

268
WIESC niesie, że Kraków stanie się wkrótce miejscem sensacyjnego procesu, w którym na ławie oskarżonych zasiądą ludzie teatru. Ich gro-
no jest w tej chwili nieokreślone liczebnie, sprawa dotyczy „nie wpłynęła” i wszystko jest jeszcze w stosownej odległości od sędziów, prokuratora i adwokatów, lecz miasto wrze, a pewien emerytowany doktor praw, bodaj spiritus movens tej akcji wymierzonej głównie przeciwko Teatrowi im. Słowackiego, potrząsa gniewnie laską i domaga się sprawiedliwości. Sprawiedliwości dla... Wyspiańskiego. Marcowa premiera „Wesela” podzieliła Kraków niemal tak, jak pierwszy

skie splecia, a wreszcie przedstawienia sztuk Wyspiańskiego, jakie ostatnio oglądałem, nasunęły mi parę nie najweselszych refleksji na temat praktyk wyczynianych przez teatry przy granicy tego pisarza, praktyk zapewne dyszących wszystkimi możliwymi ambicjami artystycznymi i pełnych skwapliwej usłużności w odkurzeniu naszego przeszłego dramaturgii, a w istocie dość brutalnych, bagatelizujących tego biednego osobnika, którym jest autor, drażniąc z przygłębionym „ja zrobię to lepiej” ukazujących nam pod wspaniałym szyldem czyjeś nie tak znów genialne pomysły, odczytania, linie i koncepcje. Nie wprawiam się na świadka w ewentualnym procesie i nie

stkich blasków, nieprzemijalnych wartości i współczesnych sensów tego dzieła; to jest cel naszych jubileuszowań, to, a nie co innego, jeśli chce się, aby nie zmieniły się one w akt nieszczerego zachwyty, w zabawę, której uczestnicy robią co chcą i to jeszcze pod wysokim protektoratem pana ministra kultury. Jest wiele płaszczyzn, na których Wyspiański sięgał po laur w kolorze złotym i wpisywał się w narodową pamięć: poezja, dramaturgia, scenografia, malarstwo, witraż, nawet okładki i ilustracje do książek, nawet projekty wnętrz, mebli. Z jego obfitej twórczości literackiej byłoby raczej trudno zebrać tom dobrej liryki, a tym bardziej wyróżnić go w kontakcie dość przecięt-

atralny, jako znawca, praktyk i nowator naszej sceny, jako ów drugi w dziejach europejskiej Melpomeny, którego Craig — obok siebie — uważał za „artystę teatru”. Począwszy od wystąpienia Leona Schillera w „The Mask” z roku 1908, również koryfeusz polskiego teatru zapisał grubo tom o owym pionierstwie i doskonałości, fenomenie. Scena, teatr jest dla Wyspiańskiego zwornikiem wszystkich jego usiłowań i kompetencji artystycznych: pisał teksty, tworzył literaturę, ale zarazem podawał, jak ją grać, przedstawiał koncepcje reżyserskie, interesował się pracą aktora, projektował kostiumy i dekoracje, myślał

Dokończenie na str. 10

Poprawiacze Wyspiańskiego

JÓZEF SZCZYPKA

spektakli tej sztuki przed siedemdziesięciu laty; są entuzjaści i przeciwnicy, są chwalcy i rozczarowani, a nawet wściekli; jedynie materia sporu jest inna: czy można grać klasyka aż z takimi dowolnościami i czy po odsłonięciu kurtyny Siemiradzkiego (to znaczy po akcie I) stykamy się w ogóle z klasykiem, czy tylko z bardzo dziwnym widowiskiem, które wymyślił reżyser Lidia Zamkow na kanwie cudzego, znakomitego, a niezbyt dokładnie przeczytanego przez siebie tekstu. Rodzina Wyspiańskiego — jak słyszę — wystosowała protest na piśmie, zaś ów emerytowany doktor — notabene, współtwórca przedwojennego prawa autorskiego — powiada, iż tego typu proceder uprawiany przez ludzi sceny jest karygodny i nie można go puścić płazem. Nie wiem, co będzie dalej. Niech będzie najlepiej. Być może na stole sędziowskim nie znajdzie się nigdy egzemplarz „Wesela” obok obowiązujących w PRL kodeksów, lecz wyznam, że owe krakow-

mam tu jakichkolwiek celów prawnych. Temida rzadko interesuje się losami dzieł pozostałych po zmarłych autorach, a reszta nie byłoby to wcale takie łatwe w omawianym przypadku; nie wprawiam się więc, ale siedząc w teatrach miewałem chwile, gdy zgoła marzyła mi się jakaś instancja ukarująca trochę te samowole i nadmiary wyobraźni, na które patrzyłem ze zdumieniem, jeśli nie z niesmakiem; gdy żalowałem, że nie ma u nas trybunału konstytucyjnego chroniącego substancję kulturalną naszej przeszłości; gdy wręcz pragnąłem takich lub innych rygorów nakazujących obchodzić się z twórcami w rodzaju Wyspiańskiego „nieco” inaczej niż — powiedzmy — z szanownymi debiutantami, którzy otrzymali wyróżnienia w konkursie „Ateneum”.

Przypomnijmy sobie cokolwiek o tym Wyspiańskim. Rok bieżący jest jego Rokiem, stuleciem jego urodzin, szczególnym czasem powrotu do jego dzieła i ukazywania wszy-

rozpoetyzowanego piśmiennictwa polskiego; jest parę, jest może paręnaście jego wierszy niewątpliwie pięknych, a i te działają na czytelnika nie tyle własnym, autonomicznym wyrazem, oryginalnością, urodą formy, głębią myślową etc., ile raczej ową swoistą aurą zwierzchności, którą można się przejąć tylko wówczas, gdy się zna biografię pisarza i ostatnie, jakże wstrząsające koleje jego żywota. Masywne, wystylizowane na piastowskość meble (ostatnio szczęśliwie odnalezione), okładki o spokojnej, aż monotonnej kompozycji z secesyjnymi ornamentami, inne pomysły i realizacje edytorskie, sztuka witrażu, dziesiątki pastelowych portretów i pejzaży, ta wspaniała i wieloraka działalność plastyczna ze swoimi poszukiwaniami i odrębnościami — mimo wszystko również nie daje artyście świadectwa z najwyższymi ocenami czy pozwolenia na pełną wielkość. Wiemy dobrze: Wyspiański liczy się najbardziej jako dramaturg, jako pisarz i realizator te-



„Wesele” Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii Lidii Zamkow. Na zdjęciu: Maciej Nowakowski — Wąjtek i Maria Kościakowska — Maryna
Fot. WOJCIECH PLEWINSKI

o muzyce i troszczył się o sto innych elementów. Gmach na placu Św. Ducha gościł go nie tylko jako pisarza, o dyrektorowanie w tym gmachu, o rządy w sprawach teatralnych Wyspiański stoczył wielką życiową batalię i choć była ona bezskuteczna — nikt w tamtym rozgorączkowanym roku nie zarzucał konkurentowi Solskiego, że jest niekompetentny. Wyspiański jest prawdziwym wyjątkiem wśród naszych dramaturgów; jest wyjątkiem wśród największych. Mickiewicz, Słowacki czy Krasiński w ogóle nie myśleli, że można ich grać w określonym teatrze, i chyba na temat owego grania nie mieli specjalnie dużo do powiedzenia. Fredro wolał być reformatorem galicyjskich stosunków społeczno-politycznych i czynił w tym względzie pewne przedsięwzięcia w kołach ziemiankich, ale do głowy mu nie przyszło, aby być reformatorem teatru. Była aktorka paryska, Zapolska, niewątpliwie czuła teatr i dysponowała sporą wiedzą praktyczną, ale przecież i ona przychodziła do niego tylko z tekstem, tylko jako pisarka nie roszcząc sobie pretensji do większych innowacji scenicznych. I tak dalej. Dramaturg — praktyk, dramaturg — reformator, niespokojny, pełnokrwisty, uniwersalny dramaturg — nowator w typie ówczesnym to dopiero Wyspiański ze swoją wizją „teatru ogromnego”, teatru monumentalnego, théâtre total, ze swolmi „inscenizacjami”, wypowiedziami, glossami, szkicami, ze swoim dyktatem wykonawczym, w którym przecież także — a nie jedynie w samych tekstach! — mieszczą się rysy, wartości i znaczenia jego sztuki. Czyż trzeba to przypominać? Czy owa wyjątkowość zjawiska, jakim jest Wyspiański w historii naszego teatru, nie powinna zobowiązać współczesnych realizatorów do szczególnej delikatności w obchodzeniu się z jego dziełem, do korzystania nie tylko z tekstów dramatów, ale i towarzyszących im dopełnień, do większej skromności w popisywaniu się własną inwencją teatrotwórczą?

Wyspiański napisał „Wesele” i jest to chyba sztuka dobra: elektryzowała kilka pokoleń swoim sensem i swoją „robotą”. My, rozumiejąc po polsku, zwracamy w znacznym stopniu uwagę na jej walory treściowe, cudzoziemcy zaś akcentują raczej jej okazałość formalną, lecz coraz częściej również ich zachwyty przekraczają zwykłą wiarę; Jean Fabre stwierdził nawet, że premiera tej sztuki powinna być czczona jako święto europejskiego teatru. Nieźle, co zresztą nie powinno dziwić. Ale oto Lidia Zamkow wbrew wszystkim i wszystkiemu „poprawia” pisarza, nazywając to eufemistycznie „interpretacją”. Korekty dokonuje już na początku, od — by tak rzec — detali sztuki. Coś bowiem nieodgadnionego dla profanów, a może tylko zbyt energiczne krącenie jej czerwonego ołówka sprawiło, iż „Wesele” w Teatrze im. Słowackiego bynajmniej nie zaczyna się od słynnych słów Czepca do Dziennikarza, od tych kwestii, o których wie pierwszy lepszy licealista po przeobrażeniu neoromantyzmu:

*Cóż tam, panie, w polityce?
Chińczyki trzymają się mocno!*

Nie, początek spektaklu u pani Zamkow to chichotliwe pogaduszki panienek z Radczynią. W ten sposób wielki dramat polityczny nie wybucha od razu, jak u Wyspiańskiego, polityka, dyskursem, sporem dwu różnych światów, ale wprowadza się wdzięcznym, dziewczęcym szczebiotaniem i dopiero potem, w którejś tam z kolei scenie, Czepiec uzyskuje prawo do perorowania. Po co nastąpiło to przesunięcie? Jakiej to demon logiki (sceniczej,

problemowej, eksperymentatorskiej etc.) sprawił, że trzeba było rzecz wywracać już od pierwszego wiersza i decydować się na zabieg niemal taki, jakim byłoby wstawienie Mickiewiczowskiej inwokacji gdzieś między partię o karmieniu kur przez Zosię? Przesadzam, ale nie umiem sobie tego zabiegu niczym innym wytłumaczyć, jak niecierpliwą pogonią za zmianami, jak jednym, nieznośnym ruchem ołówka. W zamysłu Lidii Zamkow nie leżało — jak czytam w programie — nachalne uwspółcześnianie dramatu, ale wydobyć zeń możliwie dużej dozy niezwiędzłych smaków artystycznych i przybliżyć go widzowi, który wprawdzie nie pamięta hrabiego Tarnowskiego, lecz wie, że również w dzisiejszej Polsce istnieje problem inteligencja — lud. „Trzeba — pisze reżyserka — własnej organizacji tekstu i własnego obrazowania. Pewnie nie trzeba mąszyny do pisania dla Dziennikarza w dżinsach, ale niezbędny dla wyrażenia współczesnych treści okaże się język estetyczny naszej epoki, naszej sceny i widowni”. Prawie zgoda, zgoda teoretyczna, ale ów rodzaj „własnej organizacji tekstu”, jak ten z przesuwanymi „Chińczykami” (przykład jeden z wielu), jest szarogęsieniem się na znakomitym tekście i po prostu wykazuje brak

liśny się, że dramat „symboliczny można grać bez symbolów, że złoty róg i podkoba mogą być zamarkowane gestem nieledwie przypominającym „figę” i że podskakująca Isia z powodzeniem może zastąpić Chochola, owego „reżysera nocy cudów” (Zawodziński), a na dodatek sprawić, by słynny taniec „raz dokoła” mógł być uzupełniony dostojnym pas z poloneza. Czy to Wyspiański? W swoim dziele wyraźnie oddzielił on „osoby” od „osób dramatu” i te ostatnie (Chochol, Widmo, Stańczyk itd.) zawsze wywoływały spory interpretacyjne: krytyka zajmująca się nimi bądź opierała się na kluczu czysto symbolicznym, bądź zmierzała ku ich pewnemu racjonalizowaniu, widząc w nich jakby duchowe odpowiedniki właściwych, realnych uczestników wesela, zjawy imaginacyjne czy zjawy kompromitacyjne (nieco odlegająca od innych sądzów formuła Konstantego Puzyny). Nikt jednak nie próbował wyrzucić owych tajemniczych „osób dramatu” ze sceny, bo przecież naruszyłoby to podstawową architekturę dzieła; nikt nie próbował uczynić z Wyspiańskiego surowego realiste, który ni stąd ni zowąd zaplątał się w modernistyczną metaforykę, nie bardzo wiedząc, jak z niej wyjść, i któremu trzeba w miarę możności

skiego dramatu”? Realność i symbolika, drwina i patos, historiozofia i myśl patriotyczna, majaki i szanse współczesności, zjadliwa krytyka i próba zrozumienia polskiego losu? Nie, to nie to, lecz dokument pijackiego bełkotu, z którego nic nie rozumiemy, „biestańny happening” — jak to określili Witold Filler,

*Jakaś historia wesola,
i ogromnie przez to smutna.
— — — — —
A wszystko bajka wietrutna.*

Rozpisałem się o jednym przedstawieniu. Ale Wyspiańskiego gra się obecnie prawie w każdym mieście z teatrem. Na łódzkim „Weselu” w reżyserii Grzegorzewskiego niespodziewanie, jakby w rekompensacie za Kraków, mamy Chochola już w pierwszym akcie (!). Jest również Hetman i to w towarzystwie Radczyni, która — wbrew tekstowi pisarza — razem z innymi paniami przyspiewuje magnatowi chórem; jest Rycerz i jego „krwawe żniwo” („Krwie, krwi pragnę, krwawe żniwo!”): oto kaleczy on swym uściśmieniem dłoń Poety i ten jest zmuszony do obandażowania się chusteczką; gest przykry, lecz najwidoczniej stanowi on metaforyczną ocenę związków, jakie panowały

Poprawiacze Wyspiańskiego

szacunku dla zmysłu dramatycznego pisarza. „Język estetyczny naszej epoki, naszej sceny i widowni”? Pijany Nos snuje się przez wszystkie akty zamiast być tylko w dwóch, drużba obcmokuje druhnę walając się z nią po podłodze, jakby miał zaraz publicznie ją zgwałcić; Młody Pan przysypia na jakimś potworzym barłogu rozłożonym opodal weselnego stołu; czepiny z gromnicami i żalobnym śpiewem wyglądają jak fragment pogrzebu bardzo starego człowieka; Rachel zapomina o literackościach i w pewnej chwili rezygnując ze swego nimfowatego erotyzmu, urzeczywistnia przekórne, sztucznie programowe wyznanie („Mam do chłopców pociąg duży”) i przyciska się plecami do Poety, jak babka na ubawie — czyż trzeba było aż tyle korygować, by „językiem estetycznym naszej epoki” wyrazić tak banalne prawdy o kulturze obyczajów w tej, a może tylko w tamtej epoce?

Nie te wszakże „drobiazgi”, skróty, przesunięcia, takfe lub inne wyakcentowania w grze aktorów stanowią o specyfice ostatniego krakowskiego „Wesela”; w ostateczności zresztą można by się nawet z nimi zgodzić, bo przecież nikt nie żąda od żywego, ambitnego teatru jakiegoś spektaklu kanonicznego, polegającego na recytacjach tekstów wziętych z czwartego tomu wydania krytycznego „Dzieł”, i chodzeniu po obwieszonych obrazami, szabłami i flintami izbie w broniwickim chato-dworku. „Wesele” Lidii Zamkow to przede wszystkim „urealistyczny” akt II, to kontynuacja tych chaotycznych wydziwaczań w akcie III. Nagle dowiedzie-

ci jak najrychlej pomóc. Krakowska reżyserka zdobyła się na ten gest. Nie ma Chochola. Nie ma Rycerza Czarnego. Nie ma Hetmana. Nie ma Upiora. Isia — jak już wiemy — została ustanowiona p.o. Chochola i ślicznie odprawia przed nami coś jakby zabawę przedwcześnie zbudzonego dziecka. Pan Młody sam sobie jest Hetmanem i mówi za dwóch, z tym, że aby było głośniejsze, chaotycznie i niezrozumiale pomagają mu również dzieci z gatunku owych „małych sadystów rodzinnych”, przed którymi przestrzegają współcześni psychologowie. Za Rycerza monologuje Poeta i lech dysputa znowu łączy się we wspólną papkę, mającą sprawiać wrażenie, że pan literat krakowski śród nocnej (prawie) ciszy raptem dostał natchnienia i pisze coś bardzo długiego, krzywiąc się z niesmakiem, gdy fantazja ześle mu mniej udany wers, jak choćby to: „żelazna twoja dzwoni szczeka...” A Upiór? A Szela? Jest to po prostu sprytny dziadek z pozornym garbem i duszą niewyżytego malarza pokojowego; znalazłszy bowiem kubełek z czerwoną (!) farbą wyprostowuje się, ochlapuje płynem (!!) i powiada o strasznej masakrze na panach, nacośnie prezentując przed widzami krwawość rebelii z roku 1846. Widmo jest. Są także plecy Wernyhory. A Stańczyków, zamiast jednego, występuje aż trzech: wszyscy z „Czasem” i papierosem w ręku, wszyscy niemowni, wszyscy jednakowi i wymodelowani tak jak Dziennikarz, który, oczywiście, za nich gardluje. „Wesele”? „Dwuwartowości” tego utworu, o której pisał prof. Wyka? „Święto europej-

między literaturą a orzechem w naszych dziejach. W Szczecinie Maciejowski wystawił „Wyzwolenie”: pół sztuki skreślone, nie ma krakowskiej aury teatralno-katedralnej, tak ważnej dla owego dramatu, konradyzmy zostały zażłobione, ludzie piją wódkę i rzną w karciejęta, Maski krążą ze świeżo zakupionymi gazetami. „Maciejowski — pisała o tym przedstawieniu Marta Fik — postępuje z dziełem Wyspiańskiego w sposób brutalny. Lecz to, co oferuje w zamian, ma własną, ściśle określoną wagę... Maciejowski zrobił z „Wyzwolenia” sztukę nie mniej współczesną niż, na przykład, „Rzecz Listopadowa” Brylla. Czy to dużo, czy mało? Myślę, że jak na sytuację w naszym dramacie, to bardzo wiele”. A zatem — sukces, bo Szczecin udowodnił, że Wyspiański nie ustępuje Bryllowi, a „Wyzwolenie”, jeśli jest przyjęte i odczytane z młodopolskich zachwasczeń, nie musi być dętą ramotą, która nuży widza zupełnie niezainteresowanego rozważaniami o „44”. Nasza krytyka teatralna klaszcze więc, woła o bis; fetysz nowatorstwa i aktualizacji działa tu równie silnie, jak wśród reżyserów. Kogo tam obchodzi tekst i wizje o „teatrze ogromnym”? Profesor Płoszewski może zastanawiać się nad każdą kropką, jako edytor dzieła Wyspiańskiego, a wszyscy zaci pólniści mogą sobie pisać sążniste rozprawy analizujące w tę i w tę poszczególne fragmenty występa, lecz — w teatrze? Tu wystarczy, gdy otrzymuje się coś „w zamian”, tu ersatze niektórym lepiej smakuje niż autentyki. W Bielsku wystawiono

„Bolesława Śmiałego”. Z trzyaktowego dramatu zrobiono dwu-, rozbito jedność miejsca i czasu, dosztukowano tekst wstawkami ze „Skalki”, „Legendy” i rapsodów, nie skorzystano w jakikolwiek sposób z istniejących do dziś kostiumów, które Wyspiański zaprojektował do tego dzieła. Wszystko zostało zrobione po swojemu: rycerstwo chodzi w na pół strażackich mundurach, a Krasawica oszczędza na stroju, król wygląda jak Konrad w białej koszuli z kołnierzykiem Słowackiego i co więcej — w słynnej scenie nie ma najmniejszego zamiaru dać się przywalić Trumnie, jak to chciał Wyspiański w didaskaliach, jak to wynikało z jego historiozofii, z określonego widzenia relacji zachodzących między mitem a prawdą, z całego tak swobodnego poglądu na mechanizmy rządzące naszą przeszłością. Cóż jednak pisze krytyka? Owszem, przyznaje: „W ten sposób w Bielsku gra się w stulecie urodzin Wyspiańskiego jego dramat — i nie jest to równocześnie dramat Wyspiańskiego. Wyspiańskiego na scenie nie ma.” W tym samym artykule (Bożeny Frankowskiej) okazuje się jednak dalej, że owa absencja Wyspiańskiego jest jawiskiem ze wszech miar korzystnym. „Odarty z ludowego rynsztunku w plastyce, z celebrowanego w tradycji rytmu i gestu, dramat nie oprawiony w godne siebie ramy wydaje się świetnie napisany, logiczny, nieledwie porywa i jako kronika historyczna, i jako retrospektywny dramat psychologiczny”, a inscenizacja „może okazać się nie tylko trafna, ale i owocna. Może okazać się w ogóle drogą do Wyspiańskiego. Jedną z dróg.” Po takich oświadczeniach to ostatnie zdanie zostało chyba dodane w przypływie jakiegoś mniej sprzyjającego eksperymentalizmowi nie zaplanowanego refleksu, ale ileż podobnych przypływów być może, skoro dokoła aż huczy od przeróbek, przy których zmiany, jakie niegdyś proponował artyście dyrektor Kotarbiński, zdają się być prawdziwym popisem czolobitności i wypada tylko westchnąć, że Wyspiański, nie godząc się wtedy na nie, zachował się jak grubianin, pieniacz, pyszałek. Jak wreszcie — nieuk teatralny.

Nie wystawiam tu żadnych cenzur aktorom, a nawet dodam, że niektóre wysiłki reżyserskie mi się podobają, że widzę w nich kawał ciekawej roboty. Ale ta nonszalanca, nonszalanca, ta bania z „pomysłami”! W interesującym krakowskim przedstawieniu „Powrotu Odysa” (reżyser Goliński) strzelaniu z łuku towarzyszy śpiew „Gloria” i „Alleluja” — i brzmi to nawet przejmująco, tylko nie ma nic wspólnego ani z tekstem, ani z Homerem, ani z antykiem, ani z Wyspiańskim. Jest — dowolnością, właśnie „pomysłem”, zresztą nie jedynym w tym spektaklu o zupełnie niepodobnych do pierwowzoru rozwiązaniach finalnych. Konrad Swinarski wystawił w Teatrze Starym „Sędziów” i „Kłatwę”; są to spektakle przemyślane, czyste, wypracowane w niuansach i ściśle podporządkowane idei naczelnej. Ta idea to Wyspiański jakby od innej, mniej znanej strony: nie wizjoner, lecz kronikarz, nie postać na koturnach, lecz obserwator galicyjskiego życia. Istotnie te dwa dramaty mają wyraźny rodowód i otoczkę galicyjską; jeden dzieje się nawet w tej samej wsi, w której pochodziła żona poety, w Gręboszowie. Swinarski to wykorzystuje; dosłownie rzuca się na każdy pretekst w tekście, aby tylko móc odrobić spektakl z całym dobrodziejstwem realistycznych czy wręcz naturalistycznych szczegółów. Na scenie w „Sędziach” pije się najprawdopodobniej żywieckie piwo (ówczesny browar arcyksiążęcy) i przelewa do garnków autentyczne mleko, jest siedmioramienny świecznik, jest portret Cesarza. W grze,

w kostiumach, w dekoracji panuje Galicja, rodzajowość i naturalizm; na szczęście, wspaniały końcowy monolog Samuela nasuwa jednak widzowi myśl, iż pewnie to wszystko zostało napisane później i mniej przyziemnie, nie w czasach, kiedy czcigodny Świętochowski pisał swoje „żydowskie” nowele. Ale Swinarski przesadził z naturalistyczną galicyjskością dopiero w „Kłatwie” i doprawił tam tej galicyjskości brakujące elementy, jak tylko mógł. Wyspiański został skorygowany i pasowany na zgrzebnego autora nazbyt naturalistycznych scenek z życia ludu. Na scenę wkroczyli jacyś tynkarze i zaraz będą pić wódkę, monstualny weneryk człapie na czworakach, między kościołem a plebanią rozłożono nawóz, żeby było bardziej malowniczo, zamiast Chóru występują komornicy z Orkanowskich Koninek, i Gręboszów nie tyle przeżywa tragedię na miarę antyczną — jak to zamierzył autor — co smutne wypadki, tak charakterystyczne dla czasów, gdy proletariaty wiejski nie był jeszcze klasowo uświadomiony. Jest dużo krzyku, wrzasku, biegania i znowu dopiero trzy irracjonalne synogarlice-symboly przenoszą nas do epoki Młodej Polski, udowadniając, że jednak tego niesfornego dramaturga nie da się całkowicie znaturalizować, zracjonalizować, skorygować. A po przedstawieniu jeszcze raz zaglądamy do programu i przecieramy oczy, bo właśnie Wyka pisze tam ostrzegawczo, że „byłoby wszakże błędem tylko do galicyjskiego założenia sprowadzać sens obydwu prezentowanych dzieł Wyspiańskiego”. Czy tego nie czytał reżyser? I kogo bardziej oglądaliśmy: świetnego Wyspiańskiego czy świetnego Swinarskiego?

„Świętości nie szargać” — to przecież z „Wyzwolenia”. Bynajmniej nie chodzi mi o ten egzaltowany rodzaj protestu przeciwko praktykom teatralnym, ale też, wydaje mi się, nie można się zgodzić z owym nagminnie się szerczącym jedynowładztwem reżyserów w stosunku do jednego z naszych najświetniejszych autorów, z traktowaniem go jak bezstylowego i bezkonceptyjnego „tekściarza”, z wykorzystywaniem jego dzieła jako jedynie pretekstu do własnych popisów i to aż w tak znacznym stopniu, że często się one generalnie kłócą — przykładem: krakowskie „Wesele” — z samą naturą utworu. Klasyków nie należy tylko mumifikować, a tradycjonalizm doprowadziłby najprostszą drogą do śmierci teatru, lecz równie niebezpieczny i niebezpieczny jest ten bezgraniczny liberalizm w „odczytywaniu na nowo”, ten szantaż „innego”, rzekomo twórczego spojrzenia: w istocie zacierają się wtedy właściwości poszczególnych dawnych autorów i zostają oni sprowadzeni do jakiegoś jednego mianownika, podyktowanego aktualną, dzisiejszą modą czy wybujałym, gorączkowym dążeniem reżysera do oryginalności; w istocie otrzymujemy nie wgląd w naszą przeszłość kulturalną w jej znaczących i niezwiędzłych kształtach, a jakieś wariacje na jej temat i wywrócone do góry nogami kompozycje. To nieprawda, że ta przeszłość będzie niezrozumiała czy nieatrakcyjna dla współczesnego widza, jeśli nie wetknijemy w nią jak najwięcej znaków współczesnych; owszem, znaki są potrzebne, ale nie ustawione natrętnie, ich nadmiar myśli. Wyspiański jest pisarzem takiego, a nie innego okresu, jest „artystą teatru”, ale teatru określonego — i wówczas, gdy czynimy zeń kogoś, kto jakoś się mieści w gorsecie współczesnych konwencji scenicznych, kto potrafi napisać „reportaż” z przytupami, kto jest utalentowanym rówieśnikiem Brylla, dokonujemy aktu, od którego zapewne przewraca się w grobie, a przypominając jego dzieło — bel-tamy i dezinformujemy.