

Gazeta Krakowska
Magazyn-A
KRAKÓW, ul. Wielopole Nr 1

wydanie
1 2 4 3 1 -05- 1975

Nr z dn. 1 -06- 1975

218

TEATR LUDOWY w Nowej Hucie — co zapisać mu trzeba na konto plusowe — sięgnął po współczesny, polski utwór dramatyczny. I zarazem po sztukę debiutanta. Jest to prapremiera komedii TADEUSZA WIEŻANA „OGH, JAKI PIĘKNY JEST ŚWIAT”.

O autorze wiedzieliśmy dotychczas, że należy do grona wybijających się operatorów filmowych (m. in. w filmach *Rzeczywistość, Mam tu swój dom, Pierwszy dzień wolności, Hubal i Kolumbowie*), a ponadto — o czym dopowiada nota w programie — był współtwórcą scenariusza *Brylanty pani Zuzy* i dialogów do *Hubala*. W dalszym ciągu tej wypowiedzi „od teatru” dowiadujemy się, że kanwą dla debiutu dramatycznego Wieżana stała się jego telewizyjna *Ballada o ścinaniu drzewa*. Scenariusz tej stonkowo krótkiej impresji filmowej rozszerzył autor, zamieniwszy ją w pełnospektaklowe widowisko przez „wzbogacenie i pogłębienie postaci, inną wymowę ideową utworu”.

Informuje nas również wspomniane słowo wstępne, że „wychowanie przez śmiech może być najgłębszą i najmądrzejszą formą wychowania”. Dodaje też natychmiast: „Interesuje nas oczywiście ta druga, a więc mądra strona śmiechu, rodząca się w przypadku sztuki (...) ze zderzenia dwu (a może więcej) postaci ludzkich działających na scenie. Postacie tej sztuki postawione są w konkretnym działaniu „ścinania drzewa” i w niekonkretnym określonym celu, do którego miałyby to działanie doprowadzić (...) Wprowadza to element przeczcucia innych celów, nie rozszyfrowanych i niedopowiedzianych (...) W takiej atmosferze poznajemy naszych bohaterów. Ludzi zwyczajnych”... Na koniec Teatr życzy nam „mądrzej zabawy”, Życzenie to przyjmując — sadowimy

się w fotelach i czekamy, zafascynowani niemal Beckettowską formułą noty w programie, jakąż to mądrą zabawę przygotowała nam nowohucka scena.

I cóż się okazuje? Okazuje się przede wszystkim, że niełatwo gotowy już utwór napisany w innej konwencji — a raczej opowiedziany obrazami z dodatkiem dialogów, które są przedłużeniem a więc uzupełnieniem narracji fil-

tem. Śmiechu w farsie co niemiara, ale akurat nie jest to śmiech — w założeniu autora i realizatorów spektaklu — z gatunku mądrości wychowawczych. Zebrało się bowiem w sztuce mnóstwo dowcipów na temat naszego życia powszedniego, lecz te dowcipy grzeszyły po prostu obiegowym stylem nie najlepszej felietonistyki. Przypominało to odgrzewane kawały skeczów, powielanych w tysiącach wydań estradowych.

JERZY BOBER

TEATR

FARSA, MORALITET I FELIETON

mowej — zamienić w pełnospektaklowe widowisko sceniczne. To, co było zwarte w scenariuszu TV oraz pozwalało się domyślać jakiegoś podwójnego dna dramatu — nie dało się pogłębić i rozwinąć do rozmiarów trzyaktowej komedii. Przeciwnie, rozrzedziła się akcja, postacie — przedtem zarysowane charakterystycznymi skrótami filmowymi — odkryły na scenie niedostatki swych wnętrz, a ich działania teatr próbował uwierzytelnić czysto zewnętrzną rodzajowością sposobu bycia. Komedie z ambicjami odtworzenia (z przymrużeniem oka) pewnych przekrojów rodzinnych środowiska robotniczego — w domu i w pracy — raptem przeobraziła się w dość powierzchowną farsę z doklejonym, sztucznie i po mentorsku, moralite-

SKORO MOWA o skeczowości i felietonowym (przeciętnym) humorze, warto zaznaczyć, że właśnie te cechy materii pisarskiej zaważyły nad budową całego utworu *Wieżana*. Owa doza aktualność spostrzeżeń — o pracy, płacy, kombinatorstwie, telewizji wypełniającej czas po zajęciach PRL — stanowiła coś w rodzaju albumu fotograficznego, gdzie z dowcipkowaniem dostępnym każdemu znalazło się „samo życie”. Ale album „samego życia” to jeszcze nie utwór dramatyczny. Zdawał sobie z tego sprawę i autor, i teatr. Toteż po dwóch aktach wywoływania śmiechów i śmieszków — w trzecim, kolejno każdy bohater sztuki składał oświadczenie, utrzymane w tonie moralitetowym: że ścinania

drzew (bo rzecz dotyczy niby-drwali) to nie taki prosty problem, zwłaszcza, gdy drzewo rodzi owoce; że biografia osób komedii niesie z sobą nierzadko tragikomedijowe podteksty; że należy myśleć (nie tylko) przy pracy; że warto się uwalniać od stereotypów w mentalności, ponieważ w przeciwnym razie grozi to automatyzmem; że z ogólnego a czasem śmiesznego powtarzania komunałów rodzą się znieczulice społeczeństwa. Itd., itp.

Moralitet ten jednak zabrzmiał nieco fałszywie, szczególnie, gdy wypowiadające się postacie sceniczne były nafaszerowane papierem, zamiast substancjami z krwi i kości. Wprawdzie na tym papierze znalazło się wiele zapisków wiernie oddających przeciętne zdarzenia minut, godzin, dni, jakie każdy z nas przeżywa, ale wiadomo, że taka przeciętność — choćby nie wiem jak podbijana kalamburami lub, co gorzej, prawdami wyświechtanymi — ożywić schematu nie potrafi.

ODNOSZE PRZETO wrażenie, iż w tej sytuacji tekstowej wszystko, co mógł uczynić teatr (czyli inscenizator i reżyser *Wacław Ulewicz*) sprowadzało się do stwarzania pretekstów dla rozgrywającej się farsy na scenie. W rzędzie tych pretekstów zmieściły się wspomniane już wstawki moralitetowe, symbolika owocowania drzew ojczystych (wraz z piórunami) i szukanie pod warstwą mowy-trawy nieskażonego nurtu mądrości ludowej. Preteksty i poszukiwania nie dały rezultatów, ani w sensie pogłębionej komedii z morałem, ani pod kątem artystycznej sublimacji farsy. Szkielec skeczowy wycierał bowiem spod cienkiej — i do tego łatanej — skóry inscenizacyjnej. Cudów nie ma. Tak krawiec kraje, jak materii staje. Aktorzy nie mieli tu większego pola do po-

pisu w znaczeniu psychologicznym. Grali schematycznie, co najwyżej oscylując między tonem scenek z *Podwieczorków przy mikrofonie* a — niekiedy — łącząc kabaretowe monologi (*Jerzego Dobrowolskiego*) z filmowymi wzorami zachowań a la *Sami swoi* (*Wacław Kowalski*). Stereotyp robotnika był taki sam, jak stereotyp chłopca, widziany oczami sołtysa Kierdziołka. I nic w tym złego — tyle, że było to nieprawdliwe. Nawet z poprawką na swoiste prawa karykatury. Ale karykatura czegoś (czy kogoś) wydumanego, choć śmieszny — przestaje być celna. Uderza w bok, w marginesy, a nie w środek tarczy społeczno-obyczajowej.

TRZY GŁÓWNE ROLE grali: *Ryszard Filipowski* (majster *Błaszczyk*), *Andrzej Kozak* (*Kowalski*), *Jacek Strama* (*Kazio*). Najwięcej do powiedzenia w sztuce miał *Filipowski*, choć obawiam się, czy przez to właśnie nie obnażył bezlitośnie pustki treściowo-tekstowej tkwiącej w roli. *Kozak* — jako osoba sceniczna — balansował na mieliznach dwuznaczności tej postaci, bez pogłębienia motywów jej działania (z winy autora). *Kazio* — *Stramy*, pozytywny „młody” nie reprezentował pod względem dramaturgicznym niczego więcej, co pozwoliłoby zapomnieć o jego poprzednikach z tzw. twórczości produkcyjnej. W rolach kobiecych wystąpiły: *Teresa Kałuda* (*Błaszczykowa*), *Ewa Drozdowska* (*Babcia*), *Zinaida Zagner* (*Mariola*, jej wnuczka) i *Bogusława Czuprynowna* (*Kobieta I*). Szczególnie *Kałuda* i *Drozdowska* zarysowały sylwetki swoich bohaterek ciepło i bezpretensjonalnie, podczas gdy pozostałym aktorkom przypadły tylko role ilustracyjne. Dziadka odegrał (na widowni) *Jerzy A. Braszka*.

Dekoracja „z drzewem” była dziełem *Jerzego Groszanga*, zaś kostiumy — *Anny Kameckiej*.