



Prasowe  
Wydawnictwo  
Dokumentacyjne  
RSW „P-K-R”  
Warszawa  
Pl. Starynkiewicza 7  
Tel. 28-59-59

Gazeta Południowa  
Magazyn A  
30-960 KRAKÓW  
ul. Wielopole Nr 1

wydanie .....  
Nr 9 z dn. 2-14-01-79

665

**POJAWIENIE SIĘ** każdego nowego nazwiska w naszej dramaturgii i każdej nowej sztuki współczesnej należy powitać z nadzieją i optymizmem.

Wszak teatry nie tylko nie skarżą się na nadmiar posiadania utworów nowych a zarazem odnoszących się do bliskiej nam rzeczywistości, lecz — przeciwnie — najczęściej mają kłopoty z wyborem polskiego repertuaru współczesnego. Stąd wkraczają na sceny — zamiast oryginalnych dzieł — wszelkiego rodzaju przeróbki i adaptacje, montaż twórczości nieteatralnej, aby wypełnić lukę tematyki aktualnej przy pomocy lepszych lub gorszych namiastek dramatopisarskich. Nie mówiąc już o zasłanianiu się, jak tarca, przysłowiu „ale nie zawsze trafnie”, „uwspółcześnianą” klasyką.

Czy istotnie jest aż tak źle z oryginalną twórczością sceniczną starszych i najmłodszych roczników autorskich w naszym kraju? Fakt faktem, że trudno mówić o rogu obfitości. Wielu pisarzy doświadczonych po prostu porzuciło dramaturgię na rzecz innych gatunków literatury, zaś debiutanci wciąż jeszcze pozostają w cieniu Różewicza, Mrożka czy choćby Brylla i Grochowiaka. Niby tu i ówdzie błysnie jakiś pomysł reportażu scenicznego, gdzieś zatli się iskierka farsy, ożenionej z groteskową obudową w stylu kabareczku studenckiego, albo przemknie po niebie zapchanym aluzjami — mniej lub bardziej zgrabny pastisz, wyrosły na gruncie dawnych romantyków, wspanialszyzny czy Witkacego i Gombrowicza.

Teatry — poza scenami w mniejszych ośrodkach kulturalnych — niezbyt kwapia się do wystawiania utworów debiutanckich, które mogą przysporzyć ryzyka, albo wymagają żmudnej pracy nad scenariuszem. Przeto nazbyt często kiepska realizacja reżyserska oraz braki aktorskie zniechęcają zarówno autorów, jak i widzów do kontynuacji zaledwie rozpoczętego dialogu. Co szczególnie jaszkrawo występuje przy braniu na warsztat teatralny p-1b i próbek dramatycznych początkujących na tym polu pisarzy. I w ten sposób powstaje zastęp autorów oraz sztuk nie sprawdzonych do końca na scenie. Nie sprawdzonych nie tylko w sensie ich własnego warsztatu, lecz także pod kątem dobrej roboty teatralnej, która ujawniłaby de-

biutantowi ponad wszelką wątpliwość — jego potencjalne atuty i niedostatki konstrukcji utworu.

Myślę, że jest to ważny punkt widzenia w oglądzie sprawy debiutów scenicznych w ogóle, a szczególnie istotny, gdy idzie o zachętę do podjęcia tematyki współczesnej i pielęgnowanie każdego przebiysku talentu autorskiego. Nawet, gdyby czyjeś pierwociny dramatopisarskie dalekie były od ideału, jaki powinien patronować teatrom przy wyborze repertuarowym. Innymi słowy — jeśli propozycja sceniczna zawiera coś więcej aniżeli przeciętność — warto nad nią (i autorem) popracować. Dlatego mam szacunek dla tych scen, które pracują z debiutantami. Nie

JERZY BOBER

**W KRZYWYM ZWIERCIADLE**

tylko wystawiają ich utwory, kontentując się prapremierowymi nowinkami, ale rzeczywiście przychodzą im z pełną: zawodową oraz artystyczną pomocą.

Jednakże — co zaznaczyłem wcześniej — najbardziej predestynowane do tej pomocy teatry z licznymi i doświadczonymi kadrami aktorskimi, korzystające z mocnych indywidualności reżyserskich, na ogół unikają debiutów (chyba, że są to od razu „bomby” sceniczne). Tak jest ostatnio i w Krakowie. Rzadko można spotkać prapremiery polskie w Starym Teatrze czy w Teatrze im. J. Słowackiego. Zdarzają się natomiast o wiele częściej w Bagateli i Teatrze Ludowym. Może nawet najczęściej widać je na scenie nowohuckiej. I byłby to powód do chwały, gdyby teatr — oprócz tego, że chce — zadbał więcej o wybór tych prapremier i mógł je poprzeć odpowiednimi (wysokimi — nie tylko miarą ambicji) własnymi możliwościami obsadowo-inscenizacyjnymi. Bo intencje, nawet najsluszniejsze — same przecież nie zagrają...

**N**AJNOWSZA prapremiera TEATRU LUDOWEGO *Stan wyjątkowy w Okrajnej* wprowadza na scenę młodego autora krakowskiego, *Henryka Cyganika*. Nie jest to nazwisko całkiem nie znane. Polonista, dziennikarz, poeta i prozaik, związał się również twórczością satyryczną z kabaretami studenckimi. Przez pewien czas studiował na wydziale reżyserii PWST w Krakowie, był kierownikiem literackim paru scen, ostatnio zaś sprawuje tę funkcję w Teatrze Ludowym. Debiutował już (wraz z T. Kwintą) utworem lałkowym dla dzieci w Grotesce, a jego sztuka — coś w rodzaju pastiszu *Wesela* — uzyskała nagrodę w konkursie na współczesny dra-

TEATR

mat, rozpisany przed paru laty przez Teatr Ludowy.

Czy można więc użyć w stosunku do *Cyganika* określenia: debiut sceniczny? Wydaje mi się, że tak — albowiem scenariusz lałkowy, ów swoisty montaż-składanka, bardziej przypominał wprawki kabaretowe (pod najmłodszego odbiorcę), aniżeli pełnospektaklową konstrukcję dramatyczną.

Jest zatem „*Stan wyjątkowy w Okrajnej*” faktycznym debiutem młodego pisarza na scenie dramatycznej. Ale ten debiut ma jednak swoje korzenie w teatrzykach studenckich, a więc i w pewnej manierze kabaretowej, czy bajkowo-przypowieściowej — tak, jak dość łatwo znaleźć tu można parantele czy zależności od Mrożka i felietonistyki dziennikaeskiej. Mrozek odwoływał się często do klasyki romantycznej i Wyspiańskiego, a niekiedy Witkacego — ale w sposób przewrotny poddając te wzorce słowno-wizyjnemu przemiałowi na użytek współczesny. I to było nowe, zaskakujące spięciami absurdu i groteski — z rzeczywi-

stością przez nas przeżywaną. Gdyby więc nie było Mrożka, próby dramatycznej groteski (farsy, kabaretu), podsyte dowcipnym pastiszem i grą aluzjęk, — co prezentuje nam obecnie *Cyganik* w swoim utworze — miałyby walor niespodzianki i oryginalności. Podobnie, jak z chwilą pojawienia się właśnie skeczko-komedii Mrożka...

*Stan wyjątkowy w Okrajnej* przypomina bowiem — choć w dalekich echach — i klimat Mrożkowego *Indyka*, i przekorne, groteskowe tło chocholego tańca z *Wesela* Wyspiańskiego. Sztuka ponadto wspiera się chwytami skeczowymi i częściej zerka w stronę kabaretu, niż teatru. Co zresztą odbija się na rysunku postaci, które w niej występują, a nie działają w zgodzie z ich scenicznym rozwojem. To, rzecz jasna, spłaszcza konflikty dramatyczne, pozostawiając aktorom wygrywanie dowcipów o pewnych postawach ludzkich, zamiast prezentacji (satyryczno-komediowej) samych postaw bohaterów sztuki.

Skoro już mowa o skeczowości utworu, trzeba także powiedzieć, że — niezależnie od podobieństw (na tym polu) z Mrożkiem — *Cyganik* robi to na ogół zgrabnie i dowcipnie, choć tak w jednym, jak i w drugim, wykazuje cechy typowe dla debiutanta. W porywie wszystkoizmu skecze przedłuża na siłę, zaś dowcipami sypie bez opamiętania — osłabiając wartość tych dobrych powtarzaniem obiegowych, czy tylko oblekanych niby-krzepą tzw. mocnych wyrazów. Niepotrzebnie, bo stać go na przedni dowcip i zabawne aluzje, które bez natręctwa i wtórności świadczyłyby wystarczająco o talencie satyrycznym ich autora. A tak spektakl czyni wrażenie przegadanego i ciągniętego za uszy do puenty (czy morału) nazbyt... naciąganego.

**P**OMYŚL tego tragi-skeczu opiera się na ewaniu i niemożności (wygodnej) w pewnej wsi, gdzie władza dba o własne przywileje ważności — niczego nie robiąc, zaś obywatele tańczą i gadają zapamiętałe o materii i metafizyce — także niczego nie robiąc, załoniwszy się tu i ówdzie siłami wyższymi (od nich). Aż przyjdzie jakiś dziwny Poborca i zażąda rozliczenia (Gogol się kłania). Ale czy rozliczenie coś pomoże, gdy nowy soltys wejdzie w starą rolę? Szkoda, że ta — ostro pomysłana satyra społeczna — nie została trochę bardziej pogłębiona intelektualnie i podbudowana literacko. Jej niewątpliwie tendencje ośmieszenia każdego zadufkostwa, nierówności i słowolejstwa —

mają oczyszczający, choć gorzkopiarski charakter. Są podyktowane obywatelskim zaangażowaniem. Poszukiwaniem czystości ideowej, zmaconej frazeologią, spoza której prześwieca już tylko prywatna i anarchia.

To wszystko można sobie wysnuć z tekstu *Cyganika*, ale nie wszystko zostało poparte dramaturgią. Stąd też połowiczna satysfakcja artystyczna. W połowie bowiem zawiniona przez autora, w połowie natomiast przez teatr. Autor ugrzązł w schematach kabaretowych, a teatr nie umiał wyjść poza schematy farsowo-skeczowe w obrazach i zachowaniach postaci. Były one bardziej zbliżone do kukiel-etykietek, niż do żywych ludzi, wykładających swe racje na scenie. Jak długo dowcip wokół bohaterów utworu był dowcipem nieogranym, tak długo (często za krótko) styl kabaretowo-groteskowy nie raził uproszczeniami. Później ta jednowymiarowość przestoczyła się w manierę. A reżyser *Marek Kwieciński* nie potrafił temu przeciwdziałać. Uznał, że skecz jest dobry na wszystko — także i w teatrze. Więc aktorzy grali w większości na zewnątrz, bez wnętrza. Czego im poskapił autor, tego teatr nie uzupełnił.

**T**OTEŻ zabawa była powierzchowna i szkoda mi trochę pomysłu *Cyganika* oraz większej inwencji inscenizacyjnej i aktorskiej. Bo jednak mógł się zrodzić z prawdziwej współpracy: pisarza, reżysera i dobrych wykonawców ról — spektakl nie tyle (i nie tylko) śmieszny, co zjadliwy i drapieżny swymi groteskowymi wymiarami dramatycznymi. A pozostał zaledwie przeciętnie poprawnym widowiskiem ze schematycznie ujętymi zadaniami aktorskimi, z których stosunkowo najlepiej wywiązali się: **ZDZISŁAW KLUCZNIK** (soltys — ewaniak starej daty), **ANDRZEJ KOZAK** (soltys — ewaniak nowej daty), **WACŁAW JANKOWSKI** (metafizyk w stylu J. Ofierskiego), **ANDRZEJ GAZDECZKA** (soltys najstarszy, wezwany z grobu) i **JERZY A. BRASZKA** (neutralny mędrak — nierób). Postacie kobiece niczym się nie odznaczały, prócz obecności na scenie (**BARBARA STE-SŁOWICZ** i **MAGDA CEŁÓWNA**), zaś reszta obsady stanowili: **WŁADYSŁAW BUŁKA** i **BOGDAN MISIEWICZ**.

Scenografię — chyba ze zbyt słusznym zmrużeniem oka — zaprojektował **TADEUSZ SMOLICKI**, a muzykę skomponował **HENRYK MOSNA**.