

218

# JUBILEUSZOWA ŚPIEWOGRA

JERZY BOBER

**W**szystkie 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 tradycje 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 figiarną parodii cepeliowskich ciągotek w tak modnych u nas zespołach pieśni i tańca, jak wreszcie zabawą w uroki i śmieszności teatru amatorskiego.

Przegradzając te dwie realizacje śpiewogry Bogusławskiego, widowisko folklorystyczne, właśnie ze stylizacją cepeliowską Killana — opracowane przez Bronisława Dąbrowskiego, urzekło barwnością obyczajów, jak z kart Kolberga. Tyle, że tak mógłby to odmalować dzisiejszy Kolberg.

**O**ba poprzednie przedstawienia łączą 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 temperamentu oraz kobiecej przekory, równie młodą Dorotę.

Igraszek pastiszów, parafraz, parodii i karykatury (na szczęście nie pogrubionej!) nie uронić owej szczególnej atmosfery ludowej i dramatyzmu spraw społeczno-politycznych, jakie toczą się za kulisami teatru Bogusławskiego. A także wobec przedstawicieli różnych stanów, zajmujących łosie 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 uśpienia 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 zbratanie w oparciu o postęp i oświatę. Wtedy wąta fabuła ujęwu i jego operowość stawały się tylko pretekstem do przemysłów społecznej oraz politycznej sytuacji.

Widowisko nowohuckie trzeba zaliczyć do artystycznych osiągnięć Teatru Ludowego w tym sezonie. Charakteryzuje się wielką sprawnością, zwarnością i w całym tego słowa znaczeniu: aktorskim rozświetlaniem. 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.

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 zachłanności. 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 loży dystynkcję i odpowiedni do reprezentowanej klasy społecznej na scenie — chłód lub żarliwość przeżyć.

**N**o więc: widownia otrzymana od teatru przedstawienie świeże w pomysłach, nie wzorujące się na tradycyjnych ujęciach, nowoczesne a czytelne i zabawne. Tudzież edukacyjno-patriotyczne. Zgodne z wytyczonym programem artystycznym oraz ideowego działania tej sceny.

Spółród 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.

**D**ekoracje Mariana Garlickiego odbiegły od wzorów Władysława Daszewskiego, a z cepelowskim wystrojem sceny i ubiorami postaci w ogóle nich 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 zsiłiznąć z domu Bartłomieja na schadzkę miłosną, fragment karczmy i drzewo-schówek z drzwiami — podkreślają pseudoprymitywne zmrużenia oczu malarza. Widzi on śmieszności, naiwności i przebiegłość osób „opery” narodowej, która skłócone regionalizmy oraz miłosne powikłania osób dramatu prowadzi ku szczęśliwemu zakończeniu. Do zgody narodowej i ku ładowi serc. Pobocza sceny, 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 tyrantdołem 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” łezką 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 *u m o w n e j* widowni (na scenie) oraz ku rzeczywistym odbiorcom na sali Teatru Ludowego.

Natomiast chóry, grupki tańeczne 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 *w ł a s n e g o* wyrazu) ekspozycji CPLiA.

**S**kotnicki wydatnie skrócił przebieg spektaklu, skondensował jego — co tu dużo mówić — niezbyt głębokie wartości dramaturgiczne, po to, żeby wśród

**Z**grona 32 wykonawców tego zgrabnego i udułego spektaklu, ważniejsze role przypadły uroczej Basi (*Grażyna Barzuchowska*), świetnej Dorocie-młynarce (*Barbara Omińska*), dowcipnie udającymu amatora Stachowi (*Maciej Staszewski*) i przezabawnemu Jonkowi (*Lech Biłald*). Kapitałną Starą Kobietę zagrała *Krzyszyna Feldman*, w czym sekundował jej z werwą rubaszna *Edward Rączkowski*, jako parodystyczna postać kłeryka-organisty *Miechodmucha Bardos Zygmunta Józefczaka* był połączeniem chudego żaka