

spotkanie z teatrem

WROCLAWSKIE PREMIERY

JERZY BAJDOR

JESZCZE JEDNO „WESELE”

TA SZTUKA – napisana u progu XX wieku – do dziś pozostała chyba najważniejszym tekstem polskiej dramaturgii ostatniego siedemdziesięciolecia. Sceniczne losy „Wesela” są przecież niepowtarzalnym ~~fenomenem~~. Nawet

wśród największych arcydzieł naszej literatury romantycznej nie znajdziemy utworu, który by zrobił tak zadziwiającą i autentyczną karierę teatralną. „Wesele” awansując do godności klasyki, stając się prawdziwą antologią bardzo polskich cytatów

zachowało jednocześnie sekret pełnej artystycznej żywotności, jest ciągle jeszcze poruszającym świadomości i wyobraźni „ogromnym teatrem”, teatrem narodowej dyskusji o genealogii naszej współczesności.

Oczywiście można za dobrą monetę przyjąć obiegową opinię: „Wesela” się nie czyta, „Wesele” się nie interpretuje, „Wesele” się po prostu zna”. Tylko jest to prawda w istocie pozorna. Swoistość tej arcykomedii Wyspiańskiego polega między innymi na tym, że stanowi ona partyturę niezwykle bogatą i plastyczną nie tylko w planie formy, ale i w planie treści. Dlatego też każda licząca się premiera „Wesela” jest wyborem i zarazem próbą nadania tekстовi określonego układu znaczeń. Zresztą w rozległej biografii teatralnej tego utworu Wyspiańskiego nie ma właściwie realizacji, która by zdominowała inne, stała się modelem, doświadczeniem niejako wzorcowym. Dość przypomnieć choćby stosunkowo świeżej daty prace Rotbauma, Hanuszkiewicza, Wajdy, Zamkow czy Grudy – każdy z tych inscenizatorów widzi „Wesele” inaczej, inaczej hierarchizuje tematy, wątki, tonacje.

Jak odczytał tę sztukę Jerzy Goliński, reżyser wrocławskiej premiery? Odpowiedź na to pytanie nie jest wcale prosta. Spróbujmy jednak uporządkować jej elementy. Goliński od początku konsekwentnie eksponuje w swym przedstawieniu konflikt między światem gali-

cyjskiej inteligencji, a światem wsi podkrakowskiej. Starannie podkreślając obyczajowe realia, odsłania całą pozorność więzi łączących oba środowiska, całą głębię ideowo-społecznych napięć, całą bałamutność chłopomańskiej mitologii. Dla dwóch tylko postaci rezerwuje inscenizator w tym układzie osobne miejsce – dla Nosa, jedynego uczestnika wesela zapijającego się na umór, a bez euforii, zdystansowanego wobec wydarzeń, nie ulegającego ani przez chwilę iluzjom; i dla Rachel, która w ujęciu Golińskiego jest właściwie parodystyczną odbitką młodopolskiej mody na „poetyczność” i dlatego nie spełnia już roli psychologicznego medium, współaranżującego sytuację drugiego aktu. Do kwestii artystycznej opłacalności tego ostatniego zabiegu jeszcze powrócę.

W każdym razie z realistyczną fakturą sztuki Wyspiańskiego reżyser radzi sobie doskonale. Szczęśliwie nie uprawia przy tym publicystyczno-socjologicznej łopatologii, stara się operować językiem obrazu, teatralnego skrótu i wtedy, gdy satyrycznie punktuje wszystkie sytuacje konfliktowe, i zwłaszcza wtedy, gdy zestawia na zasadzie kontrastu stylizowany szlachecki kurdesz z dosadną, prawdziwie chlopską przyspiewką. I tak właśnie, dynamicznie i komediowo, prowadzi Goliński prawie do końca pierwszy akt „Wesela”. Zrywa w nim z grzeczną legendą „chaty rozśpiewanej”, płynnie i czysto

montuje łańcuch scen, rozegranych nieszablono, w świetnym tempie, umiejętnie zróżnicowanych w rytmach.

Jednakże później jest, niestety, znacznie gorzej. Już pierwsze wejście Chochola sygnalizuje pięknięcie spektaklu. Goliński nadając tej postaci stereotypowy charakter, wręcz natarczywą jednoznaczność, pozbawił się sam szansy ciekawszej i śmielszej interpretacji drugiego aktu „Wesela”. Wiadomo, że znalezienie do niego teatralnego klucza, to chyba nieodzowny warunek sukcesu całej inscenizacji. Dotychczasowe doświadczenia świadczą wymownie o tym, że najwięcej osiągnęli ci reżyserzy, którzy nie krepując się odmiennością sytuacyjnej konwencji widzieli w „osobach dramatu” przede wszystkim partnerów do gorzkiej, pamfletowej konfrontacji, do odważnego obrażenia, do odważnego „obchunku z dziedzictwem naszej historii. Tylko kładąc nacisk na treść, na myślową zawartość tych scen, a nie na ich zewnętrzną ornamentykę można uczynić z drugiego aktu „Wesela” żywą, gorącą dyskusję sceniczną i obywatelską.

Niestety, Goliński nie dostrzegł tej możliwości. Wybrał koncepcję w istocie anachroniczną, opartą o jałowy sztafaż czysto teatralnych rozwiązań. Uległa tej pokusie i Jadwiga Pożakowska, która projektując (przy współpracy Marka Durczewskiego) pomysłową i wygodną scenografię, w tym akcie niepotrzebnie mnożyła natarczywie symbolicz-

ne efekty (choćby te wiszące nad sceną chochoły). W rezultacie nawet najbardziej pasjonujące dialogi utworu brzmią zbyt retorycznie i pusto. I nawet nie to jest chyba najważniejsze, że niektóre sceny, na przykład ze Stańczykiem czy Rycerzem, są wyraźnie lepsze od sceny z Hetmanem. To już sprawa poszczególnych wykonawców, nie przesądzająca o inscenizacyjnym kształcie drugiego aktu „Wesela”. Wydaje mi się on myślowo i stylistycznie martwy. Sądzę zresztą – choć rzecz to może z pozoru paradoksalna – że w spektaklu Golińskiego świat „osób dramatu” stracił swą pierwszoplanową wartość. Stał się niemal zbędny.

Mieszane refleksje budzi we mnie trzeci akt przedstawienia. Jest on już w tekście najmniej „niedookreślony”, ma wyraźnie wyznaczoną tonację. Dlatego też pozostawia inscenizatorom bardzo niewielki „luz interpretacyjny”. Goliński rozegrał trzeci akt w świadomości rozrzedzonej rytmem podkreślając aurę pogłębiającej się „niemożności” i frustracji gości weselnych. Budował nastrój w sposób logiczny i czytelny, ale kompozycja sytuacji nie była już tak płynna jak w początkowych partiach widowiska. Zabrakło po prostu klimatu, tego współczynnika wewnętrznej intensywności spektaklu, który sprawia, że końcowe sceny „Wesela” ogląda się czasem właśnie w największym napięciu.

Szczególnie liczni tym razem wykonawcy stanowili zespół sprawny i wyrównany, rzetelnie rozumiejący swoje zadania. Ale jednocześnie zbyt mało było propozycji aktorskich, które pozostały w pamięci. Najciekawiej i najpełniej zbudowali swoje postacie: Ferdynand Matysik – żywiołowy, tryskający komediową inwencją i brutalną energią Czepiec oraz Igor Przegrodzki – zastanawiająco ostry, nietradycyjny w stylu Poeta. Do poważnych, bo związanych ściśle z koncepcją inscenizacyjną, nieporozumień wypada zaliczyć aktorską interpretację postaci Rachel, Mirosława Lombardo próbowała być odkonwencjonalizowana i charakterystyczna, niestety, nie starczyło jej środków wyrazu.

Zrealizowaną przez Jerzego Golińskiego we wrocławskim Teatrze Polskim premierę „Wesela” trudno nazwać więc wydarzeniem artystycznym. Reżyser zgrzeszył pewną niekonsekwencją i połowicznością, brawurowo poprowadził akt pierwszy, nie znalazł klucza do drugiego i zaczął się stopniowo gubić. Nie brak w tej inscenizacji wszakże rozwiązań świeżych i odkrywczych, które wzbogacają teatralną biografię „Wesela” o nowe akcenty artystyczne.

(Dokończenie na str. 7)

WROCŁAWSKIE PREMIERY

STUDIUM POGARDY I STRACHU

(Dokończenie ze str. 3)

CALIGULE" – sztukę, którą oglądaliśmy od niedawna w Teatrze Kameralnym, napisał Albert Camus w roku 1945, a więc tuż po drugiej wojnie światowej. Tekst Camusa był odczytywany dość jednokierunkowo, pod ciśnieniem określonych historycznie skojarzeń. Miało to niekoniecznie dodatni wpływ na interpretację utworu, który zdecydowanie wykracza poza ramy doraźnych aluzji, który jest czymś więcej niż przebraną w historyczny kostium opowieścią o mechanizmie tyranii.

Wrocławską publiczność ma dopiero teraz okazję obejrzeć „Caligulę” po raz pierwszy. Trudno byłoby taki fakt odnotowywać z satysfakcją, ale nie ulega wątpliwości jedno – dziś z dalszej perspektywy chyba spokojniej i głębiej można dostrzec i zweryfikować wszystkie zawarte w tym tekście pytania, pytania elementarne, a zarazem ostateczne, dotyczące sensu egzystencji, wyboru postawy wobec życia, miary wartości. Sztuka wytrzymała bowiem skutecznie próbę czasu, i to nie dzięki swej formalnej nowoczesności, ale przede wszystkim dzięki jasności i precyzji swej konstrukcji myślowej.

„Ludzie umierają i nie są szczęśliwi” – oto jedno z pierwszych odkryć młodego Caliguli, który dopiero wkracza w życie, ale jednocześnie korzystając z przywileju totalnej władzy podejmuje swój okrutny eksperyment. Caligula nie jest tuzinko-

wym zbrodniarzem, ani tylko skrajnym psychopatą. Chce być intelektualistą, który rzuca wyzwanie światu, który usiłuje stać się logicznym do końca. Jeśli wszyscy zostali skazani na śmierć – rozumuje młody cesarz – nic de facto nie ma znaczenia, wszyscy są jednakowo winni, istnieje tylko poczucie absurdalności świata i możliwość wpływu na porządek egzekucji. Caligula kreuje więc sytuację zmuszającą ludzi do myślenia, podpisując wyroki – w swoim rozumieniu – po prostu wyręcza los.

Jest w całej zbrodniczej osobowości bohatera Camusa nie jeden rys przykuwający uwagę – choćby to nieklamane zafascynowanie odwagą czy wręcz zachwalstwem Młodego Scypiona lub też osobliwy szacunek dla postawy zdeklarowanego przeciwnika – Herea. Dramatyczne starcie tych obu antagonistów, to dialog dwóch krańcowo sprzecznych koncepcji życia, to rzeczywista kulminacja sztuki – reszta jest już w niej tylko fabularnym dopełnieniem. Herea reprezentuje w tym sporze świat wartości społecznych, troskę o ciągłość i bezpieczeństwo życia zbiorowego. Caligula ma na swoje usprawiedliwienie tylko świadomość bezsensu samotnej egzystencji i płynącą z niej brutalną pogardę dla małości innych. Ale Camus skazując go na śmierć i klęskę nie ułatwia sobie zadania. Właśnie w obliczu katastrofy jego bohater zachowuje „twarz”, nie będzie szukał ucieczki od własnego losu. Wyrok wydany na siebie przyjmuje z godnością.

Takie rozłożenie akcentów wynika – jak sądzę – stąd, że stosunek autora do tej postaci jest nacechowany pewną niejednoznacznością. To stwierdzenie oczywiście nie ma nic wspólnego z sugestią, że Camus moralnie rozgrzesza Caligulę, ale niewątpliwie czyni jedno – wpisuje w złożoną konstrukcję jego osobowości całą swą tragiczną świadomość nieprzewidywalnego kontrastu między maksymalizmem ludzkich pragnień a skończonością jednostkowej egzystencji. Wszyscy obsesyjnie uwikłani w ową problematykę bohaterowie Camusa zadają sobie to przekłete pytanie – jak żyć? Sam pisarz różne daje na to w swej twórczości odpowiedzi. Uporczywie ich szukając, jednocześnie czasem zdaje się nie pamiętać o tym, że jedynie przekraczając zakłętą krąg problematyki pojmowanego w kategoriach czysto indywidualnych ludzkiego losu można tę odpowiedź znaleźć.

„Caligula” to właściwie rozpisany na głosy esej filozoficzny. Fabuła ma tu charakter tylko pretekstowy. Jest więc to propozycja teatru ascetycznego w środkach, opartego na ostrej, napiętej grze postaw i racji. Tak też zrozumieli sztukę Camusa inscenizator przedstawienia – Giovanni Pampiglione i jego scenograf – Wojciech Krakowski. Pierwszy z nich budował spektakl sprawnie, ze zrozumieniem problematyki i konwencji utworu, z wyczuwalną troską o sferę znaczeń, o możliwie pełną ekspozycję jego walorów intelektualnych. Temu zostały podporządkowane poszczególne elementy całości – w miarę jednolity kształt realizacji aktorskiej, skromny, nieco statyczny układ sytuacji, wreszcie scenografia – świadomie oszczędna, a jednocześnie skomponowana z właściwym Krakowskiemu wyczuciem funkcjonalności.

Dominującą rolę odgrywa więc w całym przedstawieniu warstwa dialogu. Ma on w „Caliguli” bardzo swoisty charakter. Jest skondensowany do maksimum, pełen błyskotliwych point, z aforystyczną celnością sformułowanych uogólnień, prawie nie ma w nim „waty”, śladów rodzajowości, elementów drobnej obserwacji obyczajowej czy psychologicznej. To oczywiście stawia przed wykonawcami problemy o szczególnej skali trudności.

Pampiglione nie miał do dyspozycji zbyt wyrównanej stawki aktorskiej. Niektórzy ze scenicznych patrycjuszów, chyba zbyt serio wzięwszy sobie do serca zasadę teatralnej umowności, w niczym nie przypominali historycznego pierwowzoru i po prostu nie rozumieli ani tekstu, ani intencji reżysera. Na szczęście jednak nie zawiodła grupa protagonistów. Anna Lutosławska poprowadziła niełatwą rolę Caesonii taktownie i czysto, chociaż w kulminacyjnych scenach zabrakło jej dramatycznej siły. Dojrzały, w pełni zdyscyplinowany warsztat aktorski zaprezentowali – Andrzej Hrydzewicz (Herea) i Andrzej Gazdeczka (Helikon). Stefan Lewicki jako Młody Scypion miał również kilka momentów dobrze świadczących o jego scenicznej wrażliwości.

Ale to nie były jeszcze decydujące atuty spektaklu. O teatralnej randze „Caliguli” rozstrzyga w istotnym stopniu interpretacja postaci tytułowej. Józef Skwark w tej arcytrudnej roli odniósł niewątpliwy sukces. Nie grał ani demonizującego kaboatyna, ani cynicznego psychopaty. Szczęśliwie zrezygnował z łatwych efektów, starał się rozumieć tekst i zaufała jego myślowej inspiracji. Był przez cały czas skupiony, choć i zróżnicowany w tonacji, budował swą postać z dużą konsekwencją i ekonomią środków.

Dzięki temu przede wszystkim wrocławską premierę „Caliguli” obejrzałem z autentycznym zaciekawieniem i uważam ją za wartościowe doświadczenie artystyczne.

JERZY BAJDOR

Stanisław Wyspiański – „Wesele”. Reżyseria – Jerzy Goliński. Scenografia – Jadwiga Pożakowska. Muzyka – Adam Walaciński. Premiera na scenie Teatru Polskiego – listopad 1970 r.

Albert Camus – „Caligula”. Przekład – Wojciech Natanson. Reżyseria – Giovanni Pampiglione. Reżyseria – Giovanni Pampiglione. Premiera – r.a. Scenie Kameralnej – listopad 1970 r.

