



# „WARSZAWIANKA” JAKO KICZ

MARTA FIK

Bohaterami głównymi „Warszawianki” — są jak zwykle się sądzi — Chłopicki i Maria. Jakby nie interpretować dramatu; jako apoteozy powstaniowej legendy, czy też odwrotnie, jako jej rewizję. Chłopicki i Maria wygłaszają najdłuższe i najbardziej znaczące rozrady, mają pewien wpływ na rozwój tragedii, ich tragedia ta dotyka osobiście, oni są też jedynymi naprawdę świadomymi postaciami w utworze.

BOHATEREM głównym „Warszawianki” w Starym Teatrze jest Józef Rudzki. Wedle tekstu nie pojawia się on w ogóle na scenie, ot pożegnał pragnącą dlań Sławy narzeczoną, wyjechał na z góry straconą pozycję i zginął, — wszystko za kulisami. Tomaszewski — reżyser przedstawienia — pokazuje Rudzkiego parę razy — przed i po śmierci; po śmierci z szczególną siłą wyrazu. Obnażony tors Rudzkiego broczy tu gęsto, teatralną czerwoną farbą, twarz zastygła w martwym grymasie, chód tylko pozostał taneczny lub stał się takim w zaświatach.

W „Warszawiance” Wyspiańskiego śmierć Rudzkiego wyzwała w bohaterach głównych pewne odczucie i myśli, którym w innych okolicznościach nie daliby może wyrazu. Fakt, iż umiera narzeczony Marii, nie zaś — jak co dnia, jak co chwila — anonimowy Młody Oficer, sprawa, iż w tej od początku nieglupiej — lecz ulegającej modym fra-

zesom o Sławie i Triumfie Zgonu — pannie, zwycięża refleksja nad egzaltacją, choć z pozoru teraz dopiero ulega hysterii. Od tego momentu owo toczone się gdzieś poza przytulnym salonem powstanie, staje się nie tylko symbolem Wolności i Męstwa, ale i konkretnym polem walki, w wyniku której giną młodzi i sławni ludzie, w sposób nie zawsze konieczny i celowy.

Dojrzwienie Marii przebiega w tym utworze w sposób zdumiewająco szybki i skuteczny. Od zrozumiałego lęku o ukochanego, przez chwilę zrozumienia:

*więcej widzę niż Szczęścia mego  
śmierć przygodną  
mój los, na wielkie losy cienie rzuca*

i kassandryczną wizję ogólnej klęski (*Ja widzę cały kraj we krwi*) po świadomości dwuznaczności idei, w którą wierzyła niegdyś na tyle, że poświęciła dla niej bliskiego człowieka.

DEA — i konkretne życie. Ten dylemat prześladować będzie i Chłopickiego. I także dopiero od momentu śmierci Rudzkiego. Jest najpierw w Chłopickim wyraźna niechęć do romantycznych ideałów kultu Sławy, Ofiary, Śmierci, fatalnej sily poezji:

*Jedno, że ci młodzi romantyzują,  
oni poetyczni są — udzielne króle  
fantazji (...)  
patrzę po czołach, wszędy samowolę  
byrońską czytam*

*Otóż to, otóż to zgon, wtedy gdy  
trzeba  
żeby Mars w pełnej zbroi gnał  
przez pola (...)  
tu jest ukryty miazm rozstroju i  
rozkładu (...)  
niech się stroją wojownicy  
romansów.*

Jest w tym zresztą zarówno niechęć trzeźwo myślącego, doświadczonego wojennego praktyka, jak i coś z uczucia rozgoryczenia, bą, gorczy — wodza, który wie, iż minął już najlepsze lata własnej chwały: jest coś nie tylko z konfliktu ideałów ale i zwykłego konfliktu pokoleń. I jest bezwzględność, pozwalająca owych młodych wojowników nie tylko przecie romansów, wysłać na śmierć pewną.

Ale w Chłopickim, jak w Marii, dokonuje się ewolucja. Poczucie nad wyraz dotkliwe także własnej przegranej, właśnie wtedy, gdy już wiadomo na pewno, iż Rudzki nie żyje i gdy Maria tak przenikliwie oskarża, stawiając zarazem diagnozę *generale wam oto wiara się rozwiała*. I w istocie. Niepostrzeżenie z oskarżeń innych wchodzi Chłopicki w samooskarżenie. Zaimki „oni”, „im” zastępują zaimki „ja”, „nam”. Nie ma już samowolnej po byrońsku młodzieży i niegdyjszych dzielnych i rozumnych wojowników spod Napoleona. Jest pokolenie — nie tylko młodych, któremu *niemoc serca rwie i duszę lamie*. Lecz tak jak Maria *zwycięstwo będzie grać choć słowa kłamią*, tak Chłopicki dopiero w obliczu absolutnej przegranej — obudzi w sobie *rycerza z uspienia: Los niech dopełni się (...)* idę z wami.

*com przeżył moich idei tragedię  
i patrzę błędno na spełnione dzieła.*

Los Marii i Chłopickiego dopełnia się. Dopełnia się tragicznie i niefortunnie. Z pełną świadomością tragiczności, która staje się udziałem przegranych (lecz w tym wygranych) bohaterów. Może dopełniłby się i bez Rudzkiego, ale ta śmierć stała się jakby katalizatorem. Następuje więc u Wyspiańskiego nie po to (a w każdym razie wolno przypuszczać, iż nie po to), by wzruszać widownię, dodając smaku romantycznej fabule.

U Henryka Tomaszewskiego też nie idzie o prawdę o wzruszenie, co najwyższej groź (o ile uczucie grozy budzić może np. widmo Złego Pana z „Dziadów”, z którym dziwnym trafem kojarzy się tu wizja owego krwawego oficera). Ale Tomaszewskiemu zależy przede wszystkim na zabiegach czysto formalnych, efektach teatralnych, znajdujących się — przykro powiedzieć, bo idzie o wybitnego wszak twórcę — już nie na granicy lecz w samym centrum kiczu. Kiczu, który rozkwita w tym przedstawieniu z niezwykłą pewnością siebie, gubiąc wszystko co wciąż przemawia za

sensownością wystawiania „Warszawianki” na scenie.

U Wyspiańskiego w sprawie rozgrywające się w salonie wkracza jak wiadomo Stary Wiarus. Wchodzi „zblocony, schlapany, opróżnony śniegiem”, jest na scenie przez moment zaledwie: podchodzi do Chłopickiego, salutuje, oddając przesyłkę, salutuje, wychodzi, by umrzeć z ran za progiem. Stary Wiarus wchodzi do pokoju nagle (choć Chłopicki i Jan widzą go wpięty przez okno) i równie szybko wychodzi. Przybywa z innego świata i jest inny. Przede wszystkim miły. To o nadmiarze słów mówił Chłopicki:

*milczcie jak ja, — nam trzeba  
powiżać języki (...)  
język to nam szyki mięszo, —  
języki, mowy, oracje, idee  
a tu potrzeba ręki (...)  
serc żelaznych (...).*

Ale Chłopicki sam jest gadulą — największym. A Wiarus nie mówi nic. Miał wykonać zadanie i zadanie to zostało wykonane za cenę życia. Stary Wiarus — to nie tylko wtargnięcie brutalnej rzeczywistości do sielskiego dworku. Tę rzeczywistość znali wszak w tymże dworku wszyscy poza dwiema pannami i jedną matroną. Ale wejście Starogo Wiarusa na scenę jest konieczne, bo wprowadza jednego z tych, dzięki którym wojna się toczy, a o których tak niewiele wiedzają zarówno generalowie jak młodzi oficerzy.

Ale, aby wejście to zrobiło wrażenie, musi odbywać się na zasadzie gwałtownego kontrastu. To musi być chwila, a nie pieczołowicie wyinscenizowany i rozwlekły epizod.

U Tomaszewskiego — Starogo Wiarusa (Bolesław Smela) widzimy nim zjawia się w salonie. Pokazuje się na drugim planie sceny, gdzie od początku przedstawienia widać grupy żołnierzy. Siedzą jak w „Sulkowskim” przy ognisku, wykonują baletowe partie, padają, wstają, zbliżają się raz po raz ku „strefie salonu” etc. Stary Wiarus jest w zasadzie jednym z nich — jego ingerencja w pierwszy plan — nie jest niczym niezwykłym. No może o tyle, że wbrew wieloletniej tradycji, ów postaniec nie robi wrażenia człowieka wyczerpanego — jeśli zaś, to z przepicia raczej niż z bitwy.

TEN drugi plan to zresztą największy fałsz przedstawienia. Fałsz niewybaczalny, bo stawiający pod znakiem zapytania całą problematykę i utworu i przedstawienia.

U Wyspiańskiego o bitwie wiadomo tylko, że się toczy. Gdyby chciał ją pokazać — zrobiłby to bez wahanja, jak czynił to nieraz. Ale nie było to konieczne — z żadnego powodu. Rzeczywistość — ta inna od salonowej — i tak jest w tym dramacie obecna. Tym bardziej obecna. Tomaszewski pokazuje wwo-

nę — i generalnie przegrywa. Nie dość, że pokazuje, pokazuje niedobrze. To — co winno zostać autentyczne, nieateatralne właśnie — zostaje wystylizowane. Antynomia: zębne poetyzowanie, wielbiłone zgony, pieśni, klawikordy, a rzeczywistość wojenna znika. Poetyzowaniu przeciwstawia się nieznośną stylizację, zły teatr — który jeśli demaskuje choćby ów literacki kult śmierci, to tylko poprzez pokazanie, że śmierć jest także domeną upozowanej sztuki: nieprawdziwa, poprzebierania, śmieszna...

Jan Paweł Gawlik pisze w programie do krakowskiej „Warszawianki” o konieczności nowego jej odczytania — wbrew „panegrycznej tradycji”, czytającej utwór jako poetycko-sielankową patriotyczną sztuczkę. Gawlik dostrzega w „Warszawiance” pamflet — słusznie. Ale wbrew temu co pisze, nie jest to interpretacja „nowa” — przeciwnie, o długich tradycjach, mimo że tamta pierwsza wciąż jeszcze pokutuje — a kto wie czy nie dominuje wśród publiczności, tego także przedstawienia. Mniejsza o to. Gawlik jako dyrektor i kierownik artystyczny teatru ma prawo przeceńać nawet pewne interpretacyjne dokonania, tym bardziej, że z jego koncepcją trudno się nie zgodzić, dość jest w końcu oczywista. Gorzej, że nie pozostaje w żadnym związku ze spektaklem. Bo z przedstawienia nie wynika nic z tego, o czym się pisze w programie. Z przedstawienia Tomaszewskiego nie prawie nie wynika — ani „tradycyjne” wzruszenie i patos, ani kwestionującą wartość tamtych oskarżeń. Gdzieś w tyle rozgrywają się pantomimiczne sceny, poprzebierani za powstańców z 1830 roku — członkowie zespołu „Kontrast” z krakowskiego AWF: ich znoje, trudy i umiowanie nie obchodzą nas nic. Nic nie obchodzi nas krew na piersi Rudzkiego, ani obłąkane miny jakiegoś pomyłka, a Napoleon, który się tu pojawia, by dostąpić apoteozy — dziwi tylko niepomiarne. Bawiem całe te baletowe pozy są co najwyżej dosłowną ilustracją do nie całkiem przecie dosłownego tekstu Zygmunta Kraśńskiego:

*Umieramy po kole  
serca nasze, jak tłum tłaci  
gdzieś niesionych wśród zawiei (...)  
Rwie nas w górę, wir nadziei  
Umieramy po kole.*

itd. — w tejże nieznośnej konwencji.

TAKIE właśnie kiepskie i jeszcze bardziej kiepskie umierania jawią się raz po raz Marii, której wieszczym widzeniom postanowiono tu nadać kształt plastyczny. Biedna Maria! Elżbieta Karkoszka robi co może, by nadać Marii właściwą rangę, ale ma przeciw sobie wszystko: całą inscenizację, reżysera, partnerów, nawet warunki ze-

wewnętrzne. Pozostaje więc w efekcie (poza paroma silniejszymi fragmentami) tylko zgębioną bolesnymi przeżyciami mieszczką (raczej z patriotycznej tragedii Zapolskiej niż Wyspiańskiego), której pod wpływem lęku o narzeczonego a i z wyrzutów sumienia pokazywać się porzynają jakieś podejrzenie artystyczne wizje, natrętne i nie bez przyczynny wiodące do obłędu. Te wizje — nie z winy aktorki — zakrywają w dodatku prawie wszystko co Maria myśli i co ma do powiedzenia. Dobrze, że postać ta w ogóle istnieje.

Bo Chłopickiemu np. w ogóle nie jest to dane. Temu Chłopickiemu, którego znamy z dramatu Wyspiańskiego, w każdym razie. Chłopicki u Tomaszewskiego jest przemądrzałym i nieprzyjemnym gadulą, który oracje swe wygłasza głównie po to, by epatować zebranych. Sprawiedliwie więc nikt go uważnie nie słucha, ani na scenie ani na widowni. Tytady są długie, mówione niemrawo, a wokół tyle się dzieje (nie tylko na polu bitwy, także w salonie, gdzie podaje się np. herbatę). A przecież Edward Lubaszko mógłby chyba podolać poważniejszemu Chłopickiemu. Ale nie w realizacji, w której wyreżyserowaniem właściwego dramatu nie zajęto się naprawdę serio i gdzie niezłych aktorów poprzemieniano w niedobrych statystów.

Przywołanie „Warszawianki” na scenę Starego Teatru jest z pewnością decyzją więcej niż słuszną. Istotnie jak pisze dyrektor: *Jeśli wystawilo się „Dziady” — należy pokusić się o „Wyzwolenie”*. Jeśli gra się „Noc listopadową” — trzeba grać również „Warszawiankę”. Zwłaszcza, gdy teatr nie stroni od problemów mających pewne znaczenie dla narodowego i historycznego doświadczenia. To prawda. Właśnie ten zespół powinien sięgnąć po ten utwór, niesłusznie przez teatr lekceważony a mieszczący się przede w ciągu wyznaczonym przez Gawlika. Tylko, że efekt ostateczny — w ciągu tym się absolutnie nie mieści. Nie tylko, gdy przymierzać go do „Dziadów”, czy „Wyzwolenia” — Swinarskiego — to w ogóle śmieszne. Ale nawet do „Nocy listopadowej” Wajdy, która tak bardzo drażniła wielorakimi chwytaami nie najlepszej proweniencji — artystycznej i myślowej. Ale to było w sumie przedstawienie tragiczne i poruszające. „Warszawianka” zaś jest tylko niedobra. A z niedobra, raczej.

Warszawianka St. Wyspiańskiego. Stary Teatr w Krakowie, premiera 26.VI.1976. Inszenizacja Henryk Tomaszewski, współpraca reżyserska: M. Dziewulska, scenografia K. Wlśniak, muzyka I. Łucuk.