

Sen nocy zimowej

I

Leon Schiller pisząc w swym słynnym artykule o tym jak ustaliła się jasełkowa forma *Wesela* i tradycje stylu krakowskiego, sąd własny wyraził w trzech zdaniach: „*Weselu* nie może być odebrany jego realizm w imię poezji, jak również nie wolno odzierać go z poezji w imię realizmu. Wielce pod tym względem grzeszyły obydwa style, krakowski i warszawski. Krakowianie improwizowali poezję *Wesela* w sposób arcyprymitywny, warszawiacy wprowadzili coś w rodzaju weryzmu.” Niewiele się zmieniło w ciągu pół wieku, od chwili napisania tych słów, chociaż wyraźniej widać pewne konsekwencje. I tak nieprzekraczalną granicą, do której dotarł styl jasełkowy, było przedstawienie w Teatrze Powszechnym w roku 1963, gdzie rozpedzona obrotówka przez trzy akty wyrzucała aktorów na deski sceniczne, co samo w sobie było znakomitem usprawnieniem technicznym, czemu nie mógł się nadziwić chór przychylnych recenzentów, a akt II w wersji szcztąkowej, niemiłosiernie pochlastany — gdzie wszystkie Osoby Dramatu przekazano do wykonania jednemu aktorowi — już żadnych przeszkód nie stawał formie zgrzebnej, słomianej szopki. Nie przesądzając z góry otwartej kwestii w jakim kierunku pójdą dalsze usprawnienia teatru jasełkowego, warto przypomnieć model inscenizacji Reduty z roku 1926, o którym Stefan Srebrny pisze: „Odrzucenie go, powrót do dawnej formy scenicznej arcydzieła Wyspiańskiego będzie zawsze krokiem wstecz”. Tym bardziej, że przedstawienie Reduty rzuca światło na propozycję Grudy, którego *Wesele* stanowi kapitalny przykład reinterpretacji i leży na linii najistotniejszych poszukiwań ostatnich lat.

Oto jak objaśnia Stefan Srebrny założenia inscenizacji Reduty: „Osobom szopki objawiają się osoby dramatu. Osobom teatrzyku — osoby teatru. Małym — wielcy, znikomym — wieczni. Wielkością Poety jest Rycerz Czarny, wielkością Gospodarza — Wernyhora, wielkością Dziennikarza — jego

»duch zły, demon, szatan« Stańczyk. W małym, biednym Działdzie, który zamiatając w karczmie izbę, tłamsi gdzieś w sobie i przeżuwając wspomnienia strasznych, olbrzymich w swej przeraźliwości czynów, żyje wielki, straszny człowiek-symbol, Szela.” Punktem wyjścia stała się więc formuła aktu II, której podporządkowano rzut przestrzenny, usytuowanie dramatu na scenie, komentarz postaci i scenografię. „Mamy więc plan drugi — mały i plan pierwszy — wielki. I to, podała nam plastycznie, ze wspaniałą prostotą prymitywu, Reduta. Scena podzielona była na dwa plany; na właściwej scenie była mała chata, na górnym proscenium — wielka. Plan pierwszy powtarzał niejako plan drugi — w powiększeniu; małemu oknu odpowiadało na proscenium wielkie, małej skrzyni — wielka skrzynia, małemu wieńcowi dożynekowemu — wielki.” Akt II stał się nie tylko punktem wyjścia, któremu podporządkowano konstrukcję sceniczną, ale osią przedstawienia, źródłem wskazówek dla czynności aktora. „W akcie pierwszym »osób dramatu« nie ma. Toteż nikt na scenie nie przestąpił zakłębłej granicy proscenium. Dopiero w akcie drugim pierwszy plan ożył, przemówił. W trzecim znowu wszystko wróciło do małej chaty.” Słowo wizja używane w prasie co dzień i bez uzasadnionego powodu nic naturalnie nie znaczy, ale w opisie *Wesela* Reduty mimo upływu lat zachował się ślad wizji potężnej; był to w istocie projekt na miarę dramatu poetyckiego. Finał: „I dopiero gdy się zbudziły wspomnienia, gdy złuda okazała się prawdą, gdy fantasmagoria nocy weselnej przerażać się zaczęła w jawę, gdy mała chata uwierzyła w wielką i na dziwną chwilę czaru z nią się zespoliła — rozbita granica między pierwszym planem a drugim, i zasłuchana gromada zajęła całą przestrzeń sceniczną, zasłuchanie swoje i tęsknotę rzucając nie w małe okienko małej chaty, jak to w dawniejszych inscenizacjach bywało, ale gdzieś w przestrzeń bezimienną, w czarną otchłań sali, w nas, widzów...”

Na tle praktyki ostatniego okresu propozycja reżyserska Grudy jest zasadniczo niezrozumiała, na tle doświadczeń Reduty dopiero uzyskuje należyta perspektywę — i doniosłość. Kluczem do dramatu stał się dla reżysera akt II, w nim szuka rozwiązania i treści polemicznych. Gruda nie waha się przed określeniem własnych założeń jako publicystycznych. „Wielka dysputa — pisze w programie — oto czym jest naprawdę *Wesele*.” W tym przyznaniu pierwotnym treściom Wyspiańskiego waloru dosłowności tkwi szcztątek postawy dziś już dosyć rzadkiej i myślę, że cennej. Trudno znaleźć w dzisiejszym teatrze reżysera, który odda Wyspiańskiemu to, co jego. Ażebym nie było już żadnych nieporozumień między nim a widzem, Gruda pisze wręcz: „Tym razem chciałbym Państwu pokazać *Wesele* jako pasjonującą dyskusję: narodową, społeczną, estetyczną i obyczajową. Jako świadomie zamierzoną wielką publicystykę, gdzie wszystkie elementy realizmu fałszywe, czy chywy teatralne są wyłącznie pretekstem.” Przedstawienia Grudy nie da się sprowadzić do publicystyki, obranej przez niego za punkt wyjścia, i to postaram się wykazać.

II

Dramat rozgrywa się na czterech planach. Pierwszy plan, to „izba wybielona siwo, prawie błękitna”, gdzie płomyki świec na stole gromadzą cienie i wprowadzają ów konieczny poecie „szarawy ton”. Drugi plan to rozbudowane proscenium, gdzie zarysy ukrytych w półmroku prostych rekwizytów malarskich, stelaże, palety, wiadro farby, kostiumy w nieładzie, określają z punktu wnętrza pracowni. Trzeci plan to wysunięty w głąb widowni pomost, pusty aż do czasu, kiedy aktorzy w akcie II wyjdą na samą krawędź i stąd nawiążą dialog z tłumem widm. Z tłumem? Osób Dramatu, jak wiadomo, jest w tekście siedem. Umieszczone na widowni, niezauważalne w pierwszej chwili, nie różniące się ubiorem od widzów, podchodzą do sceny od przeciwnej strony. Nie zza kulis. Czwararty plan to widownia. Ona zapewnia oszałamiającą żywość, aktualność aktowi II, stanowiącemu oś przedstawienia. Aktorzy wybiegający na pomost porozumiewają się z widmami ponad głowami widzów, za ich pośrednictwem. I w tym ujęciu tkwi zasada, którą Gruda określa mianem świadomego zamierzonej dysputy. Scenograf, Jan Banucha, zorganizował przestrzeń, ustalił więzi między sceną i widownią, skonkretyzował założenie. W tych warunkach mogą się spełnić chochole praktyki reżysera.

Istnieje na płótnach Wyspiańskiego tradycja plastyczna postaci. Nagromadzono pokazny arsenał strachów na wróble, które wyprodukował teatr; do niego reżyser nie sięga, ani do wskazówki autorskiej. Chochoł do przedstawienia wchodzi na innych prawach już w akcie I, aby „poetyczność” dosyć wcześniej „rozdmuchać”. Wchodzi z płócien Jacka Malczewskiego. W akcie II i III Chochoł miesza się do akcji o wiele czynniej niż u Wyspiańskiego. Znaki teatralne Gruda ożywia wielorako: interpretacją literacką, plastyczną, sceniczną. Dąży do drobiazgowego usytuowania dramatu, ale redukuje komentarz. Wytwarza sumę wielkich napięć i duchy Wyspiańskiego są żywe; istnieją w określonej godzinie trwania spektaklu. Jak to Gruda osiąga w szczecińskim przedstawieniu? Aktorka w stroju krakowskim należy do świata gry, Widmo (akt II, sc. 5) w powszednim garniturze do świata publiczności. Literacko to reminiscencja kochanka-upióra z *Dziadów*, odbity w paru lustrach znak, ale psychologicznie to fantom gry aktorskiej przeniesionej na zewnątrz, poza scenę. Gruda przeprowadza dowód: im znak teatralny mocniej obrósł w konwencję, tym bardziej należy go obnażyć; na odwrót, im znak mniej określony poprzez tradycję, bardziej wiotki, przypadkowy, tym usilniej należy maskę określić. Stoł to w pewnej sprzeczności z poczynaniami praktyków „teatralizacji”, których zapał wyczerpuje się na bezładnym upiększaniu wszystkiego, czego się tkną.

DIALOG Dziennikarza ze Stańczykiem odświeża istotę dyskursywnego założenia reżysera. „Ktoś się za mną włóczy wciąż”. Dziennikarz

zarzuca na garnitur czerwoną pelerynkę z dzwonekami. Chochół w ostatniej chwili podaje mu jeszcze kaduceusz, wyjęty z pamięci rekwizytów pracowni. Z przeciwka zbliża się Osoba Dramatu, w przejściu między rzedami publiczności, Dziennikarz wybiega na pomost. Padają ponad głowami siedzących pierwsze kwestie dialogu, rozpoczyna się Gruda „wielka dysputa”. W takim ujęciu Dziennikarz staje się historyczną i sceniczną kreacją Stańczyka, postawa stańczykowska obecnym w czasie faktem. Prąd biegnie pod wysokim napięciem i obwód zostaje zamknięty; aktor, dialog, widz biorą udział na równi w tym teatrze. Albo, żeby to wyrazić innymi słowami, powstaje zależność między Osobą Dramatu (widzema) a Osobą (aktorem). W zakończeniu sceny — przekrzykują się wzajemnie, Dziennikarz z bladeńską rozdzwonioną pelerynką na samej krawędzi pomostu, a Stańczyk ukryty wśród publiczności. Światło punktowego reflektora ściga go, wychwytuje z tłum, gubi i znów dopada, ślizgając się po twarzach słuchaczy czy świadków tej arcydziwnej sceny. Tekst nakłada się, kwestia wraca odbita, powtórzona. Nieważne, że słowa, zdania, rymy, okrzyki zaczynają się zamazywać, ten pozorny chaos ma swoją logikę.

Dalsze sceny widzeń mnożą opozycje między aktorem i maską, rmyślą się zgęszczonych zależności polemicznych — na płaszczyźnie intelektualnej i estetycznej w dialogu Poety i Rycerza Czarnego; na płaszczyźnie politycznej i moralnej w dialogu Pana Młodego i Hetmana. Właśnie w sc. 9 aktu II Wyspiański wstrząsnął estetyką Młodej Polski. Nie pasując ani do kręgu Tetmajera, ani do kręgu Przybyszewskiego, Wyspiański kierował do współczesnych swoje: „Zbudź się, ty żak”. Po tej scenie Poeta „poczuje na szyi arkan”. Tym arkanem Wyspiański zadusił modernizm. Gruda w swojej pełnej pasji analizie bardzo czytelnie to u-naocznili. Stawianie społecznych zadań przed poezją, która narodziła się z — antypozytywistycznych haseł — eskapizmu, stanowi o powtarzalności pewnych schematów postaw, nieobcych i dzisiejszemu pokoleniu. Gruda widzi współczesność *Wesela* w kontekście najszerszym. Akt II, sc. 11, 12, 13 — reżyser usuwa chór, obraz rozgrywa między Panem Młodym i Hetmanem. Skrót przestrzenny i umowność w jakich przebiega akt II potęguje wrażenie. Niedawno oglądałem przyjemne, wyrównane przedstawienie wrocławskie. Z Hetmanem w łańcuchu wylazącym z dziupli drzewa, z diabłami, w kostiumie pełnej „teatralizacji”. No cóż, dziupla to najmniej właściwe miejsce dla Branickiego. A po cóż on tam wlaź?

Akt II, sc. 15. Dział wkracza na proscenium. Wśród akcesoriów pracowni stoi wiadro z farbą. Kiedy z widowni rozlega się wołanie Upiora, Dział zanurza obnażone ręce w kuble. Wybiega na krawędź pomostu, unosi nad publicznością zakrwawione po łokcie ramiona. Dialog trwa, reflektor punktowy skupiony na aktorze oświetla nie farbę, nie chwyt teatralny. To, co umowne w teatrze, dzieć się winno w pełnym świetle, jawnie, przy pełnym uczestnictwie widza. Gest aktora staje się metaforą sceniczną, ale w wypadku, jeśli reżyser stworzy sytuację, której logika, ukryta do czasu, w jednym momencie akcji ulega sprawdzeniu. Scenografa, reżysera, aktora wiąże razem kulebki farby, bo teatr jest udaniem. Czy to takie proste? Trzeba ustalić, gdzie wiadro farby ma stać, kiedy winno odegrać rolę.

Wypadek w dzisiejszym teatrze szalenie rzadki, a w stanie czystym występuje zupełnie wyjątkowo.

Przed zakończeniem aktu II Gruda zmienia rytm. W tekście mijają osiem scen zanim poeta wprowadza następną Osobę Dramatu. Wejście Wernyhory musi być przygotowane, wspomnienie rabacji chłopskiej skonstruowane z następującymi po nim przekomarżaniami drużbów, scenką z Nosem. Wernyhora to jedyna zjawia, o której nadejściu wszyscy głośno mówią. Ale i jeszcze co innego. Musi paść kwestia: „Noc nasze przeinacza widzenia”. W czasie spotkania Poety i Rachel winna spalić się „na powietrzu” — zgodnie z literacką tradycją — „garść Inu”. Obiegowe ujęcie w praktyce sprowadza *Wesele* do

struktury trójdzielnej: jasełka — wizja — jasełka. Obrzęd rodzajowy stanowić ma ramę dla moralitetu, który w akcie II stawia taki opór realizatorom. W istocie akt III stanowi stopień jawy i snu, szopki i misterium, obrzędu i dramatu politycznego. W ujęciu Grudy zaciera się fałsz sztywnej symetrii; akt III prowadzi do zespolenia ludowego realizmu i poetyckiej wizji, a magia symboli, która ovladnęła paroma postaciami w akcie II, ogarnia tłum, wykracza poza pierwszy plan sceny.

III

Osoby Dramatu, jak na zjawy przystało, przychodzą znikąd, materializują się teraz i tutaj, obecne w czasie dziania się spektaklu. Znikł Stańczyk w purpurze z miną zatroskana, Wernyhora z błędnym okiem i płaszczem wlokącym się za nim, Branicki w kostiumie hetmana, Rycerz zakuty w zbroję itd. Ich akcesoria, w umownym zarysie, przejmują aktorzy z rąk Chochóla. Osoby przejmują symbol, określają Osoby Dramatu. Gruda przekreślając kanon malarstwa kostiumowego Matejki, tradycyjnie związany z *Weselem*, odwołuje się do innej szkoły plastycznej, obiera za punkt wyjścia inny rodzaj portretu. Jego Osoby w akcie II mają niewątpliwie walor portretu, ale estetyka uległa zasadniczej zmianie. Gruda zauważa, o czym pisze w programie, „niezwykle interesujące związki między malarstwem Jacka Malczewskiego a *Weselem*”. Postaram się dowiedzieć, że nie wyczerpuje się to na poszukiwaniu chwytu formalnego, ale że stoi za tym głębsze uzasadnienie.

Andrzej Jakimowicz (w książce, która wyszła po premierze szczecińskiego *Wesela*) dostrzega w autoportretach Jacka Malczewskiego moment „heroizacji własnej postaci przez strój”. Omawiając *Autoportret z hiacyntem* (1902) zwraca uwagę na umowność wykorzystanego kostiumu, zamierzoną teatralność rekwizytu. Kwiat, pędzel, sznел, egzotyczny kapelusz w wymienionym portrecie, nie stanowią wyjątku. Również w zgodzie z gustami malarza pozostaje zestawienie: pancerz, sznел, gęśle, smyczek, beret. Podobnie jak w akcie II *Wesela* według Grudy kostium „odgrywa rolę czynnika heroizującego postać artysty, ale heroizującego ją w sposób szczególny, niejako skłócony z innymi realiami kompozycji”. W zgodzie z założeniami secesji panuje tu nieskrępowana poetyka anachronizmu, oddająca usługi literacko-symbolicznej warstwie obrazu. W tym duchu postępuje Gruda odrzucając Matejkowski kanon. Trafność wyboru podkreśla to, że zjawy w akcie II są formą uwznioślenia postaci, mitycznym odwołaniem Osób, rehabilitacją poprzez legendę. Propozycja Grudy ustala możliwość nowego kanonu, którego sens tłumaczy się w tradycji plastycznej bliskiej Wyspiańskiemu, w literacko-symbolicznych upodobaniach secesji, w planie scenicznym, gdzie taka zasada sprostać może funkcjom, którym sprostać pragnie współczesny teatr.

Skąd się wziął Chochół Grudy? Nie wyszedł z sadu, ani z teatryku marionetek słomianych. Znak teatralny ożywił Gruda na drodze reminiscencji plastycznych. Nasuwają się co najmniej trzy porównania: snujący się za aktorami Chochół ma swój odpowiednik w jednym ze skrzydeł *Tryptyku* (1912), w postaci Tomka z Wielgiego; „przygarbiona postać na dalszym planie z lewej”, jak pisze o nim Andrzej Jakimowicz. Co też w pewnym stopniu określa ustawienie Chochóla w przedstawieniu. Ale i *Janko muzykant* (1892) z kłopotliwą czupryną, ze skrzypcami, realny



Na zdjęciach kolejno od góry: 1. Elżbieta Kilarska (Marysia) i Jan Młodawski (Widmo); 2. Antoni Szubarczyk (Stańczyk) i Waclaw Ulewicz (Dziennikarz); 3. Włesław Zwoliński (Rycerz Czarny) i Henryk Głzycki (Poeta); 4. Cezariusz Chrapkiewicz (Hetman), Jerzy Korsztyn (Pan Młody), Andrzej Richter (Chochół); 5. Marian Nosek (Gospodarz) i Bohdan A. Janiszewski (Wernyhora). Sceny z „Wesela” Wyspiańskiego w T. Dramatycznych w Szczecinie. Reż. Józef Gruda, scen. Jan Banucha (fot. W. Chromiński)

model otoczony grupą alegorycznych osób, zagubiony wśród nich, podobnie jak Chochół Grudy wśród osób *Wesela*. Wreszcie — *Wspomnienie młodości* (1890) z sylwetką chłopca strugającego patyk na płocie. Przyjmując za punkt wyjścia didaskalia Wyspiańskiego, w którym mowa: „A zakłęte słomiane straszdyło, ujawszy w niezgrabne racie podane przez družbę patyki poczyna sobie jak grajek-skrzypek” (akt III, sc. 37) — odtworzyć można proces formowania Chochóla co najmniej na trzech etapach. Zakładając, że w analizie giną pośrednie, ukryte fazy inspiracji reżyserskiej. 1) Pejzaż z roku 1890; 2) grupa alegoryczna z żywym modelem z 1892; 3) wizyjno-literacki tryptyk z roku 1912, gdzie Tomek z Wielgiego stanowi najpełniejszy wzór dla scenicznej postaci i portretu aktora.

Niepowsściągliwa literacko-symboliczna anegdota na płótnie, secesyjne upodobanie do kontrastu, fuzja alegorii i naturalizmu; ale i uchwytny i w rozmaitym stopniu nadużywany element reżyserii obecny jest w malarstwie Jacka Malczewskiego. Istnieje w nim najdosłowniej rzecz biorąc pewna teatralność. Na portretach zastygł gest, utrwalony w zgodzie ze smakiem epoki, swoisty stosunek do tła i pejzażu, mitu, sfery wyobrażeń zbiorowych o historii, wzajemne zafascynowanie sztuki narodem i narodu sztuką. Z jego kompozycji, które są połączeniem spojrzenia na zewnątrz, na naturę, oraz spojrzenia do wewnątrz modelu — wynika wiązka asocjacji, która stanęła u podstaw projektu aktu III *Wesela* według Grudy. Punkt wyjścia okazał się decydujący. Wstążki, pawie pióra, kiereże, staniki, kolorowe kaftany, które w akcie I potęgowały charakter dekoracyjno-zabawowy szopki, zostają przeniesione w inny klimat, w atmosferę misterium. Cała ta mieszanina kostiumów ludowych, kos, spódnic babskich, chłopskich butów z cholewami, szabli, flint i pistoletów zdjętych ze ścian — na scenie jednak zwykle przypominała Matejkę, Kossaka, Anczyca, nie Wyspiańskiego. A o odrębności jego trudno wątpić.

Rzecz w tym, że w epoce Wyspiańskiego nastąpił kryzys historyzmu, w rozumieniu jakiego nadają mu badacze malarstwa polskiego dwóch ostatnich dziesięcioleci XIX wieku, i rozpad szkoły historycznej. Dotychczasowy kierunek nawiązań archaizował Wyspiańskiego na scenie, cofał go wstecz. Postępowanie opaczne, ponieważ *Wesele* jest świadectwem

kryzysu historyzmu i zamierzoną polemiką. Gruda wybierając „teatralność” Malczewskiego zamiast „teatralności” Matejki, nie wprowadza nowinki, proponuje odmienną interpretację. Uściśla tradycje bliskie poecie, konkretyzuje literacko, plastycznie, scenicznie adres polemiki. Pierwszy obraz, o którym trzeba wspomnieć, to *Melancholia* (1894), drugi również poprzedzający moment powstania dramatu, to *Błędne koło* (1897). W obydwu zawarta jest z jakimś ludzającym podobieństwem kompozycja aktu III *Wesela*. Te same sukmany chłopskie, kosy, teatralność gestu, atmosfera zasluchania i oczekiwania. Odnajdujemy w nich realne modele przeniesione w klimat wizji alegorycznej: przedmiot, rekwizyt i kostium w porządku przestrzeni. Odnajdujemy w nich psychologię depresji powstaniowej, krzepiącą kościuszkowską legendę i rzeczywistą groźbę rabacji chłopskiej, gest buntu i zastygłą pozę, dynamikę snu i halucynacji.

Widowiska Malczewskiego na płótnie wyrosły podobnie jak dramat Wyspiańskiego z kryzysu historyzmu, karmiły się podobnie mitologią XIX wieku i ją dekonspirowały; rozsadzały od wewnątrz mit zgody narodowej. A czymże jest *Wesele* jeśli nie pamfletem na solidaryzm narodowy? Skłóceniu motywow odpowiada w twórczości obu artystów skłócenie środków, co np. sprawia, że w odniesieniu do tekstu Wyspiańskiego krytyka wypróbowała już wszelkie możliwe określenia: farszka, tragicomedia, misterium narodowe, farsa polityczna, dramat ludowy, pamflet symboliczny to tylko niektóre z nich. W *Dziejach sztuki polskiej* M. Walickiego i J. Starzyńskiego z roku 1936, kompendium w tym wypadku mającym walor bezstronności, raczej przestarzałym, autorzy w omówieniu wspomnianych obrazów Malczewskiego używają następujących zwrotów: „Pod względem formalnym arcydzieła te w mistrzowsko wydobywym rytmie zawrotnego wirowania kryją wprost niezmiernie bogactwo plastyki gestów i wyrazu, przy niezwykle szeroko rozpiętym stopniowaniu uczuć i stanów psychicznych. Lud Malczewskiego, bohatersko rwący się ku światłu wolności, pada pod działaniem jakiejś niewidzialnej, złowrogiej potęgi, nie mogąc przebić ciemnej zapyry melancholii”. Trudno oprzeć się złudzeniu, że mamy do czynienia z fachowym polonistycznym omówieniem *Wesela*. I następne jeszcze zdanie: „Symbolizm Malczewskiego ma w du-

żym stopniu charakter literacki”. Co swoją drogą usprawiedliwia poczynania reżysera dopatrującego się więzi między „teatralnością” malarstwa i dramatu epoki.

Akt III *Wesela* dzieje się w odrealnionej przestrzeni scenicznej, w której zastygają realne postaci. Milczą, sztywnieją, potem zaczynają się wolno obracać. Taniec czy sen? I trwa to w tekście całe cztery sceny. Tylko nawoływanie Chochóla i Jaśka, strzęp melodii, temat muzyczny przerywają ciszę. W szczecińskim przedstawieniu Chochół dźwiga drabinę, która stała do tej pory niezauważona na proscenium wśród rekwizytów atelier, rozstawia ją w milczącym kole, wspięty na szczeble unosi się nad tłumem i z tej wysokości dopiero demonstrując prymitywne jasełkowe skrzypki wykonuje swój gest dyldy. Krąg weselny rusza z miejsca, „tańczy cała szopka”. Finał oparty na kontraście ironii i patosu w zgodzie z pamfletem Wyspiańskiego. Chochole praktyki Grudy znajdują pełne uzasadnienie w tekście; głębsze, nie sprowadzone do zawartości wskazówek.

Gruda w szczecińskim przedstawieniu przeniósł tłum z aktu III *Wesela* do pracowni Malczewskiego i tam rozegrał finał.

IV

Na linii poszukiwań Reduty znalazła się propozycja współczesnego reżysera, który pragnął wyrwać *Wesele* z zakłętego kręgu stylizowanej teatralizacji. Sugestia pozostałych z przedstawienia w 1926 roku opisów jest nadal tak silna, że skłania do zestawień, nawet założywszy względność takich zestawień po czasie. Siłą rzeczy musi to przybrać formę schematyczną.

1. Konstrukcja sceniczna. W Reducie przedstawienie rozgrywało się na dwóch planach. Plan mały był miejscem gry Osób, plan duży miejscem gry Osób Dramatu. W akcie I granica ta była ściśle przestrzegana i nieprzekraczalna. W akcie II Osoby Dramatu zawiadnęły planem wielkim, na proscenium działa się akcja misterium, ożywał mit. W akcie III aktorzy znów wracali na dawne miejsce, do małej chaty, na plan drugi. W finale granica ta ulegała konsekwentnie rozbiciu i aktorzy zajmowali całą przestrzeń sceny, zwróceniu do widzów, stąd oczekując znaku. Założenie to, które szukało logiki formy teatralnej w zgodzie z logiką dramatu,

nadal budzi podziw; przy pewnej sztywności wprowadza warunek prostoty.

W założeniu przestrzennym Grudy-Banuchy przedstawienie rozgrywa się na czterech planach. Plan wewnętrzny, gdzie dzieje się widowisko, miejsce gry Osób. Proscenium, gdzie usytuowana jest umownie pracownia malarza, magazyn rekwizytów i symboli, którymi rozporządza Chochoł. Pomost wysunięty w głąb widowni, miejsce pozwalające punktować sceny maksymalnej więzi wielkiej dysputy przez zbliżenie aktora do publiczności. Widownia, na której rozmieszczone są Osoby Dramatu, nawiązujące dialog z aktorami na scenie. Zbliżają się w akcie II pomiędzy rzędami stopniowo w pobliże pomostu, niekiedy mijają pomost w kierunku proscenium. W akcie I wykorzystany jest plan wewnętrzny, tj. właściwa szopka. W akcie II uruchomione są wszystkie cztery plany w zgodzie z rytmem następujących po sobie scen. Epizody rodzajowe, przerywające momenty dysputy, dzieją się na przestrzeni A. Chochoł oraz postacie biorące udział w dyspucie opanowują przestrzeń B i C. Osoby Dramatu wykorzystują wszystkie kierunki przejść na widowni i znajdują się w ciągłym ruchu na najobszerniejszej przestrzeni akcji D. W akcie III gra cofa się na plan wewnętrzny A, w finale aktorzy zajmują plan A i B. Założenie przestrzenne Grudy-Banuchy likwiduje pewną sztywność i symetrię konstrukcji Reduty, swobodniej gospodaruje obszarem gry, chociaż kontynuuje zasadniczą ideę podziału. Plan C, pomost, służy dosłownie projektowi Grudy i jako — technicznie rzecz biorąc — trybuna pozwala na formę zbliżenia w zgodzie z wymaganiami „dysputy”. Plan D, rozległy obszar poruszania się widm, umożliwia wciągnięcie wyobraźni widza w krąg tej, rozlegającej się nad jego głową, dysputy-misterium. Lokalizuje to Osoby Dramatu wśród współczesnych; zawartość kwestii zostaje oddana w depozyt aktorowi, ale nie przypisana mu w ramach nieporuszonej iluzji. Projekcja monologu wewnętrznego, jeśli za taki uznamy akt II, anektuje jeszcze jedną Osobę Dramatu, widza. Celowość i logika tej formy prze-



strzenno-scenicznej *Wesela* stoi w bezpośrednim związku z funkcją, jaką reżyser pragnie nadać sztuce. Najzupełniej obojętne w tym wypadku są wzory i zależności, które można mu przypisać w dowolnej liczbie. Historia teatru jest od wieków sumą wzorów i zależności.

2. Aktor i kostium. Reduta przez zastosowanie cywilnego ubrania musiała naturalnie uzyskać pewien akcent aktualności, pozór przeniesienia akcji *Wesela* z roku 1900 na 1926. Sam moment jest zastanawiający; zespół wyruszył ze sztuką w objazd po kresach z końcem roku 1925, premiera wileńska odbyła się na pięć miesięcy przed przewrotem majowym. Istnieją przypuszczenia, że aktualizacja poprzez kostium była wynikiem prozaicznej oszczędności. Z drugiej strony — oprócz wobec pomysłu, dający się odczytać we wspomnieniach i ówczesnych recenzjach, raczej temu zaprzecza. Niewątpliwie, silne reakcje „estetyczne”, protest wobec nowinki, podyktowane są na ogół innymi, pozateatralnymi motywami. Osoby Dramatu występowały w kostiumie tradycyjnym, nie doszło do aktu reinterpretacji plastycznej. Chłopski tłum w dwurzędowych garniturach z lat dwudziestych był jakąś repliką na tradycje stylu „krakowskiego” i twór szopki rodzajowej. W samej decyzji i twórców tkwiła określona polemika; ze wspomnień świadków wiadomo, że w przygotowaniach spektaklu położono silny akcent na tzw. „prawdę wewnętrzną”, której domagano się od aktorów. Ładunek polemiki politycznej zawarty był w kontrastach, jakie mieszanina kostiumowa matejkowska i powszednia wywoływała w oku widza, kiedy kolorowe symbole historycznej legendy zderzały się z tłumem cywilów. Finał, oczekiwanie, Złoty Róg, Wernyhora dla widza z roku 1926 określały temperaturę chwili. Odwrotnie niż u Grudy — szopka była aktualna, misterium pseudohistoryczne. Jednego nie można odmówić inscenizacji Reduty: autentycznej wyspiańszczyzny odczutej z genialną prostotą. Małemu oknu na drugim planie odpowiadało duże okno na pierwszym, małej skrzyni — wielka skrzynia narodowych pamiątek, szaremu dziennikarzowi Stańczyk, gospodarzowi Wernyhora, małym ludziom na drugim planie odpowiadały symbole legendy, postacie heroiczne. Akcent wyrzutu i wyzwania musiała mieć scena ostatnia w Reducie. Wyrzutu pod adresem „cywila”? Czy symboli narodowej tradycji? Raczej pod adresem „cywila” z 1926, który nie dorósł do tradycji...

W przedstawieniu Grudy szopka dzieje się w kostiumie, dysputa i misterium — naprawdę. Obrzęd przypisany jest tradycji rodzajowej, bo jasełka są grą i udaniem. Dramat i Osoby Dramatu bolesną rzeczywistością. Obrzęd jasełkowy jest włączeniem treści „przedstawienia”, formą, konwencją, zwyczajem teatralnym; dramat postaw z aktu II nieprzedawnioną polemiką i w tym sensie kostiumu

nie wymaga, a „przedstawiony” być nie musi. *Wesele*, zbratanie przy kieliszku wszystkich stanów, modernistyczny poeta i jego muzy, gospodarz z Bronowic, panny z Krakowa, Klimina, Czepiec, to postacie chwili, które najlepiej przybliżyć nam może anegdota i plotka. Ale dziennikarski Stańczyk, Chłop ze Smarzowej Jakub Szela, Hetman Brancki, Wernyhora, to nie są postacie chwili; trwałe znaki wielkiego teatru i archetypy wyobraźni zbiorowej, w której poruszają ciągle żywe skojarzenia. Wystarczy taki znak poruszyć i myśl współczesnego widza zaczyna krążyć wokół bliskich sobie spraw, strząsać słomę z Chochoła. To, co potocznie zwane jest stylem można uznać za wynik umowy, lecz teatr, który nie dostrzeże ciągłości akcji tj. upłynionej w wypadkach tradycji myślenia politycznego, chocholich praktyk czasu, będzie wystawiał *Wesele* martwe, bardziej lub mniej kunsztowne, ale jałowe. Mając do wyboru Wyspiańskiego w wersji wyszukanej „teatralizacji” i w wersji „publicystycznej”, trudno mi się wahać.

3. Interpretacja plastyczna *Wesela*. Reduta nie wyszła poza kanon Matejki, który zadowalająco spełniał założenia spektaklu. Uwzniesiona tradycja najlepiej przemawiała do ówczesnego widza językiem twórcy *Holdu pruskiego*. Akt II był aktem heroizacji i w młodym, od ośmiu ledwo lat niepodległym państwie symbole przeszłości tragicznej musiały mieć wstrząsającą wymowę. Są okresy, kiedy w powszechnym odczuciu przeszłość raz na zawsze odeszła i nic podobnego nie może się powtórzyć. Pewna warstwa poezji Wyspiańskiego w *Weselu* musiała mieć posmak drastyczny, posmak skandalu w dalszym ciągu. Oficjalna polonistyka skrzętnie podkreślała fakt, że Wyspiański był uczniem Matejki, a wezwanie do solidaryzmu narodowego w roku 1926 jest samo przez się zrozumiałe.

Reinterpretacja plastyczna *Wesela* według Grudy oparta jest na rewizji wielu pojęć estetycznych, narodowych, społecznych, która pozwala na poruszenie perspektywy. Dzięki zmianom, jakie zaszły w teatrze, reżyser dzisiejszy może swobodniej podążać za wizją sceny przestrzennej Wyspiańskiego; ogólna ewolucja sztuki ostatnich dziesięcioleci niespodziewanie zaktualizowała pewne rysy manieri secesyjnej, uważane do tej pory za bezpowrotnie przebrzmiałe, a wreszcie — co nie bez znaczenia — świadomość poruszającej wyobraźni zbiorową mechaniki, widz współczesny wyrobił sobie na podstawie jeszcze innego doświadczenia politycznego. Mit wraca, w jeszcze jednej wersji. *Wesele* to nadal kwestia otwarta. Gruda w kluczowych punktach dramatu, który przedstawił w roku 1970, energicznie przekreślił niektóre tradycje; do nich, wydaje się, nie ma powrotu.