

268

Z perspektywy „Wesela”

Wesele wyreżyserowane przez Lidię Zamkow na scenie Teatru im. J. Słowackiego zostało już opisane. A nawet wywołało serię zgryźliwości — nie tylko ze strony przywiązanej do tradycji publiczności krakowskiej. Opisano je na ogół wiernie. Zgryźliwe było skierowane do reżyserki pytanie: i co z tego? Zgryźliwe i niesłuszne. Bo przecież to krytyk, a nie reżyser, powinien właśnie odpowiedzieć, co z tego, co na scenie zobaczył, wynika. Może wyniknąć rzecz godna pochwały lub nagany. Ale przed odpowiedzią nie wolno się cofać, ona bowiem dopiero sąd krytyczny czyni prawomocnym. A przedstawienie Zamkow tym bardziej domaga się uczciwości, że reżyserka naprawdę starała się coś powiedzieć o *Weselu* i przy pomocy *Wesela*. Odbiegała w tym od konwencjonalnego nowatorzenia wielu naszych teatrów. Jak powiedział, podobno, jeden z reżyserów: nie mogę grać sztuki, jak leci, bo krytycy by mnie zjedli. Więc grywa się, jakże często tak, żeby zaskoczyć albo zadziwić, a nie, żeby sens wydobyć zaskakujący, lecz dotychczas przeoczony. Zamkow chyba zadziwiać nie chciała, nie próbowała także olśniewać pomysłami reżyserskimi, co kiedy indziej jej się zdarza. Reżyserka o dużych skłonnościach ekspresyjnych zrobiła tym razem przedstawienie, które najślusniej nazwać by można analitycznym. Co nie znaczy zresztą, by było ono nudne, jak potrafią być nudne pedantyczne analizy. Jest teatralnie żywe, a chwilami fascynujące. Ale w tym wypadku Zamkow dzieli, jak się zdaje, swój sukces z autorem.

Dla współczesnych *Wesele* było anegdotą, ale już wkrótce narosła wokół niego legenda. Zrecznie wpleciona w dialog formułka: *A to Polska właśnie* — zapewniła utworowi szybko patriotyczną karierę, o którą, nawiasem mówiąc, w Polsce najłatwiej. Miałbym jednak pewne wątpliwości, czy do tej kariery

przyczynił się sens utworu, czy też jakieś inne jego elementy. Sens był symboliczny i ciemny — jeśli, oczywiście, zrezygnujemy z jego wykładni czysto anegdotycznej. O sens spierano się nie raz, nie dwa, za każdym razem, gdy *Wesele* wracało na scenę. Natomiast fascynacja nie mijała. Jakie były jej pierwsze objawy? Oto zaczęto naśladować wiersz Wyspiańskiego. Wiersz tak sugestywny, tak łatwo wpadający w ucho, że zazwyczaj, wychodząc z przedstawienia, trudno powstrzymać się, aby nie mówić „wyspiańskim”.

Już w roku 1903 Zapolska (Maskoff) napisała jednoaktówkę *Car jedzie*. I takie się tam znalazły zdania:

*Świece w oknach! gromnic rząd!
Nad tym boski tylko sąd!
nie chcę myśleć nic! już nic!...
Co tu świecić!... co tu świecić!...
Płoną okna całe w blasku...
złotem miasto dzisiaj lśni...
złoto krew zastania łacno...
Krew i izyl!...*

A w następnym roku przerobiła na scenę swoją powieść *Zaszumi las*:

*Pot—praca—starania—trud...
I duchów młodych krzyk!...
Krwawe oranie skib...
I chorał wielkich serc!...
A musi nadejść świt!
A musi nadejść brzask!...
I — słuchaj — stanie się cud!...
Zaszumi przyszłości las!*

Dla porządku wypada dodać, że wiersze ostatnie są u Zapolskiej dialogiem, natomiast kwestię pierwszą napisała autorka nie rozbijając jej na wersy. Jednakże trudno mieć wątpliwości, skąd się u niej wzięły te rymy i rytmy. Nawet gdybyśmy nie wiedzieli z korespondencji, że była nienawistnie zafascynowana Wyspiańskim i jego sukcesem.

Mimo rymów i rytmów żaden z tych wierszy nie przypomina *Wesela*. A jednak Zapolska była zbyt wytrawną pisarką sceniczną, by można było jej nie ufać. Właśnie te drobne „przystosowania”, by nie powiedzieć bez-

względnie: zapożyczenia, wskazują to, czym *Wesele* fascynowało współczesnych nieodparcie i sugestywnie. Myślę o jego nadzwyczaj dynamicznej poetyce. Co w przekładzie na język ostrzejszy albo na podstawie nieudolnej inscenizacji można by nazwać nawet poetyką katarynką.

Oczywiście, jest ona w pełni uprawniona sytuacją sceniczną stworzoną przez Wyspiańskiego — i to dalszy powód jej sugestywności zarówno wobec widzów, jak wobec teatru, aktorów. Jedną z najgłośniejszych i najciekawszych po wojnie była realizacja *Wesela* przez Adama Hanuszkiewicza. Wywołała sporo protestów, że reżyser obszedł się z utworem bezceremonialnie. Ale cóż takiego zrobił Hanuszkiewicz — jeśli na konto popularności aktora odliczymy niefortunny pomysł, by wszystkie osoby dramatu odgrywał Wojciech Siemion? Otóż Hanuszkiewicz zastosował scenę obrotową — przyspieszył katarynkę, jeszcze bardziej zdynamizował poetykę *Wesela*, niż sobie to zamierzył autor, bądź co bądź — przynajmniej w tym utworze — precyzyjny realista... Tak nazywając go, pomijam, rzecz prosta, sceny wizyjne i symbole, myślę tylko o tym bronowickim weselu, które rozgrywało się w tempie statecznym, bo mniej pilno było wtenczas jego uczestnikom do domu niż dziś widzom praskiego, a nawet Narodowego teatru.

Idzie mi o to, że nawet radykalny stosunek inscenizatora wobec Wyspiańskiego nie kwestionował zazwyczaj owej dynamicznej struktury poetyckiej utworu. A przecież kwestionowano wiele, niemal wszystko; przy okazji niejednego przedstawienia nie sposób było mówić o wierności wobec autora. Pamiętam i takie, które na przykład osoby dramatu wyświetlało z epidiaskopu na ekranie w ich wersji matejkowskiej. Miało to, zapewne, znaczyć, że Wyspiański, upośledzony, nie znał jeszcze możliwości kinematografu. Ale znał teatr! I dlatego osoby dramatu — matejkowskie, a jakże! — wprowadził na scenę z wielką, ale przecież ironiczną paradą.

I otóż Lidia Zamkow tę poetykę Wyspiańskiego zakwestionowała. Przeciwwstawiała się jej łatwości, temu, co moglibyśmy nazwać katarynką, tej biegłości wiersza, która upaja już w samym procesie słuchania, zanim zaczniemy rozróżniać lub kojarzyć sensy¹⁾. Która narzuca się swoją aforystycznością: *Cóż tam, panie, w polityce? Chińczyki...* Śmiejemy się z dowcipu, wciąż aktualnego, nie szukając dla niego miejsca i znaczenia w strukturze utworu. Bawimy się na *Weselu* i *Weselem*; wychodzimy z teatru z ogólnikowym, nieokreślonym wrażeniem. Niewątpliwie było przeżyciem i fascynacją, aczkolwiek — tak

zwykle bywa — akt drugi nie bardzo się udał. I na tym koniec. Wyspiański napisał wielką sztukę. I jakże aktualną. O czym? O Polsce, oczywiście. Resztę niech załatwiają sobie historycy literatury — za to im płacą.

Ktoś złośliwy mógłby powiedzieć, że Zamkow ma widocznie zbyt wysoką gaź reżyserską, skoro uznała za swój obowiązek także interpretację wystawianego utworu. Skoro przeczytawszy *Wesele* zapytała jeszcze, co ono znaczy, co znaczą w nim poszczególne kwestie — jak byśmy czytali i rozumieli ten utwór, gdyby nie był on najsławniejszą sztuką polską XX wieku, otoczoną mitem i legendą. I dopiero po tych wstępnych pytaniach i odpowiedziach zbudowała przedstawienie.

Na scenie bronowicka chata, może raczej przedsionek, utrzymana w matowych brązach; przez niespójne, stare deski oszalowania widać tańczące pary, słysząc skoczną muzykę. Scenografia Skarżyńskich nie ma nic z łatwej i barwnej, ludowej malowanki, nie upaja — jest surowa, chwilami ponura. To jak gdyby pierwszy znak, że nie będzie tutaj Cepelii, Mazowsza i wesołej, weselnej beztroski.

W pierwszym akcie Zamkow nieznacznie przegrupowuje sceny, łączy je „problemowo”. Weselnej siekance przypadkowych spotkań i rozstań próbuje nadać kształt i konsekwencję, aby nieuważnemu, rozmarzonemu, czy zbyt łatwo poddającemu się rytmom i nastrojom widzowi narzucić sens tego, co się na scenie dzieje i o czym się tam mówi. Kapitałny jest moment, gdy przy stole, przy wódce, spotykają się chłopci i goście z miasta: dopiero wtedy pada owo *Cóż tam, panie, w polityce...*, wtedy rozpala się nagle wspólna dyskusja o sprawach społecznych, o zgodności i niezgodności poglądów, o odmiennych przebiegach doświadczeniach i nadziejach. To, co kiedy indziej mogło minąć niezauważone w feerycznym i kalejdoskopowym rytmie utworu, tutaj urasta do roli głównego problemu, następuje starcie się postaw, po którym wiadomo już dokładnie, że to wesele nie zakończy się dobrze, nie zakończy się poprawnie i konwencjonalnie — zbyt ostro bowiem zarysowały się stanowiska jego uczestników, by pozwolił o tym zapomnieć kolejny kieliszek wódki.

Oczywiście, to wszystko jest u Wyspiańskiego, jest także możliwe do uchwycenia w *Weselu*, by tak powiedzieć, tradycyjnym. Ale wcale nie musi się narzucać z taką ostrością i dobitnością, o jaką chodziło i jaką osiągnęła Zamkow.

Można zresztą powiedzieć, że walcząca o sens zniszczyła ona artystyczną tkankę utworu. Zniszczyła to, co na owe czasy było nowatorstwem autora i co sztuce zapewniło ową nieprzepartą, wizyjną sugestywność. Ale

¹⁾ Boy napisał w jednej z recenzji (1932): *Już po pierwszych słowach, chciałoby się rzec pierwszych taktach, tak bardzo muzycznie ten utwór jest prowadzony — poddałem się owemu uczuciu, zbyt rzadkiemu w życiu, a jeszcze rzadszemu w teatrze, a które się zwie: rozkosz.*

Zamkow ma prawo się bronić, że to, co na owe czasy było nowatorstwem, dziś nim na pewno już nie jest. Stało się schematem, konwencją, czymś tak gładkim i łatwym do przełknięcia, że widz przyszedłszy do teatru może... nie przerywać sobie snu. Reżyserka więc podjęła ryzyko, aby ten sen zakłócić. Jest to chyba prawem każdego artysty, a więc także artysty teatru. I nie jest to nadmierną uzurpacją wobec autora, on bowiem także po to pisał i po to na swój sposób zmagął się z formą, aby uniemożliwić odbiorcy jego powszedni sen. Zmieniają się po prostu środki wywołujące senność, więc zmieniać się muszą również bodźce sprowadzające otrzeźwienie. Na przykładzie *Wesela* możemy dobitnie obserwować ten proces.

Akt drugi jest problemem, jak wspominaliśmy, najtrudniejszym: pojawienie się osób dramatu. Tu również Wyspiański był nowatorem, zrealizował na scenie to, co się komu w duszy gra, pijackim wizjom dał kształt materialny, heroiczny, z malarstwa Matejki krzepiącego narodowego ducha. Panu Młodemu zjawia się Hetman, Gospodarzowi Wernyhora, Poecie Czarny Rycerz, Dziennikarzowi Stańczyk, Dziadowi Szela. Każdemu to, na co — w swoim mniemaniu — zasługuje. Była to oczywiście ironia poety. Czy dziś jest ona równie czytelna jak przed siedemdziesięciu laty, kiedy malarstwo Matejki rozpałało jeszcze i krzepiło umysły? Wyspiański zdawał się mówić: oto zjawiają się wielkie postacie polskiej historii i legendy — czy wy dorośliście do nich, by objąć ich rolę, lub przynajmniej do tego, by z nimi jak z równymi rozmawiać?

Nie było chyba po wojnie przedstawienia, w którym rozwiązanie sceniczne tego aktu nie budziłoby sprzeciwów czy wątpliwości. Było po prostu niejasne, co autor i co teatr chcieli przez to powiedzieć. Sens ironii odszedł razem z historią; mitologia narodowa jest dziś najłatwiejszym, aż żenującym po krzepieniu. Drugi akt *Wesela* staje się w realizacji scenicznej po trosze miejscem pustym.

Więc Zamkow znowu dobitnie, aż drastycznie przywraca mu jego ironię, jego sens, jego czytelność. A dzieje się to znowu poprzez zniszczenie tkanki artystycznej utworu, sprowadzenie pomysłu autora do źródła jego inspiracji, zredukowanie wszystkiego, co na owe czasy było nowatorską odwagą: myślę o materialnej realności scenicznej wizji.

W stanie dalekiego zamroczenia alkoholem można prowadzić najbardziej zasadnicze rozmowy z nieistniejącym partnerem; jest to fakt stwierdzony, jak się zdaje, eksperymentalnie, chociaż, być może, nie zweryfikowany jeszcze naukowo. Wyspiański dowcipnie tych nieistniejących partnerów zmateralizował na scenie. Zamkow ich wyrzuciła. Skoro te matejkowskie symbole zatraciły już po trosze swoje znaczenie, stały się symbolami niezrozumiałymi, nie są już więcej potrzebne. Ich

ironiczny sens i znaczenie można pokazać także w inny sposób.

Dziad wstaje z kłęczek i potężnie na scenie: mówi tekst Szeli, jest Szelą; to w nim, dziś polamanym i skurczonym, drzemia te krwawe, heroiczne wspomnienia. Poeta nad kartką papieru się zadumał: to on jest władny powołać do życia Czarnego Rycerza. Dziennikarz włożył sobie na głowę z gazety zrobiony stosowany kapelusz i słowami Stańczyka spiera się z własnym codziennym konformizmem, machając papierowym kaduceuszem. Wernyhora? To któryś z weselników zasnął na zydłu, a gospodarz go nobilituje, opowiada o nim, z nieistniejącym rogiem złotym się obnosi — wkrótce już i żona, i parobcy będą mu potakiwać, nowe szczegóły o dostojnym gościu dodawać, bo, rzecz prosta, w taką weselną noc, gdy gości tylu, nie ma sensu z pijanym o głupstwa się sprzeczać, by wywołać gorszą awanturę. Niech wierzy, że widział, że jest wybranym, że prawdą to, co mu w duszy gra...

A w trzecim akcie, nad ranem, jeszcze moment ożywienia: może by wypad wspólny zrobić, z bronią w rękę? zajazd, kulig? obojętne co. Jakiś czyn. Ale już zapanowuje zmęczenie, omdlenie, niemożność. Dopiero muzyka — to Isia wzięła skrzypki — ich ożywi do tańca, najpierw niemrawego, potem posuwistego, w poloneza ruszą.

Lidia Zamkow ze znajomością rzeczy zrekonstruowała psychologiczne mechanizmy *Wesela*. Płaciła za to pewną cenę — mówiliśmy już o tym. Czy warto było zapłacić? Wydaje mi się, że tak. Ten dramat społeczny, jaki Wyspiański zawarł w *Weselu*, wystąpił teraz w mocniejszym blasku, chociaż pozbawiony oprawnych świecidełek. Ujawniła się, w sposób oczywisty, ironia poety, ale także to, co kryło się poza nią. Bo owo zestawienie gości weselnych i matejkowskich osób dramatu to była nie tylko ironia, lecz także powołanie. I Zamkow nic z tej wieloznaczności w swoim przedstawieniu nie straciła. Przeciwnie, ironia i powołanie wystąpiły ostrzej, pozbawione tradycyjnego sztafażu, tych połączonych ram stańczykowsko-galicyskiego upajania się historią. Wielkość, jak gdyby chciała za Wyspiańskim mówić reżyserka, pojawia się wam tylko w pijackim marzeniu. Ale przecież ona w was jest, nie w historii. To z was wydobywają się te marzenia, te wizje, ta siła, która kiedyś była fundamentem Rzeczypospolitej. To wy, skłóceni między sobą, wzajemnie nie najlepsze sobie dając przykłady, chłopi i goście z miasta, jesteście wspólnym tańcem weselnym związani, jednym polonezem, który do odtąnczenia przepisała wam historia. Kto się będzie bił o Polskę — na ten temat mógł mieć wątpliwości Wyspiański w roku 1900. Ale takie pytanie niewiele ma sensu dzisiaj, po dwóch wojnach, w których bili się wszyscy. Zamkow zrozumiała i wyreżyserowała *Wesele* jak

sztukę współczesną. Jest to chyba dla pisarza, choćby i czwartego wieszczą, nagrodą niemałą: stać się na swym jubileuszu autorem współczesnym.

I teraz niech się oburzają ci, którzy wierzą niezłomnie tradycji i dawności: ci, którym brak na scenie barwnej, ludowej szopki. I niech drwią inni. Ale przecież ci, którzy drwią, drwiną próbują tylko odpowiedzieć na to, że zostali ze sceny wydrwieni. Tradycjonalistów natomiast uspokoić można łatwym chwytem, cytując Wyspiańskiego: *umierać musi, co ma żyć*. W Teatrze im. Słowackiego umarło *Wesele* — ludowa malowanka na szkłe. Zostały sprawy, które są żywe.

Jest jeszcze jedno kryterium, według którego sprawdzić można — na ogół bezbłędnie — zasadność nowych pomysłów inscenizacyjnych: aktorstwo. W krakowskim przedstawieniu *Zamkow* pozwoliła aktorstwu rozwinąć się bogato, jak gdyby snuła swe pomysły sceniczne dla konkretnych osobowości, temperamentów, a nawet nawyków czy upodobań. Nie wprowadzała żadnej jednolitości artystycznej — właściwej przy daleko posuniętej stylizacji, zbędnej natomiast, gdy na scenie zamiast stylizowanej po krakowsku fantazji rekonstruowała dramat społeczny. Taki dramat, który swe znaczenie czerpie z konkretnych konfliktów postaci i rzeczywistego antagonizmu postaw, a nie z symboliki obrazów scenicznych, jak to często bywało w przypadku *Wesela*.

Była więc świetna Klimina Heleny Chanieckiej i rubaszny, zadzierzasty Czepiec Włodzimierza Saara. A obok dziewczęca, lecz agresywna Panna Młoda Niny Skołuby-Szmidt i Kazimierz Witkiewicz jako Gospodarz: pół-panek, pół-chłop, przewrotny, wykorzystujący swą dogodną sytuację wobec wszystkich partnerów, narzucający weselnikom i ton swój, i swoje fantazje, akcentujący przy tym doskonale wewnętrzną tych fantazji spójność: ich ironię, ale i zawarte w nich powołanie. Maria Kościalkowska zagrała Marysię z temperamentem lirycznym i romantycznym, jak gdyby w kontrapunkcie wobec reżyserki, która scenie widzenia Marysi z kochankiem dała oprawę obrzędowo ironiczną. Znakomity duet graczy, by tak na wyrost powiedzieć, politycznych stworzyli Marian Cebulski (Ksiądz) i Roman Stankiewicz (Żyd).

Zamysły reżyserki owocowały w drobniakach aktorskich: wyzwolona z obowiązku stylizacji Rachel Teresy Budzisz-Krzyżanowskiej okazała się odkryciem. Tą dziewczyną, która — przysłowiowo już — *zna cały Przybyszewski*, nie powoduje ani snobistyczna poza, ani poetyczna maniera, lecz ciekawość życia; jest wewnętrznie otwarta na każde doświadczenie, i jakże jest młodopolskie — paradoksalnie, bo bez młodopolskich stylizacji! — to właśnie, że ona wśród doświadczeń nie rozróżnia tych, które czerpie z lektury, i tych, które bierze z życia... Nie pierwszy to sukces młodej aktorki i zapewne nie raz jeszcze przyjdzie o niej mówić.

Jest wreszcie w *Weselu* cała grupa postaci łatwiejszych chyba do zagrania, już w samym tekście bowiem bogatych i zróżnicowanych. Wymienić trzeba przynajmniej Poetę, Dziennikarza i Nosa. Pierwszego gra Leszek Herdegen. Nie skrywa dwuznaczności roli: jest tym, który dramat *Wesela* po trosze inscenizuje, ale i jego aktorem zarazem. Jeśli sprawa symboli nie została ze sceny wygnana doszczętnie, to właśnie dla niego. To Poeta najlepiej czuje się wśród symboli, chociaż rzeczywistość wokół niego jest i konkretniejsza, i drastyczniejsza. Herdegen gra ironię brawurowo i ostentacyjnie. Ale przedstawienie ma w ogóle tę właściwość, że nie tuszuje postaw. Kilka zdań wypowiedzianych przez Nosa (Karol Podgórski) zyskuje siłę dobitną. Jego pijacki monolog *Zamkow* podzieliła na poszczególne kwestie, którymi jak kometą inkrustowała przedstawienie. I słusznie chyba mniej ją interesowała postawa jednego z gości weselnych niż sens całości. W roli Dziennikarza wystąpił Arkadiusz Bazak; umiejętnie przekształcił w monolog swój spór ze Stańczykiem. A *Zamkow* ładnie dowiodła, jak to te dwa fragmenty czy skrawki Polski mieszczą się w istocie w jednej osobowości, tworząc melanz wątpliwości i zadufania, zwany kiedy indziej polskim charakterem.

O krakowskim przedstawieniu odezwały się już głosy bezgranicznego entuzjazmu i totalnego sprzeciwu. Nie jest to ostatnimi laty częsty wypadek w naszym życiu teatralnym. Tak przynajmniej się tylko te przedstawienia, które coś znaczą. Które podejmują z widownią dialog o jej sprawach i z konieczności tylko mieszczą się między podniesieniem i zapadnięciem kurtyny.