

DZIENNIK POLSKI

KRAKÓW, ul. Wielopole Nr 1
A

wydanie

3 0 8 3 0 -12-1970

Nr 308

Krystyna Zbijewska

W narodowej atmosferze

Jest kilka sztuk w skarbcu naszej narodowej dramaturgii, które żyją życiem narodu, towarzyszą jego ważnym wydarzeniom i przemianom. Do takich należą przede wszystkim „Krakowiacy i Górale” Wojciecha Bogusławskiego, przez Mickiewicza nazwanego „poetą narodowym”, a przez twórcę słynnej inscenizacji tej patriotycznej śpiewogry, Leona Schillera — „pierwszym apostołem teatru walczącego”. Zrodzona w przededniu powstania kościuszkowskiego (nie po racławickiej bitwie — jak wspominał później sam autor; premiera „Krakowiaków” odbyła się blisko miesiąc przed wy-



Bardos (Zygmunt Józefczak) i Zosia (Maria Andruszkiewicz) w nowohuckim spektaklu „Krakowiaków i Górali”.

Fot. J. Pieśniakiewicz

buchem powstania) — w celu nawoływania do rozważań a zarazem zachęcania do walki zbrojnej przeciwko zaborem w oparciu o masy chłopskie, odegrała owa śpiewogry przed dwoma wiekami rolę podobną do „Wesela Figara” — zwiastuna rewolucji francuskiej. Zatrącając aktualną wymowę polityczną, nie zmieniała po dziesięciokrotności sztuka Bogusławskiego swej wymowy ideowo-społecznej i swej wielkiej rangi artystycznej — jako pierwszy w dziejach naszej sceny utwór regionalny, choć oparty o autentyczny, prym oddający wymogom sceny, widowiskowości, poetyckiej fantazji. A przede wszystkim nie zatraciła swej przemiennej siły patriotycznej, narodowej.

Stąd po „Krakowiaków i Górali” sięga się do dziś często przy specjalnie uroczystych okazjach teatralnych. Tak było po wojnie w Krakowie, gdy to komedioopera ojca sceny narodowej otwierała pierwszą teatralną placówkę w pierwszym polskim mieście socjalistycznym, gdy w kilka lat potem towarzyszyła obchodom jubileuszu 70-lecia sceny im. Słowackiego, gdy obecnie zamyka 15-lecie działalności nowohuckiego Teatru Ludowego. Życie sprawia, że i dziś jeszcze niejednokrotnie się premierą „Krakowiaków” wiąże się ważne wydarzenia krajowe o historycznej randze — jak to przeżyliśmy właśnie przed kilku dniami, w przerwie niedzielnej inauguracji jubileuszowego słuchając inauguracyjnego przemówienia nowego przywódcy Partii.

Oczywiście poza gorącą atmosferą ogólną, poza oświeceniowym nastrojem rocznicowym, także sama forma spektaklu nowohuckiego teatru przyczyniła się do jego żywego odbioru. A swoją drogą — jak to utwory, zrodzone z serca, z żarliwych wspomnień i serdecznej tęsknoty pulsują barwami życia i po wiekach! Nie jedyny i nie najwybitniejszy to zresztą przykład w naszej narodowej literaturze. Bo przecież „Krakowiacy i Górale” byli dla potrzeb chwili przywołaniem na pamięć dawnych spraw, dawnych przeżyć. Pisał o genezie tej sztuki autor, który jak wiadomo w pierwszych latach 70-tych XVIII stulecia w Krakowie — w nowodworskich szkołach i na dworze biskupa Sołtyka — pobierał nauki i wychowanie: „...lube mojej młodości wspomnienia, drogie chwile, które na tej ziemi przeżyłem, nauki, które w niej brałem, związki krwi, które mnie tam łączyły”... I jeszcze: „wezwałem całej mojej pamięci, całej zdolności do odmalowania ich (Krakowiaków) zwyczajów, zdań, uczuć, mowy i zabaw”.

Jak zwyczajają te, zabawy, uczucia i mowę przekazał po dwóch wiekach teatr nowohucki? Chyba najślusniejszej i najwłaściwiej dla współczesnego widza: w miarę wiernie przy zachowaniu pewnej formy scenicznego dystansu, może nawet pewnej dozy delikatnej parodii. Ale przede wszystkim — z serdeczną troską o zachowanie wdzięku, prostoty i czaru owych zabaw, zwyczajów, mowy. (Reżyser i zarazem autor opracowania tekstu: Jan Skotnicki.) W przeciwieństwie do widowiskowo ujętych „Krakowiaków” Dąbrowskiego-Kiliany sprzed lat siedmiu, bazujących na bogatej

barwnej oprawie plastycznej, na obrzędowo-pieśniarskim wzbogaceniu sztuki Bogusławskiego. Wreszcie na jej przybliżaniu do dzisiejszego widza aktualnymi kupletami i przyspiewkami — inscenizacja nowohucka stara się raczej oddać autentyczny koloryt epoki. Nie tylko poprzez naiwne nieco ujęty realizm tła plastycznego, kostiumów, gry aktorskiej, ale przede wszystkim poprzez literackie wstawki z doby Oświecenia, poszerzające obraz sytuacji polityczno-społecznej i obyczajowej, z której wyrosli „Krakowiacy i Górale”.

Jest więc tradycyjna scena „w wiosce pod Mogilą” — z kopcem Wandy, kościółkiem, młynem i zabudowaniami wiejskiej karczmy, z kwieciami i drzewami, ale równocześnie na mogilnej górze rozsiał się wieloosobny łańcuch krowy, na pierwszym planie stoi wierzba z dziuplą zamkniętą na drzwi wykrojone w drzewnej korze, a ludowi bohaterzy zachowując niemną autentycznych elementów dawnego „noszenia się” (choćby owe warkoczki Bryndasa, spinane mosiężnymi obrączkami) prezentują też sporo motywów nowych, stylizowanych, uproszczonych i unowocześnionych. W sumie sceniczny obraz przypomina rzewny, stonowany w barwach oleodruk. (Scenografia: Marian Garlicki.)

Harmonizuje z tym obrazem interpretacja aktorska. Jest w niej sporo naiwnej prostoty czy niekiedy wręcz ludowego prymitywizmu, ale są i pieczołowicie wystudiowane elementy dawnego aktorstwa: indywidualnych gier, ukłonów, wdzięczenia się do publiczności (tu na plan pierwszy wysunęła się w swej małej roli Krystyna Feldman jako Stara Kobieta). I są tak nieodzowne w śpiewogrze Bogusławskiego — żywiołowość i humor. Doskonałym pomysłem, waleń przyczyniającym się do uwypuklenia owych założeń inscenizatorskich, jest ujęcie przedstawienia w ramy teatru w teatrze: zbudowanie na proscenium kilku stylowych łóż z „oświeceniowymi” widzami, współgrającymi z toczącą się teatralną akcją. Te niewdzięczne role niemych widzów niektórzy realizatorzy (szczególnie Jerzy Sopoćko i Stefan Rydel) potrafili zresztą wygrać aktorsko, potęgając sceniczny nastrój i jakby zabawę w dawny teatr.

Oczywiście wielce zawsze ryzykowna we wszelkich spektaklach taneczno-muzycznych, realizowanych w teatrze dramatycznym, strojna wokálně-choreograficzna i tutaj nie zawsze zadowala w pełni. Ale z tych trudności — nazwijmy to — operetkowej natury nowohuckiej aktorzy wychodzą mimo wszystko obronną ręką, słaby głos nadrabiając kulturą i wdziękiem jego podania, a ewolucję taneczne (niekiedy może nawet nieco przydługie i trochę nużące) — werwą i humorem. (Choreografia: Jan Uryga, opracowanie muzyczne — wg muzyki Stefaniego i Kurpińskiego — Franciszek Barfus.) Przy tym od strony warsztatu czyśto aktorskiego stwarzają na ogół ciekawe i — co szczególnie cenne — nieszlachetne role.

Kilka z nich dla przykładu: Zosia (Maria Andruszkiewicz) — niczym zniechęcała piękna lalka krakowska ze zdumieniem odgrywająca rolę panny młodej; zadziorny i liryczny zarazem Stach (Maciej Staszewski, dysponujący w dodatku bardzo dobrym głosem); przezbawny Miechodmuch (Edward Rączkowski); dostojny, wzbudzający szacunek Bartłomiej (Zdzisław Klucznik); frywolna Dorota, ze świetnym wycuciem genre'u spektaklu realizująca partię wokálną (Barbara Omińska); pełna młodzieńczego wdzięku Basia (Grażyna Barczewska); z dumą obnoszący swą urodę swarowego harnasia Bryndas (Leszek Teleszyński); jednym gestem czy sposobem podania jednej kwestii umiejący rozśmieszyć do łez, góralski Morgal (Jan Glinner) czy wreszcie Zygmunt Józefczak w głównej roli Bardosa, otrzymanej w spadku wprost od Bogusławskiego. Roli pozytywnego bohatera-spiritusa movens scenicznej akcji, przez ową pozytywność i tendencyjność (to on — w realizacji Bogusławskiego — był nosicielem powstańczych idei w sztuce), a więc przez ową pozytywność co nieco może nawet szleszczący papierem. Nie w nowohuckim przedstawieniu. Student Bardos Józefczak jest pełen życia, dowcipu, nie pozbawiony cech autoironii i młodzieńczej buntowności. Wymieniać by można z uznaniem właściwie cały atłas. Zespołowość gry to jeden z ważkich walorów aktorskiej roboty w nowej krakowskiej inscenizacji „Krakowiaków i Górali”.

Wspomnijmy na koniec, że w scenicznych łóżach znalazła się artystka Teatru Ludowego — jedyna, która występowała przed 15 laty w inauguracyjnym spektaklu „Krakowiaków i Górali” — Bogusława Czuprynówna. Oto i jubileuszowa pinta nowej scenicznej wersji patriotycznej śpiewogry ojca narodowej sceny.

JUBILEUSZOWA ŚPIEWOGRA

JERZY BOBER

Wszystkie trzy krakowskie premiery **Krakowiaków i Górali** Wojciecha Bogusławskiego odbyły się w grudniu. Pierwsza, przed 15 laty, na otwarcie nowego teatru: Ludowego, w Nowej Hucie – druga w Teatrze im. J. Słowackiego (1963) oraz trzecia, znów w Teatrze Ludowym, jako podkreślenie uroczystości jubileuszu tej najmłodszej sceny w najmłodszej dzielnicy robotniczej starego Krakowa.

Pierwsza i ostatnia premiera nowohucka różnią się dość zasadniczo. Ongiś reżyser Wanda Wróblewska skopiowała widowisko Leona Schillera (acz z pominięciem prologu i międzyaktu, pióra Schillera) – gdy obecnie *Jan Skotnicki* przygotował własną adaptację i opracowanie tekstu, już bez powoływania się na tradycję schillerowskie i nie podkreślając w podtytule „*operę narodowej w 4 aktach*”. Inscenizacja Skotnickiego zamyka się w 3 odsłonach, a jest zarówno pastiszem teatru XVIII w. oraz próbą figlarniej parodii cepeliowskich ciagotek w tak modnych u nas zespołach pieśni i tańca, jak wreszcie zabawą w uroki i śmieszności teatru amatorskiego.

Przegradzające te dwie realizacje śpiewogry Bogusławskiego, widowisko folklorystyczne, właśnie ze stylizacją cepeliowską Kiliana – opracowane przez Bronisława Dąbrowskiego, urzekało barwnością obyczaju, jak z kart Kolberga. Tyle, że tak mógłby to odmalować dzisiejszy Kolberg.

Oba poprzednie przedstawienia łączy w obecnym udział dwóch aktorek: Bogusławy Czuprynowny, na tej samej scenie i Barbary Omielskiej, która przed 7 laty grała w inscenizacji Dąbrowskiego młodzieńką Basię, gdy dziś z powodzeniem i dojrzałością (już) odtwarza pełną temperamencie oraz kobiecej przekory, równie młodą Dorotę.

Spośród uczestników pierwszego spektaklu (oprócz Czuprynowny) zauważyłem jedynie na... widowni jubileuszowego widowiska, Macieja Nowakowskiego występującego w r. 1955 w roli Pawła. I tu kończą się wspomnienia.

Dekoracje Mariana Garlickiego odbiegły od wzorów Władysława Daszewskiego, a z cepeliowskim wystrojem sceny i ubiorami postaci w ogóle nic ich nie łączy. Dowcip plastyczny Garlickiego nie szuka rozwiązań „zabawkowych”, ani nie ucieka w stronę łatwej stylizacji. Wzgórza mogiłskie (dziś nowohuckie) z kopcem Wandy na tle Wisły, sielsko obsiadły malowane, łacie krowy. Żywe kolory chat, młyn z kołem, po którym można się zeszliźnąć z domu Bartłomieja na schadzke miłosną, fragment karczmy i drzewo-schowek z drzwiami – podkreślają pseudoprymitywne zmrużenia oczu malarza. Widzi on śmieszności, naiwności i przebiegłość osób „operę” narodowej, która skłócone regionalizmy oraz miłosne powikłania osób dramatu prowadzi ku szczęśliwemu zakończeniu. Do zgody narodowej i ku ładowi serc. Pobożna scena, niczym skrzydła teatru, mieszczą łoże – skąd „publiczność” będzie komentowała na żywo wydarzenia akcji. A także wydarzenia polityczne, które – jak wiemy – towarzyszyły prawykonaniu *Krakowiaków i Górali* w Teatrze Narodowym Warszawy, tuż przed wybuchem Insurekcji Kościuszkowskiej. Mamy więc teatr w teatrze – podkreślany dodatkowo czerwienią kurtyny wewnętrznej i wielkim żyrandolem unoszącym się nad proscenium. Scenografia Garlickiego oddaje zatem nastrój, a równocześnie zapowiada styl przedstawienia. Owe półtony ironii i powagi, zabawy kolorystyczno-przedmiotowej, z uśmiechem i „robioną” leżką rozczulenia. To chyba jedna z najlepszych prac scenograficznych Garlickiego.

W takiej oprawie, Jan Skotnicki rozgrywa widowisko mimiczno-wokalne, jakby w podwójnym lustrze przeglądały się dwa teatry amatorskie: sprzed dwóch wieków i dzisiejszy. Stąd wyostrzone gesty, bezpretensjonalność przeplatana szelmowską pretensjonalnością, a wszystko udawane z wdziękiem i adresowane dowcipnie w stronę umownej widowni (na scenie) oraz ku rzeczywistym odbiorcom na sali Teatru Ludowego.

Natomiast chóry, grupki taneczne i soliści (tak!) odwołują się w wyobraźni widza do pewnych schematów, którym początek dały „Mazowsze” i „Śląsk”, a zbanalizowane zostały przez bezkrytyczne powielanie w tysiącach zespołków, skąd wyparował autentyczny folklor – na rzecz modnych (ale pozbawionych już własnego wyrazu) ekspozycji CPLiA.

Skotnicki wydatnie skrócił przebieg spektaklu, skondensował jego – co tu dużo mówić – niezbyt głębokie wartości dramaturgiczne, po to, żeby wśród

z przemysłnością postępowego naukowca, a młynarz Bartłomiej w ujęciu *Zdzisława Klucznika* oscylował między drwiną ze zwodzonego mężarogacza, a naiwną przebiegłością dużego dziecka.

W grupie *Górali* – ładną sylwetką wyróżniał się *Leszek Teleszyński* (Bryndas), za mało jednak charakterystyczny w swej zadziornej zachanności. Zabrakło mu chyba komicznego dramatyzmu. Tu prym wiodł *Swistos* (*Stanisław Michno*) oraz w scenie porażenia prądem *Jan Güntner* (Morgal). Dziewczęta prezentowały dużo wdzięku i urody. Goście w łoży-dystynkcję i odpowiedni do reprezentowanej klasy społecznej na scenie – chłód lub żarliwość przeżyć.

No więc: widownia otrzymała od teatru przedstawienie świeże w pomysłach, nie wzorujące się na tradycyjnych ujęciach, nowoczesne a czytelne i zabawne. Tudzież edukacyjno-patriotyczne. Zgodne z wytyczonym programem artystycznego oraz ideowego działania tej sceny.

igraszek pastiszów, parafraz, parodi i karykatury (na szczęście nie pogrubił!) nie uronił owej szczególnej atmosfery ludowej i dramatyzmu spraw społeczno-politycznych, jakie toczą się za kulisami teatru Bogusławskiego. A także wobec przedstawicieli różnych stanów, zajmujących łoże teatru w teatrze. Stąd ukłony, dygania, miny, gesty czy wreszcie ironia, które przebijając z białej akcji – kryją w sobie coś głębszego pod maskami naiwności oraz beztroskiego humoru plebejskiego. Skoczne piosenki oskarżają swą pozorowaną sielskością tych, którzy zepchnęli lud do roli malowidła folklorystycznego. Niechęć do obcego zalotnika, jest odpowiedzią na próby uspienia czujności wobec polityki zaborców. Kos Krakowiaków nie kierował Bogusławski przeciw *Góralom*. Tu chodziło o przygotowanie gruntu Kościuszcze. A pojednanie, ów „cud mniemany” dokonany przez naukowe eksperymenty Bardosa, było apelem o jedność narodu, o ludowe zbliżanie w oparciu o postęp i oświatę. Wtedy wąta fabuła utworu i jego operowość stawały się tylko pretekstem do przemysłu społecznej oraz politycznej sytuacji.

Widowisko nowohuckie trzeba zaliczyć do artystycznych osiągnięć Teatru Ludowego w tym sezonie. Charakteryzuje się wielką sprawnością, żwawością i w całym tego słowa znaczeniu: aktorskim rozśpiewaniem. Układy taneczne *Jana Urygi* dobrze wiążą wątki akcji, zaś opracowanie muzyczne *Franciszka Barfusa* wraz z przygotowaniem muzycznym *Gustawa Grawicza* dopełniają koncepcję inscenizacyjną bez sztucznego podziału na tok dialogów i partie śpiewane.

Zgrona 32 wykonawców tego zgrabnego i udatnego spektaklu, ważniejsze role przypadły uroczej Basi (*Grażyna Barszczewska*), świetnej Dorocie-młynarce (*Barbara Omielska*), dowcipnie udającemu amatora Stachowi (*Maciej Staszewski*) i przezbawnemu Jonkowi (*Lech Bijald*). Kapitałną Starą Kobietę zagrała *Krystyna Feldman*, w czym sekundował jej z werwą rubaszną *Edward Rączkowski*, jako parodystyczna postać klerykała-organisty *Mięchodmucha*. Bardos *Zygmunt Józefczaka* był połączeniem chudego żaka

TEATR
WARSZAWA, ul. Puławska 61

wydanie 5 1 - 15 -03-1971

»Taczka occiarza«

Teatr Ludowy w Nowej Hucie: **KRAKOWIACY I GORALE** Wojciecha Bogusławskiego z muzyką Jana Stefaniego i Karola Kurpińskiego. Adaptacja, opracowanie tekstu i reżyseria: Jan Skotnicki, scenografia: Marian Garlicki, choreografia: Jan Uryga, opracowanie muzyczne: Franciszek Barfus. Premiera 20 grudnia 1970 r. (fot. W. Plewiński)

Zali wiecie, eni 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!

Te strofy nie są oczywiście wzięte z przedstawienia *Krakowiaków i górali* zrealizowanego obecnie w Nowej Hucie; w tej inscenizacji nie byłoby dla nich miejsca. Pochodzą sprzed lat piętnastu, kiedy to rozbrzmiały wśród innych okolicznościowych kupletów, śpiewanych w finale uroczystego spektaklu, wystawionego na otwarcie teatru w najmłodszym wówczas z miast polskich.

W owym widowisku, opartym na nieśmiertelnym wzorcu Schillerowskim, przytoczona tu apostrofa nie była tylko elementem stylizacji, kunsztownym efektem teatralnym, sztucznie aktualizującym konwencję staroświeckiego wodewilu. Stworzona na prędkę, pod naporem zdarzeń, była wyrazem auten-

tycznej emocji i olśnienia, wywołanego osobliwym splotem fikcji artystycznej i prawdy życia, tajemniczym dopełnieniem się „cudu”. W istocie, uczestnikom tego spektaklu trudno było oprzeć się fali wspomnień i skojarzeń; niemal każdy z nich mógł wtedy na podstawie własnego doświadczenia wskazać dokładnie, gdzie, w jakim punkcie świeżo wytyczonych ulic wielkowiejskich tak jeszcze niedawno sterczały słoniaste strzechy ubogiej wsi podkrakowskiej, w owej Mogile, która za sprawą najsłynniejszej polskiej śpiewogry przeszła na zawsze do literatury. „Przecież to jak w bajce!” — stwierdzał z niekłamnym wzruszeniem Andrzej Władysław Kral w swojej dokładnej choć pośpiesznej, pisanej na gorąco pod bezpośrednim wrażeniem, relacji o tym przedstawieniu.

Ale od tego czasu minęło lat piętnaście. Dla generacji dzisiejszych widzów Teatru Ludowego fakt, że ich miasto rodzinne, Nowa Huta „dymi kominami”, nie jest żadnym „cudem”, ani „bajką”, lecz najzwyczajszą rzeczywistością. Bajką, legendą niemal równie zamierzchnią jak klechda o smoku wawelskim, wydaje im się raczej ów sielski krajobraz, rozciągający się na tym miejscu tak ponoć niedawno, utrwalony jeszcze w pamięci ich rodziców. Jest to oczywiście odbicie ogólnego procesu, akceleracji przemian, zachodzących dziś w całym świecie; ale tu właśnie, na terenie Nowej Huty, dzięki okolicznościom jej powstania i błyskawicznego rozwoju, zarysowuje się on ze szczególną wyrazistością. Tych radykalnych przemian teatr nie może przeoczyć, musi z nich wyciągnąć konsekwencje. I niewątpliwie to właśnie wpłynęło na decyzję Henry Babel, kierującej

17



Leszek Teleszyński (Bryndas), Zdzisław Klucznik (Bartłomiej), Barbara Omielska (Dorota), Grażyna Barszczewska (Basia)

obecnie tą sceną, gdy słusznie obierając sztukę Bogusławskiego na jubileusz teatru, oddała jej realizację w ręce Jana Skotnickiego, młodego reżysera, reprezentanta tego samego pokolenia, z którego wywodzi się przeważająca większość dzisiejszej publiczności.

W istocie, zaprezentowany przez niego spektakl *Krakowiaków*, jest nie tylko odmienny w stosunku do wersji łódzkiej z roku 1946 i do jej późniejszej o przeszło dziesięć lat kontynuacji nowohuckiej, ale wręcz przeciwny. Nie chodzi tu jedynie o całkowite odejście od inscenizacji Schillerowskiej, o zastosowanie zupełnie innych rozwiązań sytuacyjnych, operowanie nierównie skromniejszym ilościowo (nie mówiąc już o jakościowym...) ensemblem; o inną zasadę kompozycyjną i kolorystyczną w ukształtowaniu terenu scenicznego i kostiumów. Różnica najbardziej istotna dotyczy stosunku do samego utworu, do jego idei.

Schiller odnosił się do niego z głębokim przejęciem i z całą powagą. Oczywiście, nie do jego warstwy anegdotycznej; najwinniejszej intrygi, wdzięcznych, lecz przecież niewyszukanych zalecanek miłosnych, rubasznych waśni ceprów podkrakowskich z zastępem buńczucznych „zbojników”. Przeciwnie, wszystkie te elementy przeobraził, pozbawił przyrodzonego im piętna osiemnastowiecznej konwencji, przetworzył je i przetransponował w wymiar wielkiej heroikomicznej epopei narodowej. Ale zachował i przekazał z najgłębszym pietyzmem i sentymentem nurt treści wewnętrznej, przebiegający pod powierzchnią zdawkowej, sielskiej malowanki, gorący, porywisty nurt patriotyczny i społeczny. Nie tylko wydobyl i uwydatnił wszystkie aluzje, kryjące się w niewinnych z pozorów wypowiedziach i przyspiewkach, i w akcydensach akcji, przemyślnie zlokalizowanej w cichym zakątku wiejskim — ale przyjął je za swoje, zaangażował się w ich treść osobiście i zmusił do uczuciowego zaangażowania się widzów. Zaraził ich tym samym uniesieniem, z jakim w dobie Insurekcji publiczność warszawska reagowała na słynne strofy padające ze sceny:

Gdzie się w niewoli żyje,
Niemas tam swej lubości,
Pies na powrozie wyje,
Każdy pragnie wolności

albo

Trzeba nam się dzielnie bronić,
Lub zwyciężać, lub umierać.

W tym samym duchu utrzymany był spektakl w Teatrze Ludowym sprzed lat piętnastu. Reżyserka, Wanda Wróblewska, która współpracowała z Schillerem przy łódzkiej realizacji, wprowadziła w Nowej Hucie pewne modyfikacje (zrezygnowała z prologu i „parabazy”, zastosowanych w pierwowzorze, dodała natomiast przytoczone tu na wstępie kuplety aktualne); ale zachowała wiernie zasadniczy kształt inscenizacji Schillerowskiej,

a przede wszystkim — jej nastrój, jej klimat emocjonalny.

Atmosfera, w której dzisiejszy, jubileuszowy spektakl rozgrywa się na scenie nowohuckiej, w niczym nie przypomina owego klimatu sprzed lat piętnastu. Ten sam stary wodewil, te same rymy w ustach Bardosa-Bogusławskiego, ta sama Stefaniego muzyka, ci sami krakowiacy, tak sielankowi, a tak przecież nieustraszeni w obronie ziemi rodzinnej przed obcą napaścią. Lecz powiew dawnego uniesienia nie przenika poprzez rampę i nie ogarnia widowni. Nie ma wewnętrzznego kontaktu, między widzami i wyimaginowanym światem na scenie nie zawija się żadna więź uczuciowa. Nie dopuszcza do niej reżyser.

Gdyż w przeciwnieństwie do Schillera Skotnicki nie chce tej więzi, nie chce zbliżenia, wręcz odwrotnie, stara się o możliwie największy dystans. Śpiewogra Bogusławskiego stała się dla niego (przynajmniej jeśli sądzić po tym spektaklu) jedynie zabytkiem, reliktem odległej, zamkniętej raz na zawsze epoki, przykładowym okazem staroświeckiego stylu, przebrzmiałej manieri, zastęglej formy. Egzemplifikacją pewnej konwencji. I to właśnie jest zasadniczym punktem wyjścia jego widowiska: ukazać możliwie najwierniej konwencję dawnego teatru.

To założenie zostaje przeprowadzone konsekwentnie i rygorystycznie w całej realizacji. Najpierw w opracowaniu samego tekstu. Skotnicki bardzo starannie zaciera, tuszuje, lub wręcz całkowicie pomija wszelkie niedopowiedziane, skryte w podtekstach myśli o szerszym i głębszym zasięgu; nie pozwala, aby przez rozgwar beztroskiej wiejskiej sielanki przebił się głos nabrzmiały troską i gniewną miłością. Wszystkie wartości trwałę, które wynoszą utwór ponad ciasne granice jego epoki i sprawiają że ta naiwna śpiewogra sprzed dwóch stuleci zachowuje wciąż jeszcze niezagasły rumieniec życia — zostają z całą premedytacją zatarte. W zamian zaś wyeksponowane są atrybuty przebrzmiałego stylu, związanego nierozzerwalnie właśnie z zamkniętą epoką; anachronizmy w środkach wyrazu, konwencjonalizm rozwiązań sytuacyjnych...

Przed wszystkim jednak przeprowadza Skotnicki swój zamiśl w inscenizacji. Głównym jej elementem jest konstrukcja „teatru w teatrze”. Na proscenium, z lewej i z prawej strony, zbudowane są dwupoziomowe loże, w których jeszcze przed rozpoczęciem właściwej akcji pojawiają się widzowie — damy i panowie w kostiumach z epoki Stanisławowskiej. Ich reakcje, gesty, uśmiechy towarzyszą rozgrywającym się na scenie perypetiom wodewilowym, podkreślają ich teatralną umowność, i rozrywają iluzję. Tak więc publiczność — tj. autentyczna publiczność nowohucka — odbiera spektakl niejako za ich pośrednictwem. Widz nie czuje się pełnoprawnym uczestnikiem teatralnego obrzędu; przypada mu raczej rola obserwatora, który tylko z przypadku znalazł się w obcym przybytku. W teatrze, który nie jest jego teatrem.

Przyczyniają się do tego również pokłony aktorów, zwrócone do zasiadającej w łozach J.O. Publiczności. Zgodnie z dawnym obyczajem, manewr ten uskuteczniany jest przy każdym wkroczeniu na scenę, a także w trakcie spektaklu, po wykonaniu kolejnej arii lub ewolucji tanecznej — w podzięce za oklaski i pocałunki przesyłane pod adresem którejs z powabnych koryfeuszek.

Są nawet chwile, gdy ta admiracja nabiera cech sympatii osobistej i, by tak rzec, pozaartystycznej: aktorka zbliża się do loży i z wychylonym ku niej wielbicielem wymienia spojrzenie, zapowiadające rychłe spotkanie... po przedstawieniu. To już prawie „wyobcowanie” à la manière de Brecht...

Oczywiście, zabiegi tego rodzaju nie są stosowane dla próżnego efektu, lecz mają swe uzasadnienie w całej koncepcji widowiska: ma ono przecież odzwierciedlać nie tyle rzeczywistość *Krakowiaków i górali*, co rzeczywistość teatru, w którym ten utwór grany był w przeszłości. Aktorzy mają ciągle o tym pamiętać; trzeba przyznać, że jest to bardzo

trudne zadanie. Na nieszczęście, czy może na szczęście, nie stosują się do tych reguł konsekwentnie: z biegiem akcji rozgrzewają się i „wchodzą w rolę”, jak Pan Bóg przykazał — a w każdym razie, jak im dyktuje instynkt aktorski. Dzięki temu arcydzieło Bogusławskiego nie staje się tylko wypreparowanym okazem muzealnym, lecz zachowuje przecież iskrę życia i promieniuje własnym, niepowtarzalnym wdziękiem. Mimo wszystko dajemy się wciągnąć w perypetie miłosne Basi i Stacha (Grażyna Barszczewska i Maciej Staszewski), w niewinne intrygi Doroty (Barbara Omielska), możemy naśmiewać się z Miechodmucha (Edward Rączkowski), przejmować się interwencją Bardosa (Zygmunt Józefczak), cieszyć się temperamentem Jonka (Lech Bijałd).

Trzeba zresztą stwierdzić, że Skotnicki nie pomija głębszych i poważniejszych implikacji myślowych, zawartych w tekście: owszem, uwzględnia je — przynajmniej w pewnym stopniu — i przekazuje, ale drogą bardzo okrężną, i niejako ponad głową autora, poprzez komentarz. Wprowadza mianowicie specjalną sekwencję po II akcie. Publiczność (nowohucka z roku 1970/71) nie opuszcza jeszcze widowni; antrakt dotyczy tylko widzów „warszawskich” (AD 1794). Korzystając z przerwy, zawiązują dyskusję na temat problemów społecznych, politycznych, moralnych, nurtujących kraj w ówczesnym momencie historycznym. Są to sentencje wyjęte z pism Staszica i Kołłątaja, odpowiednio dobrane i tak zestawione, że mają pozór refleksji narzuconych im przez oglądane przedstawienie. Zabieg zręczny i interesujący jako pomysł inscenizatorski; ale akcentujący tym mocniej ów dystans do *Krakowiaków*. Najwidoczniej reżyser nie ufa ich autonomicznej sile oddziaływania na dzisiejszą widownię; uważa, że trzeba zastąpić autora...

Jak to śpiewał Bogusławski w swojej *Taczce Occiarza*?

Niech grają, niech się stroją,
Niechaj budują dzwiny,
Ja sobie pcham taczkę moją
I jestem z nią szczęśliwy...

LEONIA JABLONKÓWNA