

ROZMYŚLANIA NAD SYMBOLEM

„Pytaj o każdy fakt, towarzyszu.
Nie bierz niczego na wiarę bez słów.
Sam wszystko sprawdź; o ciebie idzie”.

Bertolt Brecht: „Pochwała nauki”

Symbol w „Weselu” stanowi rebus dawno rozwiązany. Wynik znano z góry, pod obrazki podłożono, jak w rebusie, słowne sformułowanie.

Nieufność do zawartości intelektualnej dzieła „rozrywek umysłowych” każe mi prześledzić i znaczenie i sformułowania.

Mianem „symboliczne” określa się zazwyczaj to, co w „Weselu” jest nierealne. Postaci-symbole: Stańczyk, Wernyhora, Chochoł, Hetman, przechodziły, wartą zresztą odnotowania, przemianę nomenklatury. W afiszu i programie prapremierowym te role określane są jako „postacie fantastyczne”, w pierwszym wydaniu książkowym figurują jako „osoby dramatu”, praktyka teatralna, poszukując ich funkcji i znaczenia, określa je przeważnie jako „postaci symboliczne”.

A więc symboliczne jest to, co fantastyczne, czyli nierealne, należące do wymiaru fantazji poetyckiej. Czy ściśle sformułowanie tych zjawisk, jak w rebusie, da się utrzymać w całości dramatu i co z tego wynika?

Zacznijmy od postaci-symbolu najwcześniej i najdokładniej sformułowanego, tj. od Chochoła. Każdy miał pana(nią) od polskiego i każdy wie, że: a) „chochoł to krzak róży owinięty na zimę w słomę, czyli symbol uśpionej poezji (czasem do słowa „poezji” dodaje się przymiotnik „narodowej” i jeszcze określenie: „na zimę nicwoli”); b) symbol ten stwarza i określa Rachel, a podejmuje Poeta.

Przy uważnym czytaniu utworu możemy prześledzić owo tworzenie się symbolu. I oto na kilka scen przed ową słynną: Rachel—Poeta (36), bo w scenie 23-ciej, Pan Młody przeprowadza po raz pierwszy równanie róża = poezja, adresując je do Poety.

POETA

To ciekawe,
że co my rozumiemy przez prozę,
przetapia się na dźwięk, rymy
i że potem z tego idą dymy
po całej literaturze.

PAN MŁODY

Zupełnie tak, jak w naturze:
kwiat w swoim zapachu się lotni
i przychodzi różni markotni
te same wahać róże.

W scenie 36-iej Poeta dwukrotnie,
bez inspiracji Racheli, dotyka tego symbolu, precyzuje go:

ze świętymi pani przestaje,
za pan brat z różami w ogrodzie;

a dalej:

A włócz się, poezjo, włócz,
od komory do komory,
od ogrodu róż...

i dalej (jak w dziecięcej zabawie
„zimno, ciepło, ciepło”):

a muśnie jej szal który krzew,
to jej tęsknota i żal
udzieli się przyciętej słomie...

. . . Ujrze panią rad
. . .
pochyloną nad chochołem...

— aż Rachel połączy te elementy róża — poezja — słomiany pancerz. Jej konstrukcję będzie jeszcze uzupełniał Poeta i tak powstanie symbol wypracowany przez ściśle określoną środowiskową grupę: dwóch poetów i dziewczynę towarzyszącą prądom literackim, wrażliwą na poezję. Będzie to symbol podawany z rąk do rąk, zabawka literacka, przypominająca zbiorowe tworzenie limeryków w gronie Tuwima i Lechonia.

Ale dalsze losy stworzonego symbolu nie będą miały arytmetycznej, rebusowej ścisłości. Ow literacki pomysł ulegnie już w końcu I aktu pewnej odmianie, kiedy to Poeta — widocznie uznając go zbyt trudnym w metaforyce dla Panny Młodej — będzie go transponował na prymitywne wyobrażenie duchów, którym „złe wciórności dopiekają”.

Dalej ów wysublimowany znak literacki „pojawi się” nie tym, którzy go stworzyli, lecz najmłodszej najnawniejszej uczestniczce „Wesela” — Isi.

Język owego symbolu również ulegnie zmianie: nie będzie to już „literacki ton”, lecz melodyka i słownictwo ludowej bajki z jej nieodłącznymi atrybutami: „wicher wiał”, „bo się bał, bo się bał” i to w „północnej godzinie”. Kolejne zaskoczenie to następne wcielenie symbolu: materializacja jego w akcie III. Gdyby utrzymać w mocy jego pierwotne znaczenie, to owa róża poezji narodowej zachowuje się w stosunku do okoliczności — przewrotnie. Wobec gotowości zebranych do czynu, wobec najeżonych kos, widel i innej broni, słoma nie opada, róża nie zakwita, lecz zaczyna dawać rady wiejskiej znachorki, odczyniać uroki:

„Na czołach im kółka zrób”
„poodpasuj szable z pęt”
„Lewa nogę wyciąg w zad”
„zakreśl butem wielki krąg”
„odmów pacierz ale wspak” itp itp.

Czy to jest, czy to może być tekst należący do tej właśnie wcielonej metafory dwóch poetów i Racheli? Chyba nie. Nie wchodząc na razie w sprawy formalne, nie odpowiadając na pytanie: kto wszedł na scenę, zadajmy pytanie: co się stało w chacie, najeżonej „ostrzem roz-maitem”? Oto pady słowa kpiny, zdezawuowano wydarzenie, zdemaskowano pozory. Nastąpiła nie jadowita kompromitacja, lecz obnażenie pewnej bolesnej prawdy; powiedziano na scenie: król jest nagi.

I teatr staje przed nowym problemem: symbolem zmieniającym swoje znaczenie, płynnym, kapryśnym. Musi znaleźć formy przedstawienia zjawiska poetyckiego, a nie łatwego zastąpienia znaku treściowego przez najprostszy znak wizualny, jak w rebusie.

*

Drugim, jaskrawym przykładem na konieczność rewizji tak treści jak i formy symbolu jest inne zdziwienie symboliczne, w krytyce od dawna kontrowersyjne, a w teatrze od dawna jednoznacznie-pompacyjne, czyli scena Gospodarz-Wernyhora

(Dalszy ciąg na str. 4.)

Rozmyślania nad symbolem

(Dalszy ciąg ze str. 1.)

ra. Opinia o tym zjawisku jest — upraszczając oczywiście — nieomal zgodna: scena ta nie podlega prawidom kierującym innymi „zjawami” („co się komu w duszy gra, co kto w swoich widzi snach”) z trzech powodów.

Po pierwsze: Wernyhora poza Gospodarzem widzą inni ludzie. Po drugie: Wernyhora zostawia po swej „wizycie” widome znaki (róg i podkowę). Po trzecie: bytność Wernyhory w chacie bronowickiej wpływa na akcję utworu, na cały akt III.

Kruchość tych twierdzeń jest równie oczywista, jak ich imperatywny ton.

Po pierwsze: Jeśli jednak trzymać się twardo przekonania, że Wernyhora to w takim samym stopniu projekcja myśli Gospodarza, jego programu ideowego (bo jakże inaczej? przecież nie przyjechał Wernyhora do chaty bronowickiej), to czy nie jest naturalne, że najbliżsi, tj. żona, syn i „koleś” syna, Staszek, znają ten program, są w jego kursie? To pewne, że wątpliwości i rachunek sumienia Dziennikarza zawarty w jego scenie ze Stańczykiem, jest jego intymną własnością, ale Gospodarz, agitator wsi, ten, co „szepiał nierzaz w noc” prawdy ideowej chłopom, ten nie ma tajemnic i najbliższe otoczenie nie tylko zna ów program, ale jest nim przejęte.

Po drugie: „Widome” znaki bytności zjawy miały już miejsce w scenie Dziennikarza. Ów zostawiony przez Stańczyka „kaduceusz polski” nie mało kłopotów narobił teatrowi i aktorom. Ze szczególną lubością przypatruję się karkołomnym gimnastykom manualnym aktorów, grających Dziennikarza, po scenie „ze zjawą”. Wiedzą, że mają ów znak widomy zniwelować, zdemateryalizować, ale nikt nie wie jak. Więc chowają go za siebie, pod siebie aby — wykorzystując skwapliwie tekst: „Wyjdę za próg. Powietrza! powietrza!” — uciec z nim po prostu w kulisy.

Po trzecie: Jeśli Wernyhora to program Gospodarza, to i rozkazy Wernyhory nie są czym innym jak decyzjami Gospodarza. Decyzje owe zmieniają tok akcji, co ma miejsce nie tylko w „Weselu”, ale we wszystkich niemal dramatach świata, gdzie decyzje są działaniem, a działanie zasadą dramaturgii.

I znów zadanie teatru polega na szukaniu odpowiedzi na pytanie, co rozwija się w myśli i wyobraźni Gospodarza, a nie — kto wszedł na scenę.

Na scenie rozrasta się, nabrzmiewa w decyzje idea polityczna, narodowo-wyzwoleńcza Gospodarza. Propozycje, plany, projekty to temat sceny. W tym świetle wyraźne sprzeczności i nawet nonsensy, jakie mówi Wernyhora, nie będą obciążać Wernyhory słowacko-matefkowskiego, lecz będą wyrażać sprzeczności i spekulacje myślowe Gospodarza.

A sprzeczności i nonsensy w tej scenie są nad wyraz jaskrawe. Zestawił je już kiedyś prof. Kucharski, przypomnę je teraz tylko.

„Roześlesz wici przed świtem”

„Skoro poroższasz gońce zgromadzisz lud przed kościołem”

(to cóż mają robić gońce? i po co gońce, skoro Gospodarz sam ma

gromadzić lud po rozestaniu gońców?)

„A ty wstawszy bardzo rano skoro zejdziesz pierwsze słońce...”

(czyli Gospodarz ma iść spać i wstać ze świtem a nie rozsyłać wici przed świtem!)

„ku drogom wyteżaj słuch”

(a więc już nie ma Gospodarz gromadzić ludu przed kościołem, tylko wyteżać słuch?)

„czy tętentu nie posłyszają czy już jadą z Archaniołem — ?”

(a więc nie działanie, lecz czekanie na cud? skądże! Bo:)

„leć kto pierwszy do Warszawy
kto zwoła sejmowe stany,
kto na sejmie się pojawi
sam w stolicy — ten nas zbawił”

(maksymalny program: ogarnąć powstaniem zabór carski? w jaki sposób?)

„Daję waści złoty róg
możesz nim powołać chór”

(i ani słowa o potężnych konsekwencjach zaniedbania funkcji rogu — ot po prostu — „możesz”, ale nie musisz.)

Nie wdając się w nieskończony łańcuch sprzeczności przytoczmy na zakończenie dwa radykalnie przeciwnostawne twierdzenia:

„Ma być jawne co jest krytem”

„Jutro wielką tajemnicą”

— i powiedzmy sobie otwarcie, że w scenicznym życiu „Wesela” Gospodarz jest odpowiedzialny za ową antologię sprzeczności, że to są strzępy jego pomysłów i propozycji ideowych a nie Wernyhory, którego nie ma i który jawi się uczestnikiem w bardzo niezdecydowanej formie. Zjawisko Wernyhory i okoliczności towarzyszące temu zmieniają się, rozrastają, nie są obserwowane, lecz grą wyobraźni. Najpierw otrzymujemy od Kuby wizerunek:

„jak te dziady z Kalwaryje”

— później Staszek opisuje magnata:

„deljo pāsowa... czaprak tkany rozmalty... u siodła pistolców dwoje...”

Koń otrzymuje atrybuty plekielne, z siwego staje się „jak śnieg, mlīko”(!), dziad z Kalwaryje już ma „złote iskry na wąsach” i jest „w delii” — rozpoczyna się polska mitologia, polska tragiczna skłonność do tworzenia mitów.

Taką chwilę osobliwą ma rozwiązać teatr. Jak? Myślę, że sposobów jest tyle, ile konstruktywnych wyobraźni. Chyba jedynym warunkiem, jedynym zastrzeżeniem dla tej gry wyobraźni jest dokładna, rzetelna praca nad tekstem. Tylko tekst może doprowadzić do tak np. rewolucyjnych posunięć scenicznych, jak postawienie znaku zapytania nad tzw. winą Jaśka, zgubieniem złotego rogu. Bo tekst mówi, że „Jasięk po wsi gonil konno, w okna wszystkich dzwonił!” — i pełna chata ludzi i błonia okoliczne pokryte zbrojnymi to przecież dzieło Jaśka. A złoty róg, który zgubił, nie przeszkodził mu w tej funkcji budzenia i mobilizacji ludzi! A może złotego rogu nie było, tak jak nie było Wernyhory? Wernyhory, który — aby zrealizować informacje o sobie —

staje się kioskiem rekwizytów? Bo to i szaty pątnika i kostium nieomal karmazyna, i pistolet, i lira, i róg? Zawsze mnie bardziej interesuje człowiek, jego myśli, wyobrażenia i słabości, niż pistolet z dykty i lira z papier-maché.

*

O „Weselu” można długo, o symbolu w „Weselu” — nieskończenie. Rozmyślania o scenie Stańczyk—Dziennikarz do jakże drastycznych wniosków i decyzji prowadzi. „Stańczyk”, „Tekla Stańczyka”, konserwatyści — a któż to powiąże dzisiaj w zborną całość, jeśli w dodatku patron konserwatystów objawi swe inne, oskarżycielskie, non-konformistyczne oblicze? Trzeba ten temat w scenicznej propozycji odrzucić jako niewykonalny, tak jak zdanie Rachel „bawię się pour passer le temps, tylko” — trzeba dziś przyjąć dosłownie, bez aluzji do księżeczki Tetmajera „Pour passer le temps oktawa”.

Jedyne, co ocali się znaczeniowo w tej scenie, to myśl, że białen królewski był pierwszą żywą gazetą współczesną, tak jak przy powstawaniu trzeciego stanu stał się nią cyrulik. I ten znak równania białen — potężnym — zostanie jedynym wyznacznikiem treści sceny, który może przyjąć i przemysleć współczesna widownia.

Scena Pan Młody—Hetman dostarcza również badaczom literatury dużo kłopotów. Na ogół zgodni są w opinii, że jedyny wskaźnik „adresowy” to ów okrzyk: „Wojewoda! — Wojewoda!”, którym Pan Młody identyfikuje siebie z Lucjanem Rydlem, autorem „Zaczarowanego koła”, kreatorem postaci Wojewody. Prawidłowiej by było, wynika z tych rozważań (jest to westchnienie o logikę), gdyby Hetmana urządził Dziennikarz, a więc przedstawiciel „konserwy”; sprawdzałaby się wtedy historiozofia „Wesela”. Tymczasem uważne czytanie tekstu skłania do twierdzenia, że owa wizja, zjawisko dziedzictwa szlacheckiego musi i powinno stanowić obciążenie, bagaż przeszłości Pana Młodego. Odbywa się ta autorewizja na tle oczepin, czyli przejścia progą: narzeczeństwo—małżeństwo. „Dziewczyna—żona” z I aktu stała się kobietą, a Pan Młody zamienił wielką przygodę miłosną w Małżeństwo.

Wystarczy tylko powiązać teksty:

„Mego dziadka piłą różnił...
myśmy wszystko zapomnieli...
...o tych mękach, nędzach, brudzie;
stroiłmy się w pawie pióra.”

(Pan Młody, akt I)

„Hej hetmanie, hej hetmanie —
dzisiaj to mój dzień miłości...
Czepiłeś się chamskiej dziewczki?!”

(akt II)

— żeby ustalić, że tylko Pan Młody ma podstawy do rozrachunków ze swoimi tradycjami, ze swoim bagażem obciążeń i powiązań.

*

Można by jeszcze o zestawie Ryccerz—Poeta, Dziad—Szela, Marysian—Widmo. Ale ta próbka eksploracji pozwała mi z prawdziwą radością powrócić do mego właściwego zawodu: wyjaśniania treści za pomocą zjawisk scenicznych.

LIDIA ZAMKOW

Dwie pierwsze części eseju Lidii Zamkow ukazały się w „Życiu Literackim” w styczniu br. „Rozmyślania o obroży” (nr 2 z dn. 12. I.), „Rozmyślania przy czytaniu” (nr 3 z dn. 19. I.).