



Scena zbiorowa, na pierwszym planie Andrzej Richter (Chochol) i Mieczysław A. Gajda (Jastek)

## „KRZYK Z TEGO POKOLENIA“

BOŻENA FRANKOWSKA

Teatr Polski w Szczecinie: WESELE Wyspiańskiego. Reżyseria: Józef Gruda, scenografia: Jan Banucha, muzyka: Walerian Pawłowski. Premiera 10 maja 1970 r. (fot. G. Wyszomirska)

1.

„Wielka scena otworem”. „Przestrzeń wokół ogromna”. Takie jest pierwsze wrażenie po wejściu na salę teatru przygotowanego do przedstawienia *Wesela*. Zanim ucichnie gwar głosów i zniecka rozpocznie się pierwszy dialog, można rozróżnić cztery plany do gry. Scena właściwa — zabudowana dekoracjami. Jak chciała rzeczywistość, jak jest w didaskaliach i jak było na scenie krakowskiej w roku 1901, choć z mniejszą ilością szczegółów urządzenia i rekwizytów. Bliżej widowni wielkie proscenium — nad orkiestrą i pierwszymi rzędami krzesel.



\*\*\* (Ista) i Andrzej Richter (Chochol)

Wrzyna się w widownię wznoszącym się lekko wąskim pomostem, sięgającym piątego czy szóstego rzędu. Czwarły plan za widzami — w przejściu otaczającym widownię naokoło — ujawni się znacznie później. Choć ten plan będzie w przedstawieniu najważniejszy. Bo on jest pomysłem na to szczecińskie *Wesele* Grudy, on nada rangę temu *Weselu* i on jako pomysł i jako rozwiązanie teatralne przejdzie do dziejów tego dramatu na scenach polskich.

Dramat — „jeden z najistotniejszych tekstów, jakie powstały w języku polskim w bieżącym stuleciu” — znam. Znam od dawna. Trudno go nie znać. Potrafię streścić akcję, ponazywać osoby i osoby dramatu. Scharakteryzować postaci i naświetlić problemy. Znam niektóre wiersze, a razem całe dialogi. Słowem — znam *Wesele*.

I pierwszy akt przedstawienia szczecińskiego potwierdził mi to bezspornie. Dowiedziałem się więcej. Ze pamiętam kilkanaście powojennych inscenizacji *Wesela* i potrafię je sobie zestawić w pamięci. Który z aktorów i gdzie był interesujący (Poeta i Rachel, Świdzki i Mikołajska w przedstawieniu warszawskim z 1955, Poeta i Rachel, Leszek Herdegen i Teresa Budzisz-Krzyżanowska w przedstawieniu krakowskim z 1969). Jaki dialog i kiedy zabrzmiał świetnie. Czym się różniła kryta dachem chata w inscenizacji Pronaszki w Warszawie (1955), od chałupy i gościńca Rotbauma we Wrocławiu (1956), od malarskiego tła Piotra Potworowskiego w Poznaniu (1958) i miejsca akcji Tości otoczonego chochołami nadnaturalnej wielkości (Toruń 1965). Jak inaczej wyglądały osoby dramatu u Wajdy (maluteńki szopkowy Chocholik i Zamkow (Kraków 1969), ze świetnie rozegranym dialogiem Poety i Rycerza Czarnego oraz Dziennikarza i Stańczyka.

Toteż *Wesele* szczecińskie mogłam po pierwszym akcie sklasyfikować krótko. Nie przerasta najlepszego pierwszego aktu w inscenizacji Andrzeja Wajdy w Starym Teatrze w Krakowie (1963). Prowincjonalne. Brzydkie kostiumy. Brudne kolory. Niegustowny krój. Brak jakiegokolwiek kolorystycznej harmonii. Aktorzy cali w minkach, w gestach, w sposobie prowadzenia dialogu, w poruszaniu się jeszcze bardziej prowincjonalni niż ich stroje. Choć po sposobie noszenia się na scenie, w tym dramacie nie mającym wielkich ról, poznać gdzie miejsce we szczecińskiej sceny gwiazdy (Krystyna

Bigelmajer — Maryna, Ewa Kologórska — Radczyni, Jadwiga Lesiak — Panna Młoda, Danuta Chudzińska — Kasia) i gdzie pomylki obsadowe z winy szczupłości teatralnego zespołu. Słowem nic ciekawego. Nie pozostaje w pamięci żaden dialog, żadna scena, właściwie żadna postać. Może oprócz Dziennikarza. Ten zwraca uwagę — Wacław Ulewicz. Tyle akt pierwszy. Niewiele. Przykro.

2.

„*Wesele* leży na głównej linii rozwoju teatru polskiego [...] Jest jednym z najistotniejszych tekstów, jakie powstały w języku polskim w bieżącym stuleciu i ciągle jeszcze nie zrealizowaną projekcją teatru”.

O *Dziadach* napisał kiedyś polski poeta, że dzięki temperaturze uczucia, jaka powołała je do życia, były jedynym dziełem, które wytrzymało ciężar doświadczeń okupacji, pozwalało się czytać bez zniecierpliwienia, nie raziło literackością. O wstrząsającym wrażeniu *Wesela* grywanego w różnych trudnych okolicznościach mówi legenda. Po drugiej wojnie światowej oba dramaty zagrane w roku 1955 w Warszawie zostały wrażeń pamiętne i niezapomniane.

Oba dramaty zrodziły się w wielkim patriotycznym natchnieniu i oba były przeznaczone na scenę; jeden w wymarzonej teatrze przyszłości, drugi właśnie tam, gdzie „wielka scena otworem”. Podobna była ich funkcja i znaczenie w życiu narodu. Ale odmiennosc teatralnych dziejów aż nadto wyraźna, choć oba pozostaną tylko wielkim słowem i wstrząsającą poezją, nie przemówią w pełni, jeśli nie trafią na inscenizatora, który trafnym w danej chwili pomysłem teatralnym wyzwoli z nich potrzebną narodowi treść.

*Dziady* miały cierniową drogę na scenę z powodu niewoli i ograniczeń „starego teatru”, *Wesele* — zostało zagrane tuż po napisaniu, a jeszcze przed wydaniem książkowym. Jednak z biegiem czasu to, co wyglądało na sukces teatralny, okazało się czasowym odwróceniem tego wielkiego sukcesu. O ile bowiem w ciągu lat 1901—1927 udało się przełamać kanon tekstowy i kanon sceniczny *Dziadów* nadany im przez Wyspiańskiego w roku 1901, o tyle sugestia rzekomej tradycji inscenizacyjnej *Wesela* z roku 1901 paraliżowała przez długie lata — właściwie aż do naszych czasów — wszelkie innowacje inscenizacyjne. A w konsekwencji, mimo powtarzających się prób, jest ten dramat „wciąż w pełni nie zrealizowaną projekcją teatru”. Nie miał swojego Schillera jak *Dziady*, choć — w porównaniu z nimi — tak w okresie międzywojennym jak powojennym miał znacznie więcej wystawień.

I ta ilość jest ważna. Ilość nowych i ważnych rozwiązań szczegółowych, które stają się pretekstem do porównań inscenizacji i do dyskusji między teatrami i przedstawieniami. W przedstawieniach *Wesela* może się bowiem zmieniać dosłownie wszystko, ale są sceny, dialogi, postaci, których ustawienie organizuje całość problematyki i wizji teatralnej: jest to sprawa scenografii, tylekroć zmienianej wbrew wskazówkom poety, aktu II — (problem znalezienia modus vivendi dla osób i osób dramatu, dla zjaw i postaci realnych, a w konsekwencji — dla proporcji między satyrą i poezją, między historią a współczesnością) oraz sprawa trójfinalu, który stapia wszystko a z dramatu wysnutego z komedii stwarza współczesną tragedię.

Jak się okazuje najdalej od znalezienia tego jednolitego wyrazu były przedstawienia, które najwięcej w *Weselu* zmieniały czy to w scenografii (jak warszawskie z roku 1955, wrocławskie z roku 1956 i toruńskie z roku 1965), czy też przebudowując tekst dramatu (jak krakowskie z roku 1969 czy warszawskie z roku 1963), czy też na siłę akcentujące tylko jedną warstwę dzieła, satyryczną lub poetycką, historyczną lub współczesną. Zawsze wówczas rozłąził się akt II i waliło się zakończenie dramatu, symfonia wszystkich elementów, z których zbudowany jest dramat.

Inscenizacja Józefa Grudy wyminęła te wszystkie zasadzki, jakie kryje inscenizacja aktu II i zakończenia, problem współzycia na scenie postaci dramatu i postaci projekcji ich myśli, ich „co się komu w duszy gra”, problem stopienia poezji i satyry, warstwy historycznej i współczesnej.

Środkowy plan pomiędzy właściwą sceną a wysuniętym w widownię podestem przeznaczony został na miejsce kontaktu żywych z duchami. Tam po bokach sceny ustawione zostały malarskie rekwizyty. tam wstępowali zmęczeni goście weselni i tam w pracowni artysty malarza nachodzili ich męczące myśli, sny, widziadła, tam był miejsce Chochola (bardzo ciekawa sylwetka stworzona przez Andrzeja Richtera) i jego panowanie.

Wywołała go z widowni Panna Młoda, choć wszedł na scenę z lewej strony, tą samą drogą co Rachel, Żyd i Dziad. Wiejski głupek, Jasio-idiota, z konopiastą czupryną i w zgrzebnej koszulini przepasanej krajką. Z obandażowaną nogą (orzypadek!) mógł kolarzyć się i z tymi, co młodzi a szlachetni szli za wezwaniem złotego rogu Wernyhory dwadzieścia pięć lat temu. Chochół podawał weselnym gościom atrybuty ich sobowtórów, jakby był pomocnikiem malarza, gdy goście weselni pozowali kiedyś do portretów. Pozując teraz do portretów tylko w myślach, wczuwali się w swoje role, próbowali dyskutować, starali się odpowiedzieć współczesnym i przyszłym pokoleniom na własne dręczące pytania.

Te pytania padały od strony widowni. Stawiał je Janusz Dziubiński (Widmo), Antoni Szubarczyk (Stańczyk), Cezariusz Chrapkiewicz (Hetman), Wiesław Zwoliński (Rycerz Czarny), Bohdan Gierszanin (Upiór), Bohdan A. Janiszewski (Wernyhora). Bo miejsce osób dramatu było na widowni. Wchodziły z przedśionka teatru. Albo wstawały z krzeseł za plecami widzów. Wzdłuż okrężnego chodnika podchodziły po bokach aż do sceny. Miały dzisiejszy, zwykły ubiór. Garnitury i golfy. Białe odświętne koszule i sportowe ubrania. Były natrętne, napastliwe, stanowcze, ostre w dyskusji, choć spokojne wewnętrznym przekonaniem dyskutanta, który ma rację.

Kiedy Dziennikarz (Wacław Ulewicz) z wysuniętego proscenium prowadził dialog ze Stańczykiem (Antoni Szubarczyk) zaczęłam wątpić czy naprawdę znam, czy czytałam, czy słyszałam już ze sceny ten dialog. Słowem — czy znam *Wesele*. Słowa bohaterów brzmiały współcześnie, aktualnie, przejmująco. Były ostre i gorzkie, mądre i smutne, bardzo zaangażowane i bardzo bolesne. Z początku była to rozmowa, potem dyskusja, która stopniowo przechodziła w coraz gwałtowniejszy spór, we wzajemne przekrzykiwanie się, potem w bełkot nakładających się na siebie głosów; mówiących różne kwestie lub powtarzających jak echo kwestie poprzednika.

Wrażenie odnosiło się tak ogromne, że scena ta przerywana była kilkakrotnie oklaskami, nie milknącymi po jej zakończeniu. Podobnie jak cały przebieg aktu II, na ogół rzadko angażującego widownię inaczej niż intelektualnie — tu rozpala ją do białości. Świetne rozwiązanie, choć można by się dla niego doszukać różnych antenatów, od pomysłów samego Wyspiańskiego, poprzez sposób rozegrania *Wyzwolenia* u Hanuszkiewicza, po *Wyzwolenie* szczecińskie Maciejowskiego, do pomysłów teatralnej awangardy XX wieku.

Trzeci akt. Tak samo prowincjonalny. Brzydki, nieciekawy wraca widownię do rzeczywistości i jest już najzwyklejszym *Weselem*, jakich wiele można sobie wyobrazić na scenach polskich. Nie budzi nawet — jak to zwykle *Wesele* — niepokoju, potem oczekiwania, wreszcie beznadziejności w scenach trójfinalu — w scenach przypomnienia o Wernyhorze, zasłuchania i chocholego tańca. Po prostu na scenie dopełnia się to, co się ma stać wedle scenariusza Wyspiańskiego.

Ale myśl widza, już raz pobudzona w akcie II współczesną dyskusją narodową, da-

lej snuje swoje refleksje, zastanawia się nad sobą i otoczeniem: „błaznów coraz więcej macie... nieomal błazeńskie wiece... przywdziewamy szarą barwę... koncept narodowy gaśnie... okropne rzeczy się dzieją... patrzeć na przebiegi zdarzeń, dalekie, dalekie od marzeń, tak odległe od wszystkiego, co było wielkie w kraju, wina ojca idzie w syna...”

Teatr szczeciński, pokazując dzieło dramaturga silnie zaangażowanego w problematykę społeczną swoich czasów, uprzytomnił nam raz jeszcze, że w teatrze tylko dramaty zrodzone kiedyś z istotnego przywiązania do kraju — choćby wyrażało się ono w bolesnej krytyce — są w stanie pełnić dalej swą budującą i twórczą rolę społeczną.

BOŻENA FRANKOWSKA



Andrzej Richter (Chochół), Elżbieta Kilarcka (Rachel), Henryk Głazycki (Poeta)



Krystyna Bigelmajer (Maryna) i Henryk Głazycki (Poeta)



Wiesław Zwoliński (Rycerz Czarny) i Henryk Głazycki (Poeta)