

„...Twoj teatr jest dobry. (...) Rzecz inna, że i mnie czasami ten teatr nie wystaroza, że chciałabym m-craz przekroczyć przez tę linię, którą wokół swego teatru zakreśliłeś. Zresztą i ty czasami ten krąg zakreślony przekraczasz; bo trudno powiedzieć w teatrze: tylko «stąd — dotąd»...”

W tych słowach Lizelotty Szaniawski formułuje jedną z najbardziej ważnych i znaczących prawd teatralnych. Jest to prawda o braku granicy, o szczęśliwej niemożności wyznaczenia w sztuce linii granicznej, jednoznacznie dzielącej różnorodne formy wypowiedzi scenicznych, określającej, gdzie np. kończy się konwencja, a zaczyna eksperyment. Wbrew oczywistości tej prawdy, autor artykułu „Dożynki, czyli pokłosie „Wesela””, Tadeusz Kudliński postuluje, aby dzieło sceniczne mieściło się całkowicie w ramach teatru bądź eksperymentalnego, bądź konwencjonalnego, przyznając temu ostatniemu jedyne prawo uniwersalności, powszechności oddziaływania. Godzi zatem autor w sposoby adaptacji tekstu literackiego, żądając wyeliminowania w teatrze dla „szerokiego i przeciętnego widza” postawy twórczej, czyli eksperymentalnej, na rzecz odtwórczej — konwencjonalnej. Jest to żądanie bardzo zaborcze i agresywne, choć na szczęście

W sensie pominięcia jego poetyckiej warstwy, lecz na zmianie jakości poetyckich, którymi operowała reżyserka. Na dowód wystarczy podać krótkiej analizie sposób opracowania kilku scen”.

W widzeniu bennym Pana Młodego śpiąca w przechodniej izbie gromadka chłopskich dzieci przeobraża się nagle w grupę niesamowitych diabłałek, wypowiadających kwestię: „Nie żałuj grosika, nie żałuj, pocałuj się z nami pocałuj”. Funkcja tego obrazu — w zestawieniu z samooskarżeniem: „Czepiłeś się chamskiej dziewczki” — polega na odświeżeniu, zdemaskowaniu sytuacji Pana Młodego; słowa: „Bo ja pan, piekielny pan”, nabierają w tym kontekście nowego znaczenia, są uświadomieniem sobie nieprzekraczalności granicy, którą zdecydował się przekroczyć, granicy owej „plekłejnej pańskości”. Kwestia racjonalizowania akcji stała się tu podrzędna wobec podstawowej, znaczeniowej i interpretacyjnej roli obrazu.

W efektownej i bardzo poetyckiej w pomysłach scenie przemiany Dziada w Szelę jedną z osób realnych i fantastycznych wystąpiła najpełniej. Przeobrażenie dokonane na oczach widzów nie było — wedle domysłów Kudlińskiego — efektem działania czarów, ale pełniło taką samą metaforyczną funkcję, jak np. w wierszu

wzajemnego porozumienia — zdecydowało o aktualności krakowskiego spektaklu. Przedstawienie stanowiło próbę analizy charakterologii narodowej, demaskowało szereg ukształtowanych przez historię, jakże polskich mitów — legendę o „mężu opatrnościowym”, narodowe „sny o potęgę”, zaprzeczenie (mimo pozornej zmiany mentalności) w szlacheckie „status quo ante”. Toteż wstrząsająca scena poloneza — wykonywanego w hipnotycznym transie przez gości weselnych zapatrzonych w nierealną wyobrażoną wizję Polski, wizję „wobec której rzeczywistość (stratowany przez tańczące pary Jasiek) niknie i przestaje się liczyć — stanowiąła w obranej poetyce finał logiczny i konsekwentny, była błyskawicznym skrótem, metaforyczną kwintesencją treści całego spektaklu.

Ciekawie, że właśnie w tej niezwykle poetyckiej teatralizacji „Wesela” w zastąpieniu dialogu między aktorami obrazem, dopatruje się Tadeusz Kudliński zabiegu przeciw teatrowi. Powtórna zmiana dialogu na monolog, niekonięcznie redukuje zamierzoną przez autora funkcję sceniczną, gdyż słowo — jedyne element tworzenia literackiego — można w teatrze zastąpić obrazem, sytuacją, inną formą przekazu. To, co stanowiło jedność kompozycyjną w dramacie,

EWA LUBIENIEWSKA

BO JA ORZĘ GRUNT — I BASTA!

całkowicie utopijne. Każdy sezon teatralny przynosi zupełnie wystarczającą ilość przedstawień konwencjonalnych i przeciętnych, ale to jeszcze nie powód, aby z ich konwencjonalności i przeciętności czynić reżyserką metodę.

A właśnie o metodzie traktuje przede wszystkim wspomniany artykuł, mimo iż w szczególności dotyczy krakowskiego „Wesela” w reżyserii Lidii Zamków. Atakując teatr z pozycji obrońcy literatury, sugeruje Kudliński, iż fala gwałtownych dyskusji wywołanych telewizyjną realizacją dramatu Wyspiańskiego przygotowuje ogólny przełom w twórczości teatralnej, w sposobie konstruowania scenicznej wypowiedzi, że nadchodzi „...czas protestu przeciw samowoli reżyserkiej, przeciw dowolności w interpretacji subiektywnej...”. Nie rozpatrując na razie kwestii prawdziwości podobieństwa tych wysoce posepnych propozycji, warto rozważyć zarzuty, które stawia autor artykułu teatralnej i telewizyjnej koncepcji „Wesela”.

Dotyczą one przede wszystkim potraktowania irracjonalnej akcji dzieła. Tradycja inscenizacyjna dokonywała w dramacie połączenia świata realnego z fantastycznym poprzez osobę aktora, nie można było zlikwidować konkretności zjaw, ich nieuniknionej realności. Ale efekt sceniczny, który w 1901 roku stanowił odkrycie teatralne, po kilkudziesięciu latach zatracił pierwotną funkcję ekspresyjną, tak jak marstwo Matejki, niczego nie ujmując twórcy „Holdu pruskiego” straciło w dużej mierze dawną siłę oddziaływania. Zamków, wywoławszy tekst spod plastycznej preżji Matejki, ukazała wizję inną, opartą na teatralnych sensu stricte środkach wyrazu.

Tadeusz Kudliński, forsując swoją opinię o racjonalizowaniu sztuki, jej naturalistycznym i materialistycznym ujęciu, nie podaje żadnego argumentu na poparcie tej tezy, poza tym jednym, że *dramatis personae* zostały zlikwidowane. Nie pisze jednak ani słowa o tym, w jaki sposób zastąpiono ich obecność, w jaki sposób zaczął funkcjonować na scenie współczesny znak teatralny. Dla Wyspiańskiego takim znakiem był konkretny aktor, uwieczniony w matejkowskich pozach, skonkretyzowane drugie „ja” działającej postaci. Zamków zlikwidowała odrębność realnych i fantastycznych osób dramatu, stosując jako środek porozumienia z widzem metaforę teatralną. Ten zabieg ujawnia wewnętrzne słabości, rozterkę bohaterów, powodując wrażenie tym silniejsze, że to właśnie oni sami na sobie dokonują wiewiekcji. Swoistość spektaklu krakowskiego nie polegała więc na racjonalizacji „We-

Harasymowicza przenosiła: „w mroku wybiegły ze mnie zwierzęta”, która wcale nie oznacza, że poeta uległ działaniu niezwykłych zabiegów magicznych, lecz jest po prostu poetycką transpozycją stanu uczuciowego.

Podobną funkcję metaforyczną pełniło w spektaklu wielokrotnie postać Dziennikarza-Stańczyka. Poprzez błazeńskie gesty, powtarzane przez jego sobowtóry, błazeńską szepkę z gazet, efekt kompromitacji postaci Dziennikarza został spogęgowany.

Kudliński podkreśla krytycznie brak chochołej jednorodności groźnych widziadeł Wyspiańskiego, nie dostrzegając jednak, że jest to konsekwencja założenia naczelnego spektaklu, wywołanie utajonych konfliktów dokonało się bowiem w psychice bohaterów dramatu nie poprzez czar ale dzięki konkretnej sytuacji scenicznej — zamknięciu w weselnej izbie ludzi różnych klas, których dzieli nieskończona ilość zatargów, skrywanych urazów, antagonizmów, różnic w postawach, a łączą narodowość i związana z nią konieczność wyboru wspólnej drogi działania.

Telewizja, zgodnie z jej technicznymi możliwościami, zaproponowała w niektórych wypadkach inne układy znaczeniowe, np. scenę z nieistniejącym Wernyhorem. Stwierdzenie Kudlińskiego, że Wernyhor symbolizował kózuch, jest — co najmniej — dużym uproszczeniem. Sprawa Wernyhory to u Zamków sprawa legendy, mitu „straśnie polskiego”, to właściwie cały temat jej „Wesela”. Pacytując było śledzenie, jak przedmiot, który początkowo nie jest nawet znakiem, zaczyna w wyobraźni, w kręgu problemów narodowych, wokół których obraca się ciągle myśl Gospodarza, funkcjonować dzięki fall skojarzeń, jako sygnał, hasło do walki. Właśnie od chwili, gdy zaczyna działać polska mitologia, właśnie dlatego, że zaczyna działać polska mitologia, „sceptyczny” inteligent — używając określenia Kudlińskiego — zbroją się jak mogą, wbrew logice, wbrew racjom rozumowym, po to, by zastąpić w oczekiwaniu na... Złoty Róg, którego nie ma. Trudno nie dostrzec jak trafnie ta interpretacja odsłoniła polskie rysy charakterologiczne, pozostając w zupełnej zgodzie z intencjami Wyspiańskiego. Dotychczasowe koncepcje dramatu poprzez jego kształt inscenizacyjny, matejkowską symbolikę, budowanie postaci czestokroć na wzorach „Plotki o „Weselu” a nie na tekście dramatycznym, „przypisywały” utwór konkretnej rzeczywistości historycznej — początkowo XX wieku. Dostrzeżenie szerszej płaszczyzny problemowej „Wesela”, ujawnienie tkwiących w sztuce ostrych sprzeczności klasowych (co w inscenizacji Zamków wystąpiło szczególnie mocno), poszukiwanie przyczyn niemożności

nie musi wcale znaleźć swojego odpowiednika na scenie, gdzie jedność strukturalno-kompozycyjną budują często inne jakości.

Wyłania się tu problem ogólniejszy: w jakim stopniu utwór dramatyczny zawiera w sobie elementy potencjalnej wizji teatralnej? Kudliński rozstrzyga tę kwestię następująco:

„Dramat nie jest wyłącznie scenariuszem przedstawienia, ale także utworem niezależnym, który posiada swoje odrębne wartości...”

Zgoda! Dramat to jeden z rodzajów literackich i jego literackiej struktury nie ma prawa naruszyć żadna edycja. Zastrzeżenia budzą jedynie słowa: „Dramat nie jest wyłącznie scenariuszem przedstawienia”. Twierdzenie to, jak proponuje Zbigniew Osiński¹⁾, należałoby posunąć dalej: dramat nie jest w ogóle scenariuszem przedstawienia, jest wyłącznie odrębnym rodzajem literackim, scenariuszem staje się dopiero w chwili, gdy opracuje go reżyser jako projekt wizji, która zostanie zrealizowana na scenie.

Czy istotnie od tej proponowanej wizji „nie ma apelacji”? Wręcz odwrotnie! Przecież każda z powstających wersji „Wesela” jest kolejną „apelacją” w stosunku do poprzednich. Prace ci sami inscenizatorzy często zmieniają koncepcje sztuki przy jej następnych narodzinach. Każde przedstawienie to odmienny, indywidualny akt twórczy, ważny właśnie przez swoją jednorazowość.

Walka o metodę podejścia do tekstu z pozycji obrońcy literatury jest sprawą całkowicie przegraną, niezależnie od dyskusyjnego przyjęcia spektaklu Lidii Zamków. Zejście na pozycję odtwórcy, rezygnacja z traktowania teatru jako sztuki, mówienie o jego autonomii, stawia problem w fałszywym świetle — niepotrzebna bowiem autonomia tam, gdzie teatr ma władzę całkowitą; nie byłoby to przełomem, lecz regresem, cofnięciem się do pozycji dawno opuszczonej. Literatura działa na swoim polu, na polu słowa; teatr wypracowuje swoisty system sposobów oddziaływania. Twórca teatralny nie może pozwolić, aby zaplanowała nad nim materia — to on ją kształtuje, on ma prawo czuć się gospodarzem na swoim terenie. Bo ja orzę grunt i basta! — jak mówi w „Weselu” Czepiec.

EWA LUBIENIEWSKA

¹⁾ Zajmuje się przede wszystkim teatralną wersją przedstawienia, którą uważam za bardziej wartościową i pełniejszą obrazującą koncepcję reżyserką.

²⁾ Wersja telewizyjna nie była mechanicznym przeniesieniem na ekran wcześniejszego spektaklu teatralnego. Zmiana układów znaczeniowych, zastąpienie niektórych obrazów znaczących innymi, spowodowało niekiedy istotne różnice ujęcia, nie zawsze najbardziej korzystne dla sztuki.

³⁾ Zbigniew Osiński „O scenariuszu teatralnym”, „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 1.