pytanie, jak przedstawienie wyglądało, tylko sprawdzeniem jak działało, jak mogło działać, na jakim paliwie i z jakim skutkiem. Jak wyglądało – okazuje się bowiem bez znaczenia, jeśli nie wiemy, co dla współczesnych oznaczał na przykład czerwony, a nie zielony kolor kanapy. Jeśli nie wiemy, co było nowatorskie, a co stereotypowe. Jeśli nie dowiemy się, z jakimi oczekiwaniami przychodziła do teatru publiczność i w jakim pomieszczeniu mogła hipotetycznie go opuszczać (Krakowska 2016: 11).

Można by zatem pokusić się o stwierdzenie, że historia teatru PRL-u to po-niekąd historia ówczesnego życia publicznego. Jest to historia opowiedziana, między innymi, językiem teatru, który nigdy wcześniej ani nigdy później nie był kontrolowany z takim zaangażowaniem partii rządzącej i na taką skalę, jak odbywało się to w czasach Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej (a w szczególności na początku lat pięćdziesiątych).

Kiedy trzeciego grudnia 1955 roku Teatr Ludowy w Nowej Hucie inaugurował początek swej działalności premierą *Krakowiaków i górali*, nikt nie przypuszczał, że kilka lat później stanie się on symbolem artystycznej niezależności i oswobodzenia ze schematyzmu sztuki socjalistycznej. Opera Bogusławskiego, będąca lekkim muzycznym utworem o cechach farsy, naznaczyła moment otwarcia Teatru Ludowego atmosferą pewnej beztroski i lekkości. „Jestem pewien, że gdyby rozpisano wśród autorów współczesnych konkurs na sztukę teatralną dla otwarcia teatru w Nowej Hucie – wygrałby i tak Wojciech Bogusławski *Krakowiakami i Góralami* stworzonymi 161 lat temu” – pisał w recenzji spektaklu

XX wieku gazet codziennych, nie ma możliwości wskazania stron, na których były zamieszczone cytowane recenzje.

Wandy Wróblewskiej Sławomir Mrozek. „Skąd ta zadziwiająca żywotność i aktualność *Cudu mniemanego* na deskach najmłodszej w Polsce sceny, w najmłodszym mieście? Odpowiedź jest prosta: niekłamana ludowość i narodowość sztuki. Stąd pochodzi absolutne przystosowanie utworu napisanego tak dawno do zapotrzebowania współczesnego i to właśnie w Nowej Hucie” (Mrozek 1956). Mrozek z wielkim entuzjazmem wypowiadał się o tych elementach *Krakowiaków i górali*, dzięki którym sztuka Bogusławskiego aktualizowała się na oczach nowohuckiej publiczności. Bohaterowie sztuki to przecież przodkowie tych krakowiaków i górali, którzy przybyli ze wsi podkrakowskich, rzeszowskich czy podhalańskich, by wspólnie zbudować Nową Hutę. Jeśli weźmie się dodatkowo pod uwagę miejsce akcji (pobliską Mogiłę) i ideę – zjednoczenie ludu dla narodowego dobra – oraz motywy słowiańskie, szlacheckie albo obecność tańców narodowych (takich jak mazurek, polka czy krakowiak), jasne się stanie, dlaczego Mrozek (podobnie jak większość pozostałych recenzentów) uważał rozpoczęcie sezonu od *Krakowiaków i górali* za inicjatywę nadzwyczaj udaną. Teatr Ludowy zdawał się zatem tą premierą spełniać obronę przez siebie misję, gdyż przyciągał widza do teatru i zadowalał go w zupełności. Nie bez powodu Olgierd Jędrzejczyk pisał na łamach „Gazety Krakowskiej” (11 XII 1955, nr 294), iż pierwsze przedstawienie Teatru Ludowego „świadczy o tym, że teatr w Nowej Hucie – jego zespół i kierownictwo – właściwie rozumieją swoje miejsce w reprezentowaniu sztuki godnej pierwszego socjalistycznego miasta w Polsce”. Rozumieli je jednak przez krótki czas.

21 stycznia 1956 roku odbywa się premiera *Księżniczki Turandot* Carla Gozziego. O ile w przypadku pierwszego spektaklu zarówno nowohucianie, jak i krytycy przyjęli z dużym entuzjazmem nową placówkę kulturalną, o tyle jej następne premiery, a zwłaszcza *Księżniczka Turandot* w inscenizacji Krystyny Skuszanek i Jerzego Krasowskiego, wzbudziły liczne zastrzeżenia w kręgach literacko-teatralnych i dały początek ciągnącej się później przez wiele lat intensywnej i momentami nader gwałtownej dyskusji na temat odważnych poczynań najmłodszej w Polsce sceny.

W recenzjach *Księżniczki Turandot* często pojawiał się sarkastyczny ton, z jakim świadkowie przedstawienia wypowiadali się o przerysowanej grze aktorskiej, wynikającej – zdaje się – przynajmniej po części z pewnych odgórných, groteskowych założeń gatunkowych komedii dell’arte. „Przerysowanie wszystkiego za wszelką cenę, bez gradacji, finezji i wyboru nie da nam nigdy groteski” – protestował Mrozek (Mrozek 1956) przeciwko zbyt prostym rozwiązaniom aktorskim. Greń natomiast widział w sposobie recytowania odtwórców ról *Turandot* „interesujące aktorstwo na zasadzie ekspresjonistycznych kontrastów” (Greń

1956). Niezależnie jednak od wrażeń estetycznych pewien manieryzm gry aktorskiej z pewnością dał się zauważyć – owo przerysowanie postaci było prawdopodobnie wpisane w wymowę całości przedstawienia, w tym także projektu scenograficznego Józefa Szajny (o którym poniżej). Natomiast z sarkastycznych, aczkolwiek dyplomatycznych, komentarzy recenzentów niewiele pozytywów można wyciągnąć na temat gry aktorskiej odtwórczyni roli głównej. Efektem niezbyt trafionych prób Marianny Gdowskiej zarysowania postaci Turandot, w opinii Szczawińskiego, było „roztrzępane, uparte dziecko”. Podobnie sprawa miała się z grą Adeli Zgrzybłowskiej, która rzekomo pozbawiona była zabarwienia satyryczno-humorystycznego. Niestety „obie aktorki nie zrozumiały, iż trzeba pokazać tu całą bezwzględność i okrucieństwo królowej, a równocześnie przemianę w człowieka pod wpływem rodzącego się w jej sercu uczucia” – pisał Olgierd Jędrzejczak dla „Gazety Robotniczej” (Jędrzejczak 1956). Witold Pyrkosz natomiast miał przed sobą zadanie nieco inne. Kalaf to postać mniej groteskowa, bardziej wiarygodna – aktor musiał więc nakreślić ją w kluczu realistycznym, starając się nie wyłamywać z nadrzędnej, groteskowej koncepcji przedstawienia. Być może z tego właśnie powodu niektórzy krytycy zarzucali aktorowi, iż wypowieda swoje kwestie, w porównaniu z resztą aktorów, dość bezbarwnie, choć i w tej sprawie opinie były podzielone. W recenzjach wspomniani byli także Zdzisław Leśniak (Truffaldino), Tadeusz Szaniecki (Brighella), Jerzy Przybylski (Barach), natomiast największą sympatię wśród widzów zaskarbił sobie, zgodnie z opinią Danuty Warneckiej (Warnecka 1956), Edward Rączkowski w roli cesarza Altuma (w ocenie tej kreacji pozostawali zgodni także inni recenzenci).

Ogólnie mówiąc, gra aktorska w momencie wystawiania *Turandot* wydawała się pozostawiać wiele do życzenia, choć trudno jest nie ulec wrażeniu, iż młody, ambitny, (mimo że jeszcze niedoświadczony) zespół swą mentalnością przystawał do progresywnych ukierunkowań Skuszanki. A było to rzeczywiście przedstawienie nowoczesne – być może nie w tym znaczeniu nowoczesności, jakie było Skuszance najbliższe, tj. bojowości politycznej, ale z całą pewnością łamało niejedną konwencję. Nowoczesność nowohuckiej *Turandot* objawiała się, rzekłabym, na dwóch płaszczyznach. Pierwszą jest oczywiście sama treść, która została wzbogacona o zręcznie wplecione w całość dowcipne komentarze na temat ówczesnej rzeczywistości, a drugą towarzysząca jej awangardowość scenografii Józefa Szajny. Zacznijmy od tej drugiej.

Józef Szajna dał się poznać jako utalentowany malarz, reżyser i dyrektor teatralny, początkowo rozgłos zdobył jednak jako ciekawy formalnie scenograf „odwilżowych” spektakli Krystyny Skuszanki. W 1952 roku ukończył grafikę na krakowskiej ASP, jednak, odczuwając ograniczenia wynikające

z dwuwymiarowości, zaczął interesować się organizowaniem przestrzeni scenicznej. Rok później skończył scenografię, która do 1963 roku będzie stanowić jego główne zajęcie (jest to rok, w którym Szajna przejął dyrekcję Teatru Ludowego). Teatr Skuszanki i Krasowskiego stał się pierwszym miejscem, w którym mógł zaistnieć jako artysta. Swoje koncepcje organizacji przestrzeni scenicznej wzbogacił o warsztat malarza – jego plastyczne wizje ilustrowania tekstu dramatycznego były prawdziwie odkrywczym i zapewniły mu rozgłos w krakowskim środowisku teatralnym. Scenografia Szajny charakteryzuje się tym, iż nie jest jedynie naturalistycznym chwytem tłumaczenia okoliczności akcji – jest plastycznym skrótem, abstrakcyjną syntezą.

Szajna poznał Skuszankę i Krasowskiego w Opolu, bardzo szybko odnajdując w nich przyjaciół, a jednocześnie artystów, którzy rozumieли sztukę w podobny jak on sposób. Początkowo współpracowali przy wystawianiu sztuk dla Teatru Ziemi Opolskiej, jednak kiedy Centralny Zarząd Teatrów wydał decyzję o przeniesieniu artystycznego małżeństwa do teatru w Nowej Hucie, jak łatwo się domyślić, Szajna został jego scenografem. To właśnie twórcza współpraca tych trojga, nie dwojga, artystów nadała sztuce Teatru Ludowego tak oryginalny kształt.

Przedstawienie *Księżniczki Turandot* miało, jak już wielokrotnie zostało powiedziane, oczarować widza nieobytego w kulturze, częstokroć po raz pierwszy przekraczającego próg teatru. Dlatego chyba spektakl obfitował w dźwięki i kolory – zgodnie z relacjami recenzentów kilkakrotnie zmieniał się w barwny, zjawiskowy, karnawałowy pochód. Być może rzeczywiście owa feeryczność przedstawienia przyczyniała się w pewnym stopniu do „przyciągnięcia” widza do teatru. Widza utożsamiającego „włoskość” z pewną beztróską i barwnością, także na poziomie kultury. Stanowiła jednak pewien rodzaj przejawskrawienia dla krytyków takich jak Hutnicki (Hutnicki 1956), który na łamach „Budujmy Socjalizm” skarżył się na zbyt dużą „jarmarczność” spektaklu (warto jednak zaznaczyć, że „Budujmy Socjalizm” to pismo Komitetu Powiatowego PZPR, Powiatowej Rady ZZ i Powiatowego Zarządu ZMP przy Nowej Hucie – była to zatem gazeta zakładowa skierowana do bardzo konkretnego odbiorcy).

Akcja sztuki rozpoczyna się od sceny spotkania Kalafa i jego nauczyciela Baracha, którzy, zmuszeni do opuszczenia rodzimego miasta, spotykają się w Pekinie. Nad sceną zawieszona była płaska, okrągła płyta – coś na podobieństwo talerza – a na nim widniały głowy śmiałków, którzy ubiegali się o rękę okrutnej księżniczki. Podczas gdy Barach opowiadał byłemu wychowankowi o krwawych rządach Turandot, na talerz spadała kolejna głowa, a pozostałe obracały się ku niej, jakby chciały się jej przyjrzeć. Abstrakcyjność i symboliczność tej ilustracji dalekie były od naturalistycznych odzwierciedleń świata fizycznego, a jednak

wyrażały najważniejsze fakty i znaczenia. Podobnie było z pozostałymi scenami spektaklu, w których fragmentaryzm scenografii stanowił plastyczną syntezę treści.

Scenografia Szajny urzeka tym, że nigdy nie jest jedynie estetycznym dopełnieniem fabuły oraz tłem objaśniającym okoliczności akcji, ale posunięta jest o krok dalej: ona dramat interpretuje i komentuje – nie jest to zresztą cechą scenografii tylko tego konkretnego przedstawienia, ale cechą scenograficznej twórczości Szajny w ogóle. Rok premiery *Księżniczki Turandot* to jednak okres, w którym „te-art” (por. Dorak-Wojakowska 2017) nowego scenografa Teatru Ludowego dopiero zaczynał się kształtować, stanowił więc pewnego rodzaju objawienie. Nic więc dziwnego, że zebrał niezliczone wyrazy uznania ze strony zgodnych w tej kwestii krytyków (a przypomnijmy, że trudno o zgodność opinii w przypadku nowohuckiej *Księżniczki Turandot*). Recenzenci chwalili bajkowe chwytły z zapadnią i aktorami ulatującymi do wieży, doskonale rozwiązania szybkiej zmiany dekoracji, pomysłowe, choć niezwykle oszczędne rozmieszczenie rekwizytów, w których zawarta była cała myśl inscenizatora.

Najbardziej jednak szokujące w scenografii Szajny były elementy burzące spójność logiczną i czasoprzestrzenną. Zegarek na ręce Kalafa, trampki z PDT na nogach generała, tenisówki z Chełmka na nogach chińskich książąt, melonik i muszka cesarskiego ministra, Skiryňa w nowoczesnych damskich spodniach i butach na wysokim obcasie, wojsko w amerykańskich białych hełmach z pałkami i aparatem fotograficznym – jednym słowem: pomieszanie epok i stylu. Co ciekawe – współczesne odniesienia zdawały się w tym przypadku akcentować pewne założeniowe cechy gatunkowe komedii dell'arte – chodziło oczywiście o podkreślenie umowności widowiska scenicznego oraz jego groteskowości. Recenzenci oklaskiwali, a widzowie? Nie wiem, na ile dla publiczności nowohuckiej tego rodzaju niespójności mogły być dezorientujące, jednak myślę, że barwna otoczka plastyczna *Księżniczki Turandot* mimo wszystko była dla przeciętnego widza przystępna. Kolorowe kostiumy, wprowadzające w świat egzotyki Orientu oraz w atmosferę baśni, maski, które nosiła część świty cesarza, liczne pochody w takt sugestywnej muzyki Skrowaczewskiego zamieniały momentami spektakl w wielobarwne, przejmujące widowisko.

„Są sztuki, które wywołują gwałtowną tęsknotę za dobrym teatrem. Sztuki, które przed świadomym artystą otwierają nieograniczone możliwości twórcze: własnego, nowoczesnego patrzenia na teatr” – taką refleksją na temat *Turandot* Skuszanki rozpoczął Zygmunt Greń swą recenzją, w której zwracał uwagę na bardzo ważną dla interpretacji sztuki kwestię: mniej istotne jest to, że kapryśną księżniczkę zdobywa wreszcie Kalaf – pytanie brzmi: dlaczego ją zdobywa? Być

może to nie kaprys i naiwne uprzedzenia skłaniają księżniczkę do tak krwawych poczynań? Być może w księżniczce zrodziła się chęć buntu oraz potrzeba równości i wolności, które ma szansę osiągnąć jedynie poprzez intelekt? W tym kluczu właśnie *Księżniczkę Turandot* odczytywał Schiller, tęskniący do teatru ideowego i bogatego. Jak odczytała go Skuszanka? Greń stwierdził, iż decyzja reżyserki o wystawieniu tego dramatu wynikała z jeszcze innej tęsknoty – tęsknoty do „czegoś odmiennego” w ówczesnym teatrze (co oczywiście znajdowałoby uzasadnienie w deklarowanej niechęci Skuszanki do konwencjonalizmu). Współczesnym wystawieniem *Księżniczki Turandot*, wykorzystaniem jej potencjału ideowo-satyrycznego polemizowała Skuszanka z innymi teatrami. Zofia Sieradzka twierdziła nawet (i to z perspektywy krytyka, oglądającego *Turandot* gościnnie wystawianą w Warszawie – a więc pozbawioną niektórych pomysłowych rozwiązań technicznych Szajny), że najmłodsza scena w Polsce w bardzo krótkim czasie zdołała jakością swych przedstawień prześcignąć większość placówek w naszym kraju i że zyskała sobie miano jednego z najlepszych teatrów tamtego okresu. Recenzując spektakl, Sieradzka, podchodząca do wyborów repertuarowych Teatru Ludowego z wielkim entuzjazmem, usprawiedliwiała ambitny poziom przedstawienia takim stwierdzeniem: „I choć nie wszystko dochodzi z pewnością do świadomości każdego nowohuckiego widza, myślę, że przedstawienie swój główny cel spełnia, przyciąga bowiem ludzi do teatru i pobudza ich fantazję” (Sieradzka 1956).

Sam wybór dzieła dramatycznego, które czerpało z komedii dell’arte, był zabiegiem wprowadzającym zamieszanie w ówczesnym świecie teatralnym, gdyż nie spodziewano się czegoś tak odległego od obowiązującej socjalistycznej zasady odwzorowania na scenie realnego życia. Nietrudno było jednak dostrzec związek pozornie niecodziennych spraw bajki z życiem. Nie bez powodu nowohucką inscenizację *Turandot* komentowano najczęściej w kategoriach „nowoczesności” i „młodości”. W jaki sposób owo przedstawienie aktualizowało się na scenie Teatru Ludowego? Nie chodziło chyba przecież o uniwersalne maski komedii dell’arte, które od XVI wieku aż po dziś godzą aluzyjnie w ludzkie wady. Spotykamy i dzisiaj osoby pokroju zdolnego kłamcy i intryganta, Brighelli, czy ignorant Arlekina – potwierdzają oni raczej aktualność gatunku, a nie przedstawienia Skuszanki. To, co świadczyło o jego uwspółcześnieniu, poza wspomnianą wyżej scenografią, to przede wszystkim komentarze zręcznie wplecione w tekst oryginalny. Trudno stwierdzić, czy były one wynikiem adaptacji Zegadłowicza, który obszedł się z *Turandot* dość swobodnie², czy może wprowadzili je z pewnych

² Zegadłowicz w swej adaptacji, która, siłą rzeczy, miała znaczący wpływ na realizację sceniczną Skuszanki, podejmuje kilka istotnych decyzji translologicznych. Problem dialektów,

względów twórcy inscenizacji (nie wspominając już o tym, że mogą być wynikiem improwizacji, która bardzo często obfitowała w polemiczne uwagi swobodnie grających aktorów). Dla interpretacji spektaklu nie jest to jednak istotne – najważniejszym jest, że taki właśnie efekt chciała osiągnąć Skuszancka. Dlatego też Truffaldino skarży się na to, ile kosztuje światło, a Pantalón ubolewa nad tym, że Kalaf przybył na dwór bez paszportu, po czym postanawiał podać mu „paczkę Sportów, najlepszych papierosów. Propaganda, państwo dopłaca do nich”. O zagadkach Turandot mówi zaś, że „nie są to ekspresjonistyczne, formalistyczne, socrealistyczne zagadki, a twarde orzeszki do zgryzienia”, podczas gdy o żadnym ekspresjonizmie, formalizmie ani tym bardziej socrealizmie w starożytnych Chinach, co oczywiste, nie mogło być mowy. Altum zaś, protestując przeciwko wszelkim apelom, sprzeciwom i innym kombinacjom córki zwyciężonej przez Kalafa, woła: „żadnych takich rzeczy, tu nie Genewa! – Żadnych odroczeń, tu nie komisja mobilizacyjna! Turandocico ty!”, wywołując na widowni falę śmiechu.

Ontologiczną spójność spektaklu zakłócała, poza aluzyjnymi komentarzami do współczesności, seria uwag metateatralnych, swoistych „oczek” puszcanych do widzów ze sceny. Były to komentarze wygłaszane najczęściej przez Brigellę, Arlekina, Pantalóna i Pulcinellę – cztery tradycyjne maski komedii dell’arte – które niejako prowadziły sztukę, objaśniając widzowi niektóre wątki i informując o następstwie aktów. Takie momenty przypominały widzowi, że znajduje się w teatrze, a postaci, które obserwuje, to w rzeczywistości aktorzy, a nie chińsko-tatarscy dworzanie. Oczywiście iluzja sceniczna nie została w ten sposób zerwana, a sam ten zabieg znany jest powszechnie nie tylko reżyserom, ale i samym dramatopisarzom, jednak na pewnych etapach recepcji mógł być dla widzów męczący. „Kiedy zacząłem wierzyć w życie bohaterów sztuki, kiedy już zdołałem się przenieść w przeszłość, do starych Chin, wystarczyło jedno słówko, jeden zwrot, by znaleźć się ponownie w obliczu teraźniejszości. Po chwili znów zaczynała się

jakimi posługują się Dottore, Truffaldino i inni służący, rozwiązuje często kolokwializmami, zdrobnieniami i polską frazeologią, co wydaje się jedynym możliwym wyjściem, zważywszy na niemożność zastosowania dialektów polskich (ciężko jest sobie wyobrazić Pantalóna posługującego się góralszczyzną, i to w starożytnych Chinach). Taki zabieg skutkuje jednak nieuchronnie pewnymi dysonansami stylistyczno-rejestrowymi. Nie jestem pewna, czy wyrażenia takie jak „popamiętasz ruski miesiąc” czy „diabli wzięli” w kontekście akcji toczącej się na Oriencie, opisanej w dodatku przez Włocha w postaci komedii dell’arte, nie są posunięte zbyt daleko. Wydaje mi się jednak, że swoboda, z jaką Zegadłowicz potraktował dzieło Gozziego warunkuje swobodę, jeśli chodzi o realizację sceniczną. Wymusza bowiem na polskim reżyserze pewien rodzaj indywidualizmu w podejściu do tekstu wyjściowego – jako że ma się do czynienia z tekstem, który już na pierwszy rzut oka nie jest wiernym tłumaczeniem, a adaptacją – a więc pewnym rodzajem przeróbki, dostosowania, przekształcenia.

podróż w przeszłość i znów przymusowy powrót” – pisał Hutnicki na łamach „Budujemy Socjalizm” (Hutnicki 1956). Nie wszyscy jednak potępiali metateatralne wstawki – znajdowali się też krytycy, którzy widzieli w nich pewną konieczność. Nie należy bowiem zapominać, że sam Gozzi był przecież zagorzałym przeciwnikiem realistycznego kierunku, w jakim zmierzała komedia dell’arte – takie komentarze w niczym zatem nie szkodziły inscenizacji jego dzieła. Wydaje się zatem, że były one elementem w ówczesnym czasie niezwykle świeżym i oryginalnym, zrywającym ze sztywnymi zasadami naturalistycznego teatru, generującym pewne rozprężenie i doskonale wpasowującym się w atmosferę satyry.

Słusznie stwierdzała Zofia Sieradzka w recenzji *Księżniczki Turandot* dla „Głosu Pracy”, że Teatr Ludowy „w dążeniu do pozyskania nowohuckiego widza nie myśli rezygnować ze swych artystycznych zamierzeń, choć, być może, przyspieszyłoby to nawet jego popularność” (Sieradzka 1956). Czy gdyby *Księżniczka Turandot* została wystawiona w tradycyjnym wydaniu, pchnęłaby Teatr Ludowy we właściwym – założeniowo – kierunku? Niealuzyjna, niesatyryczna i nieuwspółcześniona *Turandot* byłaby z pewnością bardziej zrozumiała. Liczący przeszło dwieście lat tekst włoskiego dramaturga został przez Skuszanekę i Krasowskiego poddany wielkiej próbie. Uspółcześnienie klasycznej komedii dell’arte na tak szczególnym tle społecznym nadało przedstawieniu walorów eksperymentu. Czy ten eksperyment się powiódł? Nie wiem, czy udzielenie jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie ma sens. Bo co to znaczy, że spektakl był udany? Czy oznacza to, że przyciągnął uwagę widzów? A może krytyki? Czy oznacza to, że spełnił warunek, jaki miał definiować sukces Teatru Ludowego, edukującego z założenia niewykształcone środowiska robotnicze Nowej Huty? Wielu spośród komentatorów krakowskiego życia artystycznego po 1956 roku z pewnym przekąsem wypowiadało się o profilu repertuarowym Teatru Ludowego, do którego uczęszczała zaledwie garstka mieszkańców nowego osiedla. A jednak na „teatr Skuszanek”, bo tak zwykło się o nim mówić, krakowskie teatry patrzyły z życzliwością, a czasem nawet z zazdrością, co niewątpliwie o czymś świadczy. Teatr, który miał być przeznaczony dla widowni robotniczej, okazał się dla niej za trudny, wysoki poziom przedstawień doceniła dopiero krakowska inteligencja. Oczywiście nie jest to fakt jednoznacznie pozytywny, aczkolwiek godny podkreślenia – również w kontekście rozpatrywania roli, jaką odegrały w tym okresie sztuki włoskie. *Księżniczka Turandot* z uaktualnioną fabułą oraz wyrazistą scenografią Józefa Szajny na pewno przyczyniła się do zainicjowania wizji Teatru Ludowego jako placówki tworzącej sztukę inteligentną czy elitarną, jednak – przypomnijmy – jest to sztuka, na którą do teatru wybrały się 31 784 osoby (co stanowi aż połowę ówczesnej Nowej Huty!). Tworzenie sztuki „wysokiej”

prawie nigdy nie idzie w parze z sympatią przeciętnego odbiorcy. Niezależnie od tego, czy była to sympatia, czy zwyczajne zainteresowanie nowo otwartą placówką, liczba widzów – wbrew nawoływaniom sceptyków – pozostaje faktem świadczącym o doniosłości wydarzenia, jakim było nowohuckie wystawienie *Turandot*. Liczba ta godna jest podkreślenia również ze względu na to, że choć od czytanie komedii Gozziego przez Skuszanekę było bez wątpienia niesablonowe, nie można by było dyskutować o *Turandot* w kategoriach przełomowości, gdyby jej zasięg ograniczył się do wąskiego grona odbiorców – tymczasem *Księżniczkę Turandot* grano na nowohuckiej scenie aż 103 razy. Myślę, że świadczy to nie tylko o niekwestionowanej wartości tej inscenizacji, ale po części dowodzi również tego, że włoska tradycja ludowa, w całej swej barwności i bezkompleksowości, stanowiła wielki potencjał artystyczny dla polskiego teatru okresu PRL-u – w końcu to właśnie z inspiracji poetyką komedii dell'arte wywodziły się próby aktualizacji poszczególnych elementów inscenizacji dokonane przez Skuszanekę oraz chwytły podporządkowane deziluzji w obrębie projektów dekoracyjnych Józefa Szajny.

W dążeniach Skuszanki i specyfice *Księżniczki Turandot* dostrzec można jeszcze jedną interesującą zbieżność, którą uzasadnić by można nietuzinkową decyzją dyrektor Teatru Ludowego o wystawieniu osiemnastowiecznej bajki-groteski. Dramat Gozziego, niezależnie od awangardowych uzupełnień krakowskiej inscenizacji, jest antynaturalistyczny i pełen preromantycznych pierwiastków – a to posłużyło Skuszance do wyjścia poza perspektywę Nowej Huty i socrealizmu. Tak jak Skuszanekę przeciwstawiła się teatrowi socrealistycznemu, tak Gozzi swymi udramatyzowanymi baśniami przeciwstawiał się realistycznym tendencjom mieszczańskiego inteligenta Goldoniego oraz sztywnym rygorom estetyki naturalistycznej. Niestety, polemika z Goldonim nie przyniosła Gozziemu niczego dobrego. Przyłgnęła do niego bowiem etykieta zagorzałego obrońcy starego porządku i wroga czającego się za rogiem oświecenia. Ów stereotyp, który utrwalił się nie tylko za granicą, ale – co ciekawe – nawet w krytyce włoskiej, często uniemożliwia obiektywną ocenę twórczości włoskiego artysty – a szkoda. Jest coś urokliwego w tych przedziwnych, poetyckich baśniach, ujętych w dramatyczną formę i opartych na fantastycznej fabule. Przypomnijmy jedną z pierwszych kwestii wypowiedzianych przez nowohuckiego Pantalona: „Przekreślamy naturalizm | wszakże to tylko nuda | tu u nas wszechwładnie panuje | najcudowniejsza złuda – | w nią wierzcie: | W złudę rampy, kulis i kurtyny!”.

Abstrahując jednak od niezaprzeczalnej wartości estetycznej historii miłosnej *Turandot*, należałoby zapytać – co z wartością poznawczą? Patrząc na całokształt twórczości Gozziego ze współczesnej perspektywy, czy nawet z perspektywy

Skuszancki tworzącej swój teatr w latach pięćdziesiątych, trudno jest doszukać się w komediach weneckiego dramaturga nieoczywistych metafor czy znaczących innowacji. Nie oszukujmy się – w świetle rozwoju współczesnej literatury historia chińskiej księżniczki jawi się jako dość naiwna i przewidywalna. Jestem pewna, że Skuszancka i Krasowski, którzy wzięli na warsztat tak prostą historię, przepuszczoną w dodatku przez filtr adaptacji językowej Zegadłowicza, nie myśleli nawet, by nie poddać jej gruntownym przeróbkom. Tylko indywidualne, prawdziwie twórcze podejście nowohuckich artystów do pierwotnego tekstu mogło nadać komedii Gozziego nowy, interesujący kształt. A wbrew pozorom, które przypuszczalnie uśpiły cenzorską czujność, *Turandot* pod baśniową powierzchnią historii miłosnej skrywa kilka niebanalnych prawd i treści, które z pomocą artystycznego wycucia przekuć można w niebanalne idee czy aktualne morały. *Turandot* odczytać przecież można jako opowieść o despotyzmie, terrorku – albo szerzej – ludzkim okrucieństwie. Są to problemy nie tylko zajmujące, ale przede wszystkim aktualne, co czyni z komedii Gozziego dzieło, chciałoby się powiedzieć, ponadczasowe – jeśli za pomocą takiego klucza zechcemy je odczytać. Wydaje mi się mało prawdopodobne, aby w Polsce lat pięćdziesiątych problem okrucieństwa władzy, poruszany przez Gozziego w *Turandot*, nie był konotowany bezpośrednio ze stalinizmem – tym bardziej że na scenie obecni są żołnierze w hełmach dzierżący w rękach pałki. W tym kontekście warto przypomnieć słowa Marii Napiontkowej (Napiontkowa 2012: 228), która wskazuje teatr Skuszancki i Krasowskiego jako jeden z trzech teatrów, jakie w latach 1956–1959 realizowały zamówienie społeczne, czyniąc z komentowania otaczającej je rzeczywistości podstawową zasadę swego funkcjonowania. Wydaje się zatem wielce prawdopodobne, że nowohucka *Turandot* obleczone była siecią niewidzialnych, acz wyczuwalnych poniekąd napięć, wynikających z generowanych przez inscenizację skojarzeń z kontekstem zewnętrznym.

„Najlepsze w tym spektaklu, najbardziej śmiało i na tle szarzyzny panującej w naszym życiu teatralnym najbardziej nowatorskie były pomysły inscenizacyjne” – pisze o *Turandot* Skuszancki Tadeusz Robak (Robak 1956). Drugi spektakl wystawiony przez Teatr Ludowy w Nowej Hucie rzeczywiście wyróżniał się na tle ówczesnej panoramy życia teatralnego. Zaskakują, jak już zostało powiedziane, nie tylko sposób realizacji spektaklu, ale również sama decyzja o jego wystawieniu. Zapada ona wtedy, gdy na „odwilżowe” sceny polskie powraca tradycja romantyczna: w Teatrze Polskim w Warszawie wystawia się *Dziady* (reż. Aleksander Bardini, 26 XI 1955), w Narodowym – *Kordiana* (reż. Erwin Axer, 21 IX 1956), w Teatrze Nowym w Łodzi – *Święto Winkelrida* (reż. Kazimierz Dejmek, 14 IX 1956) – są to inscenizacje, które wpisują się w ponowne

odkrywanie dramatu romantycznego, podczas gdy Skuszancka w pewnym sensie wyprzedza te tendencje – co prawda romantyczna będzie dopiero jej *Balladyna* z kwietnia 1956 roku, ale w *Księżniczce Turandot* gra toczy się o coś zupełnie innego: nie chodzi w niej o pierwiastki romantyczne, a o realizację założeń repertuarowych teatru ludowego. Ponadto, w teatrze tegoż okresu zdomawia się na dobre aluzja i metafora, które nie tylko pozwalają komentować istotne dla ogółu sprawy, ale i mityzują powojenne doświadczenia, uwznioślają emocje. I choć zarzuca się ówczesnemu repertuarowi, iż nie wniósł wartości poznawczej, mając charakter wyłącznie rytualno-terapeutyczny, stanowił on etap konieczny i nieunikniony – odreagowania sztuki socrealistycznej. Nie można jednoznacznie stwierdzić, że nowohucka *Turandot* wpisywała się w ten nurt, jednak pomimo braku bezpośrednich odniesień politycznych, sztuki tej nie sposób określić mianem apolitycznej. Nie była, co prawda, tak polityczna w swym wydźwięku jak inne sztuki Skuszancki (kolejna po *Turandot* sztuka wystawiona w Ludowym za jej dyrekcji to *Balladyna*), jednak nie mając nic wspólnego z poetyką socrealizmu, wydawała się przeciwko niemu obracać.

Niemniej jednak gdy spogląda się na repertuar „odwilżowych” teatrów powracających do tekstów romantycznych oraz na cechy twórczości Skuszancki, która w kolejnych latach swej dyrekcji w Teatrze Ludowym dokonywała bardzo surowych rozliczeń z wynaturzeniami władzy oraz pokoleniowymi doświadczeniami, sięgnięcie po bajkę Gozziego wydaje się przynajmniej na pierwszy rzut oka mniej radykalne. Co prawda była to bajka uduchowiona, uaktualniona, zaskakująca, jednak właśnie dzięki nadaniu jej tych nowych, nieprzewidywalnych wartości i treści stała się – jak pisał Józef Szczawiński – „doskonałą lekcją teatru”, podczas której widzowie świetnie się bawili, nie wiedząc, że oto obcują ze sztuką – i to sztuką wysoką. I nawet jeśli wyraźna groteskowość widowiska, zabawa z teatralną iluzją czy trampki w starożytnych Chinach mogły być dla nowohuckiego widza nie do końca zrozumiałe, a sceptyków, takich jak Jaszczyk nawołujący, by w Nowej Hucie wystawiać sztuki związane z Nową Hutą, nie brakowało – *Księżniczka Turandot* bez wątpienia zapisała się na kartach krakowskiego teatru jako przedstawienie pod wieloma względami przełomowe. Z perspektywy czasu widać wyraźnie, że decyzja Skuszancki o wystawieniu komedii Gozziego miała charakter doniosły i deklaracyjny. Barwną poetyką baśni Gozziego, którą Krzysztof Żaboklicki nazywa „gloryfikacją potęgi piękna, dla którego ludzie gotowi są umrzeć” (Żaboklicki 2008: 226), polemizowała Skuszancka z założeniami socrealizmu, a uwspółcześnieniem klasycznej komedii zapowiadała zmiany, jakich dokonywać będzie w polskim teatrze nie tylko w czasie swej dyrekcji w Nowej Hucie, ale i w późniejszych etapach twórczości. Nowohucka *Turandot*

stanowiła jednocześnie jeden z pierwszych przejawów rozprężenia, które nastąpiło w polskim teatrze w okresie poprzedzającym zmiany doby „odwilży” październikowej. W tym sensie jest to spektakl odzwierciedlający stan teatru polskiego tego okresu – teatru, który przechodził serię poważnych zmian, mających bezpowrotnie odmienić jego oblicze.

Bibliografia

- 30 lat Teatru Ludowego w Krakowie – Nowej Hucie (1988), red. Maria Broniowska, Janusz Lenczowski, Kraków.
- Dorak-Wojakowska Lilianna (2017), *Szajna teatr/te-art: w poszukiwaniu formuły teatru plastycznego*, Kraków.
- Krakowska Joanna (2016), *PRL. Przedstawienia*, Warszawa.
- Napiontkowa Maria (2012), *Teatr Polskiego Października*, Warszawa.
- Żaboklicki Krzysztof (2008), *Historia literatury włoskiej*, Warszawa.

Recenzje teatralne

- Gawlik Jan P. (1956), *Przykład Skuszanki*, „Nowa Kultura”, nr 43.
- Greń Zygmunt, *Trzy tęsknoty czyli o przewrotnej księżniczce*, tytuł czasopisma niezachowany (archiwum Teatru Ludowego w Nowej Hucie).
- Hutnicki Oktawian (1956), *Śmiech za wszelką cenę*, „Budujemy Socjalizm”, nr 11.
- Jędrzejczak Olgierd (1956), *W świecie baśniowej groteski*, „Gazeta Robotnicza”, nr 33.
- Kral Andrzej (1956), *Refleksje o Księżniczce Turandot*, „Teatr”, nr 9.
- Mrożek Sławomir (1956), *Księżniczka Turandot – Carlo Gozzi*, „Echo Krakowa”, nr 76.
- Robak Tadeusz (1956), *Dyskutujemy nad Księżniczką Turandot*, „Budujemy Socjalizm”, nr 14.
- Sieradzka Zofia (1956), *Teatr Nowej Huty*, „Głos Pracy”, z 4 lipca, numer niezachowany (archiwum Teatru Ludowego w Nowej Hucie).
- Szczawiński Józef, *Księżniczka Turandot*, tytuł czasopisma niezachowany (archiwum Teatru Ludowego w Nowej Hucie).
- Warnecka Danuta (1956), *Widowisko naprawdę interesujące*, „Budujemy Socjalizm”, nr 23.