

Nowator

AUTOR: JACEK CIEŚLAK

Teatralne osiągnięcia Wajdy nie są dziś doceniane. Tymczasem jego metody pracy scenicznej w wielu aspektach wyprzedzały dokonania Lupy, Warlikowskiego, Strzępki czy Garbaczewskiego.

■ Jest ponurym paradoksem, że – jeśli nie liczyć aktorów pracujących z Andrzejem Wajdą oraz wąskiego grona teatrologów i krytyków – zmarły niedawno wybitny reżyser został zapamiętany wyłącznie jako twórca filmowy. W teatrze istniał ostatnio jako bohater pogrzebu w wałbrzyskim, skądinąd znakomitym, przedstawieniu *Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej*. Monika Strzępka i Paweł Demirski dokonali pochówku reżysera jeszcze za życia, gdy cieszył się dobrym zdrowiem – symbolicznie. Urządzili mu pogrzeb jako ikonie „pokolenia mistrzowskiego”. Tej generacji, która walczyła o wolność w PRL, później odmawiając prawa do krytyki stosunków społeczno-politycznych w III RP młodemu pokoleniu – i to w okresie, gdy „pokolenie mistrzowskie” spoczęło na laurach, tamując drogę swoim następcom. Oglądaliśmy więc w teatrze perypetie Andrzeja Wajdy nie jako reżysera teatralnego, lecz przede wszystkim jako autora *Człowieka z żelaza* i *Człowieka z marmuru*, twórcy filmowego kanonu „Solidarności”.

To tylko jeden z wielu dowodów na to, że nawet w środowisku teatralnym inscenizator słynnych *Biesów* nie funkcjonował jako twórca przełomowych spektakli wymienianych razem ze scenicznymi arcydziełami Jerzego Jarockiego i Konrada Swinarskiego. A przecież razem z nimi w latach siedemdziesiątych budował potęgę Starego Teatru! Znano go raczej z ostatniego *Makbeta* w tymże Starym, spektaklu nieudanego, o którym mówiło się, że zrealizował go artysta we współczesnym teatrze zagubiony. To kolejny paradoks, ponieważ to, co młodzi artyści dopiero odkrywali – w sferze pracy z aktorem, improwizacji, a także tworzenia scenariusza – przez Andrzeja Wajdę było dawno odkryte i praktykowane. Wspominam o porażce krakowskiego *Makbeta*, bo nie tym spektaklem Wajda wszedł do historii

polskiego teatru. Stało się to za sprawą jego wielu innych, wcześniejszych inscenizacji, tych, o których nawet topowi młodzi reżyserzy nie mają zielonego pojęcia.

Wieprze w przepaści

Uważany przede wszystkim za reżysera filmowego, Wajda zrealizował ponad czterdzieści przedstawień teatralnych w Polsce i za granicą, a także blisko dwadzieścia przedstawień telewizyjnych. Nie byłoby *Wesela* bez inscenizacji w Starym, zaś *Dantona* – bez realizacji dramatu Przybyszewskiej w Powszechnym. Sukcesy Andrzeja Wajdy w kinie miały więc również teatralne korzenie. Znakomicie dobrane obsady filmów wynikały często z pracy ich twórcy z wybitnymi aktorami na scenie. Jednocześnie nie ma żadnych wątpliwości, że nowatorstwo teatralne Wajdy brało się z jego świeżego spojrzenia na teatr, eksperymentów w powojennym kinie i braku obciążeń sceniczną tradycją oraz edukacją w szkołach teatralnych. Z pewnością największym scenicznym osiągnięciem reżysera była trylogia inspirowana powieściami Dostojewskiego, nazwana *Teatrem sumienia*. Pracując nad nią, na wiele lat przed dzisiejszymi eksperymentami, Andrzej Wajda poszukiwał nowych sposobów ekspresji oraz nowych metod pracy nad spektaklami – rozpoczynając próby bez ostatecznie zarysowanego scenariusza, opierając się na improwizacji, czerpiąc z niej.

Dla Wajdy Fiodor Dostojewski był „największym pisarzem na świecie, który pokazał niekonsekwencje ludzkiego charakteru”. Jak mówił reżyser, dzieła rosyjskiego pisarza idealnie pasowały do form scenicznych, ponieważ „świadomość jego bohaterów jest dialogizowana. Oni muszą mówić, żeby czytelnik dowiedział się, co myślą”. Ale istotne było również to, że tak jak u największych klasy-

ków teatru – mówiąc, bohaterowie nie wypowiadali całej prawdy, a wręcz ją ukrywali, głównie zresztą przed sobą. Kreując się poprzez słowo, często fałszywie, ujawniali swoją istotę w konfrontacji z innymi, w dialogu oraz poprzez działanie.

Pierwsza z inscenizacji Dostojewskiego – *Biesy* (1971), przeszła do historii również dzięki kreacji Jana Nowickiego w roli Stawrogina. Aktor zagrał rewolucyjnego ideologa i zło wcielone, niszczące wszystko wokół. Rolę Wierchowieńskiego kreował najpierw Wojciech Pszoniak, a potem Jerzy Stuhr. Spektakl o skutkach zasady „cel uświęca środki” reżyser uważał za najważniejsze przedstawienie w swoim dorobku. Jednocześnie nie krył chaosu, w jakim powstało, gdy starał się weryfikować adaptację Alberta Camusa z literackim oryginałem. Dla ludzi teatru, przy utrwalonych wówczas kanonach prób, chaotyczność poszukiwań reżysera była nie do przyjęcia. Wajda postępował jednak w sposób, który znamy również z późniejszych, uznanych za przełomowe, prac Krystiana Lupy. Nie udawał, że wie od początku wszystko, szukał po omacku, drążył temat, poszukiwał. Dziś jest to punkt wyjścia dla pracy wielu reżyserów młodego pokolenia. Taki sposób prowadzenia prób ma mobilizować aktorów do zdwojonego udziału w przygotowaniu przedstawienia, pomaga też indywidualizować grane przez nich postaci. Wtedy jednak Jan Nowicki zapytany przez scenografkę Krystynę Zachwatowicz, prywatnie żonę reżysera, dlaczego nie uczy się tekstu – odpowiedział, że zrobi to, kiedy reżyser nauczy się reżyserować.

„Moim prawdziwym oparciem w tej pracy i medium, przez które starałem się narzucić innym aktorom gwałtowność i ekspresję, stał się Wojtek Pszoniak” – mówił Wajda w książce *Dostojewski – Teatr sumienia*. Aktorzy mieli

grać ewangeliczne wieprze, które trują się, biegnąc w przepaść. Inspirację do realizacji *Biesów* stanowiła też poezja Aleksandra Puszkina oraz – w warstwie wizualnej – *Czwórka* Józefa Chelmońskiego z pejzażem pełnym błota, w którym Krystyna Zachwatowicz utaplała wszystkie kostiumy. Ważny był także japoński teatr lalek *bunraku*, gdzie niebagatelną rolę grają tajemnicze postaci w czarnych kostiumach. Na początku wyłącznie zmieniały dekoracje, ale im bliżej finału – ingerowały bezpośrednio w grę głównych bohaterów i akcję. „Niektórzy atakowali moją inscenizację, uważając za głupie, że pojawiają się tam jakieś na czarno ubrane postacie i że to są biesy, że piekło się zbliża – mówił Andrzej Wajda. – A ja muszę przecież szukać jakichś sposobów, aby świat zawarty w ogromnej, grubej książce pokazać widzowi. Czytać Dostojewskiego na chłodno nie można, tym bardziej oglądać na scenie. *Biesy* nauczyłem się czytać z Markiem Hłasko. Wydaje mi się, że dużo z nich rozumiał. Fascynowała go podwójność bohaterów. To, co my jako młodzi ludzie widzieliśmy stale na własne oczy: pomieszanie dobrego ze złem, wielkości z podłością; tego też najbardziej szukamy w *Biesach*. I to jest do dziś najbardziej fascynujące w tej książce. To starałem się właśnie pokazać w teatrze”.

Mało kto pamięta, że trzy lata po krakowskiej premierze Wajda zrealizował amerykańską inscenizację *Biesów* w Yale Repertory Theatre. Rola Marii Lebiadkin zagrała Elżbieta Czyżewska, zaś Lizę Drozdową – młodziutka Meryl Streep.

Wajda transgresyjny

Nastasja Filipowna (1977) oparta była na *Idiocie*. Stary Teatr przeżywał wciąż żalobę po śmierci Konrada Swinarskiego, zaś Jerzy Jarocki coraz więcej reżyserował poza Polską. To na Wajdzie spoczęła odpowiedzialność przygotowania premiery, która miała dać teatrowi nowy zastrzyk energii. Nie będąc pewnym co do kierunku interpretacji, Wajda zdecydował się na krok wcześniej niespotykany, czyli na otwarte próby z udziałem widzów. Łącznie odbyło się ich dwadzieścia siedem. Jan Nowicki, grający kupca Rogożyna, nie był przekonany do zaproponowanej formuły. Powiedział: „Panie Andrzeju, jeżeli próbujemy z widzami, to jak już zaczniemy grać normalne przedstawienia, będzie chyba pusto? Jakaś różnica między próbami i spektaklami chyba musi być?”. Reżyser uznał te słowa za wskazówkę, tym bardziej że publiczność biorąca



Biesy, reż. Andrzej Wajda, Stary Teatr w Krakowie (1971)

udział w próbach stała się źródłem kolportowanej w Krakowie informacji o niegotowym przedstawieniu. Wtedy doszło do zdecydowanego zwrotu: spektakl nabrał ostatecznej formy w czasie nocnych improwizacji z udziałem Nowickiego i Jerzego Radziwiłowicza, który grał Myszkina. Wajda dawał wyraz swojej akceptacji dzwoneczkiem, podczas gdy Maciej Karpiński, współtwórca scenariusza, notował uwagi o układzie tekstu. Ostatecznie reżyser podjął decyzję, by wybrać z powieści wszystkie dialogi o miłosnym opętaniu. Nie ustalił jednak dokładnego zapisu teatralnego scenariusza, tylko dał aktorom wolną rękę w wyborze motywów, co każdego wieczoru zależało wyłącznie od ich predyspozycji, potrzeb i chęci. Tak powstała grana w sali prób sztuka o spotkaniu dwóch mężczyzn nad trupem kochanej przez nich tytułowej bohaterki, która była obecna wyłącznie w dialogach bohaterów. Wyjątkowy klimat tworzyły lampy naftowe i świece.

I ten spektakl miał swoją zagraniczną wersję. W Tokio i Osace Andrzej Wajda zrealizował w 1989 roku przedstawienie *Nastasja*. Główną rolę grał Bandō Tamasaburō, wybitny artysta japońskiego teatru *kabuki*, specjalizujący się w rolach kobiecych. Wajda zdecydował się na powierzenie mu ról *Nastasji* i *Myszki*. Nawet specjaliści od teatru mogą nie zauważyć w tym zabiegu nic specjalnego, ponieważ w teatrze *kabuki* granie ról kobiecych przez mężczyzn jest normą. Japoński spektakl, którego premiera odbyła się 1 marca 1989 roku,

miał jednak swoje lustrzane odbicie w polskim teatrze – na scenie Starego Teatru w postaci *Hamleta (IV)* z Teresą Budzisz-Krzyżanowską w męskiej roli.

Wajda sięgał wcześniej po *Hamleta* trzykrotnie, wystawiając m.in. jego fragmenty i monologi na dziedzińcu zamku wawelskiego. Rzeczą niezwykłą, którą trzeba przypomnieć właśnie na tle japońskiej *Nastasji*, jest to, że spektakl z *Hamletem* granym przez aktorkę miał premierę w Polsce 30 czerwca 1989 roku, a więc niedługo po wygranych przez „Solidarność” wyborach. Próby trwały w czasie burzliwej kampanii do sejmu i senatu. Wajda, który sam był zaangażowany w wybory jako kandydat na senatora – nie stracił artystycznej intuicji. Nie przyjął roli teatralnego kronikarza politycznej zmiany. Dziś możemy powiedzieć, że owocem japońsko-polskiego dyptyku było pokazanie na krakowskiej scenie tego, co stało się później konsekwencją transformacji systemowej. Zobaczyliśmy świat z perspektywy aktorskiej garderoby, a może domowej toaletki. Jakby Wajda chciał podkreślić, również poprzez zmianę płci bohatera – rozpoczęcie czasów posthistorycznych, w których najważniejsze nie są dawne społeczne role, lecz życie wewnętrzne: prywatność, intymność, indywidualizm wybijający się ponad sprawy wspólnotowe. Tym samym, co najmniej o kilka lat wyprzedzał transgresyjne działania młodych polskich reżyserów nazwanych „ojcobójcami”. I o co najmniej dekadę rozważania podyktowane badaniami gender.



Rozmowy z kotem, reż. Andrzej Wajda, Teatr Powszechny w Warszawie (1977)

Ostatnią część *Teatru sumienia* stanowiła *Zbrodnia i kara* (1984), niemal kryminalna psychodrama o zwariowaniu policjanta Porfirego Pietrowicza (Jerzy Stuhr) i mordercy Rodiona Raskolnikowa (Jerzy Radziwiłowicz). Wajda podążył za pytaniem Dostojewskiego: „Czy rzeczywiście trzeba iść drogą dekalogu?”. I odpowiadał, że tak. Także i tym razem nie odwzorował na scenie akcji powieści, tylko skoncentrował się na istocie pojedynku pomiędzy dwoma bohaterami. Pokazał trzy długie rozmowy ludzi, „którzy mają do załatwienia jakąś sprawę”. Kluczem dla aktorów stały się słowa Hamleta: „Żeby być dobrym, okrutnym być muszę”.

Kameralny spektakl grany był na scenie Starego Teatru, gdzie obecna była również publiczność. Jednak dzięki zabudowującej przestrzeń gry scenografii Krystyny Zachwatowicz – raczej podglądała, co się dzieje, a nie oglądała aktorów wprost. A teraz proszę sobie przypomnieć późniejsze zabiegi Krystiana Lupy czy Moniki Strzępki, gdy rezygnowali z tradycyjnej pudełkowej sceny, budowali amfiteatralną, lecz kameralną widownię lub sadzali widzów wprost na scenie, by stworzyć intymną aurę spektaklu. Andrzej Wajda z „mistrzowskiego pokolenia” był

pierwszy. Trzeba też dodać, że Raskolnikow byłby idealnym bohaterem dla Moniki Strzępki, a nawet Krystiana Lupy. „Raskolnikow nienawidzi ludzkości, bo odepchnięty i poniżony przez nędzę, czuje się równocześnie lepszy od reszty” – napisał Andrzej Wajda w *Teatrze sumienia*.

W znamienny sposób reżyser pracował z Jerzym Radziwiłowiczem, którego obsadzał w filmach w rolach pokrzywdzonych i poniżonych. Jednocześnie miał świadomość, że aktor prywatnie jest „dzieckiem szczęścia” i człowiekiem spełnionym. Nic dziwnego, że w takim właśnie stanie ducha pojawił się na próbach. Andrzej Wajda był tym załamany. Tak bardzo, że postanowił przerwać próby pod byle pretekstem. Radziwiłowicz nie miał wątpliwości, że konkretnym powodem był jego nadmierny optymizm. Po tygodniu w drzwiach sali prób stanął ktoś zupełnie inny. Radziwiłowicz – tyle tylko, że z zapadniętymi policzkami, kilkudniowym zarostem i dającą się zauważyć nerwowością. Podszedł do reżysera i z teczki wyjął siekierę. Położył ją na stół i bąknął: „Niech tu leży. Może się przyda”. Podobny stan w aktorze Krystian Lupa hoduje podczas wielogodzinnych improwizacji rejestrowanych kamerą wideo.

Moralny sprzeciw

Inspirowany dziełami Fiodora Dostojewskiego *Teatr sumienia* Andrzeja Wajdy to najbardziej konsekwentnie przeprowadzony przez niego eksperyment teatralny. Nie można jednak pominąć innych spektakli autora *Wszystko na sprzedaż*, również dlatego, że ich znaczenie i nowatorstwo jeszcze częściej bywają pomijane i zapomniane. Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej, ale przecież były i jego przedstawienia. Zanim zobaczyliśmy filmowego *Dantona* – powstała *Sprawa Dantona* (1975) według Stanisławy Przybyszewskiej w Teatrze Powszechnym w Warszawie. Andrzej Wajda konstruując przestrzeń sceny, skorzystał tym razem z doświadczeń awangardy, w tym Jerzego Grotowskiego, głównie zaś opolskiego Teatru 13 Rzędów. Rozegrał spektakl wśród widzów, którzy siedzieli także na scenie, otaczając protagonistów spierających się w scenach parlamentarnych i sądowych. Ważną rolę w scenografii grała krata więzienia.

W spektaklu Powszechnego Andrzej Wajda inaczej zaznaczył akcenty, niż to uczynił w filmie. Zdecydowanym faworytem reżysera był Robespierre Wojciecha Pszoniaka, uosabiający czystość ideałów i rewolucyjną ascezę. Danton, grany przez Bronisława Pawlika,

przegrywał pojedynek postaw. Tymczasem na kinowym ekranie oglądaliśmy Robespierre'a już jako bezwzględny dyktator, który rozpętał terror. Skojarzenia ze stanem wojennym i ascezą na pokaz Wojciecha Jaruzelskiego były oczywiste.

Także w Teatrze Powszechnym powstała *Rozmowy z katem* (1977) na podstawie głośnej książki Kazimierza Moczarskiego, opartej na doświadczeniach z pobytu w więzieniu oficera Armii Krajowej, osadzonego w jednej celi z hitlerowskim oprawcą Jürgenem Stroopem. „Wkraczamy do celi mokotowskiego więzienia. Wajda i scenograf Allan Starski zrekonstruowali ją niemal naturalistycznie – pisał Maciej Karpiński w książce *Andrzej Wajda – teatr*. – Wrażenie to potęguje całkowita naturalność oświetlenia. [...] Uderzająca jest precyzja, a zarazem lakoniczność, wręcz asceza środków scenicznych. [...] Tutaj właśnie widać, że reżyseria w ujęciu Wajdy [...] polega na maksymalnie czytelnym wyeksplikowaniu myślowego wywodu dramatu, niezależnie od tego, czy wyszedł on spod pióra pisarza, czy, jak w przypadku *Rozmów z katem*, napisała go historia”. Czy nie trzeba zauważyć, że teatr dokumentalny i docudrama miały podbić europejski i polski teatr co najmniej dwie dekady później? Andrzejowi Wajdzie należy się palma pierwszeństwa, zwłaszcza że w formie paradokumentu nakręcony został przełomowy *Człowiek z marmuru*.

Rok po *Sprawie Dantona* reżyser wystawił w Teatrze Na Woli kierowanym przez Tadeusza Łomnickiego – *Gdy rozum śpi...* Antonia Buera Valleja. Rolę Goi, portretującego czas wielkiego terroru, zagrał Łomnicki. Jak napisał Maciej Karpiński, najważniejsza była atmosfera nieustannego zagrożenia – „wszechobecny lęk, który dotyczy nie tylko poddanych, lecz również królewskich urzędników, a nawet samego tyrana. Wajda podkreślił tę atmosferę nie tylko poprzez drobne, lecz jakże wyraziste zabiegi (gdy na korytarzu pałacu słyszeć szmer, król chwyta za pistolet, z którym się nigdy nie rozstaje), lecz także przez wprowadzenie grupki ochotników królewskich, którzy co jakiś czas pojawiali się na moment, by obserwować akcję, jakby czekając na hasło do ostatecznej rozprawy z Goyą”. Zarówno w *Rozmowach z katem*, jak i w *Gdy rozum śpi...* Wajda diagnozował polityczny fanatyzm wyznawców totalitaryzmu i władzy autorytarnej. Zajmowało go to już co najmniej od inscenizacji *Biesów*.

W tym samym czasie, bo w 1976 roku, odbyła się premiera *Emigrantów* Mrożka w Sta-

rym Teatrze. Jednocześnie z *Człowiekiem z marmuru* stali się obrazem klęski socjalistycznej utopii. Wszystkie te spektakle – *Sprawa Dantona*, *Rozmowy z katem*, *Gdy rozum śpi...* oraz *Emigranci* – stanowiły ważny, ideowy kontekst dla antysystemowych wypowiedzi Andrzeja Wajdy w formie „kina moralnego niepokoju” – we wspomnianej już historii Birkuta i *Bez znieczulenia*.

Bunt i nadzieja

Zdarzały się też w dorobku reżysera spektakle przyjmowane z dystansem nawet przez wyznawców jego twórczości. Krakowska *Antygona* z 1984 roku krytykowana była za zakłócenie równoznaczności racji głównej bohaterki i Kreona, co unieważniało mechanizm tragedii. Cel Wajdy był jednak oczywisty: pokazać, jak zamordowana została przez stan wojenny „Solidarność” i towarzysząca jej nadzieja na odrodzenie Polski i Polaków. „*Antygona* wzbudziła ożywione kontrowersje właśnie dlatego, że miała tak wyraźnego adresata: akceptowana bez reszty przez jednych, była równie zdecydowanie odrzucona przez innych. Można nawet powiedzieć, że społeczny odbiór *Antygony* Wajdy był jak gdyby dalszym ciągiem spektaklu, przeniesionym na płaszczyznę dnia dzisiejszego – pisał Karpiński. – Za motto przedstawienia w Starym Teatrze mogłyby służyć słowa z wiersza Czesława Miłosza *Antygona* zamieszczonego w programie: »Dopóki żyję, będę wołać: nie«. To było w orwellowskim 1984 najważniejsze.

Rok później Wajda wyreżyserował *Wieczernik*, dramat na *Wielki Piątek* Ernesta Brylla – grany w parafii pw. Miłosierdzia Bożego przy ulicy Żytniej w Warszawie. Występowali aktorzy z najważniejszych filmów reżysera: Krystyna Janda, Daniel Olbrychski i Olgierd Łukaszewicz. Lokalizacja miała swoje znaczenie i stanowiła naturalny komentarz do bieżącej sytuacji politycznej: zrujnowany kościół był w trakcie odbudowy.

Bryll oparł się na Ewangelii, głównym bohaterem czyniąc apostoła Tomasza, zwanego w tradycji chrześcijańskiej „niewiernym”. Apostołowie spotykali się w tytułowym wieczerniku bezpośrednio po ukrzyżowaniu Chrystusa. Snuli refleksję nad tym, jak odnoszone przez nich jeszcze niedawno moralne zwycięstwo – nagle zmieniło się w klęskę, zaś wyznawcy szczytnych idei poddani zostali prześladowaniom. Tak jak w realiach podziemnej „Solidarności”, nie brakowało wzajemnych oskarżeń, dociekań na temat niewierności i zdrady. Kapitu-

lancki nastrój przełamywała Maria Magdalena, przynosząc dobrą nowinę o zmartwychwstaniu. Na celowniku apostołów, podlegających zmiennym nastrojom – znajdował się niewierny Tomasz.

Wyspiański

Blisko filmowych dokonań i kreujący Stanisław Wyspiańskiego na czołowego scenarzystę Młodej Polski, co nie jest tylko zwykłą figurą retoryczną, był słynny spektakl telewizyjny *Noc listopadowa* z 1978 roku. Powstał po premierze w Starym Teatrze (1974). W teatralnej wersji scena zapełniała się podchorążymi. Następowo rozdanie broni, które miało coś z ostatecznego pożegnania. Przy dźwiękach bębna młodzi podoficerowie zaczynali maszerować na publiczność, kierowani przez Wysokiego, który unosił szpadę. Ponad nim płynęła Pallas Atena. Efekt ten musiał być niezwykle zaskakujący, zwłaszcza w epoce „dużej stabilizacji” proponowanej przez Edwarda Gierka. Oto naprzeciw socjalistycznych mieszczan stawali duchowi ojcowie Maćka Chelmskiego z *Popiołu i diamentu* oraz powstańców warszawskich z *Kanału*. Poprzez bohaterów Wyspiańskiego powracała tragedia rówieśników Wajdy i starszych od niego żołnierzy Armii Krajowej.

Spektakl Teatru Telewizji zapadł w pamięć widzów dzięki muzyce Zygmunta Koniecznego i kreacjom Jana Nowickiego (Wielki Książę Konstanty) oraz Jerzego Stuhra (Wysocki). Wajda, dla którego Wyspiański był niezwykle ważną postacią, na planie telewizyjnego widowiska miał szansę zrealizować jego ideę „dramatu miejsca” napędzanego architekturą i pejzażem Arsenału, Łazienek i Belwederu. Świat nadprzyrodzony pozwoliły przedstawić nowoczesne wówczas miksery obrazu, umożliwiające nakładać na siebie rejestrowane osobno sceny. Reżyser wydobyl istotę polskiej tragedii poprzez postać Konstantego. Jako Rosjanin, który dobrze poznał Polskę, stał się krytykiem polskiej słabości – niekonsekwencji i braku siły powstańców.

Film *Wesele* (1972) również wziął się z teatralnych doświadczeń reżysera. Nieświadomy tego faktu Elia Kazan zapytał Wajdę, który ze scenarzystów napisał mu świetny scenariusz odnawiający w żywy sposób jedność miejsca, czasu i akcji. Miał prawo nie wiedzieć, że wszystko zaczęło się w Starym Teatrze, gdzie sztukę Stanisława Wyspiańskiego polski reżyser wystawił po raz pierwszy w 1963 roku. „Przedstawienie pozbawione [...] aparatury

»nowoczesności«, sztychu konceptów – zmierzająca w kierunku widowiska, które nie w pomyślowej lekkości szuka scenicznych gwarancji dramatu. Pełny tekst; scenografia maksymalnie sugerująca aktualność plastyczną wskazówek Wyspiańskiego; wykonanie aktorskie zapewniające odbiór sztuki – oto zasadnicze walory spektaklu w Starym Teatrze. Co najmniej cztery role znakomite wśród wielu interesujących. Andrzej Wajda pokazał Wyspiańskiego poza i ponad dylematami aktualnych nowinkarzy, wieczór okazał się pasjonującym wieczorem teatralnym” – pisał Bogdan Wojdowski w recenzji *Próba bez kostiumu*.

Za kamerą i w telewizji

Innowacyjność spektakli Wajdy objawiła się również w przedstawieniu *Z biegiem lat, z biegiem dni...* wystawionym w Starym Teatrze. W czasach, gdy wydarzeniem jest całość *Dziadów* w inscenizacji Michała Zadary, trzeba przypomnieć, że ponad siedmiogodzinny maraton teatralny „na jedną noc albo cztery wieczory” powstał w 1978 roku na sześćdziesięciolecie odzyskania niepodległości, a więc na długo również przed maratonami Krystiana Lupy. Wajda przypominał Kraków przełomu XIX i XX wieku, opierając się na motywach

z 1999 roku *Bigda idzie!* według Juliusza Kadena-Bandrowskiego. Wajda nie zrezygnował z historycznego kostiumu Polski międzywojennej. A jednak przedstawienie stało się miażdżącą oceną „wojny na górze”, rosnącego populizmu, polskich polityków i pracy sejmu. Konkludowało, że czas wyrzec się mrzonek, które wyhodowała w naszej politycznej wyobraźni idylla „Solidarności”. Wajda dobitnie pokazywał, że natura polityków jest niezmienna. Tytułowy Bigda na wszystkich miał „haka”, wysługiwał się ludźmi słabymi lub złamanymi. Klasa polityczna prezentowała się jako grupa marionetek, zarządzanych zgodnie z zasadą „kija i marchewki”. Na nieprzekupnego dziennikarza Bigda nasyłał policję. W ten sposób Wajda mocno zarysował największe zagrożenie demokracji, które bierze się z potrzeby porządku – pokusę dyktatury, opartą na sile i przemocy.

Teatralną karierę Wajda rozpoczął w 1959 roku, od *Kapelusza pełnego deszczu* w Teatrze Wybrzeże. Zbigniew Cybulski zagrał amerykańskiego żołnierza, który po powrocie z wojny w Korei uzależnia się od heroiny, i już wtedy pisano o teatralnym przełomie. „Teatr odzyskał spory szmat możliwości utraconych swego czasu – wydawałoby się na zawsze – na

leta z Edmundem Fettingiem w roli tytułowej. Tragedia Szekspira mogła wtedy wybrzmieć w pełni swojej politycznej metafory. Mówiła o przejętej podstępem władzy, o skrytobójczym zamachu na suwerena i tragicznym pokoleniu młodych ideowców. Hamlet, ich reprezentant, był niczym Maciek Chełmicki z *Pociółu i diamentu*, który przegrał z władzą ufundowaną na skrytobójstwie.

Dziś, z perspektywy czasu, najbardziej osobisty w teatralnym dorobku Andrzeja Wajdy wydaje się filmowy zapis *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora. Pokazał spektakl wrośnięty w niemal klaustrofobiczną przestrzeń Krzysztofów, co dobrze współgrało z aurą dusznej tytułowej szkolnej klasy. Ale wyprowadził też akcję poza teatralną piwnicę w przestrzeń bliskiego obu artystom Krakowa. Razem z Tadeuszem Kantorem górował ponad miastem, podczas spaceru u boku założyciela Cricot 2. „Widz uzyskuje jakiś inny rodzaj dostępu do dzieła teatralnego, niejedno przy tym tracąc, a nieraz coś zyskując. W wypadku zapisu *Umarłej klasy* doszło do współdziałania mistrzów, indywidualności, co nadało filmowi wyjątkową jakość. Mimo kolejnych rejestracji *Umarłej klasy* cały świat po czterdziestu latach ogląda ciągle ten właśnie zapis” – napisała Małgorzata Dziewulska. Szczególny zwłaszcza po śmierci Andrzeja Wajdy i dający wiele do myślenia. Bo czy Tadeusz Kantor, uznawany za jednego z największych ludzi światowego teatru, wybrałby do teatralno-filmowej rejestracji swojego *opus magnum* artystę, który jest wyłącznie filmowcem i nie ma osiągnięć teatralnych? To pytanie zdecydowanie anachroniczne. Nikt w latach siedemdziesiątych nie śmiały go postawić wobec scenicznych sukcesów Andrzeja Wajdy, również tych poza Polską. I chyba tylko skalą filmowych sukcesów można tłumaczyć fakt, że przyćmiły te teatralne.

Znaczący jest też chyba fakt, że po śmierci bohatera *Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej* – wałbrzyski spektakl nie ma drugiego życia i nie będzie go miał. I nie chodzi o zwyczajowe „ciszej nad tą trumną”, o grzecznościowe względy wobec przedstawiciela „mistrzowskiego pokolenia”, tylko o uznanie artystycznych dokonań Andrzeja Wajdy również w teatrze. Bo im należy się drugie życie. ■

Korzystałem z książek: Maciej Karpiński, *Teatr Andrzeja Wajdy*, Warszawa 1991 oraz Dostojewski – *Teatr sumienia*. Trzy inscenizacje Andrzeja Wajdy, Warszawa 1989.

Dla ludzi teatru, przy utrwalonych wówczas kanonach prób, chaotyczność poszukiwań reżysera była nie do przyjęcia. Wajda postępował jednak w sposób, który znamy również z późniejszych, uznanych za przełomowe, prac Krystiana Lupy. Nie udawał, że wie od początku wszystko, szukał po omacku, drażył temat, poszukiwał.

twórczości Bałuckiego, Kadena-Bandrowskiego, Przybyszewskiego, Zapolskiej, Struga. Zmontowała je Joanna Olczak-Ronikier. Powstał imponujący teatralny fresk, saga rodzinna, ale i panorama epoki, pokazująca przełom obyczajowy oraz historyczny – jednostek i narodu w czasach doprowadzających do wybuchu I wojny światowej. Na kanwie spektaklu zrealizowano później znakomity serial telewizyjny. Wiele lat trzeba było czekać, by trzydziestkowy, tym razem autorski, serial *Kłątwa* przygotowali Monika Strzępka i Paweł Demirski.

Szczególną pozycją teatru politycznego Andrzeja Wajdy jest spektakl telewizyjny

rzecz filmu: możliwości kunsztownego pokazywania życia nie od strony syntezy, ale od strony szczegółu, nie z myślą o uogólnieniu – ale o patologii, o niespodziankach psychiki, jako o co najmniej równoprawnym świadectwie prawdy. I ta propozycja artystyczna... porwała nagle widownię, narzuciła jej milczenie, odebrała oddech. [...] Naturalizm Gazzo i iście filmowa ostrość relacji scenicznej debiutującego w teatrze Wajdy okazały się nagle niespodzianką” – podkreślał Jan Paweł Gawlik w „Życiu Literackim”.

Również w gdańskim Wybrzeżu Wajda wystawił w 1960 roku swojego pierwszego *Ham-*