

Rocznicowe przedstawienie „Klątwy”

STEFAN TREUGUTT

W wierszu o papudze, którą „wycuzono wyrazów o sztuce”, Stanisław Wyspiański przedrwił krytyków zarzucających mu „secesyjność”. Wiersz tak się kończy:

Czekać trzeba cierpliwie, aż po
 pewnym czasie
nowy frazes papudze w pamięć
 wbić znów da się.
Jakkolwiek rzecz ta kształtu Sztuki
 nie odmieni,
frazes jednak wystarczy, by MYŚL
 diabli wzieni.

Zwróćmy uwagę na to duże „S” w wyrazie „sztuka”, a także „myśl” przez wszystkie duże litery.

Wyspiański miał dobre racje, by z pogardą patrzeć na tradycjonalistów, na krytyków oburzonych nowoczesnością jego sztuki. Przecież sam Henryk Sienkiewicz za grafomanie uważał „Wesele”. Aktorzy z trudem naginali się do konwencji teatru Wyspiańskiego, w ogóle zaś jego droga do urzędu „czwartego wieszca” była wyjątkowo niewdzięczna. Od śmierci autora „Wyzwolenia” minęło lat 50 — perspektywa ocen zmieniła się, nawet radykalnie. Co przeciętnie nie znaczy niestety, by perspektywa ta w wypadku Wyspiańskiego wystarczała dla określenia jego wagi w naszej tradycji literackiej. Co więcej, wydaje się, że moment obecny mało sprzyja ustaleniom bardziej precyzyjnym.

Od trzech mniej więcej lat Wyspiańskiego gramy w teatrach bez przeszkód. A przecież dziś jeszcze mają jego sztuki coś ze smaku rzeczy zakazanych — ekscesy polityki repertuarowej tkwią nadal w pamięci zbiorowej, stary Wyspiański przemienił się w swoisty teren odzyskany.

Ba, gdyby nie zakazywano przez ładnych parę lat „Wesele”, gdyby nie zatrzymano gotowego przedsta-



Ksiądz — Stefan Rydel, Matka — Zofia Tymowska

wienia „Klątwy”, gdyby Leon Schiller mógł realizować wielkie koncepcje inscenizacji Wyspiańskiego... gdyby nie ten cały paskudny kramik zakazów, to by się teraz spokojniej na krakowskiego poetę patrzyło, inaczej by się oddzielało poezję od manieryzmu, genialnego

twórcę idei nowoczesnego teatru polskiego od autora sztuk. Wtedy z obecności dużych liter nawet w małym satyrycznym wierszyku można by trochę sceptycznych wniosków wyciągnąć. A na „secesyjność” poety spojrzeliśmy po pięćdziesięciu latach z innej strony — nie zaniepokojeni, jak owa krytyczna papuga, burzliwą śmiałością pomyślow, ale bardziej historycznie, z wyrozumieniem dla rzeczy przeszłych i jako formacja stylistyczna przedstawień.

To, że o Wyspiańskim, odzyskanym i wydartym politykom od kultury, wypada pisać w roku rocznicowym, to też odpowiednio utrudnia zadanie. Bo przecież o jubilatych trzeba pisać dobrze, a o jubilatych narodowych trzeba pisać nawet z dumą. No i trzeba ich grać. Z takim właśnie rocznicowym przedstawieniem mamy do czynienia w Teatrze Powszechnym*).

*

W rozmowie z Pustelnikiem matka księżyckich dzieci z „Klątwy” mówi w pewnym miejscu tak: „Chcę za tych złotych bram podwoje Edeńskich bieć”. Skąd u prostej chłopki te „bramy edeńskie”? Dokładniejsza analiza zdań tego typu pozwoliłaby określić stopień wierności folklorystycznej i stopień literackiej stylizacji tej najbardziej tematycznie ludowej sztuki Wyspiańskiego. Czy np. „Empirejskich bram podwoje”, z monologu Młodej, to jakieś echo starej kolendy ze śpiewnika pobożnego, czy też literacka czysto szata tragedii? We wspomnianym monologu Młodej wyrazy takie jak szczęście, nieszczęście, dola, radość, wesele, słońce, los — piszą się z dużej litery. To tylko graficzna maniera, czy też jeden z tych punktów, w których dotykamy autorskiej koncepcji życia i jego konfliktów? Systematycznych badań nad językiem poetyckim Wyspiańskiego nie prowadzono, krytycy zwykle zaczynają od razu z najwyższego piętra interpretacji idei. Zła kolejność. Gdy oderwiemy idee i myśli poety takiego, jak Wyspiański od ich stylistycznego uwikłania, to otrzymamy ekstrakt intelektualnie mało ciekawy, często sprzeczny wewnątrz. Sądy syntetyczne o Wyspiańskim winna poprzedzać analiza języka, a raczej języków, jakimi mówi on i jego bohaterowie.

Takiej badawczej pomocy przy ocenie „Klątwy” nie mamy. Lecz

już lektura tekstu doprowadzi do wniosku, że obraz wsi w Tarnowskim nie jest celem autora, lecz pretekstem raczej, folklorystyczną ramą tragedii przewiny i losowej kary. Jest w „Klątwie” obfitość realiów wiejskich, jest rodzajowa scenka sporu Młodej z wyrobnikami pracującymi na księżym polu, całość wreszcie utrzymana jest w stylizacji gwarowej. Ale spróbujmy różnomiarowy wiersz „przełożyć” na prozę, a przekonamy się, jak bardzo dialogi tego utworu są nie-naturalne, jak wiele w surowej bryle ludowego języka ozdobników, efektów nastrojowych, metaforyki książkowej. „Klątwa” nie jest — wbrew pozorom — przygotowaniem ludowych partii „Wesela”, język takiego Czepca jest całkiem różną jakością stylistyczną od języka np. Pustelnika w „Klątwie”.

Podobnie rzecz się ma z zastosowanym w tragedii Wyspiańskiego systemem motywacji psychologicznej i sytuacyjnej. Są w „Klątwie” tylko szkice sytuacji realistycznych, zarysy konfliktów sprawdzalnych, jak stosunek księdza do gromady, wpływ klęski posuchy na nastroje wsi, tarcia księżej żony ze służebną Dziewką, drażliwe położenie obyczajowe i moralne rodzinnego księdza wobec parafian. Od tego zaczyna się sztuka, by w miarę rozwoju akcji — za wyjątkiem realistycznie potraktowanego epizodu z Matką księdza — zatracać rudymenta obyczajowej i folklorystycznej sprawdzalności na rzecz mechanizmu tragicznych „musów”. Możemy sobie łatwo wyobrazić, jak taki temat rozwiązałyby Tolstoj (ten z „Potęgi ciemnoty”), a jak np. Maeterlinck. Wyspiański za punkt wyjścia wziął dramat obyczajowy, ale błędem byłoby przypuszczenie, że po drodze zgubił realizm, że mu się nie udało utrzymać obrazu wiejskiego zabobonu w kadrze motywacji sprawdzalnej. Nie, takiego zamiaru poeta, z całości utworu sądząc, w ogóle nie miał.

„Klątwa” jest przykładową próbą wskrzeszenia i unowocześnienia tragedii antycznej. Wiemy jak długo i uporczywie szukał Wyspiański formy tragedii współczesnej. „Klątwa” jest przykładem wyjątkowo „czytym” tych poszukiwań, bo w materię sztuki nie przymieszał się ani problem narodowy, ani społeczny. Ksiądz zawinił, więc go osądza, siły wyższe zsyłają posuchę, trzeba ofiary, do tragicznego rozwiązania dochodzi ponad wolą, a nawet wbrew woli działających, musi dojść. Machina sił nadprzyrodzonych działała w tragedii antycznej wedle ustalonych przez mitologię i tradycję prawideł. Prawideł takich nie może oczywiście powtórzyć w swej nowożytnej tragedii Wyspiański. Stąd u niego siłą działającą w planie nadrealnym jest zabobon wiejski, szczytki wierzeń religijnych (przekonanie Księdza o potępieniu nieuchronnym Młodej i dzieci) wreszcie Bóg (jakoś w intencji poety chrześcijański), który pali piorunami splamioną zbrodnią wieś. Chaos w tej metafizycznej machinie panuje znaczący, ani rusz nie zrozumiały, czy posucha była karą bożą, czy nie, czy klątwa, ofiary i kara w tym utworze działa wedle jakiejś jednej zasady sprawczej, czy tą zasadą jest wierzenie ludu, czy Bóg, czy ślepy przypadek? Tej planiny nie rozwikłamy, machina nadprzyrodzona okazała pod piórem poety nowożytnego sprzeczności wewnętrzne i literackie szwy. Jedno pewne, że Wyspiański nie pisał nowych „Diurdziów”, nie opisywał krytycznie zabobonu — przeciwnie, spróbował magiczne wierzenie ludu potraktować serio. Nie pisał „Klątwy” z oburzeniem humanitarnego moralisty, nie miał zamiaru oświecać ohydny przykładem zacołania i zbrodni. Znalazł natomiast w ciemnej wierze pretekst dla irracjonalnej koncepcji przeznaczenia człowieka.

I oczywiście machina nadnaturalna musiała wypaść niekonsekwentnie, konceptualnie, a na placu został ciemny gąszcz ludzkiej Doli i Niedoli, właśnie przez duże litery, na placu została zagadka losu nie w planie nadprzyrodzonym, ale na płaszczyźnie po prostu... psychologicznej. Otrzymaliśmy, zgodnie z

epoką i jej modą literacką, tragedię czystą człowieka, oderwaną od czasu i miejsca tragedię słabości, upadku, winy okrutnej i niezbadanej kary. U antycznych było troszeczkę inaczej, wina i kara miały posągowe oblicza kodeksów moralnych nieprzekraczalnych, tam działanie człowieka ścierało się z potęgami nadludzkimi.

Tu historia fanatycznej wiary Księdza trafia na znącony poczuciem winy umysł Młodej, przy akompaniamencie zbiorowej hysterii zabobonnej, przerażonej klęską żywiołową gromady.

*

Inscenizację „Kłatwy“ w Teatrze Powszechnym rozumiem jako rocznicowy wyraz hołdu. A więc na prawach trochę specjalnych, godnych szacunku. Oceniać też tę pracę wypada wedle miary trudności, jakie „Kłatwa“ nastrecza twórcy współczesnemu, nawykłemu do intelektualnego, badawczego stosunku do tekstu.

Myślę, że Irena Babel stała przed trudnym reżyserskim dylematem. Tekst i didaskalia autora narzucają wizję teatralnie sugestywną. Spalone słońcem pola, atmosfera krążącego nieszczęścia, finał z żagwią w rękach szalejącej matki spalonych dzieci, z burzową ciemnością, płorunami, pożarem wsi — i słowem bożym. Taki Lorca z „Yermy“ z „Krwawych godów“, tylko bardziej nieokielzany w dusznych, niejasnych przecuciach i grozach losowych — mniej logiczny, literacko bardziej zmistyfikowany. Rozmach kolorów, efektów świetlnych, chórów antyczno-kmiecych. Pewnie, że taka inscenizacja „Kłatwy“ mogłaby stać się prawdziwym majstersztykiem — dość sobie wyobrazić grę scen zbiorowych, deklamacyjną, albo przecież niebywale teatralną wymowę szarpaniny wewnętrznej bohaterów, efekty końcowego kamienowania Młodej itp.

Zważmy też, że odpowiednio sugestywnie przeprowadzona taka właśnie, ekspresyjna wersja „Kłatwy“ mogłaby częściowo przystoić nielogiczności i luki motywacyjnej. Nie trudno sobie uprzytomnić, jak nowatorsko podziałałaby widowiskowa siła „Kłatwy“ od kłótni za życia Wyspiańskiego i śmiało wystawić. Ale

Irena Babel wybrała...
Bez efektów, bez tłumaczenia...
wiania świateł i nastrojów. Scenę otacza mały, amfiteatralnie geometryczny podest, w środku sceny fragmentaryczna księża chata. Czarną, krzyżowo przecinającą się belki, białe ściany. Surowo, sucho, prosto. Scenografia Zofii Wierchowicz idealnie chyba odpowiada założeniom reżysera, tak samo, jak doskonała stylizacja kostiumowa, gdzie z dużym wyczuciem pojemności stylowej folkloru wyzyskała p. Wierchowicz formistyczne uproszczenia. Pewnie, że dziecinne koszuliny i wianuszki przedśmiertne mogą być w najbardziej współczesnej wersji plastycznej tylko koszulinami i wianuszkami, ale proszę przypomnieć sobie świętny kostium księdza, czarno - czerwony strój Młodej, kostiumy dziewcząt z chóru. Jeżeli już rzecz o parze nieszczęsnych niewiniątek na scenie Teatru Powszechnego, to były one maleńkie, miłe, maksymalnie taktowne. Nietaktowny był tylko autor, gdy parą dzieci sam rozbił sceniczny efekt monologu Młodej. A potem kazał raz jeszcze całej trójce krążyć nad sceną pod postacią srebrnych gołąbków.

Chóry w Teatrze Powszechnym nie imitują zbiorowych głosów gromady, mówią do widza. Całe widowisko, tak właśnie jak scenografia, o sto mil odległe od pokus obyczajowości, autentyzmu wiejskiego, dramatu społecznego. Aktor

guruje tu, nad inscenizacją, tekst nad efektami sytuacyjnymi. Równie ostrożnie traktowana warstwa psychologiczna przeżyć bohaterów, widowsko jest maksymalnie odhysteryzowane, spokojne, zdyscyplinowane. I gdyby po tej bardzo ciekawej i unowocześniającej operacji tekst dawał więcej niż studium osobliwości stylistycznych autora..

Aktorzy naszej inscenizacji interesująco podają tekst. Nie wybierają skomplikowanego, wielomiarowego rytmu Wyspiańskiego, a przecież nie prozaizują, metrum płynie podskórnym nurtem dialogów, chwytny łatwo uchem paury i zatrzymania. Szczególnie dostojnie i z dużą kulturą działali na scenie Juliusz Łuszczewski w roli Pustelnika i Zofia Tymowska jako Matka. Równie konsekwentny wydał mi się Tadeusz Bartosik w postaci Soltysa. Ksiądz (Stefan Rydel) i Młoda (Izabella Wilczyńska) reprezentowali bardzo wiele taktu i opanowania, im też należy zawdzięczać, że ta, jak ją tu nazwalimy, sucha, zdyscyplinowana i prosta konstrukcja inscenizacyjna nie rozpadła się pod ciosami namietności, przecząc, różnej sorty nieuchronnych spełnień. Zofia Ankiewicz z trudem hamowała swój żywiołowy realizm aktorski w roli Dziewki, Edmund Karłowicz grał w powodzeniem wdziedzicie przez scenografa odzianego Parobka, Jan Kochanowicz przedstawiał bez zarzutu chytry-mądrego Dzwonnika. Chór reprezentowały panie: Izabella Hrebnička, Janina Nowicka, Maria Pawłowska.

Przedstawienie rocznicowe. „Kłatwa“ w klubach współczesnej, rygorystycznej, opanowanej metody teatralnej. Tego tekst tej tragedii nie wytrzyma. Czy lepiej by wypadł na modłę czysto widowiskową, szarpnąć widzem wizualnie, nastrojowo, pozaracjonalnie? Wątpliwe.

STEFAN TREUGUTT

*) Teatr Powszechny w Warszawie, Grudzień 1957. Premiera „Kłatwy“ Stanisława Wyspiańskiego. Reżyseria Ireny Babel. Scenografia Zofii Wierchowicz. Muzyka Augustyna Blocha.