

# Dożynki — czyli pokłosie «Wesela»

N ledawne „Wesele” telewizyjne wywołało znaczne poruszenie wśród publicystów oraz osób postronnych, i to w znacznej skali — od uznania do potępień, nieraz stanowczych i gwałtownych. Wyłania się nadto ostrożna opinia, że oto odpływa fala bezkrytycznego aplauzu dla nowinek, a nadpływa fala oporu przeciw samowoli reżyserskiej, przeciw dowolności w interpretacji subiektywnej, przy której sens ideowy — w tym wypadku „Wesela” — został spaczony.

Sądzę, że ta fala kontestacyjna ma istotne cechy przełomu ogólniejszej natury, bowiem trzeba ją odnieść nie tylko do ujęcia telewizyjnego, ale także do przedstawienia teatralnego, i to nie tylko Lidii Zamkow, ale także reżyserów innych. Wreszcie sprawa dotyczy w ogóle inscenizowania repertuaru wielkiego, kiedy autonomia reżysera wobec tekstu zmieniła zasadniczo intencje autora.

Muszę tu dodać uwagę, że rozważam sytuację w teatrach konwencjonalnych, przeznaczonych dla szerokiej i przeciętnej publiczności, a nie sytuację scen awangardowych, gdzie każdy eksperyment jest dozwolony i pożądanym, ale też — nie każdy się ośmieli.

Wypada jeszcze dodać, że wspomniany krytyczny zwrot opinii stał się dość powszechny, nawet wśród krytyków poprzednio uznających nieograniczone prawo do autonomii reżyserskiej. Wcześniej od krytyków dostrzegła publiczność to narastające zagrożenie autentyczności tekstów dramatycznych. Oczywiście, pisali o nim także odosobnieni publicyści, między którymi i ja się znalazłem, może i dlatego, że stykałem się bezpośrednio z opinią widzów w Klubie Miłośników Teatru.

Pierwszym wyłomem w ujęciu tradycyjnym „Wesela” była inscenizacja Wajdy w Krakowskim Teatrze Starym (1963/64). Zjawy aktu II — jedne skonkretyzowane, inne niereczywiste — nie zostały włączone w obcowanie bezpośrednie z partnerami dialogu. Istniały jakby poza nimi (mówiący obraz, kukła itp.). Chochół reprezentował niewielki wiechetek słomy oraz głośnik

przepowiadający tekst. Tak zdegradowany korowód zjaw został więc pozbawiony konkretnego udziału w akcji, mimo uznania ich przez Wyspiańskiego za „osoby dramatu”.

W tym samym sezonie 63/4 realizował „Wesele” Hanuszkiewicz w warszawskim Teatrze Powszechnym. Rozegrano tam akcję w dekoracji szopkowej Killiana, na obracającej się płycie, narzucającej marionetkowe ujęcie sytuacji. Ale najważniejszą zmianą było skomasowanie wszystkich zjaw wraz z Chochłem w jednej postaci (grał ją Siemion). Pomysł sam godny jest uwagi, gdyż akcentował jednorodność „osób dramatu” i ich wspólne pochodzenie od Chochła<sup>1)</sup>. Tym niemniej w „siernięzym” wykonaniu Siemiona cykl zjaw zatracił indywidualne odrębności, skutkiem czego akcja stała się dla widza, nieobznajomionego z tekstem, rebusem nie do rozwiązania.

Druga, jubileuszowa wersja „Wesela” Hanuszkiewicza w Teatrze Narodowym (1968/69) powtórzyła koncepcję poprzednią, jednak w zmienionej realizacji. Aktor grający Chochła — tym razem Bukowski — wtaczał i wytaczał na scenę olbrzymie, niesamowite kukły — straszdyła z drewna i ze słomy, których oblicza i akcesoria pozwalały je identyfikować. Chochół ukryty za nimi wygłaszał ich tekst z niezwykłym nasileniem głosu i ekspresją. Te groźne i koszmarnie sceny uwypukliły — zgodnie z intencją Wyspiańskiego — demonizm i opór paraliżujących aktywność polską. Zgodnie z tym ujęciem Złoty Róg, rekwiżyt powiększony a „nieprawdziwy” jako omamianie, został

<sup>1)</sup> Koncepcję tę lansował niegdyś A. Łada-Cybulski w swym studium „Z mroku jaśniejące słowo”, Paryż 1931.

przyjęty z nabożeństwem przez Jaszkę. W finale Jasiek wybiegał ze sceny na widownię i wracał na nią, daremnie szukając ratunku. Całość utrzymana w tonie tragicznym wywołała też wstrząsające wrażenie, odmienne od atmosfery pijaństwa i rozpasania weselnego, jako pobudek wyzwalających zwidy i koszmarnie — w przedstawieniu Zamkow.

O obu przedstawieniach Hanuszkiewicza pisałem wówczas tak, jak to reasumuję obecnie. Prywatnie opinie widzów traktowały obie wersje bez różnicy — raczej niechętnie.

Rok jubileuszowy w stulecie urodzin Wyspiańskiego, przyniósł wiele przedstawień, oraz ich przegląd w Krakowie. Wszystkie odznaczały się „nowym odczytaniem”. Zaprezentowano też „Wesele” lalkowe, w wykonaniu poznańskiego „Marcinka” i reż. Leokadii Serafinowicz. Faktura lalkowa okazała się tu bardzo przydatna dla zrealizowania ciekawego pomysłu. Oto podkreślono dobitnie wprowadzony przez Wyspiańskiego podział na dwie rzeczywistości, więc na „osoby” i „osoby dramatu” (czyli zjawy), a to tym sposobem, że lalki grały gości weselnych, a lalkarze — zjawy. Dysproporcja egzystencjalna tych dwu wymiarów rzeczywistości stwarzała swoistą wymowę sytuacyjną i dialogową.

Jubileuszowe było również przedstawienie „Wesela” Lidii Zamkow, przyjęte przez krytykę złośliwie, a przez odłam publiczności z oporami, jeśli nie z oburzeniem. „Dialog” ogłosił wtedy sprawozdanie, z którym polemizowałem w tymże piśmie (nr 7/1969). Nie zapominając walorów reżyserskich i aktorskich przedstawienia występowałem przeciw naruszeniu rdzenia „Wesela”, jego struktury problemowej i formalnej. Szło mi głównie o próbę

zracjonalizowania irracjonalnej akcji aktu II, w którym aurę demonizmu zastąpiono pijackimi zwidami weselników i ogólnym rozprężeniem. Ujęcie to, natrętnie materialistyczne i naturalistyczne, stoi w oczywistej sprzeczności z wyobraźnią poetycką Wyspiańskiego.

Charakterystyczne jest, że reżyserzy-nowatorzy lekceważą poetykę „Wesela” i potpiają styl młodopolski, usiłując go zmodernizować, czyli zracjonalizować. Jeśli więc obca jest im ta poetyka, to co w takim razie pociąga ich w „Weselu”?

Potapia się także „Wesele” za odbicie w nim klimatu matejkowskich obrazów. Otóż klimat ten zaciążył, jak wiadomo, na Wyspiańskim, który zdawał sobie sprawę, że wizje mistrza wycisnęły piętno na wyobraźni i psychice polskiej, ale też — że pod ich wspaniałą zewnętrznością kryje się jednak tragizm losu polskiego. I to właśnie przynależą do aury „Wesela”, do koncepcji Wyspiańskiego.

Toteż w interpretacji zjaw trzeba przyznać wyższość drugiej koncepcji Hanuszkiewicza. Wyspiański nadał zjawom konkretny byt sceniczny, wprzął je w sytuację i dialogi, i nie można tej konwencji pominąć, jeśli akt III ma mieć jakikolwiek sens w układzie całości i w tragicznym epilogu. Przy racjonalistycznym i naturalistycznym ujęciu Zamkow nie ma jednorodności „osób dramatu”, a Chochół, inicjator akcji, został w ogóle zlikwidowany. W finale aktu I zjawia się jako cień na ścianie, a Isia opowiada o nim bajeczkę kołysanemu do snu niemowlakowi. W akcie III Chochół zastępuje Isia, co jest nie tylko niekonsekwencją w obrębie koncepcji reżyserskiej, ale i oczywistą sprzecznością w stosunku do rozwiązania Wyspiańskiego.

Opory publiczności po tym przedstawieniu były znaczne, tym bardziej, że miało ono uświetnić jubileusz i spopularyzować utwór. Terenem kontestacji stał się Klub Miłośników Teatru, gdzie odbyła się w marcu 1969 wręcz dramatyczna dyskusja nad przedstawieniem, z udziałem reżyserki i zespołu. Wobec uwag krytycznych z sali Lidia Zamkow opuściła demonstracyjnie zebranie, wystąpiła następnie z obraźliwymi zarzutami, i zerwała stanowczo stosunki z Klubem. Dyrekcja Teatru im. Słowackiego odżegnała się stanowczo od tego wystąpienia. Oczywiście, w Klubie powstało znaczne i długotrwałe wzburzenie oraz przykre konflikty wewnętrzne. W maju odbyła się w Krakowie sesja Klubu Krytyki Teatralnej poświęcona omówieniu festiwalu Wyspiańskiego, na której informowałem o tym zebranych. Również krytycznie odniosła się do przedstawienia Komisja Teatru Szkolnego, do której skierowała list protestacyjny żyjąca wtedy jeszcze córka Wyspiańskiego. Ponadto ukazało się kilka podobnych enuncjacji w prasie.

Natomiast krytyka stanęła po stronie Lidii Zamkow, podobnie ustosunkował się wówczas miejski Wydział Kultury, usiłujący wpłynąć na opinię Klubu Miłośników. Ferment trwał dalej i wyszedł poza sprawę samego „Wesela”. Miejska Komisja Kultury stwierdziła na posiedzeniu 28. 05. 1971, że nastąpiła niepokojąca sytuacja w życiu teatralnym naszego miasta. W tym czasie wystąpiła Lidia Zamkow wobec prezesa Klubu z propozycją urządzenia klubowego wieczoru z jej spektaklem nagrodzonym na szczecińskim festiwalu teatrów małych form. Opozycja, z moim udziałem, sprzeciwiła się temu występowi wobec niezalatwienia przez Lidie Zamkow poprzedniego incydentu oraz jej zerwania z Klubem. Na burzliwej Radzie Programowej Klubu nastąpił wyraźny rozłam. Jednakże występ ów został przeformowany pod naciskiem Wydziału Kultury, odbył się też w nieobecności secesjonistów. Wynikiem tych niepokojów była cicha likwidacja Klubu, który w bieżącym sezonie nie rozpoczął działalności, a ma być zastąpiony — jak wieść niesie — przez Salon teatralny prowadzony w innych warunkach i z pominięciem buntowników. Tak to skutkiem owych zajęć najliczniejszy i najaktywniejszy w Polsce Klub przestał istnieć. Instancje administracyjne, poduszczane przez ludzi teatru urażonych krytyką, uważały widac swobodę wypowiedzi za szkodliwą dla teatrów, jakkolwiek dyskusyjność przedstawień podkreśla się stale jako ich zaletę. Wygodniejsza jest zorganizowana aklamacja, spokój i wykonanie planu.

Tym zabawniej wygląda ów ostracyzm wobec opozycji klubowej dziś, kiedy telewizyjne powtórzenie „Wesela” wywołało zmienny zwrot w opinii.

Ta telewizyjna wersja dowodzi, że Zamkow usiłowała niejako odwołać się do widowni całego kraju, co, jak się wydaje, nie przyniosło pożądanego skutku, tj. aprobaty. Wersja telewizyjna jest zasadniczo powtórzeniem teatralnej, przy zmianach umożliwiających odmienną technikę optyczną. Tak np. scena z Widmem, zastąpiona snem-monologiem Marysi, snującym się w pracowni malarza Delaveaux, była sama w sobie nastrojowa. Tym niemniej dialogi Wyspiańskiego z aktu II, zamienione przez reżyserkę na monologi, traca, oczywiście, swą siłę i siłę antagonizacyjną, niezależnie od zubożenia poetyki scenicznej, sytuacyjnej. Bo jeśli poeta rozstrzyga konflikt wewnętrzny postaci — a więc monolog — na dialog dwuosobowy, wówczas zamienia funkcję literacko-dramatyczną na sceniczną, więc teatralną. Jeśli teraz reżyser skasuje ów dialog na rzecz monologu, to redukuje tym samym funkcjonalność sceniczną i sytuacyjną tekstu.

Ponadto w pojedynczych scenach aktu II zagubiono ciąg tego korowodu istotny dla akcji, znalezony przez inicjację sprawy przez Rachele-muzę (zamienioną na romansową przegodę), przez scenę zaklinalną i zjawienia się Chochła, aranżującego „diabelską sztukę” ze zjawami i Złotym Rogiem. Wynikają stąd niekonsekwencje w akcie III, a całość została sprowadzona do poziomu absurdalnych deliberacji Nosa.

Niekonsekwencje przedstawienia teatralnego pomnożono w telewizji przez nowe. Jeśli racjonalizuje się ujęcie zjaw, to jak np. rozsądnie wytłumaczyć sparalizowanego Dziada, chodzącego niemal na czworakach, który przeobraża się niespodziewanie w Szele-giganta krwawej zemsty, gadającego ze sobą. To mógłby być wynik czarów chochołch, ale przecież odrzucono je zdecydowanie.

Podobnie Wernyhora był w teatrze postacią tajemniczą i anonimową (choć porzabawioną matejkowskiej malowniczością). W telewizji reprezentował tę postać tylko kozuch, wiszący w izbie na gwoździu. Jeśli Gospodarz we śnie (wedle zamierzenia reżyserki) nie zdołał sobie wymaglinować Wernyhory „matejkowskiego”, tylko kozuch, to dowodzi tym ubóstwa swej wyobraźni, a był w końcu malarzem. Przy tym scena tego snu została plastycznie rozbudowana przez wizyjne użycie chorągwi, sztandarów i witraży (Wyspiańskiego, nie śniącego Teofalera); tylko prymitywny i realistyczny kozuch symbolizował Wernyhora. Po oknieci się Gospodarza wszystko okazuje się fikcją, złota podkowa — to dewizka od zegarka, Złotego Rogu nie ma i nie było. Wszyscy wkoło udają, że wierzą Gospodarzowi na słowo, a na stronie podśmiewają się z niego. Dziwne tylko, że mimo tych kpін Jasiek uwierzył jakoś w talizman i pędzi, by mobilizować chłopów do walki, a sceptyczni inteligenci zbroją się jak mogą. Więc co się w końcu dzieje? Czy wszyscy dostali bzik pod wpływem snu Gospodarza? No i w finale Isia rozbraja tę absurdalną ruchawkę, zakończoną — polonezem. Przypomina się, jak to osławiony Prokasz pisał niegdyś po premierze „Wesela”, że sztuka jest dość posępna, ale kończy się wesolym ober-tasem...

Przedstawienie telewizyjne omówiono w „Ekranie” dwukrotnie, najpierw publikowano wywiad z reżyserką, następnie dwugłos redakcyjny, oczywiście jeden głos był „za”, drugi „przeciw”. Głos krytyczny oponuje przeciw interpretacji zjaw, której wynikiem jest zamordowanie „Wesela”. Głos pozytywny, hroniąc koncepcji reżyserki, analizuje niezmiernie zawile zjawę Wernyhory jako mitu zbiorowego (reprezentowanego na ekranie przez kozuch?). Chwali sprozaizowanie wiersza, uważa przedstawienie za realistyczne i symboliczne (zarazem), przyznaje mu wartość popularyzatorską, „nie stłumioną przez ciężar neoromantycznego arcydzieła”.

Jeszcze słów kilka o filmowym „Weselu” Wajdy, o którym już głośno, jakkolwiek film nie jest gotowy. Na filmie się nie znam, i nie uprzedzam wyników, które — jak można ocenić z publikowanych zdjęć próbnych — zapowiadają się wcale interesująco. Idzie mi raczej o wypowiedzi Wajdy w licznych wywiadach, które nie napawają jakoś otuchą. Reżyser twierdzi np. („Film” z dn. 16. 05. 71), że „publiczność przychodzi do teatru, żeby coś zobaczyć, a nie po to, by uczestniczyć w spekulacjach myślowych”. To ryzykowne sformułowanie, odmawiające widzom prawa do myślenia, zwraca się rykoszetem także przeciw autorowi wypowiedzi jako reżyserowi wykluczającemu ze swego warsztatu — myślenie.

Jeszcze w grudniu ub roku omawiał Wajda na wieczorze wawelskim własne niepokojące twórcze „Wesela” (Dalszy ciąg na str. 13)