

## NIEPOROZUMIENIA Z „WARSZAWIANKĄ”

Z *Warszawianką* Wyspiańskiego zawsze bywały kłopoty. I z nią samą i z doborem dla niej towarzystwa. Na krakowskiej prapremierze znalazła się *Warszawianka* w okolicznościowym przekładaniu razem z *Wspomnieniem Gryfity* i *Nocą w Belwederze* Adama Staszczyka. Pawlikowski chciał początkowo wystawić *Warszawiankę* razem z *Wnętrzem* Maeterlincka i choć nie udało mu się skojarzyć obu tych utworów w Krakowie, ożenił je przecież po maeterlinckowsku trzy lata później we Lwowie. Dziś już nie trafiają się podobne mariaże, co nie świadczy wcale o szczególnej pomysłowości naszych czasów. Raczej chyba o tym, że dziś dba się więcej o pozory.

Takie przynajmniej wrażenie wyniosłem z przedstawienia w Teatrze „Rozmaitości” we Wrocławiu, gdzie *Warszawiankę* poprzedzały fragmenty z *Nocy listopadowej*. Mniejsza już o to, że ćwiartowanie jednego Wyspiańskiego na pożytek drugiego nie jest najszcześniejszą formą popularyzacji *Nocy listopadowej* i egzegezy samej *Warszawianki*. Gorzej, że takie zestawy są nie pozbawione ironii. Dla wyostrenia problematyki *Warszawianki* inscenizatorzy wrocławscy (Halina Dzieduszycka i Adolf Chronicki) przywłączyli na pomoc akurat *Noc listopadową*, dramat w którym Wyspiański głosi nieco już odmienną i później wykrystalizowaną historiozofię powstania listopadowego. Historiozoficzne pojednanie było tu oczywiście niemożliwe. Poetycki morał *Nocy listopadowej*: „Umierać musi, co ma żyć” mógłby nadać sens śmierci żołnierzy dywizji Żymirskiego, ale odebrałby sens *Warszawiance*. Już samo sąsiedztwo scen z *Nocy listopadowej* okazało się jednak wystarczająco niebezpieczne dla *Warszawianki*.

Dobór fragmentów z *Nocy listopadowej* (scena w szkole podchorążych i dialog Niki Napoleonidów z Chłopicim) usunął wprawdzie wiele niebezpieczeństw, ale nie potrafił zatrzeć strukturalnej obcości obu utworów. Machina bogów wyrwana z kontekstu *Nocy listopadowej* skrzyłi nieznośnie i nie do taktu z *Warszawianką*, a Chłopicik z *Nocy* staje w kolizji z Chłopicim z *Warszawianki*. Obaj prócz nazwiska za mało mają z sobą wspólnego, aby można heroiczną projekcją ulubieńca Niki Napoleonidów rzutować na portret Chłopiciego z *Warszawianki*.

Odpychanie wzajemne scen z *Nocy listopadowej* i *Warszawianki* staje się tym wyraźniejsze, im silniej inscenizacja wrocławska usiłuje związać oba utwory. Klamry spinające *Noc listopadową* i *Warszawiankę* w jedną całość inscenizacyjną są zbyt ostentacyjne, aby można mieć wątpliwości co do intencji inscenizatorów. Łączność między *Nocą* i *Warszawianką* utrzymuje osoba Chłopiciego, a przede wszystkim podchorążowie, którzy wdzierają się w świat *Warszawianki* tym przeraźliwiej, że wrocławska

*Warszawianka* została przeniesiona w czasach powstania warszawskiego. Dzieduszycka i Chronicki potraktowali bowiem fragmenty *Nocy listopadowej* nie tylko jako uwerturę, ale i jako prolegomena do *Warszawianki* i oparli jedną inscenizacyjną przedstawienia na współdziałaniu dwóch planów, historycznego i współczesnego. Plan współczesny wydobyć miał tragiczną aktualność *Warszawianki*, a plan historyczny *Nocy listopadowej* — korzenie tego tragizmu. Do niepowodzenia tej koncepcji przyczyniła się częściowo realizacja sceniczna fragmentów *Nocy listopadowej*. Ale nawet gdyby plan historyczny przedstawienia się nie załamał, nie wiele by to *Warszawiance* pomogło, bo również i jej plan nie został dobrze zbudowany.

Skutki takiego przeoczenia okazały się bardzo urozmaicone. Wrocławska *Warszawianka* poróżniła między sobą mieszkańców Wrocławia i wywołała nie zawsze niestety kulturalne spory i dyskusje w prasie kultu-

TEATR „ROZMAITOŚCI” we WROCŁAWIU:  
 WARSZAWIANKA Stanisława Wyspiańskiego. Reżyseria: Halina Dzieduszycka i Adolf Chronicki, dekoracje: Aleksander Jędrzejewski, kostiumy: Jadwiga Przeradzka i Karol Stobiecki. Zdjęcie górne: Adolf Chronicki (Chłopicik) i Jarosław Kuszewski (Wiarus); zdjęcie dolne: Daniela Małkulska (Maria)





ralnej tego miasta. Tymczasem antytradycjonalizm środków inscenizacyjnych wrocławskiej *Warszawianki* jest właściwie mocno tradycyjny. Minęło już więcej niż trzydzieści lat od czasu kiedy sir Barry Jackson współczesnił w „Repertory Theatre” *Cymbelina* i zainaugurował modę na Hamletów w smokingach, Makbetów w generalskim khaki z orderami i rewolwerem u boku, Falstaffów — sportowców, Malvoliów w monoklach i Viole w treningowych kombinizonach. Niedaleko szukając i myśmy również mieli Pankracego w kurcie czekisty. Sam wreszcie Wyspiański marzył może mniej zuchwale, ale wcześniej od wszystkich wymarzył sobie Hamleta błąkającego się po terasach zamku wawelskiego i spotykającego się z Horacym koło Lubranki.

W jednym przecież trzeba przyznać prym inscenizacji wrocławskiej. *Warszawianki* nikt dotychczas nie niepokoił inscenizacyjnymi nowinkami. Nie tylko dlatego, że przed powstaniem warszawskim brakło we współczesności odpowiednika do aktualizacji tego utworu, lecz z nadmiernego respektu dla tradycji scenicznej *Warszawianki*. Kiedy Stanisława Wysocka wystawiła w r. 1937 *Warszawiankę* w Krakowie, nie miała wcale złych zamiarów wobec inscenizacyjnej tradycji. Tadeusz Sinko przyganił jej nawet za to, że inscenizacja posługiwała się starymi dekoracjami. Wszystko to nie uchroniło Wysockiej przed gromami za szarganie inscenizacyjnej tradycji *Warszawianki*. Recenzent „I. K. C.” zamieścił obszerny rejestr jej odchyleń i nie darował Wysockiej wprowadzenia świecznika i dwóch żyrandoli zamiast kinkietu brązowego, ani też tego, że Chłopiccki stał na prawo, a kanapa na lewo, (bo powinno być na odwrót), a już najbardziej gniewał się o generała Rybińskiego, który wyręczał panny domu przy niewłaściwie ustawionym klawikordzie. Ledwo wybronił Wysocką Zygmunt Nowakowski poznaczawszy się przy tej okazji trochę w „Wiadomościach Literackich” nad tradycją sceniczną *Warszawianki*.

Oglądając przedstawienie wrocławskie można dojść do przekonania, że unikanie tradycji scenicznej jest jeszcze bardziej niewygodne, a już na pewno mniej celowe od niej samej. Zwłaszcza, że inscenizacja wrocławska ucieka właściwie tylko przed własnym wyobrażeniem tej tradycji: przed *Warszawianką* w ramach historycznego obrazka. Jest to nieporozumienie równe temu, że wystarczy salon empirowy zamienić w bunkier a bohaterów przebrać po akowsku, a już objawi się zapoznany dotychczas sens *Warszawianki*. *Warszawianka* nigdy nie była historycznym obrazkiem i wątpliwe czy dałoby się ją tak zawęzić nawet gdyby sobie ktoś zadał wiele trudu. Jest na to zbyt tragicznie czytelna, a o jej czytelność troszczyła się niestety jak dotychczas sama nasza historia.

Inszenizacja wrocławskiej *Warszawianki* przypomina początkowe lekcje obcego języka kiedy to nauczyciel pokazuje palcem okno i mówi: „To jest okno!” Inszenizatorzy wrocławscy pokazują palcem i mówią: to jest podobne do powstania warszawskiego, a widz powiada: to nie jest ani powstanie warszawskie, ani listopadowe. Recenzent wolałby rzec: to sen powstańca warszawskiego po przeczytaniu *Warszawianki*, a musi niestety powiedzieć: to jest sen reżysera, który nie posłuchał rad Leona Schillera. „Teksty dramatów Wyspiańskiego — ostrzegaj Leon Schiller — nie są librettami literackimi, którym formę sceniczną nadaje reżyser i scenograf, lecz zawierają obfite informacje dotyczące gry aktorów, ruchu scenicznego, dekoracji, kostiumów, muzyki.”

Rezygnując z rad schillerowskich, inszenizacja wrocławska mimo woli potwierdziła ich słuszność, kosztem aluzji scenicznych i perspektywy teatralnej *Warszawianki*. Aluzje wrocławskiej *Warszawianki* zawio-

dły, gdyż aluzje działają w teatrze na zasadzie jak największego zbliżenia, a nie wymiennosci. Akowskie przebrania nie uwspółcześnia bynajmniej *Warszawianki*. Zbyt skonkretyzowana aluzja cofa się wypchnięta przez skłócone z nią realia tekstowe i sytuacyjne dramatu. Wolna od naturalistycznej dosłowności scenografia Aleksandra Jędrzejewskiego oraz kostiumy Jadwigi Preradzkiej i Karola Stobieckiego łagodzą wprawdzie dualizm inscenizacji i tekstu, ale nie mogą przecież znieść prawa ciężenia samej aluzji.

Inszenizacyjne przemieszanie obu światów nie ułatwia wcale zadania wykonawcom wrocławskiej *Warszawianki*. W najgorszej opresji znalazł się tu Chłopiccki i tak już rozszczępiony w *Warszawiance*, gdyż Wyspiański sportretował go podwójnie: z profilu — jako „sfinksa kutego z glazu” i w kompromitującym, egoistycznym en face. Dla większej jeszcze niewygody każe inszenizacja wrocławska generałowi uprawiać swą pseudoklasyczną retorykę w akowskim sztabie. Trudno się więc dziwić, że Chłopiccki Adolfa Chronickiego nie mógł zestroić w jedną i to tragiczną całość wszystkich swych wcieleń, zwłaszcza, że ciążył mu również Chłopiccki z *Nocy listopadowej*. Ocalili się w przedstawieniu wrocławskim postacie najmniej narażone na antagonizm tekstu i aluzji. Maria, bo ma za sobą zaplecze symbolu, Żołnierz (Stary Wiarus), bo nie nie mówi i Pani domu, bo ją inszenizacja usunęła, jako że trudno, alby była pani, skoro zabrakło domu. Maria i Żołnierz ocalili zresztą nie bez pomocy Jadwigi Czerwińskiej i Jarosława Kuszewskiego, którzy umieli w sugestywny sposób skorzystać ze swej okazji.

Inszenizacja Dzieduszyckiej i Chronickiego chciała, jak najwięcej przybliżyć *Warszawiankę* do naszych czasów, a właściwie odsunęła ją jeszcze głębiej w przeszłość, bo udało się jej nieomal przekonać widza, że *Warszawianka* już nie wystarcza. Bérét akowski okazał się niebezpiecznym nakryciem głowy; wniósł do *Warszawianki* więcej niż potrafi ona udźwignąć. Tragizm powstania warszawskiego rozbroił i zbagatelizował tragizm powstania listopadowego i pomniejszył format samej *Warszawianki*.

Modernizując akcenty nie zawsze troszczyli się inszenizatorzy wrocławscy, aby zgadzały się one co do pozycji i wartości z akcentami *Warszawianki*. W konsekwencji rozluźniła się struktura tego dramatu. Złośliwicy utrzymują, że Pawlikowski domagał się od Wyspiańskiego skreślenia pieśni. We Wrocławiu pieśni wprawdzie nie skreślono, ale ją zdewaluowano. Straciła swą wielowartościowość i zesłała do roli okolicznościowej śpiewki, jak by to nie ona ukształtowała strukturę i historiozofię utworu i nie była jego „dramatis persona”. Rozluźnienie spójności struktury *Warszawianki* rozluźniło również spójność historiozoficzną dramatu. Przedstawienie wrocławskie wywołuje opory, lecz opory niewłaściwie skierowane. Zwracają się one przeciw publicystyce inscenizacyjnej zamiast przeciw „malowniczości zgonu”.

Solski odczuwał opory, gdy po minionej wojnie przyszło mu znow grać Wiarusa, gdyż poznał z własnej obserwacji „jak wygląda strzęp człowieka schodzącego z straconej barykady”. Trzeba było pozwolić w przedstawieniu wrocławskim takim właśnie oporom działać. Inszenizacja Dzieduszyckiej i Chronickiego chciała opory zorganizować zaczynając od końca, od aluzji, w której zawarty jest już morał. I dlatego wrocławska *Warszawianka* nie wychodzi poza pozycje wyjściowe. Należy do tych interesujących pomyłek, które powinny być popełniane, ale nie powtarzane.

Celestyn Skotuda