

**R**yszard Filipiński grał przed trzydnastu laty w sztuce Tirso de Moliny „Zielony Gil” (na scenie ówczesnych „Rozmaitości” — obecnie „Bagateli”) — samą rolę Caramanchela, którą od- twardza dziś w Teatrze Ludowym. Tym ra- zem jednak Filipiński występuje jeszcze w dwóch dodatkowych rolach: jako reżyser spektaklu inauguracyjnego nowego sezon te- atralny w Nowej Hucie i jako nowy dy- rektor oraz kierownik artystyczny tej pla- cówki. Piąty już — po Krystynie Sku- szance, Józefie Szajnie, Ireneu Babel i Waldemarze Krygierze.

Skuszanka rozpoznała ongiś najolekawszy swój (do tej pory) okres pracy scenicznej właśnie w no- wym teatrze Nowej Huty — od śpiewogry Bogu- sławskiego. Filipiński rozpoznała swą kadejkę dy- rektorską od musicalu, czyli od śpiewogry Tirso de Moliny. A więc, jakby — ponownie — od punktu zerowego. Skuszanka nawiązywała świadomie do lokalizacji utworu Bogusławskiego na terenie wsi Mogiła, której nazwy współczesne pokolenie nie kojarzy już z wielką dzielnicą Krakowa, Nową Huta. A przecież przed 25 laty nie było tam ani miasta, ani huty, ani teatru (jesli pominiąc polama- toską scenę w baraku „Nurt”). Jednakże dla Kry- styny Skuszanki sprawa związania Mogiły z „Kra- kowską” i Górali” ze współczesnym mieszkaniem i potencjalnym odbiorcą, widziskiem Teatru Lud- owego — miała znaczenie nie tylko symboliczne. Spiewowgra o charakterze patriotycznym i scaliła- cym grupy ludnościowe wyrażała się artystycz- nym narządkiem, dzięki któremu łatwiej można zdobyć dostęp do niewyrobionego jeszcze — w sen- sie estetycznym — widza. Wła- dza, który pod sprawnym dla oka i ucha kształ- tem operetkowym, miał więcej szans zbliże- nia się do prawdziwego teatru, niżeli poprzez wymagające znaczenie obycia scenicznego for- my, lansowane przez ambicja twórczość drama- tyczną.

**F**ilipiński, jak sądzi, świadomie wybrał kome- diofarsę de Moliny w układzie słowno-muzy- cznym, aby swego widza ponownie przyłączyć do teatru, w którym nie zawsze ostatnio dła- to się najlepiej (pod względem repertuarowym). Tyle, że ów punkt zerowy, po z górą dwudziestu latach, trudno traktować z tą samą dosłownością. Co wcale nie znaczy, że obecna publiczność nowo- hucka, poszerzona — bo, jak może być inaczej w

### JERZY BOBER

organizmie jednego, wielkiego miasta? — widzów z innych dzielnic, jest już tak dojrzała artystycznie, iż z jednokową gorliwością zapochł teatr, bez względu na treść i formy spektakli.

Tym niemniej, trzeba przypomnieć, że teatr Sku- szanki i Krakowskiego w ciągu 8 lat stworzył — po „Krakowiakach i Góralach” — klimat nie tyl- ko do pobudzania wrażeń smakowych waskiego kręgu odbiorców, ale i przygotował grunt pod nie- uproszczone dialogi sceny z widownią.

Czas pokazuje, czy Filipiński starający — jak w zaraniu nowohuckiej sceny — śpiewogry, a więc widowiskiem dość udatnym dla odbiorcy, na- wiąże, względnie wydatnie wniósłki zarówno w przeszłość, jak i z teraźniejszości, „stanu posiada- nia” widowni, którą chce (i musi) gościć w Teatrze Ludowym. Goście nie od przypadku do przypad- ku, lecz w charakterze stałych bywalców. Wyma- gających od niej sceny ambicioznych poczyna- nia artystycznego. Tu — żeby uniknąć niedomówień — warto dodać, że nie istnieje najmniejszej o lekce- waznie repertuaru rozrywkowo-komediewego. Przeciwnie. Ale też i z diałnością i relaks dobru!

marki literackiej — myślowej i pisarskiej, relaks wypowiedzi niebanalnym językiem scenicznym. Czyli inscenizacjami.

„Zielony Gil” w kapitalnym przekładzie (który właściwie jest oryginalna, blyskolli- wą wersją językową) Tuwima, spełnia wa- runki podstawowe „literackości” utworu. I chociaż nie należy do porzecznej dramatycznej o- wiekłej wadze filozoficzno-treściowej, to przecież

# SKROMNIE, ALE OBIECUJĄCO

### TEATR

posiada walory satyry obywatelskiej, których nie po- wstydzalby się sam Szekspir. Jest bowiem w tej komedynie hiszpańskiego mniucha tyle podobieństw z komedią omyłek mistrza ze Stradfordu („Wie- zior Trzech Króli”) i tyle ponadczasowej obser- wacji natury ludzkiej, że wystarczy, aby tylko części satyrycznych szpilek pozostała ukinia na skórze i wrażliwości odbiorców, a z bliznami na scenie utrwalił się w pamięci co najmniej kilka re- fleksji, przydatnych na co dzień — w życiu, rzeko- mo najdłuższego o naukę wieków, społeczeństwa pod każdą szerokością geograficzną. Niezależnie od obfudy, podobnej do tej, jaka opisuje de Molina, kryje się w duszach i myślach współczesnych lu- dzu, ile niezłaczalność zawiera kodeks moralny na własny użytek sporządzany przez tych, którzy uznają sobie prawo do opinii „szlachetnych”. I- luż jeszcze krąży wśród nas Don Martinów, którzy kupczą honorem widzianych dziewcząt — i wia- dym, w poszukiwaniu satyryki zamiasz uczucia. Farsa de Moliny może również pełnić funkcje demaskatorską moralnego i obywatelskiego. Ale ca- ły urok tej sztuki, napisanej bezpretensjonalnie i w bezwzględnie kawałki przebieżankowych — nolecia

kornie sobie poczyna jako pisarz w habicie zakon- nym. No, cóż — miał po prostu rozczarowanie, czym i jak walczyć z siłami, którym „zawodowo” słu- żył.

**P**RZEDSTAWIENIE nowohuckie ma charakter musicalowy. Muzyka ANDRZEJA MARKOW- SKIEGO wprowadza ów tonik sprzyjający in- tymności i wprężaniu scenie, który jest w sobie wspierający moralitetem. Jurny język i rubasz- ne dowcipy w ujęciu Tuwima przybierają postać kulturowej zabawy. Reżyseria RYSZARDA FILI- PSKIEGO kładzie nacisk na szybkie „hiszpańskie” tempo akcji, a wpływ inscenizatora daje się od- czuć niemal w każdym ustawieniu roli — w spo- sobie modulacji głosu, w rytmie mówienia wiers- zem i w przedamywaniu tej rytmiki, tak charak- terystycznym dla samego Filipińskiego.

Ale — przy owej spójni stylistycznej dla całego przedstawienia — poszczególne aktory zachowują jednak własne oblicze interpretacyjne. A nawet wzbogacają swoje postacie sceniczne w nadprogre- mowe cechy farsowe. Co szczególnie widocznie się u Janusza R. Nowickiego (Don Ricardo), który nie żałował ekspresji w stylu Semolińskiego. Przy-

czym — co warto podkreślić — nie przekroczył granicy pomiędzy grą farsową a szarżą „pod publi- czność”. W ogóle trzeba powiedzieć, że reżyser po- trafił utrzymać spektakl w rygorach dobrej zaba- wy, choć niestety widownia odcierała się o próg ja- skrawości środków wyrazu artystycznego. Nie usi- lowano też śpiewać w tej śpiewogrze, bacząc, by- brak umiędzielnienia czysto wokalnych nie zepsuł wra- żenia całości, co byłoby zaprzeczeniem sensu umu- zycznieniem sztuki i przegięciem (ryzykownym) na- wet w pastiszu opery czy operetki. Parłanda brzmia- ły swobodnie, gorzej natomiast było z dykcją. Te Filipiński-aktor mógłby być wzorem dla reżyzy wy- konawców, z których jedynie J. R. NOWICKI, ZDZISŁAW KLUCZNIK (Don Pedro), ANTONI RY- CHARSKI (Don Diego) i częściowo ALICJA JA- CHIEWICZ (Donna Diana), HALINA RUSIAKÓW- NA (Donna Inez) oraz ANNA TOMASZEWSKA (Donna Clara) wykazywali minimum opanowania dykcji. W ten sposób postać farsa Caramanchela w ujęciu FILIPSKIEGO utożsamia do roli pierwso- planowej w spektaklu, którego przecież głównym bohaterem jest „Gil w zielonych spodniach” czyli Donna Diana poszukująca (i oszukująca) ze skru- kkiem wiartolomnego kochanka Don Martina (RO- MAN MARZEC). W pozostałych rolach wystą- pili: ZBIGNIEW KŁOPOCKI (Quintana), WIA- DYSŁAW BUŁKA (Osorio), ANDRZEJ RZECHOW- SKI (Celio), ANDRZEJ SALAWA (Don Antonio), ZBIGNIEW HORAWA (Fabio), RYSZARD MAJOR (Deo), STANISŁAW MICHO (Algasus) i JAN KRZYWDZIAK (Valdivieso).

Zdecydowanie nie podobają mi się dekoracje JE- RZEGO GROSSZANGA, ani w swym weryfikacyjnym kształcie architektonicznym (makietykowny), ani w kolorystyce (zbyt jaskrawej). Pomyśl z kurtyną obwiszoną ogromnymi kłóscami włożoną zarówno w przeszłość, jak i barwie nie był tu traf- nym rozwiązaniem scenograficznym.

**W**IDOWSKO jest — w sumie — zabawne i kulturalne. Sprawne warsztatowo, rozgry- wane w dobrym tempie. Z ciekawością cze- kamy na dalsze pozycje repertuarowe. Na razie otrzymaliśmy przedstawienie relaksowe na późniejszych i bardziej ambitnych zamierzeń arty- stycznych nowego kierownictwa Teatru Ludowego.