



Zdjęcie tym razem nie ze sceny, a z garderoby teatru w Nowej Hucie. Tadeusz Szaniecki kreujący rolę Jontka przygotowuje się do wyjścia w pełne światło kinkietów.
Fot. O. Link

O wieści gminna! ty arko przymierza
Między dawnymi i młodszymi laty" —
trudno o bardziej reprezentatywny cytat z okazji premiery „Krakowiaków i górali” w Państwowym Teatrze Ludowym w Nowej Hucie. Tekst literacki — libretto — pióra twórcy sceny narodowej Wojciecha Bogusławskiego, po raz pierwszy w naszej literaturze, wprowadza na scenę lud polski bez sielankowych i ekliwicznych słówek. „Krakowiacy i górale” wystawieni w Teatrze Narodowym w Warszawie 1 marca 1794 r. — są doskonałą okazją dla każdego reżysera, inscenizatora do zastoso-

Nic dziwnego, że ta narodowa „śpiewogra” spełniała zawsze rolę na wskroś polityczną. Nie trzeba tu chyba przypominać o tym, że atakujący wojska Igelströma lud warszawski miał jeszcze w uszach podczas pamiętnych dni rewolucyjnych 1794 roku śpiewki, arie i pieśni usłyszane podczas trzech przedstawień sztuki Bogusławskiego. Tylko trzech przedstawień — „zwierzchność” bowiem zawiesiła wystawianie „Krakowiaków i górali” już po trzech spektaklach. Był to celnie wymierzony cios wobec Wojciecha Bogusławskiego, członka Związku Rewolucyjnego. Ale też cios ten nie potrafił zniszczyć sztuki granej do dzisiaj przez wszystkie te teatry, które chcą w jakiś sposób zadokumentować dobrze rozumianą tradycję naszej sztuki narodowej.

I dlatego inscenizacja „Krakowiaków” niezapomnianej pamięci Leona Schillera była obok ogromnego sukcesu artystycznego — hołdem złożonym najbardziej postępowym tradycjom sztuki polskiej. I dlatego wierność inscenizacyjna Teatru Ludowego w Nowej Hucie wobec przedstawienia Leona Schillera w Łodzi 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.

„Krakowiacy i górale” to — mówiąc prawie, że bez żadnej chęci metafory — arka przymierza między najpiękniejszymi kartami insurekcji kościuszkowskiej i naszą dzisiejszą walką o zbudowanie podstaw socjalizmu.

Pieśń śpiewana przez chór na zakończenie aktu II, jej wyraźne aluzje polityczne do sytuacji w jakiej znalazła się Polska pod koniec w. XVIII były wyraźnym określeniem roli społeczeństwa w walce o swą — jak to określa Bogusławski — całość. Słowa:

Nuze, bracia, dzieci, zony!
Idźmy wszyscy, idźmy śmiało,
Niech ten będzie zawstydzony,

Olgięrd Jędrzejczyk

Nowy blask „śpiewogry” Bogusławskiego

Kto by dziś miał męstwa mało.
Gdzie o wszystkich idzie całość
Tam najpierwsza cnota — śmiałość.

są wyraźnym manifestem politycznym zręcznie wstawionym przez Wojciecha Bogusławskiego do swej sztuki.

Analogia podczas oglądania wspaniałego widowiska nasuwają się automatycznie same przez się: i krakowiacy i górale z przeludnionych powiatów nowotarszczyzny, nowosądeckiej, bocheńskiego i brzeskiego budują dzisiaj Nową Hucę, która powstała przecież na polach i wśród dróg i drózek Mogiły, gdzie Bogusławski umieścił akcję swojej sztuki. Ale przecież nie te płytkie zestawienia decydują o żywotności narodowej opery przez „imie pana Wojciecha Bogusławskiego oryginalnie napisanej”.

Żywotność owa polega na nieklamanej acz przetopionej w tygłu utalentowanej duszy artystycznej — ludowości. Świadczą o tym śpiewki ludowe, świadczy o tym zastosowanie kilku cech gwarowych (przede wszystkim mazurzenie) i w końcu świadczą o tym melodie, które są dziełem nadwornego kapelmistrza Stanisława Augusta — Stefaniego. Tu zresztą mała uwaga: wydaje mi się, że w muzyce „Krakowiaków i górali” znać trochę wpływu wymuszonej muzyki dworskiej, ale melodie ludowe opracowane przez Stefaniego są oczywiście na tyle wyraźne i łatwe do uchwycenia, że bronią się doskonale przed rytmiką menueta czy salonowego poloneza. Bogusławski wyraźnie dalej poszedł w swym librecie niż Stefani — ale jest to rzecz mniej ważna i — „śpiewogra” jest jednak monolitem artystycznym, w którym wszystko jest na swoim miejscu.

Jakże tedy wygląda samo przedstawienie „Cudu mniemanego czyli krakowiaków i górali” w nowooteatrowym Teatrze Ludowym w Nowej Hucie?

Przed wszystkim inscenizacja nowohucka jest w każdym calu jak najbardziej wierna inscenizacji schillerowskiej. Pisząc o niej musimy podkreślić doskonały pomysł znany już i budzący na widowni zawsze jak największe zachwyty, wprowadzenia marsza kosynierów w II akcie, kiedy krakowiacy uzbrojeni w kosy wchodzą na scenę w pogoni za góralami.

Ten pomysł jest złożeniem hołdu tradycji tego przedstawienia, które bardzo związane z bieżącymi wydarzeniami było w okresie insurekcji kościuszkowskiej sztuką w pewnym sensie agitacyjną. Na scenie nowohuckiej zastęp krakowiaków ustawiony w wojskowym ordynku i śpiewający bojową pieśń budzi swym wykonaniem marsza jak najgłębszą aprobatę.

W ogóle reżyser przedstawienia nowohuckiego słusznie położył nacisk na sceny zbiorowe, a kierownik muzyczny zrobił wszystko, aby widz jak największą uwagę zwracał na dobrze wykonane partie chóralskie. „Krakowiaków i górali” wystawił przecież zespół teatralny, a nie operowy i dlatego nie można mieć pretensji do słabiej wykonanych partii solowych. W każdym bądź razie stylizacja tańca północniokiego, polonez, krakowiak wykonane zostały bardzo dobrze. Przy tym przedstawienie podkreśla pewną umowność autentycznych choć opracowanych tańców ludowych. Ich rozmach, „bajeczna kolorowość” przyciągają uwagę słuchacza i widza.

Albo byłoby grubym uproszczeniem, gdybyśmy w „Krakowiakach i góralach” dostrzegli tylko muzykę ludową, na sposób ludowy zawiązaną intrygę miłości Basi i Stacha oraz kłótnię krakowiaków i górali. Sztuka Bogusławskiego daje możliwości aktorskie — wbrew pozorom wyłącznego nacisku, położonego na taniec, arie, przyspiewki. Najbardziej dramatycznie są zarysowane przez Bogusławskiego postacie studenta z Krakowa Bardosa, Miechodmucha — organisty, Doroty żony młynarza i Stacha. Wydaje mi się, że wymienione tu role zostały bardzo dobrze obsadzone.

Jerzy Horecki w roli Bardosa zachował pełny umiar w rysowaniu postaci spełniającej zadania „spiritus movens” w godzeniu zwalnionych chłopów. Moment, kiedy wyrzuca on po kolei książki ze swojej żakowskiej torby jest naprawdę bardzo dobrze wygrany. Obok takich drobiazgowo wykonanych momentów swej roli — Horecki okazał się bardzo muzycznym aktorem i jego aria „Świat srogi, świat przewrotny” była wykonana chyba najlepiej spośród wszystkich arii „Krakowiaków i górali”.

Miechodmuchem był Jerzy Przybylski. Rola ta jest bardzo niebezpieczna — każe bowiem aktorowi kroczyć po granicy rozmachu gry ak-

torskiej i szarży. Przybylski ustrzegł się niebezpieczeństwa przesady, wypunktował wszystkie społeczne akcenty swej roli będąc doskonałym pomocnikiem proboszczowskim w użytkowaniu maksymalnego dochodu z pogrzebów, ślubów i oczywiście... cudów.

Dorotą była Eugenia Romanow. Zachowała ona zgodnie z tekstem całą werwę młodej żony starego młynarza. Amant Basi młynarzówny — Stach, którego grał Ferdynand Matysik, był na wskroś ludowy. Jego zadziorność, „kosynierstwo” typowo krakowskie, przy momentach głębokiego zakłopotania w „przymusowej” miłości do Doroty, były bardzo dobre.

Mniej dramatyczną rolę Bryndasa grał Franciszek Pieczka. Trzeba przyznać, że ów aktor ma wprost doskonałe warunki dla kreowania tej roli. Rola zbójckiego przywódcy zrozumiał bardzo dobrze i wraz z Witoldem Pyrkoszem, Tadeuszem Juraszem i Janem Mączką stanowili bardzo zabawną grupę górali-zawadiaków i jak trzeba — tchórzów.

Zdzisław Leśniak jako pastuch dał się może zbyt mocno ponieść pomysłowi jakanania, Wanda Uziembło jako Basia grała z dużą werwą, choć słusznie w pewnych miejscach stonowaną, dobrym krakusem był Tadeusz Szaniecki w roli Jonka, Ferdynand Sarnowski zaś właściwie zrozumiał postać Bartłomieja — młynarza.

Poza tym, w roli państwa młodych wystąpili Maciej Nowakowski i Anna Gołębiowska. Wawrzyńca grał Stanisław Marecki, a starą babę Maria Szaniawska.

Sumując: Państwowy Teatr Ludowy w Nowej Hucie wybrał właściwie na swą inauguracyjną premierę „Cud mniemanego czyli krakowiaków i górali”. Co więcej — Wanda Wróblewska, jako reżyser przedstawienia — zachowała w pełni inscenizację schillerowską tego dzieła i w rezultacie otrzymaliśmy pełne rozmachu widowisko ludowe. Dekoracje Władysława Daszewskiego — takie jak w łódzkim przedstawieniu — żywe w swej barwie podkreślały ludowość spektaklu. Należy życzyć Teatrowi Ludowemu w Nowej Hucie dalszych osiągnięć, na które niecierpliwie wszyscy czekają.

OLGIĘRD JĘDRZEJCZYK

„Cud mniemanego czyli krakowiacy i górale” — opera narodowa w 4 aktach Wojciecha Bogusławskiego, z muzyką Jana Stefaniego. Inscenizacja Leona Schillera. Scenografia Władysław Daszewski, układ muzyczny, Władysław Raczkowski, choreografia Jadwiga Hryniewicz, reżyser Wanda Wróblewska, kier. muzyczny, dyrygent Józef Bok, asystent scenografa Marian Garlicki, asystent choreografa Henryk Duda, asystent reżysera Ryszard Kotas. PREMIERA INAUGURACYJNA PAŃSTWOWEGO TEATRU LUDOWEGO W NOWEJ HUCIE.

TYGODNIK
RADY KULTU-
RY I SZTUKI

WARSZAWA

9.II-15.II 1956

Nr 6 (180)
ROK V

CENA 1.50 ZŁ

Przegląd kulturalny

N O W A H U T A T E A T R A L N A

STEFAN
TREUGITT

Od dwu miesięcy Nowa Huta ma własną stałą scenę. Nie borykający się z codziennymi kłopotami półamatorski zespół pionierów, ale Państwowy Teatr Ludowy. Instytucję poważną i solidną, opatrzoną nowym budynkiem.

Już po dwóch miesiącach pracy widoczne jest, że teatr widownię własną zdobywa, że dojazdowi goście z Krakowa stanowią błądą tylko określony procent, że horoskopy na przyszłość są dobre. Od teatru samego zależy, w jakim tempie „bakcyli” magii scenicznej się rozszerzy. Od pracowników twórczych, ich talentu, umiejętności, a i od właściwie ułożonego programu działania. A więc repertuar.

Krystyna Skuszancka rozpoczęła w grudniu zeszłego roku „Krakowiakami i góralami” Bogusławskiego, w miesiącu następnym doszła „Księżniczka Turandot” Carla Gozzi. Układ repertuaru wzbudził w krakowskich kołach literacko-teatralnych, i nie tylko krakowskich, zastrzeżenia. Specjalnie zaś pozycja druga. O tym słów kilka.

Wiadomo powszechnie, że nie prowadzi się u nas poważniejszych badań gustów widowni teatralnej wśród socjalnie i terenowo zróżnicowanych grup ludności. Tak samo, jak nie wiemy w rzeczywistości prawie nic o gustach odbiorców innych gałęzi sztuki, podobnie, jak mało wiemy o gustach odbiorców mebli w CHPD, jak w ogóle zaopatrzenie szeroko rozumianego „rynku” odbywa się nader często na zasadzie przypadków. Wiadomości opierają się na impresjach reportażysty, na przypadkowych rozmowach z ludźmi „z terenu”, najczęściej na mocno ugruntowanych przy-

watnych przekonaniach wyrokujecego. Na mocno ugruntowanej wiedzy, że robotnik w Łodzi lubi specjalnie taki to a taki rodzaj sztuki, zaś idealny model cniości specjalnie wyczuwa powaby takiej to a takiej problematyki. Wielki szacunek dla pracujących w mieście i na wsi idzie w parze ze starannym oamierzaniem „pułapu górnego” możliwości odbioru. Rzecz, miłanie wiozły z lotu ptaków. Współczesna „socjologia” gustów teatralnych nie ma statystyki, ma przesławaczęnia.

Chaos i trudności sądu obiektywnego utrudnia dodatkowo to, że konkretne cyfry frekwencji nie są bynajmniej wartością przesądzającą. Bywa, że widzów nie ma, nie dlatego, że sztuka im nie odpowiada, lecz dlatego, że nie ma przyzwyczajen teatralnych, nie wykształcił się jeszcze odpowiedni nawyk kulturalny. Bywa, przeciwnie, że sala jest pełna bez względu na wartość inscenizacji i sztuki, na zasadzie „głodu teatru”.

Idźmy dalej: założmy, że obie pierwsze premiery Skuszancki w Nowej Hucie padną (obecnie na to wcale się nie zanosi). Czy to będzie decydującym argumentem, że wybór był zły, że należało grać bądź staroświeckie melodramaty, bądź sztuki wyłącznie obyczajowe? Jeszcze nowe założenie: wyobraźmy sobie, że taki melodramat, jakaś sztuka „bytowa” poszaby rzeczywistości lepiej — czy to argument, by w tym kierunku akurat kształtować gusty i upodobania widza najzupełniej świeżego i specjalnie chłonnego?

Dyskusja generalna na temat, czy w ogóle taka „Księżniczka Turandot” przylega do mitu o idealnych potrzebach nowohutnickiego widza

— jest, moim zdaniem, merytorycznie pusta, a młodemu teatrowi w tej chwili może tylko przeszkadzać. Dajmy dyrekcji i zespołowi godziwy kredyt zaufania, jeszcze kilka premier, dłuższy rozruch teatralnego wehikułu.

Taki kredyt zaufania nie będzie już teraz pozbawiony pokrzywdy. Dwie pierwsze premiery, bez względu na ataki znawców potrzeb Nowej Huty, całkiem realnie świadczą o konsekwentnym i interesującym programie działania na przyszłość.

„Cud mniemany, czyli Krakowiacy i górale” rozgrywa się „o milę od Krakowa”, we wsi Mogiła. Gdzieś na terenie obecnej Nowej Huty. Co oczywiście już samo byłoby pewną racją, by inaugurować otwarcie tą właśnie narodową „operę”. Ale to nie jest racja jelińska, ani też najważniejsza.

Nie tylko sławne dzieło Bogusławskiego zobaczyła Huta, a pośrednio i Kraków. Ostatnie wznowienie „Krakowiaków” jest bardzo cennym powtórzeniem inscenizacji Leona Schillera. Podobne wznowienie słynnego dzieła teatralnego Schillera z 1946 oglądała w zeszłym roku Łódź. Zgodna opinia uznała łódzką rekonstrukcję za bardzo wierną, dokumentacyjnie ścisłą i dokumentacyjnie mądrą. Inaczej w Nowej Hucie. Wanda Wróblewska, reżyser tego przedstawienia, oparła się i w układzie tekstu, i w rozwiązaniach reżyserskich na inscenizacji Schillera, nie stawiała sobie jednak celów dokumentacyjnych.

Widzieliśmy te same pyszne w kolorze kostiumy i dekoracje Daszewskiego, przypominały się co chwila tamte wieczory teatralne, skrupulatnie zachowany został styl, typ konwencji scenicznej — żywa była dusza twórczej myśli dwóch

wielkich mistrzów: Bogusławskiego i Schillera. Przewijała się tamta sprawa w odmłodzonej, buńczucznej wersji. Pewnie, wykonanie aktorskie nie miało poparcia wielkiej techniki, śpiewali i tańczyli nie mistrzowie-specjaliści, ale aktorzy teatralni z całym dobrodziejstwem inwentarza i bezapelacyjnego wdzięku. Buchało aż energią z rozamorowanej Doroty, młodej młynarczyki przy starym mężu (Eugenia Romanow) — „jak żuraw wyniosły” Bryndas znalazł w osobie Franciszka Pieczki odwórcę rzeczywistości „wysmukłego jak trzcina”, bardzo sympatycznego w swej konwencjonalnej zachowatości. Szlachetnego studenta Bardosa z wdziękiem i właśnie ze szlachetną swobodą zagrał Jerzy Horecki. Basia (Wanda Uziębło) była zazdrosna i zakochana, krakowskie chłopcy z krakowską rzeźbą (Stach — Ferdynard Matysik, Jonek — Tadeusz Szaniecki), górale bardzo dobrze tańczyli (W. Pyrkosz, T. Jurasz i J. Maczka). Starsze zaś pokolenie było po staropolsku godne. Bartłomiej grał Ferdynand Sarnowski, Wawrzyniec Stanisław Marecki, dużą siłę komijną posiadał Jerzy Przybylski jako organista Miechodmuch. Wszystko w tym przedstawieniu jest na miejscu — w odpowiednim miejscu uderzamy w nutę szlachetnego sentymentu, obywatelskiego oburzenia, a już po chwili tylko beztroski śmiech słuchać, szumi we łbie przedziwna, staroświecko-młoda wesołość.

Leon Schiller, odnowiciel wielkiego dzieła Bogusławskiego, pisał swego czasu, że przez „Krakowiaków i górale” mówi historia Polski, że to tajemnica ich aktualności. Po stołkuć tak. Nie trzeba nawet specjalnej wiedzy historycznej, by za wdzięczną, a przecież blagą tkanką akcji dotrzeć do pokładów tego, co u Bogusławskiego narodowe i ludowe. A jeżeli nawet widz zupełnie nieprzygotowany zobaczy „Krakowiaków”? jeżeli nie słyszał nawet, że to była kiedyś wielka rewolucja w teatrze polskim, że wyrosła z prawdziwej rewolucji i ją wspierała? By dogodzić oponentom założmy zgola absurdalnie, że nowohutnicki idealnie surowy „model widza” nie nie słyszał ani o Kościuszcze, ani o kosynierach, ani o tańcach i weselu krakowskim. Spod Krakowa ten widz, ale nic o niczym nie wie. Co wtedy? I tak bardzo wiele. Zobaczy ten widz teatr wielkiej klasy, posmakuje najlepszej narodowej tradycji i najlepszej współczesności teatralnej. Zostanie mu w uchu prosta i składna nuta, zapamięta kolorowy świat scenicznej fikcji, soczysty i dobry żart, napatrzy się na tańce. I więcej. Do każdego przemówi stara a do dziś żywa mądrość Bogusławskiego: prawda o najprostszych ludzkich rzeczach, o miłości do kraju, do dziewczyny. Do każdego przemówi rozsądna drwina z przesady, z możliwych, serdeczne ciepło dla prostego człowieka. W konwencjonalnej, staroświeckiej sztuce Bogusławskiego te sprawy nie są konwencjonalne, są najczystsza prawda. Tak jak prawda to, o czym się śpiewa w końcowych kupletach nowohutnickiego

przedstawienia. Ze starej sztuki kładzie się most do naszych czasów, do prawd dzisiejszych; po ludzku prostych, jak to, że chcemy pokoju, że budujemy przemysłową potęgę Polski w podkrakowskiej wsi Mogiła.

Carlo Gozzi: „Księżniczka Turandot”. Też świat starego, osiemnastowiecznego teatru. Świat całkiem inny, niż u Bogusławskiego. Bajka sceniczna niby o starożytnych Chinach, o fantastycznych przygodach, które na dworze cesarza Altuma spotykają młodego księcia Kalafa zakochanego w okrutnej, pięknej księżniczce Turandot, córce cesarza.

Tak, to utwór zgola inny. Ale wydaje mi się, że istnieje w pewnym punkcie zgodność pomiędzy pierwszą i drugą premierą Teatru Ludowego. To bardzo pięknie pojęty dydaktyzm: nauka dobrego teatru. Nowa dyrekcja chce swą nową widownię uodpornić z góry przeciw wszelkiej mieszczańskiej tandecie, przeciw naturalizmowi, iluzjonizmowi i wszystkim antynowoczesnym diablom. Chce pokazać teatr, w którym się gra, a nie imituje. W którym widz bawi się, uczy, a nie ogląda w jeszcze jednej wersji codzienności. Zamierzenia wielce chwalebne. Inna rzecz, że zdecydowana programowość i ów szlachetny dydaktyzm obciążają w kilku miejscach spektakl niepotrzebnymi wycieczkami polemicznymi (to za sugestiami tekstowymi świętego przekładacza „Księżniczki”, a raczej adaptatora — Emila Zegadłowicza). Jeżeli się demonstruje całym widowiskiem przeciw naturalizmowi, to czy trzeba koniecznie diabła nazywać po imieniu?

A na „Księżniczkę” można się uzyć tylko przez dobrą zabawę. Wystawiano tę groteskę i w Polsce w konwencji nastrojowej baśni, w guście młodopolskich fantazji sceniczno-poetyckich. Nie jest to właściwa droga. Nie dotrzemy tą ścieżką do racjonalistycznego dowcipu, do przewrotnego ukazywania podszywki ludzkiego czynu, do takiej swoistej, żartobliwej demaskacji nonsensu. Ta właśnie dyscyplina intelektualna i racjonalizm groteski o chińskiej Turandot stanowi o żywoci i nowoczesności sztuki dla nas. To chcieli pokazać reżyserowie Teatru Ludowego, że zabawną i mądrą umowność malował i ustawiał na scenie Józef Szajna. Antysentymentalna oprawa muzyczna godnie w całości współbrzmiała.

Jeżeli wspominałem tu scenografię Szajny, to nie mogę się ustrzec od ważnego komplementu. Młody artysta pełen jest na scenie umiarem. Jakże łatwo przy pokazowo efektownym utworze rozhułać się, groteskowo powiększać i zmniejszać, packać kolorami, wyżyć się za wszystkie przeszłe i przyszłe lata. Tymczasem ustawionych i poruszanych dźwigami praktykabi jest mało — tyle, by pomagały, a nie przeszkadzały grać. Ze sznurków skrócona broda jest przesmiśnawą, utrzymana jednak w granicach rozpoznawalności. Równie śmieszne „pepegi” na nogach, chińskich dygnitarzy, równie zabawne kostiumy, gdzie spod całkowite umownego „wschod-

niego” lacha wyziera nasza rodzima podwiązka do skarpet. Ale to wszystko wyważone skrupulatnie, wszystko ma swój organiczny sens, ba, na takim dworze jest zrozumiale i umotywowane. Nowoczesne pióro obok katowskiego czerwonego stroju, wielka pała oprawcy i gong obok zegarka na rękę i papierosa. Patrząc, jaka piękna jest fantazja ludzka, jak wieczne jest głóstwo ludzkie, jak zabawne jest wszystko, jeżeli lekko przymrużymy oczy!

Nowoczesne ujęcie osiemnastowiecznego żartu scenicznego wymaga bardzo jednorodnego, stylowo przemyślanego wykonania aktorskiego. Na scenie wszystko niby serio, do widowni zaś musi docierać umowność, właśnie dobra zabawa. Tu kłopotów z młodym w większości zespołem było pewnie sporo, rezultat jednak dobrze świadczy o aktorach Teatru Ludowego. Z ról poważniejszych tyl’o Witold Pyrkosz (gra księcia Kalafa) zaopina chwilami o specyfice sztuki, usiłuje wprowadzać do heroizmu buffo tony serio. Na specjalną uwagę w całym, wyrównanym zespole, zasługują: Edward Raczkowski (przezabawny i pocztowy cesarz), Jerzy Przybylski (Barach), Michał Lekszycki (Tartalia), Zdzisław Leśniak (świątyni Trufaldino), Tadeusz Szaniecki w roli „absolutnego” militarysty Brigella, Maria Gdowska, specjalnie dobra jako Turandot w scenach gniewu tej kapryśnej księżniczki, Edward Skarga jako Pantalón i inni.

Co widz nowohutnicki zrozumie, co wyniesie? Pytanie groźne. Zastanówmy się rozsądnie, acz bez pełnej wiedzy o „wymogach”. Jeżeli nie do każdego trafi subtelny dowcip intelektualny (Zegadłowicza bardziej chyba niż Gozzi’ego), to trafi dowcip mniej intelektualny, a takich w sztuce mnogość. Jeżeli nie każdy odczyta zabawę z pomysłów scenografii, to „złapie się” na dowcip sytuacyjny, jeżeli nie na „pepegi” u starożytnych niby-Chińczyków, to na śmieszne same w sobie podwiązki. Akcja zaś jest absolutnie czytelna, wytrzyma wszelkie egzaminy i pozycje socjologa widowni. Taka zabawa, gdzie każdy znajdzie coś dla siebie, formuje porządną dowcip, jak mawiali starożytni Polacy — taka zabawa to też swoista dydaktyka, wedle Horacjuszowskiej jeszcze maksymy, by uczyć bawiąc.

Oby przedstawienia oba tak „poszły”, jak dobrze się zapowiadają. 3)

1) Państwowy Teatr Ludowy Nowa Huta pod dyrykcją K. Skuszancki. „Cud mniemany, czyli Krakowiacy i górale” — opera narodowa Wojciecha Bogusławskiego, z muzyką Jana Stefaniego. Inszenizacja Leona Schillera, scenografia — Władysław Daszewski, układ muzyczny — Władysław Raczkowski, choreografia — Jadwiga Hryniewiecka. Reżyserowała wznowienie Wanda Wróblewska.

2) Carlo Gozzi: „Księżniczka Turandot”. Przekład Emila Zegadłowicza. Inszenizacja i reżyseria — K. Skuszancka i J. Krasowski. Scenografia: Józef Szajna, muzyka: Stanisław Skrowaczewski.

3) „Krakowiaków” bez wątpienia trzeba zachować na długo w repertuarze stałym teatru w Hucie. Kosztów w skali rocznej (dopótyczna orkiestra) wielorako się opłaca. Czy Centralny Zarząd Teatrów też będzie tego zdania? Oby.

„Cud mniemany” albo: sukces młodego zespołu

Wrażenia teatralne

Kiedy przyjechałem na otwarcie Państwowego Teatru Ludowego w Nowej Hucie, pożalowałem, że widowia jest tak mała, że nie ma np. balkonu, nie zarezerwowanego dla zaproszonych gości. Wyobrażam sobie radość tej sporej grupy młodych ludzi, zebranych przed wejściem, gdyby im w ostatniej chwili powiedzieć, że i dla nich są miejsca. Ale miejsc nie było. I zastanawiałem się potem, jak zakończyli ten wieczór ci, dla których zbudowano i otwarto Teatr Ludowy. Dla nich nie był to pierwszy wieczór. Bez teatru raczej wieczór ostatni.

Brakowało mi na sali tego oparcia dla nowego zobaczenia narodowej opery Wojciecha Bogusławskiego. Bo na tym przedstawieniu rozumieliśmy ją bardzo historycznie. Ze wystawiona po raz pierwszy w roku 1794, że Bogusławski to ojciec narodowej sceny, a zarazem autor najbardziej ludowy. Ze jego opera z obserwacji ludowego obyczaju powstała, budziła kiedyś w narodzie najgłębsze ludowe poczucie sprawiedliwości, rozwijała zainteresowanie i podziw dla bogactwa, jedności żywego języka polskiego, który w oficjalnych dziełach uznanych sław literackich tego czasu kosztował już zwolna w zimną, sztywną, pseudoklasyczną manierę. I rozumieliśmy jeszcze wszystkie artystyczne uroki tejże właśnie ludowej prostoty, rozumieliśmy ich piękność — nie będę mnożył przymiotników, ale to słowo zawiera w sobie, przeciw jakas najwyższą pochwałę artyzmu — realizację sceniczną, dokonaną kiedyś przez Leona Schillera, dziś pod kierunkiem Wandy Wróblewskiej przeniesioną na scenę Teatru Ludowego.

To wszystko rozumieliśmy dobrze. Ale ta opera — czy śpiewogra, jak mówił Bogusławski — jest przede wszystkim dziełem pisarza-moralisty. I myślę, że gdyby któryś z naszych umoralniających autorów potrafił napisać sztukę — zachowując wszystkie nadzwyczajne zadania etyczne i ideowe — tak wesoła, barwna, rozróżniona i piękna — dyrekcja nowego teatru byłaby w poważnym kłopotcie, czy „Krakowiaków i górali” wybrać na inaugurację czy też owego współczesnego, nie istniejącego, niestety, autora. Ale moralistyka szybko wietrzeje. Dziś już uśmiechnąć możemy się tylko do studenta Bardosa, który wierzył, że odkryta właśnie energia elektryczna, celowo wykorzystana na pożytek ludu, ochroni przed waściami, pogodzi najzacieklejszych wrogów, usunie widmo wojny.

Nie wiem, czy jesteśmy trzeźwiejsi, czy wyzbyliśmy się całkowicie takich marzeń, ale więcej mamy doświadczenia — i ono właśnie wywołuje uśmiech. Ale więcej też mamy wspomnień, więcej żalu do gubiącego nas marzycielstwa — i uśmiech szybko przygasa. Nikt nie powiedział, że z tej opery, spoza barwnych ko-

rowodów i ognistych „zbójnickich”, idzie ku nam smutek, melancholia i odrobina sceptycyzmu. Oto jak przemieniła historia optymistyczne moralizatorstwo Wojciecha Bogusławskiego.

Tylko że widowisko mało czasu zostawia, aby o tym myśleć. Jest w nim jeszcze inny weselszy morał: nie odbijaj cudzego kochanka, choćbyś nawet była młodą żoną starego męża. Nie wiem, na ile tym zbożnym wskazaniem przejmowała się widowia za czasów Bogusławskiego. Ze nasi widzowie zanim przyjdą do teatru nie przejmują się nim — to pewne. Ale co gorsza — wątpię, aby morał ten wzruszył kogokolwiek po obejrzeniu widowiska. To już wyłącznie z winy teatru, Eugenia Romanow w roli zakochanej młynarki była tak miła, tak pełna uroku i temperamentu, a przy tym zalet ścisłe aktorskich: swobody, dobrej dykcji i głosu — że absolutnie wszyscy mieli za złe Stachowi jego przesadną już w tym wypadku wierność dla Basi. Ciekaw jestem, jak się po wszystkich niedawnych dyskusjach o moralności wypowie na ten temat nowohucka widowia. Wanda Uziembło (Basia) ma, jak mi się zdaje, szanse zdobycia przychylności przede wszystkim wśród kobiet. Jej temperament jest nie tyle erotyczny co despotyczny, bardzo zgodnie zresztą z intencją Bogusławskiego. Wyobrażam sobie Stacha w jej rączkach, ale też za parę lat zapytają go przyjaciele: co ciebie u niej tak wzięło?

Być może Stach odpowie wtedy, że taniec. Bo rzeczywiście jego partnerka dobrze tańczy. Ale będzie to wytłumaczenie tylko połowiczne, bo dobrze tańczy cały zespół. Precyzyjne i ładne wykonanie taneczne dodaje widowisku wiele uroku. Więcej nawet niż mogłyby dać dobre głosy w partiach śpiewanych. Przecież ani od dziewcząt i chłopców z Mogiły, gdzie rozgrywa się akcja „Krakowiaków”, ani od aktorów, a już w szczególności młodych, bo większość dopiero co ukończyła uczelnię teatralną, nie będzie nikt wymagał jakichś specjalnych dyspozycji wokalnych. Jeden tylko Jerzy Horecki w roli studenta Bardosa z powodzeniem imituje doświadczonego, operowego tenora.

Tańce i sceny zbiorowe. To było to, co najlżejszego dał przedstawieniu Leon Schiller. Widziałem ostatnią, dopilnowaną przez niego osobistą premierę „Krakowiaków” w Teatrze Narodowym w Warszawie. Młody zespół i Wanda Wróblewska, która doświadczenia reżyserskie Schillera przeniosła do Krakowa, nie musieli być swego przedstawienia wstydić. To dobrze świadczy o rokuje duże nadzieje. Dobra jest dla młodego teatru taka wprawka: doświadczenia swego rodzaju reżyserską i kompozycyjną doskonałość, poczuć się na scenie mocno, pewnie, zanim się przejdzie do najambitniejszych, bo własnych poszukiwań. I tak właśnie obok wspomnianych aktorów trzeba wymienić jeszcze według programu: Ferdynanda Sarnowskiego

(młynarz), Ferdynanda Matysika (Stach), Tadeusza Szanieckiego (Janek), Jerzego Przybylskiego (Miechodmucha), Zdzisława Leśniaka (Pastuch), Franciszka Pieckę (Bryndas) i wreszcie Annę Gołębiowską (Panna młoda). Dekoracje i kostiumy projektował twórca scenografii schillerowskiego przedstawienia — Władysław Daszewski.

„Cudem mniemany” czyli Krakowiakami i góralami Wojciecha Bogusławskiego młody zespół Teatru Ludowego dobrze zdał swój egzamin.

ZYGMUNT GRĘB

Wrażenia muzyczne

Wystawienie „Krakowiaków i górali” Wojciecha Bogusławskiego z muzyką Jana Stefaniego przez Państwowy Teatr Ludowy w Nowej Hucie jest nie tylko wydarzeniem teatralnym, ale także muzycznym. Dla wielu robotników Nowej Huty opera ta będzie wspaniałą bramą do dwóch zaczarowanych światów: teatru i muzyki.

Trudno jest trafić ze sztuką do człowieka, który jeszcze niedawno mieszkał daleko od wszelkich centrów kulturalnych: nie rozumie on często konwencji teatralnej, nie rozumie też muzyki artystycznej, jednak — jakież to charakterystyczne — syntezę obu gatunków, wodewil, operetkę przyjmuje z niebywałą łatwością. Ten właśnie gatunek sztuki — mimo opinii niektórych naszych krytyków teatralnych skazujących operę i operetkę na wymarcie — cieszy się olbrzymią popularnością w szerokich masach; sztuka ta zdaje się być najbardziej ludowa, masowa. Dowodzą tego przepelnione sale na wszelkich imprezach muzyczno-teatralnych, gdy równocześnie zarówno teatry jak i filharmonie z trudem zdobywają nowego słuchacza. Stusznosc wystawienia w Nowej Hucie śpiewogry Bogusławskiego-Stefaniego jest więc niewątpliwa.

Co jest ważniejsze w „Krakowiakach” — słowo, czy muzyka? Jedno i drugie jest ważne! Gdyby Bogusławski chciał położyć główny nacisk na aktorów, użyłby tylko — jak to było w zwyczaju — kilku piosenek, a nie pozwolił Stefanemu dawać pełnego podkładu muzycznego. Są tu wprawdzie odcinki czysto mówione (jak w operze buffa, czy operetce), ale są także duże sceny czysto muzyczne, kiedy cały zespół śpiewa prawie bez ruchu. Całkowity sukces „Krakowiaków” jest możliwy tylko przy pełnej równowadze pierwiastka teatralnego i muzycznego.

Jak przedstawiała się strona muzyczna w przedstawieniu nowohuckim? Trzeba stwierdzić, że kierownik muzyczny, a zarazem dyrygent, Józef Bok, dał z siebie maksimum w kierunku dobrego muzycznie przygotowania całości. Tekst muzyczny był podany na ogół wiernie (do drobnych ułatwień nie można mieć pretensji), czysto, równo. Orkiestra grała na średnim poziomie zawodowym jedynie uwertura wypadła błado na

(Dokończenie na str. 5)

„Cud mniemany”

(Dokończenie ze str. 4)

skutek nikłego składu osobowego orkiestry. Chór początkowo śpiewał słabo, ale w późniejszych scenach zupełnie poprawnie; najważniejsze, że uważał na dyrygenta i śpiewał zgodnie z orkiestrą.

Najgorzej przedstawia się sprawa ze śpiewem solowym. Stefan napisał swoją muzykę wprawdzie dla aktorów, ale dla aktorów z przełomu XVIII i XIX w., którzy umieli w równym stopniu grać na scenie, co i śpiewać, którzy w jednym dniu występowali w dramacie, a w drugim w operze, czy wodewilu (ostatnim artystą dawnego typu, wielkim aktorem, a równocześnie dobrym śpiewakiem był L. Solski). Niestety nasze szkoły aktorskie utraciły zupełnie z pola widzenia sprawy muzyczne, absolwenci b. słabo tańczą, nie umieją śpiewać, nie potrafią nawet muzykalnie mówić.

szczenia garderobę z tkaniny, trudnej do oczyszczenia, wyjaśnić, że czyszczenie to może nie spełnić swego zadania. Uczciwie też byłoby ocenienie przynieszonej garderoby według takiej wartości, jaką ona przedstawia.

Dlaczego, gdy tylko pojawił się na scenie Jerzy Horecki (Bardos, student) można było po pierwszym jego słowie przewidzieć, że ładnie zaśpiewa? Horecki, czy Przybylski (Miechodmucha) — to żadne głosy operowe, a jednak z muzycznego mówienia potrafili wyjść do ładnego śpiewania. Brak umiejętnego frazowania w tekście mówionym, twarde wymowa, „trząskanie” słowem (np. u Basi), to wszystko uniemożliwia dobry śpiew przy najlepszym nawet materiale głosowym; a co dopiero, gdy tego materiału nie ma.

Uwagi powyższe dotyczą tylko w części samego przedstawienia nowohuckiego, raczej są impresjami na marginesie. Uroczyste dzieło Bogusławskiego-Stefaniego ma tak wielką siłę wymowy, że można nie widzieć niektórych braków wykonania. Zapach, młodość, tempo akcji sceniczo-muzycznej odwraca uwagę od pewnych szczegółów technicznych. Szkoda jednak, że nie udało się wszystkiego „zapisać na ostatni guzik”.

Może by nasze szkoły aktorskie wyciągnęły z tego jakieś wnioski?

STANISŁAW LACHOWICZ

TEATR

PISMO STOWARZYSZENIA POLSKICH
ARTYSTÓW TEATRU I FILMU
WYCHODZI DWA RAZY W MIESIACU
ROK XI 15—31 STYCZNIA 1956 R. NR 2

NA OKŁADCE: TEATR WSPÓŁCZESNY w V. E. „HUZARZY”
Bréala. DANUTA SZAFIARSKA (Cosima)
TADEU, LEWICKI (Flicot).
Reżyseria: Józef Wyszomirski, scenografia: Olga Sienaszk
(Fot. COPIA — St. Dukiewicz)

W NUMERZE: „Jeszcze w sprawie norm aktorskich”, „Cud w Nowej Hucie” Marii Czanerle, „Nowa młodość „Krakowiaków i górali” A. W. Krala, „Mały a może duży skandal” E. Żytemirskiego, „Neapol na Powiślu” M. Brahmera, „Oczywiście że pamflet” K. Puzyny, „Drda, Gorki i Arystofanes” A. Sterna, „Pierwsze kroki zespołu Teatru Zagłębia” J. Kukuleczanki, „Aktorzy w oczach pisarzy” L. Baranowskiego, „Moniuszko we Wrocławskiej Operze” W. Dzieduszyckiego, „Sen czerwcowego wieczoru” Wł. Bienkowskiego, „Jedna ojczyzna” Michała Rusinka, W. Natansona, oraz „Z życia ludów pierwotnych” — felieton Kali.

JESZCZE W SPRAWIE NORM AKTORSKICH

Minał 1 stycznia, a zapowiadanych norm aktorskich — jak dotychczas — ciągle jeszcze nie ma. Tego rodzaju sytuacja wywołuje w środowisku aktorskim zrozumiałe zaniepokojenie; pod adresem SPATIFu napływają z terenu zapytania i uwagi — co tu ukrywać — mocno krytyczne, domagające się wyjaśnień i bardziej skutecznego działania.

Minał już okres, gdy niezłałatwienie jakichś żywotnych spraw można było obchodzić milczeniem lub mętym powoływaniem się na bliżej nieokreślone trudności. Rosnąca bowiem dojrzałość naszego społeczeństwa w tym się, między innymi, wyraża, że ludzie nauczyli się śmiało korzystać z prawa krytyki, będącego jedną z form wpływu na bieg naszego życia. Ta ogólna aktywizacja postawy obywatela, będąca przede wszystkim rezultatem wieloletniej konsekwentnej działalności wychowawczej partii, ma swoje pełne odbicie i w środowisku teatralnym — i z tym musimy się wszyscy liczyć.

To zobowiązuje nas do jasnego stawiania rzeczy i do publicznego zdawania sprawy z naszych poczynąń — m. in. w sprawie norm aktorskich.

Jak wiadomo, SPATIF już od paru lat domaga się wprowadzenia u nas zasady norm aktorskich, która działa we wszystkich krajach gospodarki planowej. Na Walnym Zjeździe SPATIFu w marcu ub. r. kierownictwo Centralnego Zarządu Teatrów oficjalnie zapowiedziało wprowadzenie w życie norm aktorskich jeszcze w ubiegłym roku. Jednak w sierpniu ub. r. dowiedzieliśmy się z kół Centralnego Zarządu Teatrów, że z powodu trudności finansowych sprawa norm ma jakoby znów ulec odroczeniu na czas nieokreślony. Przedstawiciele SPATIFu i Związku Zawodowego ponownie interweniowali w tej sprawie u Wicepremiera i Ministra Kultury i Sztuki i uzyskali to, że w październiku został opra-

cowany przez resort projekt uchwały Prezydium Rządu w sprawie norm aktorskich.

Projekt ten był przedmiotem szczegółowej analizy ze strony Komisji Organizacyjnej i Zarządu Głównego SPATIFu, przy współudziale przedstawicieli Zarządu Głównego ZZPK. Pismem z dn. 9.IX. ub. r. SPATIF przekazał Obywatelowi Ministrowi uzgodnione z ZZPK stanowisko w stosunku do projektu resortu.

Zasadniczy mankament tego projektu upatrywaliśmy w braku zróżnicowania wysokości norm dla przedstawień w objędozie i przedstawień w stałej siedzibie teatru. Wyjątkowo trudne warunki pracy w objędozie, niewspółmierność ilości godzin pracy i przejazdu, niewspółmierność wysiłku fizycznego, rozłąka z domem i dodatkowe wydatki w terenie — wszystko to razem nie może nie znaleźć wyrazu w różnicy wysokości norm. Podkreślaliśmy, że „wprowadzenie w życie norm powinno stać się okazją przede wszystkim do realnej poprawy sytuacji na najtrudniejszym odcinku pracy aktorskiej, jakim są występy w objędozie”. Konkretnie proponowaliśmy, ażeby za każde przedstawienie poza stałą siedzibą teatru aktor otrzymywał 1 i 1/2 (półtora) normy spektaklowej. Aczkolwiek Centralny Zarząd Teatrów twierdził, że nie widzi możliwości uwzględnienia tego postulatu — uważamy sprawę za zasadniczą i stanowiska tego konsekwentnie bronimy.

Jeżeli chodzi o sam system norm, SPATIF wysuwał propozycję „luźnych” norm dla różnych grup uposażeniowych (np. od 13 do 16, od 18 do 20 itp.). Chodziło nam o możliwość uwzględnienia — dla danego aktora w danym teatrze — poza wysokością uposażenia, również i jego użyteczności, stażu itp. Jednak przedstawiciele resortu zwrócili uwagę, że w obecnej sytuacji organizacyjnej teatrów tego rodzaju system stanowiłby dodatkową okazję do przetargów aktora z dyrekcją, a ponadto utrudniłby resortowi przewidywanie przybliżonych skutków finansowych.

Mając na uwadze próbny (siłą rzeczy) charakter wprowadzanego u nas po raz pierwszy systemu norm aktorskich, a także nie chcąc utrudniać resortowi forsowania uchwały i jej wejścia w życie od stycznia 1956 r. — wyraziliśmy zgodę na proponowany przez Centralny Zarząd Teatrów system „sztywnych” norm, uzależnionych jedynie od wysokości uposażenia. Zastrzeżliśmy sobie przy tym możliwość późniejszego zgłaszania poprawek w zależności od tego, jak w praktyce normy „zagrają” w teatrze w pierwszym okresie.

Inne, mniej ważne sporne punkty zostały w zasadzie uzgodnione z resortem.

Należy z przykrością stwierdzić, że mimo dalszych interwencji SPATIFu w Ministerstwie i Urzędzie Rady Ministrów — normy dotychczas nie weszły w życie, a procedura uzgadniania przez resort projektu z różnymi czynnikami przedłuża się.

Normy — zdajemy sobie z tego sprawę — nie rozwiązują w pełni zagadnienia poprawy sytuacji materialnej aktora, stanowią jednak pierwszy od szeregu lat realny krok w tym kierunku. Normy stanowią — poza wszystkim — poważny element porządkujący sprawę pracy i płacy aktora, a od właściwego uregulowania tej sprawy zależy w dużym stopniu poprawa pracy ideowo-artystycznej naszych teatrów. Dlatego też obowiązkiem SPATIFu jest wzmożenie starań o przyspieszenie uchwały w sprawie norm i jesteśmy przekonani, że starania te dadzą pozytywny wynik.

Wypada jedynie wyrazić ubolewanie, iż niektórzy urzędnicy Centralnego Zarządu Teatrów tracą energię na lansowanie w środowisku teatralnym wersji o trudnościach, jakie w sprawie norm czyni jakoby SPATIF. Ten prymitywny zabieg nie zasługuje — naszym zdaniem — na odpowiedź. Nie ulega jednak wątpliwości, że ta cenna energia mogłaby być w gospodarce Centralnego Zarządu Teatrów bardziej celowo użyta.

MARIA CZANERLE

„CUD” W NOWEJ HUCIE

O nowym teatrze w Nowej Hucie, złożonym jak każdy inny teatr z gmachu, sceny, widowni, z zespołu i dyrektora, można by pisać sumarycznie, pod wspólnym mianownikiem. Wszystko to bowiem razem, od gmachu począwszy, a na dyrektora kończąc — jest nowe, młode, ładne i solidne, budzi zaufanie i nadzieję. Zakłopotanie wywołuje tylko widownia: mała jak wnuczka „Giganta”. A wiecie co to „Gigant”? Pierwszy, przed laty zbudowany, alkoholowo-rozrywkowy lokal w Nowej Hucie.

A sprawa jest ważna i chodzi w tym wypadku chyba więcej niż o zwykłą rozrywkę, czy o kulturalne spędzenie czasu. Spośród wielu „pustych plam”, powstałych w wyniku znanego nam nienadążania jed-

nych procesów za drugimi — szczególnie jaskrawa i rażąca jest owa „pustka kulturalna”, jaka zrodziła się w tym jedynym w swoim rodzaju mieście w rezultacie szybkiej proletaryzacji tysięcy młodzieży wiejskiej. O problemie tej młodzieży, „na którą już nie działają węzły i idee dawnego wiejskiego i drobnomieszczańskiego środowiska, ale która nie zdążyła jeszcze w pełni przyswoić sobie naszych więzi społecznych i wartości ideowych rodzącego się nowego społeczeństwa socjalistycznego” — pisze m.in. Oskar Lange w „Przeglądzie Kulturalnym”. Innymi słowy: młodzież przeniesiona w nowe warunki musi nauczyć się żyć po nowemu. Ma w tej chwili więcej czasu i pieniędzy niż wtedy, kiedy pracowała na roli, a jednocześnie przestała wie-

dzieć, co zrobić z wolnym czasem i z pieniędzmi (których dawniej często brakowało na pokrycie najprostszych potrzeb gospodarczych, domowych).

Najprostszy i najłatwiejszy użytek wskazuje najbliższej położona karczma. I dlatego aktorzy w Nowej Hucie wychodzą wieczorem ze spektaklu kolektywnie — na wypadek zaczepki ze strony pijaków. I dlatego również tak ogromnie, niezmiernie ważne jest zagadnienie kultury, prasy, książki, kina, świetlicy, sportu, szkoły wieczorowej dla dorosłych.

I dlatego otwarcie teatru w Nowej Hucie jest wielkim świętem tego miasta, świętem, które wejdzie do jego historii inaczej niż uruchomienie nowego pieca czy nowej



TEATR LUDOWY w NOWEJ HUCIE: „KRAKOWIACY I GÓRALE” Wojciecha Bogusławskiego. Scena zbiorowa z aktu drugiego. Na pierwszym planie: Anna Gołębiowska (Basia), Ferdynand Sarnowski (Bartłomiej), Ferdynand Matysik (Stach), Jerzy Horecki (Bardos), Stanisław Marecki (Wawrzyniec), Tadeusz Szaniecki (Jonek). Inscenizacja: Leon Schiller, reżyseria: Wanda Wróblewska, scenografia: Władysław Daszewski

dzielnicy mieszkaniowej, W rozdziale, w którym będzie mowa o wytapianiu się klasy robotniczej z „nieczłowieczej masy” czy „kaszy” — widnieć będzie teatr, jak jeden z pieców, który się tego wytapiania podjął.

Pewien znany dramaturg dowiedział się, że Skuszancka otwiera teatr w Nowej Hucie *Krakowiakami i góralami* skrzywił się z ironią: „A tyle wygadywała o nowej sztuce, o innym teatrze”. Trudno było odmówić mu pewnej racji. Wszyscy jesteśmy znużeni mechanicznym odgrzewaniem choćby najlepszych rzeczy i pragniemy nowych sztuk, nowych teatralnych wrażeń. A mimo takich uprzedzeń staroświecka sztuka czcigodnego ojca teatru zabrziała młodo i świeżo, a nawet w pewnym sensie aktualnie. Brała przeciwieństwo udział w sprawach ogromnie ważnych, dotyczących rewolucji narodu, toteż nie dziwnego, że potrafi znaleźć zrozumienie u tych, którzy również

w rewolucji (innej co prawda) uczestniczyli i uczestniczą. Dlatego wydaje się, że pomijając przymioty artystyczne utworu, a zwłaszcza jego inscenizacji — zawdzięczają *Krakowiacy i górale* swe honorowe miejsce w naszym repertuarze ostrej polityczności i agitacyjności, cechom, których brak odczuwamy tak często na naszych scenach, jakkolwiek w codziennym życiu narzekamy na ich nadmiar. To, co się dzieje na scenie, jest bowiem tylko pretekstem, by ustami prawie wszystkich bohaterów wygłosić płomienny manifest, wzywający naród do zgody w imię wspólnej walki o wolność. Owe „idei nadrzędnej” podporządkował Bogusławski wiele: dla niej zrezygnował tu prawie z krytyki stosunków społecznych tak wyraźnej we wcześniejszym o dwa lata *Henryku VI*, jej poświęcił troskę o logikę i prawdopodobieństwo postaci, używając wszystkich niemal, bez względu na funkcję w utworze, do głoszenia tych samych hasel



TEATR LUDOWY w NOWEJ HUCIE: „KRAKOWIACY I GÓRALE” Wojciecha Bogusławskiego. Scena z aktu drugiego. Na pierwszym planie: Jan Mączka (Kwicołap), Franciszek Pieczka (Bryndas), Tadeusz Jurasz (Swistos), Witold Pyrkosz (Morgal)

obrony zagrożonej wolności, (np. kiedy Bryndasowi, występującemu w roli „agresora” każe wyśpiewywać: „Trzeba nam się dzielnie bronić i zwyciężać lub umierać”).

Taka bowiem była myśl społeczno-polityczna demokracji polskiej tych czasów bezpośrednio insurekcję poprzedzających, by trudne i drażliwe sprawy reform społecznych, łatwo mogące zrazić szlachtę do powstania, odłożyć na później, a na razie pozyskać chłopów dla walki obietnicą reform połowicznych — uzależnionych w znacznej mierze od ich w tej walce udziału. Bo też wiadomo (i można to powiedzieć nie tylko w odniesieniu do omawianego okresu), że demokrację polską charakteryzował nie jej program społeczny, nieśmiały i wątpliwy, ale program polityczny, narodowo wyzwolńczy. Sprawa narodu, jego wyswobodzenia spod tyranii zaborców, była, jak wiadomo, osią programów wszystkich demokratycznych stronnictw, skąd dość wcześnie przeniknęła do literatury, by stać się źródłem natchnienia i wielkości polskiego romantyzmu.

Krakowiacy i górale Bogusławskiego są jednym z pierwszych utworów podejmujących ideę zjednoczenia narodu w walce o wolność w momencie jej narodzin, w przeddzień pierwszego powstania narodowego przeciw obcej przemocy. Są też pierwszym w literaturze naszej utworem, w którym lud występuje jako część narodu, poczuwająca się do odpowiedzialności za jego losy. Bogusławski powodowany jasno przyszłością — mu celem zerwał z dotychczasową tradycją literacką, przedstawiającą chłopów bądź to jako ofiary ucisku feudalnego, bądź jako sielankowych pasterzy zajętych żniwami miłostkami. Jego chłopci mimo wyraźnych, a po raz pierwszy w naszej literaturze wprowadzonych cech odrębnego języka i folkloru — są naprawdę wyrazicielami poglądów patriotów polskich, przygotowujących powstanie narodowe. Ich „program” społeczno-polityczny widać najwyraźniej może w „błogosławieństwie” Wawrzyńca:

— Życie swobodnie...
Uprawiajcie w pocie czoła waszą ziemię,
ona jest matką waszą, ona was wyżywi.
A Bóg widząc was godnych,
udzieli wam dni swobodnych,
i może was wynieść do tych stanów,
do których wyniósł waszych panów.

Innymi słowy: Chwycie za broń w obronę wolności narodu, a wszystko inne załatwi się bez was. W tym duchu przeciw zwracał się do chłopów Kościuszko, obiecując im wzajemian za udział w walce zniesienie poddaństwa i zmniejszenie pańszczyzny. Kosynierzy kościuszkowscy dowiedli, że taka wiara w ludzie istniała, choć na to, by ją powszechną uczynić, trzeba było reform dalej idących niż te, które chłopom ofiarował program społeczny powstania. Nieprędko to jednak nastąpi, skoro po latach pełnych klęsk i rozczarowań te same złudne nadzieje żywić będą chłopscy żołnierze w armii napoleońskiej pokazani w *Sułkowskim*, tylko że autor *O żołnierzu tulaczu* nie podzielał już pogodnego optymizmu o tyle starszego wiekiem i uboższego w doświadczenia Bogusławskiego.

Wyżej podane słowa Wawrzyńca są zresztą — pomijając humanitarne idee wieku oświecenia mówiące o nieprawości „świata przewrotnego” i zrównaniu stanów — jedną z niewielu aluzji do stanu chłopskiego jako takiego. W zasadzie bowiem chodzi o niewolę nie chłopską, ale ogólnonarodową, hasła walki o wolność dotyczą wolności całego narodu. Stąd tak mocno podkreślana potrzeba zgody w narodzie i wspólnego zbrojnego wysiłku w obliczu niebezpieczeństwa wszystkim zagrażającego:

„Gdzie o wszystkich chodzi całość
Tam najpierwsza cnota śmiałość.

Wszakże pogodzić się chcemy,
Choć pobić was możemy.

Zmienił się również stosunek do osoby króla, po którym w *Henryku VI* i w *Dowodzie wdzięczności narodu* Bogusławski tak wiele się spodziewał. Nic dziwnego — Stanisław August rozczarował patriotów. Wielu z nich, jak Bogusławski kiedy pisał *Henryka VI*, chciało w nim widzieć „mądrego monarchę”, który „otoczony prawdziwie uczonymi ludźmi, wszystkie życia swojego chwile poświęcał dobru poddanych”. Wierzę, że król stara się o „sprawiedliwości sprośowanie, ukrócenie fanatyzmu, ograniczenie możnowładztwa, polepszenie losu wieśniaków i rozszerzenie oświaty”. Stanisław August nie spełnił, jak wiadomo, tych nadziei. Zawód, jaki sprawił narodowi, znalazł m.in. wyraz w licznych piosenkach i wierszach gęsto w odpisach krążących o treści antymonarszej, rewolucyjnej, żywcem jakby od Francuzów zaczerpniętej, choć zarzucającej królowi konkretne, na narodzie polskim popełnione zbrodnie.

Widać, że również Bogusławski stracił wiarę w dobre chęci monarchy i w możliwości zbawienia przezeń narodu, skoro w *Krakowiakach i góralach* nie ma już o królu ani wzmianki.

Pisałam o żywości *Krakowiaków i górali*, a sama wdałam się w niezbyt odkrywcze historiozoficzne rozważania, pośrednio tylko z żywością utworu związane. Wierzę jednak, że reakcje na przedstawienie w Nowej Hucie mogą być i z pewnością będą o wiele żywsze, stare mądrości i hasła bez zbytniej historiozoficznych skrupułów przenoszące na teren współczesności, by nowym służyły czasem i potrzebom. Że znajdują się tacy, co hasło zgody narodowej przymierzyć zechcą do podobnie brzmiącego i podobny cel mającego hasła jedności narodu za niedawnej okupacji, i tacy, którym ono na myśl przywiedzie urzeczywistniany przez nas program zjednoczenia wolnego narodu dla budowy ustroju wolnego nareszcie od największego grzechu przeszłości — od nierówności społecznej. I takich pewnie nie zabraknie, którym rozpasani górale chuliganów nowohutnickich przypomną, i takich, którzy tęsknotę młynarszowej do swobody za wezwaniem do swobodnej rozpusty poczytać zechcą, i ta-

kich... Jednym słowem, jak to już Wyspiański po freudowsku powiedział „...co się w duszy komu gra, co kto w swoich widzi snach...”

*

Krakowiacy i górale mają, jak wiadomo, w naszym teatrze bogatą i piękną tradycję. Nie umniejsza to jednak zasługi Leona Schillera, który na *Cudzie mniemanym* cudu prawdziwego dokonał — zrobił zeń widowisko bliskie współczesnemu widzowi. Tym bardziej to dziś dla nas oczywiste, że wielu inscenizatorów przyzwyczaiło nas w ostatnich latach do czegoś wręcz przeciwnego, dowodząc na niejednym przykładzie, że arcydzieło klasyka potrafi być na scenie śmiertelnie nudne i nie mieć współczesnemu widzowi nic do powiedzenia. Schiller zaś sięgnął po utwór, ważny bo ważny, bo i autor wielce cenny, i temat ideologicznie mocny, i muzyka piękna i możliwości inscenizacyjne... tylko że... podobnie jak ongi Kamińskiego, tak teraz trzeba było Schillera, żeby widza o tym wszystkim przekonać. I to jak przekonać! Oczarować bogactwem i przepychem utworu, który tyle uboższy zdał się ludziom bez schillerowskiej wyobraźni, olśnić urokiem tego, co zdało się tylko naiwnością, zaskoczyć i wstrząsnąć ostrością i aktualnością dygresji, tkwiących głęboko w owych czasach, a jednocześnie aż do nas trafiających aluzyjnością tekstów i ich interpretacji. Myślę, że jeśli chodzi o stosunek obu mistrzów do dzieła, to w jednym się obaj schodzą: dla Bogusławskiego byli *Krakowiacy i górale* pretekstem do przemycenia spraw i idei o wielkim, ogólnonarodowym znaczeniu; dla Schillera był utwór Bogusławskiego również pretekstem... do stworzenia wielkiego, narodowego teatru.

*

Reżyseria Wandy Wróblewskiej jest nie tylko wierna Schillerowi, ale w pewnym sensie twórcza i pouczająca. Wróblewska miała do czynienia z zespołem bardzo młodym, z różnych teatrów przybyłym, lecz z jednakową ochotą i zapałem poczynającym sobie na nowej, pionierskiej placówce. Pokażcie mi jednak wiele teatrów o po-

dobnych zespołach, nawet bardziej okrzepłych i scalonych, które dawałyby spektakle tak czyste i jednolite w koncepcji, których aktorzy mieliby na scenie tyle prostoty i szczerości i stanowili tak zgraną i harmonijną całość. Innymi słowy — to cośmy zobaczyli świadczy o bardzo solidnej robocie reżyserskiej, wychowawczej i artystycznej.

O dekoracji i kostiumach Władysława Daszewskiego trudno pisać prozą. Zasługują na poemat. Są jeszcze piękniejsze, barwniejsze, ciekawiej szarmonizowane, bardziej czarujące niż te, które widziałam w Teatrze Narodowym. W konkursie dziesięciolecia zasługują chyba na pierwsze miejsce.

I na zakończenie — o zakończeniu. *Krakowiacy i górale* są bodaj najbardziej elastycznym, do różnych epok i okoliczności przystosowalnym utworem naszej literatury. Sam autor niejednokrotnie zmieniał przyśpiewki w zależności od potrzeb aktualnej, z sytuacją polityczną związanej agitacji. Schiller pogłębił i uwspółcześnił tę część utworu, wzbogacił i silniej wyakcentował jego tło ideowo-historyczne, a jednocześnie — w prologu i epilogu — przerzucił pomost między czasami, w których „się Warszawa cała w theatrum przeobraziła... woła Ludu wyreżyserowane...” do roku 1946 „nową żyjącego wolnością”.

W nowej „reprezentacji” *Krakowiaków i górali* opuszczono prolog i międzyaktową parabazę Schillera, jako z określonym momentem związane, wzbogacając natomiast epilog dawny nowymi wstawkami, z nowej sytuacji zrodzonymi. Mimo starania nie udało mi się jednak ujawnić autora nowych strof, Schillerowi i Nowej Hucie poświęconych, zrecennie i dźwięcznie do utworu i nowej publiczności dopasowanych. W tajemnicy podejrzewam Leona Pasternaka, bo choć konspirator z niego doświadczony, na premierę (miejsce zbrodni) jednakże przyjechał. I na zakończenie relacji o nowej reprezentacji scenicznej *Krakowiaków i górali*, która odbyła się w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie dnia 3 grudnia roku 1955 — antrepreneurowi tego teatru Krystynie Skuszance — życzenia dalszych cudów.

ANDRZEJ WŁADYSŁAW KRAL

NOWA MŁODOŚĆ „KRAKOWIAKÓW I GÓRALI”

W końcowych słowach międzyaktu Leona Schillera, wprowadzonego do przez niego reżyserowanych *Krakowiaków i górali*, Aktor i Aktorka Teatru Narodowego mówili: „Przybyliśmy tu do was spoza kulis tego świata jedynie po to, by stwierdzić, czy stara opera Bogusławskiego moc jeszcze posiada. I oto odchodzimy w spokoju, bowiem głos wewnętrzny mówi nam, że tak jest prawdziwie.” Gdyby dziś twórca nieśmiertelnej inscenizacji utworu Bogusławskiego-Stefaniego pojawił się jakimś cudem mniemanym w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie, aby przekonać się, czy jego stare dzieło („stare” — bo w bieżącym roku minie przecież 10 lat od łódzkiej premiery) siłę i młodość w dalszym ciągu posiada — odszedłby także w całkowitym spokoju.

Dzieło Leona Schillera przeżywa dziś w Nowej Hucie nową młodość. Spektakl Teatru Ludowego nie jest dokładną kopią przedstawień przez samego Schillera przygotowanych, jest żywy. Myślę, iż dobrze się stało, że nią nie jest, tym bardziej, jeżeli możemy równocześnie zobaczyć bardziej wierną rekonstrukcję oryginału, jaką stanowi przedstawienie Teatru im. Jaracza w Łodzi. Sądzę, że staranie się o zrobienie szczegółowej rekonstrukcji schillerowskich *Krakowiaków i górali* na otwarcie pierwszego teatru w Nowej Hucie miałyoby się trochę z celem, dla którego tę scenę stworzono. Mnie także żal było bardzo, kiedy jeszcze przed obejrzeniem przedstawienia dowiedziałem się, że opuszczono schillerowski prolog i parabazę przed IV aktem. Ale potem, gdy patrzyłem

wieczorem na scenę i na widownię, na spektakl i na publiczność — nie myślałem już o tym, zbyt mocno ścisnęło mi gardło wzruszenie.

„Ciągłym zmianom ulegało to widowisko, a zmiany te świadczyły o żywotności teatru, o jego reagowaniu na różne wydarzenia polityczne i o sile samego dzieła”. Wiktor Brumer pisał te słowa (w książeczce pt. *Z dziejów „Cudu mniemanego” Wojciecha Bogusławskiego*, Warszawa 1925) w odniesieniu do utworu Bogusławskiego. Chcę je dziś zastosować w stosunku do dzieła Leona Schillera. I ono ulegało na przestrzeni swego żywota pewnym zmianom — zmieniał się nieco tekst prologu i międzyaktu, zmieniały się przede wszystkim ciągle śpiewki końcowego wodewilu. Udało mi się zgromadzić prawie wszystkie, wciąż narastające jego strofki — jest tego naprawdę sporo. I można by na dobrą sprawę wzorem Brumera napisać już nową książeczkę: „Z dziejów *Cudu mniemanego* Leona Schillera”. Sam jednak rdzeń inscenizacji — cztery akty *Krakowiaków i górali*, opracowanie ich tekstu, muzyki, układów sytuacji, partytur dla aktorów — musi pozostać niezmienny, bo nikt już przecież nic więcej tu nie wymyśli, ani nowego, ani lepszego, niczego, co by można ująć lub dodać. Tu jest siła tego dzieła, jego nieustanna aktualność, ciągła młodość.

Najnowsze przedstawienie *Krakowiaków* w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie dobitnie o tym przekonywa. Ukazanie dzieła Bogusławskiego-Schillera bez prologu i mię-

ędzyaktu, bez owego historycznego obudowania, pokazanie go bezpośrednio — świadczy o zaufaniu przede wszystkim tej najżywszej, najbardziej współczesnej, najtrwalszej jego wartości. Nie było w tym oczywiście żadnego ryzyka. Jak wiadomo, prolog i parabaza dodawały inscenizacji historyczne i historyczno-teatralne zaplecze i komentarz, wiązały współczesne, całkowicie nowoczesne przedstawienie z historią, z momentem narodzin, rolą i dziejami *Cudu mniemanego*. Stanowiły pomost, arkę przymierza między przeszłością, wielką tradycją, a współczesnością. Był to teatralny majstersztyk, dodający inscenizacji jakby drugie skrzydło. Przedstawienie w Nowej Hucie opuszcza owo skrzydło, potrącając o przeszłość, skupiając się na tym, co uderza w teraźniejszość i przyszłość. Fakt ten na pewno zuboża trochę przedstawienie, ale czyni je znacznie prostszym, łatwiejszym do przyjęcia. Wolno było to zrobić przede wszystkim dlatego, że zdania z prologu o „opowieści o pewnej reprezentacji scenicznej”, jaką ma być przedstawienie, nie można było rozumieć dosłownie. Wedle słów inscenizatora, w przedstawieniu nie chodziło „w żadnym razie o rekonstrukcję teatrologiczną”. Było ono: „pobawione tzw. stylizacji, której nie lubię — mówił Schiller — zadanie techniczne polegało na tym, by w obrębie frazy i motywu muzycznego dać wyraz realistyczny”. Zresztą historia przemawia oczywiście w samym widowisku, a kontakt z widownią i słowa o Bogusławskim utrzymane są w końcowym wodewilu:

Kto krzywdzące głos ojczysty
Mniemania umorzył,
Kto grał, pisał i grających
Na czas późny stworzył,
I kto scenie narodowej
Nowe przydał blaski,
Kto jej cel ukazał nowy —
Wielki Bogusławski!
Blask dała sztuka ojczysta
Poczerpnięta z ludu,
Chwała tedy wiekiusta
Autorowi „Cudu”!

Czy jednak to rozluźnienie związku *Krakowiaków i górali* ze znamienym momentem historycznym ich sławnej prapremiery, jakie mamy w teatrze w Nowej Hucie nie sprawia, że aluzje, dygresje i metafory utworu nie są dostatecznie jasno rozumiane przez publiczność? — Wydaje mi się, że tak nie jest. Ta sztuka, dość skomplikowana, kiedy zaczniemy ją uczenie analizować, jest — zwłaszcza w schillerowskim kształcie — bardzo przystępna, bardzo zrozumiała i łatwa. Robione bez żadnych skrupułów przejście od prościutkiej akcji, mającej najwyraźniej pretekstowy charakter, do szerokich, patriotycznych i wolnościowych uogólnień, jest przecież w istocie swojej czymś bardzo ludowym, prostym. Ze sceny padają słowa o Kościuszcze i Kołłątaju, ale widzowie na pewno bez trudu potrafią znaleźć szersze uogólnienia i pod sprawy dziejące się w *Krakowiakach* podłożyć każdą inną walkę o niepodległość, sprawiedliwość, wolność, o jedność i siłę narodu. Jest to zresztą sprawa oczywista i zjawisko bardzo zgodne z tradycją *Cudu mniemanego*, z jego wszystkimi przekształceniami. W ogólnej atmosferze utworu, w jego umiejscowieniu społecznym, w ludowości i narodowości tkwi istota *Krakowiaków*, ich siła, prosta ale niezmiernie szlachetna tonacja. Schiller wszystko to bardzo wyostrzył, ogromnie wzbogacił — ale przy całej tej współtwórczej pracy pozostał nieporównanie wierny umiłowanemu przez siebie autorowi *Cudu*. Bo cechy te tkwiły organicznie już w oryginale Bogusławskiego, od ludowej koncepcji rzeczywistości, ludowej koncepcji Polski począwszy. Warto przypomnieć, że u Bogusławskiego Bardos zostaje razem z ludem. U Schillera tego fragmentu nie ma, bo u niego jest ten „ubogi student z Krakowa” emisariuszem Kościuszki, ale w pierwotnym tekście Bardos powiada: „Tu sobie gdzie na gruncie osiedzę w Mogile”.

„Scena we wsi Mogile pod Krakowem”... Jakież niespodzianki gotuje nam czasem historia. Przecież to jak w bajce. Któżby się spodziewał w czasie, kiedy powstawała schillerowska inscenizacja *Krakowiaków i górali*, że za parę lat będzie się ją grać w tym samym miejscu, gdzie Bogusławski umiejscowił swą komediooperę. Boć przecież miasto Nowa Huta zbudowano m.in. także i na terenie starej, pocziwej wsi podkrakowskiej o nazwie Mogiła, którą zawdzięcza wznoszącemu się tam kopcowi Wandy. Kiedy wejdziecie dziś na ów kopiec i staniecie twarzą w kierunku Krakowa, na prawo rozciąga się imponująca panorama kombinatu; na wprost ciągnie się nowe miasto, gdzie zbudowano teatr, a na lewo w kierunku Wisły zobaczycie jeszcze resztki owej wsi ze starym klasztorem Cystersów. Na ślicznym prospekcie Władysława Daszewskiego zamykającym scenę odnajdziecie zarówno pięknie wymalowany kopiec Wandy, jak i kościół, który nie jest niczym innym, tylko owym klasztorem... A jedna z końcowych pieśni w nowohutnickich *Krakowiakach* brzmi:

Zali wiecie cni widzowie,
Ze to prawda życia,
Co wam nasi aktorowie
Odegrali dzisiaj?
Tak się działo kiedyś tutaj,
Dawno przed latami,
Tu, gdzie teraz Nowa Huta
Dymi kominami!

Nie było nic nieznaczącym pretekstem to, że Bogusławski sprawy swej śpiewogry rozegrał całkowicie w ludowym środowisku,



TEATR LUDOWY w NOWEJ HUCIE: „KRAKOWIACY I GÓRALE” Wojciecha Bogusławskiego. Akt czwarty. Eugenia Romanow (Dorota), Tadeusz Szaniecki (Jonk), Franciszek Pieczka (Bryndas). Inscenizacja: Leon Schiller, reżyseria: Wanda Wróblewska, scenografia: Władysław Daszewski

tak jak nieobojętny był fakt wybrania jako miejsca „dziania” się rzeczy wsi podkrakowskiej. Fakt ten o tyle jeszcze nie jest nieważny, że wiąże się z biografią autora *Cudu*. Tadeusz Mikulski w „*Pamiętniku Teatralnym*” (zeszyt 1—1955 r.) ujawnił i udokumentował niedawno prawie nieznaną chwilę z życia Bogusławskiego. Otóż we wczesnej młodości Wojciech Bogusławski uczył się przez dwa półroczia (1770/71 i 1771/72) w szkole Nowodworskiego w Krakowie. Sam był więc także „ubogim studentem z Krakowa” i z własnego zapewne doświadczenia kształtował postać Bardosa. Mógł więc także sam poznawać pejzaż i folklor ziemi krakowskiej, na pewno zajął i do Mogiły, pieszko wędrując przez tę sześciokilometrową

przełęcz, którą przebywamy dziś tramwajem mknącym do Nowej Huty. W świetle tego odkrycia jaśniejsze stały się fragmenty z pamiętników Bogusławskiego, w których pisze: „Lube mojej młodości wspomnienia, drogie chwile, które na tej ziemi przeżyłem, nauki, które w niej brałem, związki krwi, które mnie tam łączyły, wszystko to przed moimi stanęło oczyma. Wezwałem całą moją pamięć, całą moją zdolność do odmalowania ich zwyczajów, zdań, uczuć, mowy i zabaw, a w krótkim czasie napisawszy znajomą aż nadto operę *Cud czyli Krakowiaki i górale* z ułożoną przez J. Pana Stefania muzyką, dnia 1 marca wystawiłem na scenę”.

Okoliczności, czas i miejsce, w jakich to



TEATR LUDOWY w NOWEJ HUCIE: „KRAKOWIACY I GÓRALE” Wojciecha Bogusławskiego. Akt drugi. Stanisław Marecki (Wawrzyniec), Maria Szaniawska (Stara Baba), Jerzy Przybylski (Miechodmucha)

MAŁY, A MOŻE DUŻY SKANDAL

samo w zasadzie przedstawienie oglądamy, zwykle bardzo wpływają na treść naszych doznań. Trudno opisać, jak nieporównanie żywo brzmią dziś schillerowscy *Krakowiacy* tu, na ziemi krakowskiej, a zwłaszcza tu, w Nowej Hucie. Podani przez młody zespół bezpośrednio i prosto, brzmią naprawdę inaczej niż gdzie indziej, naprawdę nowo, choć w inscenizacji nie się prawie poza dodanymi nowymi kupletami nie zmieniło. Jakże porywa nas tu ta taneczno-spiewna epopeja o Polsce, pełna umiłowania ojczyzny, dumy narodowej, radości i optymizmu, przypominająca jednocześnie cenę wolności, walki o nią stoczone, ukazująca perspektywę tej „Odrodzonej Polski Młodej” i nakazująca, „by jej siła, bracia mili, nowym była cudem”. Należę do tych, którzy sądzą, że Nowa Huta, mimo wszystkich złych rzeczy, jakie się w życiu jej mieszkańców zdarzały przejawiać, to młodość Polski — i może dlatego tak mnie to „brało”.

Zresztą w nowohutnickim teatrze żywy oddech ma wszystko, nawet pełna naiwnego wdzięku moralistka *Cudu mniemanego*, dotycząca amorów i małżeństwa.

Jakież jest, dokładniej biorąc, samo przedstawienie? Przede wszystkim — bardzo młode. Tak młodych wykonawców *Krakowiaków i górali* nie widzieliśmy jeszcze w ramach schillerowskiej inscenizacji. Młodość, a więc świeżość, brak rutyny, bezpośredniość, żywiołowość? Tak, ale i duża sprawność, wiele ciekawych, oryginalnych osiągnięć, a rzecz najciekawsza, metoda, która do tych rezultatów wiodła. Trzeba podziwiać rozmiary pracy (i umiejętności pracy), jaką wiozła w przedstawienie Wanda Wróblewska, najbliższa towarzysza Leona Schillera przy łódzkiej i warszawskiej premierze, a także współreżyser przedstawienia w Katowicach. Pracowała w Nowej Hucie ze zdolnym zespołem, ale byli na pewno wśród jego młodych aktorów ludzie, którzy nigdy nawet nie oglądali na scenie schillerowskiego przedstawienia. Wykonanie aktorskie trzeba więc było budować od początku, od podstaw. Myślę, że gdyby reżyser kazał w tym wypadku aktorom kopiować gotowe, przedstawione przez siebie, świetne wzory, niewiele by z tego wyszło. Wiem, że Wanda Wróblewska pracowała inaczej. Starła się naprowadzać wykonawcę na właściwy ton, ale aktor wyjść musiał od siebie, ton ten znaleźć w sobie, dochodzić do postaci samodzielnie. Stąd też nie było w przedstawieniu dławienia indywidualności poszczególnych wykonawców przez narzucenie im „obowiązuje” wizji. Nie wszyscy oczywiście doszli do równie pełnych wyników. Stąd też obserwujemy parę rezultatów aktorskich zdumiewająco dobrych, parę dobrych (są też tylko poprawne), ale rzeczy „puszczonych” lub sztamkowych — nie znajdziemy.

Jeżeli chodzi o młodych, do najlepszych osiągnięć zaliczam Bardosa, Dorotę, Stacha Jonka i Świstosa. Jerzy Horecki, aktor rzeczywiście wysoce uzdolniony, obdarzony świetną dykcją i pięknym głosem, dzięki swej młodości i bezpośredniości doskonale się czuje jako Bardos nie tylko w najważniejszych, „prowadzących” partiach roli, ale także w tych lekkich i wesołych, kiedy łączy Basię i Stacha i daje nauczkę Dorocie. Przejścia od patriotycznych uogólnień do zwykłej akcji i odwrotnie dokonują się u niego, jak zresztą i w całym przedstawieniu, ogromnie płynnie i naturalnie. Jego młodości sylvetka łączy szlachetność, prostotę i urok osobisty. Dorota Eugenii Romanow jest młoda i śliczna, pełna temperamentu (co doskonale uzasadnia jej amory do Stacha) i charakterystycznego zacięcia. Jest chyba najbogatszą, najpełniejszą rolą kobiecą w przedstawieniu; podobnie jak Bardos i najprawdziwszy, pełen nieświadomego wdzięku Stach — Ferdynand Matysik oraz z ogniem zagrany Jonek Tadeusza Szanieckiego — bardzo ładnie, czysto wykonuje partie wokalne. Wśród górali zachwycą wyszkoleniem ciała, brawurowym tańcem, pasją

we wcieleniu się w zbójnika Tadeusz Jurasz (Świstos). Drugim dobrym zbójnikiem jest Witold Pyrkosz jako Mongal.

Jedyną może rolę, na której znać zewnętrzne kopiowanie, jest Miechodmuch. Jerzy Przybylski zrobił w tym wypadku wszystko, co mógł. Trudno aktorowi obdarzonemu talentem dramatycznym znaleźć nagle w sobie tyle siły komicznej, ile wymaga postać kapitalnego organisty. Wiele radości sprawia epizod Pastucha w wykonaniu Zdzisława Leśniaka i Zosia grana przez Annę Gołębiowską, której, mimo dwukrotnego obejrzenia przedstawienia, nie zobaczyłem, niestety, w roli Basi. Wszystkie partie dygresyjne i aluzyjne podawane są w przedstawieniu bardzo przejrzyście i czysto. Pamiętam na przykład doskonale błogosławieństwo Wawrzyńca, którego pełną powagi postać tworzy Stanisław Marecki.

Jeśli jesteśmy już przy aktorach starszych, to wymienię jeszcze Marię Szaniawską w żywym, soczystym epizodzie Starej Baby i przede wszystkim świetnego, wyrazistego Bartłomieja, którego gra Ferdynand Sarnowski, nestor młodego zespołu, artysta biorący udział — przed pół wiekiem z górą — w krakowskiej prapremierze *Wesela*.

Wszystko jak dawniej stopione jest ze scenografią Daszewskiego, zestrojone z muzyką w układzie Władysława Raczkowskiego, który i tym razem czuwał osobiście nad przygotowaniem orkiestry (dyryguje nią młody muzyk Józef Bok) i tańczące według układów i pod kierunkiem Jadwigi Hryniewickiej. Władysław Daszewski sam doglądał wykonania dekoracji i kostiumów i znowu trochę pozmięniał. Zdołałem zauważyć przede wszystkim dwie innowacje: w dekoracji trzeciego aktu (las) pozostawia Daszewski z tyłu swój prospekt (oczywiście przyciemniony, co ma sugerować oddalenie) oraz zmienia zupełnie kostium Bardosa, przyodziewając go w podniszczony ale modny, osiemnastowieczny fraczek. Zbójników obok Bryndasa jest tylko trzech (Morgał, Świstos, Kwicołap) i wszyscy zachowują dawną, kapitalną charakterystykę. Informuję o tych szczegółach, bo wiem, że są ludzie, których te rzeczy — w wypadku takiego wydarzenia jak wznowienie schillerowskich *Krakowiaków* — ciekawia.

Mniejsza scena powoduje, że dekoracja (z którą takżeśmy się już zżyli) jest nieco ściśnięta; z tej samej zapewne przyczyny mniejsze są tłumy na scenie i rozmach schillerowski musiał zostać trochę uszkolniony. Dynamiki, siły i sprawności jest w nowohutnickim przedstawieniu na pewno bardzo dużo, choć nie wszystko jest tu, zwłaszcza w pełnych ruchu scenach zbiorowych, tak idealnie zrytmizowane z muzyką, tak bezbłędne i precyzyjne. Zresztą nie trzeba chyba znowu porównywać, bo podobno tego poziomu wykonawczego, jaki miała pierwsza premiera łódzka, żadne z późniejszych przedstawień już nie osiągnęło. Tak samo nie byłoby sprawiedliwe porównanie Franciszka Pieczki, który stwarza w Nowej Hucie własną, odrębną i dobrze zrobioną sylwetkę Bryndasa — z Tadeuszem Cyglerem.

Ale na przedstawieniu w Teatrze Ludowym naprawdę nie myśli się o tym. Jedno z największych wzruszeń przeżywa się wtedy, gdy w końcowym wodewilu, po hołdzie oddanym Bogusławskiemu padają słowa:

Dzieło mistrza drugi podjął
Sceny odnowiciel,
I operę ludu godną
Nowym natchnął życiem.

I nastała tej śpiewogry
Odrodzenia era,
Chwała temu, co ją odkrył,
Chwała — dla Schillera.

Dopiero w tym miejscu uświadamiamy sobie, że schillerowska inscenizacja *Krakowiaków i górali* należała już także do historii polskiego teatru.

Teatr „Estrada Satyryczna” w Stalino-grodzie zdołał dwoma programami składanymi pozyskać sobie sympatię śląskiej publiczności. Zwłaszcza drugi program tego teatru pt. *Ładne kwiatki* cieszył się zasłużonym powodzeniem. Cechował go szczególnie na ogół dobór tekstów, pochodzących w znacznej części od autorów miejscowych, i dobry poziom wykonania, a reżyseria (w pierwszym programie — Romana Zawistowskiego, w drugim — Kazimierza Pawłowskiego) i dekoracje odznaczały się troską o maksymalny efekt artystyczny i pomysłowością.

Tym bardziej ubolewać należy, że kierownictwo teatru, nadużywając kredytu zdobytego u śląskiej publiczności, poczęstowało ją nieswieżą i niesmaczną potrawą. Wznowienie nieaktualnej, byle jak przez autorów odgrzanej komedijki Gozdawy i Stępnia *Ambasador* (mogącej może bawić swoją aluzyjnością pewną część publiczności łódzkiej w pierwszych latach po wojnie, kiedy popularni nasi literaci obejmowali placówki dyplomatyczne za granicą) byłoby błędem nawet w tym wypadku, gdyby zaprezentowano ją w dowcipnej inscenizacji i koncertowym wykonaniu. Niestety — to, co widziałem na śląskiej scenie, jest małym artystycznym skandalem. Małym ze względu na kaliber teatru, ale skoro się zważy, że sprowadza się do niego najszybszych górników, że obsługuje on Ślązaków w ich stolicy — może nawet i dużym skandalem.

Kto właściwie ponosi odpowiedzialność za to w najwyższym stopniu trywialne, pornograficzne i bezmyślne widowisko? W drukowanych programach próżno szukałem nazwiska reżysera. Znalazłem je jednak na afiszu. Jest nim kierownik artystyczny teatru, Kazimierz Pawłowski. Z najwyższą przykrością konstatuje fakt, że zdolny reżyser i aktor pozwolił sobie na nieprawdopodobnie lekceważący stosunek do sztuki teatralnej. Z programu wynika, że w premierowej obsadzie wykonywał on tytułową rolę. Możliwe, że wykonywał ją dobrze, że nawet, jak to się mówi, „trzymał” cały spektakl. Ja go jednak na scenie nie widziałem (przedstawienie oglądałem w pierwszej połowie grudnia), widziałem natomiast na niej pewną liczbę osób, z których część (stwierdzam to ze smutkiem) — to zawodowi aktorzy, część zaś ma zapewne inne emploi, a na scenę trafiła jakaś tajemnicza, nieznana mi droga. Trudno wyobrazić sobie bardziej przykre widok, niż poruszające się na scenie, brzydko roznegliżowane, młode dziewczyny uśmiewające się i śpiewać. Nie należy wymieniać ich nazwisk. Jeśli dodamy do tego, że w chaosie reżyserii, w brudzie i dyktanckiej pretensjonalności dekoracyjnej i w ordynarnych gierkach „pod publiczność” zagubiło się kilka niezłych dowcipów spółki autorskiej, a jak sztychło z worka wylało z komedijki jej dramatyczny prymitywizm, wszystkie zaś muzyczno-tekstowe słabizny i banalności wystąpiły w całej swej żałosnej okazałości — otrzymamy pełny, gorszący obraz stalino-grodzkiego „satyrycznego” spektaklu.

Ambasadora należy czym prędzej z afisza zdjąć, satyryków, przede wszystkim śląskich, prosić o zmontowanie trzeciego (omawiany się nie liczy), dobrego, powiązanego ze śląskim regionem programu, z zespołu zaś teatru usunąć osoby niepowołane i zaopiekować się tymi jego członkami, którzy na to zasługują. Szkoda zwłaszcza niewątpliwego talentu charakterystycznego Wandy Dembek, która zdążyła już niestety w trakcie poronionej imprezy nieźle zniechęcić się do ordynarnego krzyku i wykrzykiwania się — to nie gra), i męczącego się w bzdurnej roli, doskonałego parodysty śląskiego Lucjana Sendera.

Eugeniusz Żytomirski

Państwowy Teatr Ludowy w Nowej Hucie »Krakowiacy i Górale«

Wojciecha Bogusławskiego

Muzyka JANA STEFANIEGO. Inscenizacja LEONA SCHILLERA. Scenografia — WŁADYSŁAW DASZEWSKI. Układ muzyczny — WŁADYSŁAW RASZKOWSKI. Choreografia — JADWIGA HRYNIEWIECKA. Reżyser — WANDA WRÓBLEWSKA.

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. Skąd ta zadziwiająca żywotność i aktualność „Cudu mniemanego” na deskach najmłodszej w Polsce sceny, w najmłodszym mieście? Odpowiedź jest prosta: nieklamana ludowość i narodowość sztuki. Stąd pochodzi absolutne przystosowanie utworu napisanego tak dawno do zapotrzebowania współczesnego i to właśnie w Nowej Hucie.

Gdybyśmy chcieli szukać elementów rzeczowych, które niezwykle aktualizują „Krakowiaków i Górali” przed nowohuckim widzem — zadziwimy się ich obfitością. Relacje są nie raz bezpośrednie. Samo miejsce akcji, wieś podkrakowska — Mogiła. Bohaterowie — to przodkowie tych dzisiejszych krakowiaków i górali, którzy przyszli ze wsi podkrakowskich i podhalańskich, żeby zbudować Nową Hutę. Idea przewodnia — zjednoczenie ludu dla ogólnego, narodowego dobra. Zabawiając się dalej w analogie i symbole dojdziemy do tego, że nawet studenta Bardesa z jego starożytną machiną elektryczną i kultem wiedzy, która doprowadziła do szczęśliwego zakończenia — można by traktować jako antycypację nauki społecznej i technicznej, która dźwignęła Nową Hutę. Słowem — odszukiwanie przesłanek i aluzji, do największej inwestycji planu sześcioletniego, jakie Pan Wojciech przed półtora wiekiem nieświadomie poczynił, można by prowadzić jeszcze długo. Pozostałoby stwierdzić, że wystawienie „Krakowiaków i Górali” na rozpoczęcie sezonu jest inicjatywą bardzo celną.

Z tego, że często powtarzamy tutaj „Nowa Huta”, ktoś nastawiony wrogo mógłby wywnioskować, że przedstawienie jest dobre tylko dla Nowej Huty. Bynajmniej. Właśnie na tym polega wielka słuszność całego przedsięwzięcia, że widz z Nowej Huty otrzymuje, jako pierwszą porcję, sztukę, która go przyciągnie do teatru i zadowoli w zupełności, a jednocześnie sztukę w pełni artystyczną. W kształcie, jaki jej nadał najbardziej zasłużony reżyser — Leon Schiller, w wykonaniu młodego, ambitnego, inteligentnego zespołu.

DLA każdego widza jest to przedstawienie tak mile, dające satysfakcję wymaganiom, które się ma wobec teatru w ogóle, że warto się nad tym głębiej zastanowić. Wydaje się, że mamy już dosyć teatru przekompikowanego. Teatru, w którym do klasycznych ram mieszczańskiego dramatu wtłoczona jest miazga spraw i sprawek, a dopiero między tą miazgą trzeba się daszukiwać tego, o co właściwie chodzi (mowa o dramaturgii wtórnej; klasycy zawsze umieli powiedzieć, o co chodzi). Człowiek współczesny szuka syntezy, skrótu. Dlatego szlachetna prostota wypowiedzi, bezpośredniego moralu, wprost do widza, choć staroświecka, w jakiś sposób zaspokaja tę tęsknotę.

Tęsknimy także do teatru bogatego. Zmęczeni jesteśmy teatrem ograniczonym tylko do słowa mówionego prozą, bez rytmu, ograniczonym do pluszowej kanapy, dwójga drzwi i szarego, smutnego kostiumu. Chcemy teatru, w którym gra i poezja, i muzyka, i barwy, i monologi, i chóry, i zespoły, i balet, w którym wszystko jest możliwe dzięki swobodzie i przenikaniu się form.

„Krakowiacy i Górale” przychodzą dziś w samą porę. Nie można ich słuchać z zamkniętymi oczami i tylko jednym uchem, jak to robi się nieraz z powodzeniem przy wielu przedstawieniach, które oglądamy. I jeszcze jedno. Męczy nas także teatr ograniczony jednostronnością wypowiedzi. „Krakowiacy i Górale” mówią o polityce, o miłości i o prawdach moralnych, a czynią to równocześnie i z prostotą, której naiwność może się wydać jednym wzruszającą, innym wyrażoną, ale zawsze skuteczną, bo docierającą do widza.

Nie tylko tak zwany zwyczajny widz, ale każdy widz z ulgą posłucha znówu moralitetu, dowie się, że dobro to jest dobro, a zło jest złem, choćby te pojęcia nie były precyzowane intelektualnie (czy wszystko musimy sobie precyzować i uświadamiać? Instynkty mają swoje pożyteczne miejsce w życiu). Nie tylko w wymowie politycznej, ale w całej postawie wobec życia, ustawieniu człowieka wobec człowieka i człowieka wobec ludzi znajduje się właśnie ta głęboka i ze starych nurtów płynąca ludowość widowiska.

PRZEDSTAWIENIE jest kolorowe, płynne, rytmiczne, nieomylnie łączące treść z kształtem scenicznym.

Co więcej może powiedzieć widz, który nie jest ani zawodowym muzykiem, ani baletmistrem? Chyba to, że nie odczuł żadnego zgrzytu, żadnej dysharmonii w całości wykonawstwa. Nie ma w widowisku niczego, co by odrywało widza od radowania się sztuką. Kazalo zrzędzić choćby przez chwilę. To chyba bardzo dużo. Trzeba podziwiać aktorów, którzy tak swobodnie dla oka widza poradzi sobie z tym pół-baletem i pół-operą. Biorąc warunki, choćby czysto fizyczne: scenę niedostatecznie obszerną dla tego typu przedstawienia — to jest naprawdę ciężka praca i zasługa — także kierownictwa — że wszystko sprawia wrażenie lekkości i swobody.

RÓWNIE trudno jest mówić o poszczególnych wykonawcach. Na pewno uroczy jest Ferdynand Matysik jako Stach. Splewa pewnie i przyjemnie, tańczy i rusza się lekko, a przy tym stworzył pełną postać chłopca tak sympatycznego i z charakterem, że nikt się nie dziwi jego łatwemu zwycięstwu nad konkurentem do ręki Basi — góralem Bryndasem. Ładne były jego taneczno-wokalne dialogi z młynarką Dorotą, w tym przedstawieniu, wbrew intencji autora, najciekawszą kobietą w całej mogiłańskiej awanturze. Zresztą, nie można się tu zapędzać w poszczególne analizy, nie ma ku temu ani potrzeby, ani kwalifikacji. To udane i tyle: radości dające przedstawienie jest dziełem całego zespołu.

Na zakończenie niech mi wolno będzie wrzucić się, że przyszło mi pisać recenzję z pierwszego przedstawienia pierwszego teatru zawodowego w pierwszym mieście socjalistycznym i ucieszyć się, że przyszło mi pisać pozytywnie. Naprawdę, zły teatr — to smutek i klęska również dla recenzenta.

Najmłodszemu teatrowi życzę, w imieniu Redakcji, wszystkiego dobrego.

RAKOWIACY I GÓRALE

W dwóch głównie wypadkach do-
znajemy istotnego wzruszenia
oglądając — lub w jakikolwiek
inny sposób poznając — dzie-
ło sztuki. Pierwszy ma miejsce
wtedy, jeżeli dzieło jest bardzo
nowe, drugi — jeżeli bardzo sta-
re. W pierwszym przypadku źród-
łem naszego wzruszenia jest zdzi-
wienie, wstrząs, przenikający nas
kiedy natrafiamy na coś niezna-
nego, na nie spotykane dotąd nig-
dy układy barw i linii, zestawie-
nia tonów, harmonie słów. W dru-
gim przypadku źródło wzruszenia
leży w tym, że wrażenia nasze nagle
wchodzą jak gdyby w dawno wy-
złobione łożysko, trafiają w najpier-
wotniejsze pokłady uczuciowe, przy-
pominają sobie raz jeszcze najdaw-
niejsze wzruszenia nie tylko jedno-
stkowe, ale nawet i zbiorowe: naro-
dowe i społeczne.

To drugie źródło wzruszeń potęż-
ną falą ogarnęło na pewno niejed-
nego z uczestników uroczystego
inauguracyjnego przedstawienia
Państwowego Teatru Ludowego w
Nowej Hucie. Pierwsza po wojnie w
Krakowie premiera „Cudu mniema-
nego, czyli Krakowiaków i górali”,
opery narodowej Wojciecha Bogu-
sławskiego, z muzyką Jana Stefanie-
go, w inscenizacji Leona Schillera
i scenografii Władysława Daszew-
skiego — była wydarzeniem arty-
stycznym, którego zakres oddziały-
wania leży właśnie w owej drugiej
sferze zjawisk. No cóż, ani fabuła
„Krakowiaków i górali” nie jest tak
frapująca, aby mogła dziś wywoły-
wać u widza szczególnie gwałtowne
bicie serca, ani obraz wsi podkra-
kowskiej naszkicowany pospiesznie
przez aktora i dyrektora Teatru Na-
rodowego sprzed przeszło 150 lat nie
jest zbyt odkrywczy i pełnowymia-
rowy, ani też walory językowe i poe-
tyckie utworu nie są takie, aby moż-
na go było — od tej strony — za-
liczyć do arcydzieł literatury narodo-
wej. „Krakowiacy i górale” to ra-
czej staroświecki gobelin, trochę wy-
blakłe malowidło pamiętnego okresu
historycznego, coś w rodzaju wstę-
pnej melodii, jaka można jeszcze czasem
usłyszeć wydzwanianą przez zegary
kurantowe w muzeum zabytków. I
w tym właśnie leży największy czar
i siła oddziaływania owej „Śpiewo-
gry”. Kiedy odśpiewa się znany wiejs-
ki motyw pejzażowy Daszewskiego,
kiedy rozlegają się wdzięczne i na-
iwnie dźwięki dawnych piosenek
wolnościowych, kiedy górale rozpo-
czynają swój buńczuczny taniec, a
krakowiacy w zamaszystym koro-
wodzie z kosami na sztorc w dło-
niach wypełniają scenę barwą i ryt-
mem — czujemy się tak, jak gdyby-
śmy nagle odnajdowali na dnie ku-
fra odziedziczzonego po dawno umar-
łych przodkach jakąś budzącą odleg-
łe wspomnienia pamiątkę: zasuszo-
ny kwiat, skrawek wstążki, strzęp
pożółkłego papieru z urywkiem ulu-
bionego wiersza. Wtedy rodzi się
wzruszenie, którego nie potrafi stłu-
mić najtrzeźwiejsza nawet analiza
mówiąca, że wstążka jest zjedzona
przez mole, a wierszyk grafomanowski.

To wzruszenie potęgował jeszcze
w dniu 3 grudnia — tj. w dniu pre-
miery — szereg dodatkowych oko-
liczności. Już świadomość, że w miej-
scu wybranym ongiś przez Bogu-
sławskiego na teren akcji wyrosło
dziś miasto nowego typu — ta świa-
domość mogła widzów skłonić do za-
dumy nad kolejami historii. Tym
bardziej skoro widz snuł owe reflek-
sje w pięknym, nowoczesnym, o
schludnej i przejrzystej architekto-
nicy budynku teatralnym, w którym
ma się prawo widzieć zapowiedź
przyszłej lepszej kultury tego wiel-
kiego robotniczego osiedla.

Toteż nie wstydzimy się wzrusze-
nia. Ostatecznie, nie co roku otwie-
ra się w Nowej Hucie nowy budy-
nek teatralny, nie co roku wystawia
się w Krakowie „Krakowiaków i
górali”. Nie co roku... o, przepra-
szam, byłbym się zagalował, już
chciałem także napisać, że nie co ro-
ku wita się u nas nowego dyrektora
teatru... Tak czy owak wzruszajmy
się, do chłodnej, rzeczowej oceny bę-
dziemy mieli jeszcze niejedną spo-
sobność.

Zobaczyliśmy więc żywe, barwne
widowisko, pełne młodzieńczej wer-
wy i zapału, doskonale zinstrumen-
talizowane w scenach zbiorowych, w
choreografii i plastyce gestu tanecz-
nego. Zespół teatru, którego trzon
stanowią młodzi aktorzy, przeważnie
niedawni absolwenci krakowskiej
szkoły teatralnej, dał to, co w tego
rodzaju przedstawieniu jest najwa-
niejsze: wdzięk i świeżość. Nieza-
pomniany wzór schillerowskiej in-
scenizacji znalazł dbałą odtwórczy-
nię w reżyserze Wandzie Wróblew-
skiej, która potrafiła poprowadzić
swoją młodzież tak, że kopia nie

straciła nic z is- elementu
oryginału. Nawiasem mo- iac za ma-
ło w naszej kulturze teatralnej sto-
suje się tę metodę starannego kopio-
wania — od czasu do czasu — pew-
nych szczytowych osiągnięć insceni-
zacyjnych poprzedników (być może
także dlatego, że nie ma ich znowu
tak wiele), siląc się zamiast tego
zbyt często na nie zawsze udane wła-
sne pomysły. A przecież dla rozwoju
artystycznego cenniejsze jest niekie-
dy studiowanie dobrej kopii niż
kiepskiego oryginału. Lepiej mieć u
siebie w domu na ścianie kopię
Bonnarda niż oryginał Krajewskie-
go.

Co najmniej kilka postaci spośród
sympatycznego zespołu zasługuje na
szczególne wyróżnienie. Znakom ty
wprost był Franciszek Pieczka jako
Bryndas. Jego kogośka butność, za-
bawne połączenie tchórzostwa i fan-
faronady, pełna temperamentu ale
zarazem punktowana bardzo precy-
zyjnie mimika znamionowały już
dużej klasy styl. Niewątpliwie było
w tym trochę z naśladowictwa pa-
miętnej kreacji Cyglera (co do ko-
piowania: patrz wyżej), ale była też
własna młodzieńcza jurność i za-
dzierzystość. Słowa pochwały należą
się też Ferdynandowi Matysikowi
jako Stachowi. Ta rola to klasyczny
przykład, ile uroku może dodać po-
staci świeża, niezrutynizowana mło-
dzieńczość. Nie wiem, na przykład,
czy sztywność z jaką Stach wyrwa
się z objęć miynarzowej w pierw-
szym akcie nie jest spowodowana
po trochu sztywnością debiutanta.
Ma ona jednak w sobie tyle wdzięku
i niewinności, że nie zwraca się u-
wagi na to, co jest jej ewentualnym
powodem. Pozostaje tylko szczerza
sympatia u widza i ciepły, serdeczny
kontakt jego z tą postacią. Tym sa-
mym ciepłem chwyciły także postaci
Doroty i Jonka w wykonaniu Euge-
nii Romanów i Tadeusza Szaniec-
kiego, a duży ładunek charaktery-
styczności w dobrym gatunku de-
monstrowali Jerzy Przybylski (Mie-
chodmucha), Zdzisław Leśniak (Pa-
stuch) czy Witold Pyrkosz (Morgal).

Odświeżony nastrój tej specyficznej
premiery nie zdołał jednak zatrzeć
w świadomości kilku przynajmniej
jej niedociągnięć. Surowość techn-
iczna nie zawsze można przemycić
jako uroczą naiwność młodości, czę-
sto ujawnia się ona po prostu, jako
nieopanowanie podstawowych ele-
mentów rzemiosła. Od aktora —
szczególnie aktora nowoczesnego —
mamy prawo wymagać wszechstron-
nego wykształcenia; wystarczy przy-
pomnieć historyczny przykład Lud-
wika Sołkiego, który w młodości
potrafił zaśpiewać, jak było trzeba,
nawet i partię Jontka. Niestety, za-
dąna z aktorek w nowohuckich „Kra-
kowiakach i góralach” nie mogłaby
wystąpić jako Halka. Skoro już je-
steśmy przy aktorkach, trzeba wy-
tknąć również poważną plamę w ca-
łości obrazu powstała na skutek nie-
właściwego obsadzenia roli Basł.
Wanda Uziembło była Basią bez
wdzięku i bez stylu, w samej sylwet-
ce swojej — w układzie ramion i
głowy, w grymasie twarzy — miała
jakąś jak gdyby manieryczną sztyw-
ność, pozbawiającą postać uroku lu-
dowej dziewczęcości. W ogóle pe-
wien brak swobody technicznej —
a może, po prostu, doświadczenia i
rutyny — młodych odtwórców wi-
dać było w tym, że w scenach kame-
ralnych, partiach solowych lub roz-
grywanych pomiędzy dwoma czy
trzema aktorami występowało jesz-
cze jak gdyby nieznaczne skrepo-
wanie, a wspomniana poprzednio
świeżość, rozmach i młodzieńczy
temperament wybuchał w pełni do-
piero w scenach zbiorowych, któ-
rych, na szczęście, było znacznie
więcej.

I dlatego w sumie całość przedsta-
wienia była pięknym poematem roz-
kwitającej barwą, melodią i rytmem
młodości, zwycięskim świadectwem
trwałości i prężności narodowej i lu-
dowej kultury, trafiającym do wszy-
stkich: od wybrednych koneserów,
którzy odnajdą w nim wyrafinowa-
ny smak stylowego, antykwaryczne-
go klejnociku, do robotniczego widza
Nowej Huty, który powinien w nim
odnaleźć samego siebie: swój współ-
czesny ludowy humor i sentyment,
zadzierzystość i pragnienie pokoju.
Gdyby mizerna osoba podpisane-
go ośmieliła się zwrócić z propozycją
do Olimpijskiego Balickiego — pro-
pozycja ta brzmiałaby: Wystać na
festiwal teatralny do Paryża „Kra-
kowiaków i górali” z Teatru Ludó-
wego w Nowej Hucie! Tradycja oze-
niona z młodością, przeszłość wskre-
szona przez teraźniejszość — oto
właściwa legitymacja naszego no-
wego teatru.

HENRYK VOGLER