

66505
Teatr

Warszawa
07/08-2007
M. / Nr 7/8

37
premiera przed i po

„Albośmy to jacy, tacy...” Notatki z prób

Kamila Mścichowska



1|

Dzięki uprzejmości Piotra Cieplaka miałam okazję obserwować próby do spektaklu „Albośmy to jacy, tacy...” w warszawskim Teatrze Powszechnym. Uczestniczyłam w trzech ostatnich tygodniach przygotowań, kiedy aktorzy mniej więcej opanowali tekst pamięciowo i zaczęli ćwiczyć w sali prób, a potem na dziedzińcu i na dużej scenie.

Dziedziniec

Pierwszą część spektaklu widzowie będą oglądać na dziedzińcu Powszechnego. Piotr Cieplak, reżyser i twórca scenariusza opartego na „Weselu”, chciał, żeby teatr „na podwórku” nie był monumentalny ani poważny. Wyjście z budynku i pudełka sceny pozwoliło na zaaranżowanie piknikowo-ulicznej sytuacji, w której aktorzy czasami pojawiają się na półprywatnie. Ich obecność jest jednak bardzo intensywna, znacząca. I aktualna.

Happeningowe „Wesele sto lat później” wg Cieplaka to dwadzieścia trzy odsłony, z czego tylko w dziesięciu wykorzystano tekst Wyspiańskiego (dosłownie lub jako inspirację; pierwsza scena to prolog „Akropolis”). Źródła pozostałych fragmentów to m.in.: biblijna Księga Eklezjasty, teksty piosenek Marcina Świetlickiego, wiersz Czesława Miłosza, siedemnastowieczny francuski podręcznik gastronomii, „Gazeta Wyborcza” oraz kolaż stworzony przez aktorów i reżysera. Debata o dzisiejszej Polsce toczy się na wielu planach, jest zażarta, dosłowna, pełna sprzeczności.

Scenografii jako takiej nie ma. Ruch postaci odbywa się na kilku poziomach stworzonych przez: specjalnie skonstruowany podest, krzesła, stoliki i piętro teatralnego magazynu dekoracji, który pozostaje otwarty w czasie spektaklu. Korytarzem w jego wnętrzu będą się przemieszczali w czasie przerw technicznych aktorzy. Będą podpatrywać z okien kolegów i tańczyć dziki taniec w rytm hymnu dedykowanego obrońcom doliny Rospudy.

Bez muzyki granej na żywo Cieplak nie wyobrażał sobie tego spektaklu. Na specjalnym podeście z boku sceny aktorom towarzyszy zespół Czerw (na co dzień wykonujący „psychofolk”) i wiolonczelistka Karolina Wojacek. W próbach brały udział także Kormorany – stali współpracownicy reżysera. Nuty i słowa nie mogą ze sobą konkurować, więc zadaniem Czerw było stworzenie dla aktorów określonej aury. Widać to dobrze w solowych wykonaniach, na przykład Katarzyny Marii Zielińskiej („Kiedy dziecko było dzieckiem”) czy Sławomira Packa („Ochroniarz”). Muzycy grali wówczas jakiś motyw i wariacje na jego temat, a jednocześnie starali się wypunktowywać koniec wiersza czy pointę. Musieli poznać teksty i rytm mówienia wykonawców, aby właściwie stawiać akcenty. Zdarzało się, że zagrana przypadkiem melodia czy dźwięk wydały się reżyserowi „trafieniem w punkt” i wchodziły do spektaklu. Zgodnie z zasadą „lepsze jest wrogiem dobrego” wybór padał zwykle na powściągliwe kompozycje, pozbawione ozdóbek i uduchówień.

Podobnie wyglądała praca nad choreografią. Cieplak wyszedł z założenia, że ruchu może być niewiele (tekst ma wtedy szansę

wybrzmieć), ale powinien być wyraźny i wiarygodny. Reżyser po raz kolejny zaprosił do współpracy Leszka Bzdyla – tancerza, performerę i założyciela teatru Dada von Bzdülów.

Gdy zaczęły się próby z jego udziałem, istniał już zarys choreografii w niektórych scenach (na przykład „Diabły”). Bzdyl usprawniał i upraszczał ruch wykonawców. Często indywidualnie omawiał z aktorami konkretne rozwiązania. Zwykle przedstawiał propozycje, wykonywano je w praktyce i Cieplak wybierał najlepszą. Ruch nie był ograniczony kostiumem, bo poza kilkoma wyjątkami aktorzy występują we współczesnych strojach. Każdy wykonawca ma kilka szybkich przebiegów. Zależnie od kontekstu i treści prezentowanej sceny oglądamy rozciągnięte dresy i podkoszulki „made in Stadion”, eleganckie weselne kreacje „miasotowych” albo tradycyjne teatralne kostiumy (głównie w scenach z „Wesela”).

W najtrudniejszej sytuacji jest Piotr Ligenza, który trzykrotnie przechodzi przez scenę w krzykliwych strojach à la Arcadius i oryginalnych butach. Najpierw ma na nogach czerwone szpilki (w nauce chodzenia pomagały mu wszystkie koleżanki), potem ogromne koturny, a na koniec szczudła. Zupełnie inna konwencja panuje w scenach o wydźwięku publicystycznym, w których aktorzy pojawiają się w prywatnych (albo mających sprawiać takie wrażenie) ubraniach, aby uwiarygodnić prezentowane teksty.

Spróbuję pokazać na przykładzie kilku scen, jaką drogę przebyli twórcy, zanim pokazali premierowy spektakl.

„Ślipki ci się mrużom”, czyli „Kołysanka”

„Kołysanka” to pierwsza scena z II aktu „Wesela”, w oryginale dialog. Można pokazać ten obraz jako rozmowę matki z córką, która prosi o kilka dodatkowych minut wśród biesiadników („jesce ino w kółko raz”), tak jak zrobił to Jerzy Grzegorzewski (2000). Można także, idąc tropem Piotra Cieplaka, przekształcić tę scenę w szeptany monolog, którym matka próbuje ukołysać dziecko do snu. Paulina Holtz w powłóczystych szatach Matki Boskiej tuli do pier-

si Dzieciątko (lalkę „Baby born”) i wypowiada kwestie za dwie osoby, tak jak się zwykle rozmawia z małym dzieckiem. Numer ma być spokojny i wiarygodny, więc aktorka dostaje pozwolenie na powtórzenie czy skrócenie jakiejś frazy, aby tekst „dobrze układał się w ustach”. Jedynym problemem mogła być słyszalność (a właściwie jej brak) na dziedzińcowej scenie. Reżyser z niechęcią odniósł się do propozycji użycia mikroportu, ale dla dobra sceny zgodził się. W finale okazało się jednak, że wizja i fonia funkcjonują w tej scenie oddzielnie, czyli słyszymy szept Pauliny Holtz z offu i widzimy, jak przechodzi przez scenę, kołysząc na rękach dziecko. Cieplak chciał, by zachowanie aktorki było jak najbardziej neutralne, wtedy widz nie będzie podążał za wymyśloną inscenizacją, tylko za samym tekstem. Warto zresztą zauważyć paralelę między pierwszą kwestią Holtz („Trza rozbierać dzieci spać, już północno godzina”) a słowami z rozpoczynającego spektakl prologu „Akropolis” – „[...] północ ozwała się z wieży”.

„Jest król czy go nie ma?”, czyli „Babilon”

Przykładem odważnej sceny obyczajowej jest „Babilon”, czyli przemówienia na aktualne tematy okraszone kilkoma rundami przekleństw. Scena nie bez powodu zaczerpnęła swój roboczy tytuł od apokaliptycznego symbolu wszelkiego zła. Na jej treść składa się kilka minimonologów oraz bardzo dziś popularne, a „powszechnie uznawane za obraźliwe”, słowa. Na scenę wchodzi po kolei siedmiu mężczyzn, którzy dobitnie wypowiadają swoje kwestie. Dwa fragmenty pochodzą z „Wesela”, resztę stworzył zespół współczesnych „weselników”. Na pierwszej próbie reżyser przydzielił każdemu temat przemówienia. Aktorzy przynosili materiały z dzienników, czasopism branżowych czy Internetu i wspólnie wybierano najlepsze. Scenę rozpoczyna „Parę słów o wolności słowa” Krzysztofa Szczepińskiego. Tekst – gloryfikacja wolnej, nawet niecenzuralnej wypowiedzi – został napisany przez Cieplaka i jego asystenta, Radosława Paczochę. Podczas

prób ulegał jeszcze drobnym przeróbkom, zmieniano albo wycinano części zdań. Szczeciński wypowiada naszpikowane przekleństwami kwestie szelmowsko i z lekkością, jakby „kurwa mać” znaczyło tyle co „dzień dobry”. Aktor może sobie pozwolić na takie potraktowanie tekstu, bo pozostali koledzy i tak zbudują napięcie, dodadzą mocniejsze akcenty. Za chwilę usłyszymy najlepszego prezesa w historii polskiego futbolu („O piłce nożnej” Michała Sitariego), którego niesłusznie oskarżono o działanie na szkodę związku. Inspiracja jest dość czytelna, a za materiał wyjściowy posłużyły wywiady z „najlepszym polskim prezesem”. Potem Sławomir Pacek zabierze głos w kwestii tolerancji („Ja antysemitą nie jestem [...]. Dlaczego Polacy widzą wszędzie Żydów? Bo Żydzi wszędzie są!”). Jego kwestie zostały skompilowane z wypowiedzi zamieszczonych na antysemitycznych forach internetowych. Ostatni tekst „zszyty” podczas prób to wypowiedź Piotra Ligenzy „O sztuce”. („Czy przychodząc na przykład na Wyspiańskiego, muszę wysłuchiwać tego belkotu, który Wyspiańskim nie jest? Zapłaciłem za bilet i chcę wiedzieć co było dalej!”). Oprócz autoironicznego akcentu można łatwo rozpoznać słowa i zdania, które padały podczas niedawnej dyskusji na temat sporu „starych” z „młodymi” w polskim teatrze. „W pysk” Kazimierza Kaczora i „Społem” Andrzeja Piszczatowskiego to już oryginalne teksty Wyspiańskiego, które wieńczy na wskroś współczesne „Ty chuj!” Sylwestra Maciejewskiego. Aktorzy wypowiadają swoje monologi, stojąc napięci jak struny, a podczas całej sceny trwa tzw. jam session, czyli skandowanie pojedynczych zwrotów z własnych monologów w czasie przemówień kolegów. Michał Sitariski nie cytuje swojego tekstu, tylko bardzo autentycznie brzmiące odzywy kibica z żyłety. Wszyscy improwizują, więc za każdym razem rzucają inne słowo i w innym miejscu pada „szybki strzał”. Na początku starali się trafiać w pauzy, ale decyzją reżysera zaniechali „higieny pracy”, na skutek czego to „referent” musi się starać, aby jego słowa były słyszalne i zrozumiałe. Jednak to nie koniec „Babilonu”. Zaczyna się „szuflada przek-

leństw”, czyli trzy rundy obelżywych zwrotów („ty gnido ubecka, ekologu, męska dziwko!” itp.), podczas których aktorzy padają i wstają zgodnie z punktowym uderzeniem muzyki. W ciągu pięciu sekund niełatwo upaść i wstać na stoliku o powierzchni metra kwadratowego, więc Krzysztof Szczeciński i Sławomir Pacek, którym przypada to zadanie, musieli nauczyć się od Leszka Bzdyla bezpiecznego „padu”.

Słowa, które słyszymy na scenie, to jedne z najmniej propozycji, które pojawiły się na próbie „men’s only”. Zamiarem reżysera nie było epatowanie wulgarnością, która mimowolnie wylewa się z grądu przekleństw, ale dobitne ukazanie autentycznych przekonań, postaw i zachowań. Po prostu jest grupa ludzi, która ma określone poglądy i głośno je wypowiada. Im bardziej beznamiętny ton głosu, tym większe wrażenie robią słowa. Stąd także w miarę prywatne stroje aktorów – przeciętnych ludzi. W pierwszej wersji wszyscy mieli krawaty i marynarki włożone na gołe ciało, ale Cieplak stwierdził, że to też rodzaj kostiumu czy teatralnego znaku i zrezygnował z tego pomysłu.

„Pocałuj się z nami, pocałuj”, czyli „Diabły”

Dwa wejścia Hetmana z Chórem („szatańców, sztabem moskieskim”) z II aktu „Wesela” zostały na użytek prób nazwane „Diablami”. Wydaje się, że dominantą tych scen jest ruch, jednak słowo i muzyka zajmują w nich równorzędne pozycje. Kazimierz Kaczor – Hetman często zmienia pozycje w przestrzeni, znajdując się na barkach kolegów lub wspierając się na ich ramionach jak Adam Małysz w locie. Chwiejny, zamaszysty krok Chóru (Sławomir Pacek, Andrzej Piszczatowski, Krzysztof Szczeciński, Sylwester Maciejewski) mimo pozornego bezładu jest starannie wypracowany, a osiągnięcie takiego naturalnego efektu zajęło sporo czasu.

Na początku każdej z prób aktorzy przegadywali tekst „na sucho” – wypowiadając swoje kwestie bez nadmiernej interpretacji, przypominali sobie ustalone intonacje, pauzy. Po pamięciowym opanowaniu tekstu zaczę-

ły się próby ruchowe. Aktorzy razem z Cieplakiem metodą prób i błędów starali się znaleźć optymalne ułożenia ciała, które byłyby zarazem bezpieczne, naturalne i efektowne. Kazimierz Kaczor co kilka minut zmieniał pozycję na ramionach Chóru, jednak zawsze było jakieś „ale” – wyglądał niewiarygodnie („jak aktor niesiony przez aktorów”), miał za mały zasięg ruchów albo figurze brak było stabilności (względy bezpieczeństwa). Dzięki metodzie „róbmy to, a nie mówmy o tym” aktorom udało się stworzyć szkielet układów ruchowych, chociaż swój ostateczny kształt przybrały dopiero na próbach z Leszkiem Bzdylem. Z jego propozycji aktorzy wybrali najwygodniejsze rozwiązania, które czasami sprawdzał w roli Hetmana Cieplak albo sam pomysłodawca. Ruchu jest teoretycznie niewiele, jednak pozostaje wyrazisty – w chybliwych nogach, efektownych padach i mocnym uchwycie ramion, na który widz nie zwróci uwagi. Znalezienie środka ciężkości i postawienie „kropki ruchu”, nim się zacznie następny układ, nadało figurom lekkości i charakteru. Kiedy do aktorów dołączyły Czerwie, kwestie stały się głośniejsze i bardziej rytmiczne, a orkiestra zestroiła się w glissandzie z rozwlekłym, pijackim, ale jakże precyzyjnym krokiem.

„Szok”, czyli „Co słyszać”

Dziewczyna i chłopak, którzy wyszli na chwilę z weselnej zabawy, próbują do siebie „zagadać”. Oboje dość speszeni, co chwila przerywają, milczą lub wchodzą sobie w słowo. Nie potrafią powiedzieć wprost, że przypadli sobie do gustu, więc rozmawiają na tematy zastępcze – o żużlu i locie balonem.

Pomysł na tę scenę został zaczerpnięty z „Ożenku” Gogola, w którym Podkolesin i Agafia odbywają niezobowiązującą pogawędkę, która ma zadecydować o ewentualnym małżeństwie. Zamiast dowiedzieć się czegoś o sobie, dyskutują o kwiatach, murarzach i „odważnym narodzie rosyjskim”.

Cieplak układał ten dialog wspólnie z aktorami. Razem wymyślali, jaka jest motywacja postaci i co myślą w czasie pauz.



2

Styl, w jakim starają się rozmawiać Eliza Borowska i Michał Sitarski, jest współczesny i zabawny – mamy wrażenie, że podsłuchujemy parę na imprezie.

Aby choć jedno zdanie niesło głębszą myśl, Borowska z powagą wypowiada pointę: „Rzeczywistość jest tak... ludzie po prostu nie potrafią sobie... ze sobą normalnie... Szok”.

„Czego nie widać”

W pierwszej części spektaklu nie zobaczymy dwóch scen, z których Piotr Cieplak zrezygnował w trakcie mniej („Chciałabym kochać”) lub bardziej („Finlandia”) zaawansowanych prób.

„Chciałabym kochać” to dialog Zosi (Katarzyna Maria Zielińska) i Haneczki

(Karina Seweryn) z I aktu „Wesela”. Dziewczęta rozmawiają na temat przeszkód na drodze do prawdziwej miłości. Zosi-trzpiotka najchętniej uwolniłaby wszystkich ludzi od cierpień i ciężkiej pracy, „żeby się tak nie umęczali [...] / żeby się syto zakochali”. Haneczka to racjonalistka, która wie, że „trza wprzód wypróbować / trza



3

coś przecierpieć, coś przeboleć / żeby móc miłość uszanować”.

Reżyser nie chciał stworzyć sceny na wskroś realistycznej. Miała to być raczej zabawa w przeżywanie, kwestie z Wyspiańskiego wzięte w cudzysłów. Stąd żonglowanie słowami i chęć zerwania z patetyczną tradycją. W obu postaciach miały się przenikać elementy roli i prywatnej osobowości aktorek. Zosia i Haneczka dopełniały się na zasadzie kontrastu. Seweryn mówiła dramatycznie i protekcyjnie, a Zielińska energicznie i z dystansem, co dawało komiczny efekt. W końcu były to dwie młode wiejskie dziewczyny, które jednocześnie pokpiwały sobie z miłosnych uniesień i niecierpliwie czekały, aż same będą mogły ich zaznać.

Cieplak zrezygnował z tej rozmowy, ponieważ byłaby to jedyna scena w całości przeniesiona z „Wesela”. W pierwszej części spektaklu cytaty z Wyspiańskiego stanowią raczej inspirację lub element słownego kolażu, więc reżyser nie chciał zaburzać tej konwencji.

Druga scena, której nie zobaczymy na dziedzińcu Powszechnego, to „Finlandia” – piosenka Marcina Świetlickiego wykonywana przez Marię Robaszkiewicz i Michała Sitarskiego. Czerwie grały, a aktorzy na przemian wypowiadali linijki tekstu. Na początku wydawało się, że ten numer idealnie się wpisuje w happeningową konwencję I części spektaklu. Tekst o tym, że „Nigdy nie będzie takiego lata...” można było umiejscowić tu i teraz, a wypowiedziane z powagą kwestie uwydatniały podwójne sensy fraz Świetlickiego („Nigdy policja nie będzie taka uprzejma, / [...] Nigdy nie będzie takiej telewizji, takich kolorowych gazet, / [...] Nigdy ksiądz nie będzie mówił tak mądrych kazań, / [...] Nigdy Bóg nie będzie tak blisko, tak czuły i dobry, jak teraz”). Aktorzy wypowiadali swoje kwestie nieco inaczej – Robaszkiewicz poważniej, Sitarski z większym dystansem. Pierwotnie scena miała kończyć wieczór na dziedzińcu, później była jedną z pierwszych odsłon. W końcu Cieplak postanowił ją usunąć ze

względu na rytm spektaklu. „Finlandia” to utwór, który nieco spowalnia bieg czasu. Kiedy się go słucha, można poczuć, jak gęste gorące powietrze stoi w miejscu. Tymczasem zasada pokazywanie kolejnych scen nie opiera się tylko na przemienności wolniej–szybciej czy mocniej–slabiej. Kulminację pierwszej części stanowi „Babilon”. Scena emanuje taką energią, że po niej każdy numer pracuje na kolejny niezależnie od jego temperatury. Natomiast przed „Babilonem” musi istnieć gradacja napięcia, aby rytm spektaklu był zachowany. „Finlandia” nieco ten rytm wypaczała, bo nagle stawaliśmy w punkcie zero i napięcie trzeba było budować od nowa. Poza tym reżyser przyznał, że podział na „męskość” i „żeńskość” nie był najlepszym pomysłem – być może tekst lepiej by brzmiał w ustach jednej osoby.

Pierwsza część spektaklu to panorama współczesnej Polski, mapa, na której ludzie schodzą się, zderzają albo mijają w milczeniu. W drugiej części, na Dużej Scenie Powszechnego zobaczymy tych samych ludzi, tylko żyjących sto lat wcześniej.

Duża Scena

W drugiej części spektaklu widzowie oglądają III akt „Wesela” na Dużej Scenie Teatru Powszechnego. Zmienia się miejsce akcji, zmienia się także estetyka. Jedyną dekorację stanowi bronowicka chata zaprojektowana przez Andrzeja Witkowskiego. Widzimy otwarty z jednej strony sześcian, ustawiony pośrodku sceny. Zresztą konstrukcja nie stoi bezpośrednio na scenie, tylko na kilku niskich nóżkach i kółkach, co stwarza wrażenie, jakby była wyjęta z jakiegoś obrazka. Dekoracja w dekoracji. Na jednej z prób Cieplak powiedział, że postaci są jakby „uwięzione w tym ołtarzyku”, tak jak realni ludzie z Bronowic zostali uwięzieni w tradycji.

Cepeliowskie stroje aktorów niby przypominają oryginały z 1905 roku, ale w kilku miejscach następuje zgrzyt – ktoś ma *t-shirt* pod sukmaną, ktoś inny masywny zegarek albo kolorowe skarpetki.

Zamierzony dysonans występuje również

w sposobie prezentowania tekstu. Aktorzy siedzą bez ruchu i wypowiadają tekst Wyspiańskiego, który brzmi, jak wzięty w cudzysłów. Podobnie przepowiada się tekst na próbach – na siedząco, bez nadmiaru emocji. Nikt nie „przeżywa”, nie ma zabawy ani potu na skroniach. Ciało jest nieczynne, letargiczne, tylko głos pozostaje aktywny. Aktorzy obiektywnie relacjonują wydarzenia sprzed lat. Wkoło nuda, tekst się dłuży, a niektóre kwestie brzmią jak mantra (na przykład „Cieszę się, a myślę sobie, że ci będzie siostró żal”). Są to słowa Marysi (Katarzyna Maria Zielińska), która przypomina Pannę Młodą (Eliza Borowska), że zatęskni do domu rodzinnego „bo tutok duszę mo”. Panna Młoda rzuca harde „Mało szkoda, krótki żal”, ale wie, że siostra ma rację. Na pierwszych próbach Borowska okazywała więcej emocji, w jej głosie dało się słyszeć drżenie, w oczach miała łzy. Potem grała bardziej powściągliwie, mówiła sucho i prosto. W tym przedstawieniu postać Panny Młodej – nieuczonej chłopki z Bronowic – jest obdarzona ludową mądrością i pewnością siebie. Słowa męża są dla niej co prawda dość abstrakcyjne, ale wcale nie jest przerażona wizją długich wieczorów we dwoje. Kiedy Rachela (Paulina Holtz) sugeruje, że nie będą mieli wspólnych tematów do rozmowy, odpowiada: „Po cóż by miol prosię pani gadać, jak by mi nie miol nic powiedzieć. / Po cóż by sobie gębe psuł”. Podobną postawę widać w rozmowie Panny Młodej z Poetą (Michał Sitarski), zakończonej słynnym „A to Polska właśnie!”. Postaci od początku znają pytania i odpowiedzi. Borowska celowo nie mówi od razu, że chodzi o serce. Ostatnia kwestia, która zwykle tonie w patosie, tu jest wypowiedziana zwyczajnie, „bez umajania”, jak powiedział reżyser.

Przygotowanie tej części spektaklu wyglądało nieco inaczej niż przygotowanie „Wesela sto lat później”. Na dziedzińcu aktorzy pokazują szereg pojedynczych scen, nad którymi reżyser pracował z nimi indywidualnie. Dopiero jakiś czas przed premierą te obrazy połączyły się w całość i aktorzy mogli zobaczyć rezultat pracy kolegów. Natomiast w III akcie „Wesela”

gra cała obsada, więc na próbach wszyscy spotykali się w komplecie. Zdarzało się, że na początku Cieplak mówił kilka słów wstępu, a potem wszyscy przepowiadali tekst z suflerem. Jeśli coś było nie tak, reżyser przerywał i od razu tłumaczył, o co mu chodzi, albo notował uwagi i wygłaszał je na forum po ostatniej kwestii. Chwalił, krytykował i poprawiał. Zdarzało się, że podchodził do jakiegoś aktora i tłumaczył mu, co zrobił źle albo gratulował dobrego rezultatu. Próba w tak dużym gronie sprawiała, że wszyscy pilnowali się nawzajem, zwłaszcza w scenach wymagających rytmicznego mówienia. Każdy miał swój sposób na skuteczne próbowanie. Jedni od razu wczuwali się w postać (w granicach konwencji spektaklu), inni powoli budowali swoje role, za każdym razem dodając jakiś akcent. Jedni siedzieli na uboczu, inni parami czy większymi grupami. Głośno wyrażali swoje wątpliwości albo indywidualnie podchodzili do reżysera.

Cieplak nie jest despotą, który nie liczy się ze zdaniem innych. Ma przemyślaną koncepcję całości. Ale zdarza się, że przychodzi mu do głowy zupełnie świeży pomysł i szybko wciela go w życie. Bierze pod uwagę propozycje współpracowników, choć nie zawsze z nich korzysta. Na próbach jest skupiony. Cierpliwie tłumaczy, rzadko podnosi głos i bardzo aktywnie wspomaga przemysł tytoniowy... Aktorzy mają komfort pracy. Kilka pierwszych minut przeznaczają na rozruch, przypomnienie sobie tekstu czy choreografii. Nawet jeśli powtarzają jakiś fragment dwunasty raz, są tak samo aktywni i twórczy.

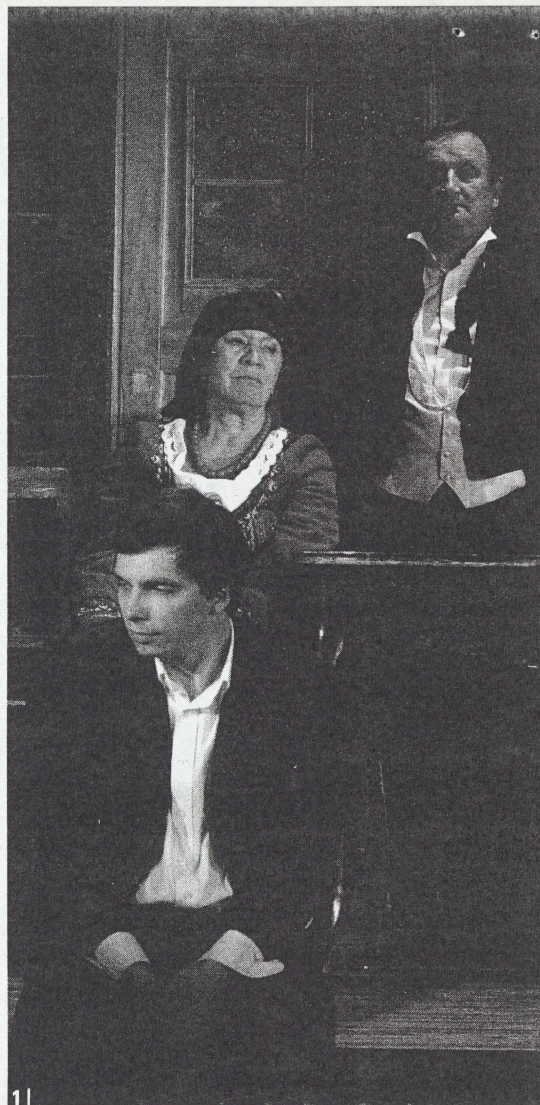
Gdy przedstawienie się kończy, nierozśpiewana chata odjeżdża w głąb sceny, światło powoli gaśnie, a w tle słychać melodię pieśni „Chrystus Królem, Chrystus Panem” i życiorysy weselników, nagrane wcześniej przez aktorów.

Klamrę przedstawienia stanowi prolog „Akropolis” i finał III aktu dramatu. Z prologu (czytanego przez Mariusza Benoit) dowiadujemy się, że jest północ, „umarł Bóg i świat zawisł na haku”. Wszyscy czekają na świt. Zaaranżowana przez Leszka Moździera pieśń religijna oznacza, że „słodko-gorzki” (określenie Cieplaka) świt właśnie

nastał. Wraz z jego nadejściem poznajemy dalsze losy osób sportretowanych przez Wyspiańskiego. Uzmysławiamy sobie, że byli to żywi ludzie, którzy mieli o wiele większe zasługi niż pojawienie się na kartach „Wesela”. W pierwszej połowie dwudziestego wieku większość z nich brała czynny udział w życiu politycznym i kulturalnym. Włodzimierz Tetmajer (Gospodarz) założył wraz z Wincentym Witosem PSL „Piast”, Józefa Singerówna (Rachel) była pielęgniarką w szpitalach legionowych, a Lucjan Rydel (Pan Młody) ogłaszał dramaty i recenzje. Dzięki rysom biograficznym powracamy do rzeczywistości z pierwszej części widowiska. Widzimy kraj, „który ma wiele twarzy i odcieni”¹. Także dzisiaj skrajne postawy i biografie składają się na hasło „A to Polska właśnie!”.

¹⁰ „Wesele z Lepperem”, z Piotrem Cieplakiem rozmawiała Dorota Wyżyńska, „Gazeta Wyborcza – Stołeczna” nr 119/2007.

Kamila Mścichowska – studentka Wiedzy o Teatrze warszawskiej Akademii Teatralnej.



Marność nad marnościami

Jagoda Hernik Spalińska

Piotr Cieplak wyszedł w swej realizacji „Albośmy to jacy, tacy...” od pierwszej kwestii „Wesela” czyli od „Co tam, panie, w polityce?”. Ma być to legitymizacja mówienia o aktualnych sprawach politycznych w teatrze. Problem jednak w tym, że Wyspiański tego pytania użył jako pretekstu, by powiedzieć coś o ludziach, a Piotr Cieplak odebrał je dosłownie i powiedział nam właśnie proslolinijnie, co tam w polityce. A nawet

gorzej – opowiedział o tym, co Cieplak myśli, że jest w polityce. No i w polityce jest strasznie. Ludzie wypisują antysemickie bzdury na forach – a przecież Żydzi to nasi starsi bracia w wierze! Ludzie zajmują się życiem drugih ludzi, plotkami – a przecież to wszystko marność! Ludzie zajmują się lustracją – a przecież Adam Michnik powiedział, żeby się nie zajmować! Co za świat – i łąż po Jezusie, a Jezus też był



iwność, podlana megalomanią, jest ostatnio znakiem firmowym dużej grupy polskich artystów – i słusznie cynicznie ją wykorzystują cwańsi gracze. Ale przecież Piotr Cieplak nie urodził się, jak większość naszych teatralnych obrońców demokracji, wczoraj. Gdzie był podczas eseldowskich rządów? Może nie znalazł jeszcze Księgi Koheleta i dlatego patrząc na przepych dworu Kwaśniewskich, nie krzychał: „Marność nad marnościami i wszystko marność!”? A przecież człowiek urodzony w latach sześćdziesiątych mógł bez trudu rozpoznać i opisać lata dziewięćdziesiąte. Jeśli więc Piotr Cieplak już musi nam koniecznie ze sceny mówić „co tam w polityce”, to niech się najpierw dowie, co – bo kreując się na pierwszego moralizatora polskiego teatru, zdradził się z tym, że jest pierwszym naiwnym. ■

1 | Scena zbiorowa; fot. Dariusz Senkowski

2 | Scena zbiorowa; fot. Dariusz Senkowski

przecież transwestytą i choćby z tego powodu należy mu się odrobina szacunku. Co innego kiedyś – ludzie siedzieli spokojnie w chałupie, bez tych wszystkich wrzasków, i martwili się o przyszłość Rzeczypospolitej. Teraz tak robi się już tylko w redakcji „Gazety Wyborczej”. I jakie to niezwykle, że Kuba Mikołajczyk umarł akurat na rok przed powstaniem Solidarności, a Isia Mikołajczykówna w roku założenia Teatru Powszechnego przez Zygmunta Hübnera! – Co za niezwykła koincydencja, jaki ten świat jest dziwny i wspaniały! Czy kiedykolwiek wam przyszło do głowy, że wydarzenia się tak niezwykle zaszębiają? Hm, co to może znaczyć?

To nic, Drogi Piotrze, nie znaczy. Goście na weselu Rydla byli dokładnie tacy sami jak goście na weselu Świetlickiego. Mówi już o tym Stary Testament, świetnie Ci znany. „Nihil novi sub sole”. Naiwni, zachlystujący się swoim idealizmem artyści to też nic nowego.

Widziałam, że przedstawienie bardzo się podobało Mieczysławowi Rakowskiemu. I nie dziwię się. Mi na jego miejscu też by się podobało. Nieskończona bowiem na-

