

WSKRZESZENIE PRAPREMIERY

»WESELA«

II. GARŚĆ WSPOMIENI

Kiedy rozpoczynano pracę nad przedostatnim na scenie Teatru imienia Słowackiego wystawieniem *Wesela*, w inscenizacji Dąbrowskiego i Stopki w roku 1956, już na pierwszej próbie aktor obdarzony rolą Stańczyka odezwał się imperatywnie: „Tylko nic nie zmieniać! nie wolno niczego zmieniać!” W jego pojęciu (karierę teatralną rozpoczął w roku 1921) dramat Wyspiańskiego immanentnie był związany ze znanymi starszymi ludźmi widowiskiem o niemocy narodowej, z jego kształtem inscenizacyjnym, charakterem postaci i dialogów, zapamiętanymi szczegółami, ci zaś którzy dokonywały zmian czy bodaj odchyliły dopuszczają się swego rodzaju obrazoburstwa. Fakt, że nie posiadamy dokumentacji, że wiele zagrań uległo odkształtowaniu, że zatem żąda się szanowania tradycji chwiejnej i mglistej, nie był przez dogmatyków brany pod uwagę.

Krytyczne opinie o realizacji uważanej za tradycyjną ogłaszano nader rzadko i ułamkowo. Druzgocący sąd Leona Schillera o wykonaniu prapremierowym ukazał się dopiero w roku 1937. Jedynie Stanisław Pieńkowski, który oglądał *Wesele* po roku 1908, bo wtedy zjechał pod Wawel, już w roku 1911 z właściwą temu krytykowi gwałtownością wystąpił przeciw stylizycznemu ujmowaniu *Wesela* na scenie krakowskiej, atakując zasadnicze potraktowanie inscenizatorskie. Był to zdaje się pierwszy protest i to generalny, domagający się od teatru czegoś zupełnie innego aniżeli uparcie dawał. Ale jeszcze w dwanaście lat po tym pisał Kornel Makuszyński: „Eksperymentów reżyserskich czynić na *Weselu* nie wolno tak długo, jak długo żyje tradycja, którą nosi *Wesele* krakowskie”. Podobnie stanowcze żądania, jak wyrażone powściągliwym zazwyczaj piórem Makuszyńskiego, nie tyle były wynikiem oceny inscenizacji, ile płynęły stąd, że się ona utrwałała nadal trafiając do widowni. Jeśli mielibyśmy użyć modnego dzisiaj określenia, powiedzielibyśmy że się sprawdziła. Nie brano pod uwagę, że dotyczyło to raczej publiczności krakowskiej, wprawdzie już nowoprzybywającej, przecież oglądającej wznowienia Teatru im. Słowackiego w otoczeniu zemoconowanych ludzi starszych, w szacowanej atmosferze, utrzymywanej przez starania aktorów o tonację, o dawny nastrój (rzecz jakże nieprzychylną!), przy zachowywaniu ujęć plastycznych i sytuacyjnych. Cytowaliśmy już relację Irzykowskiego z przedstawienia *Wesela* w Krakowie w roku 1918.

Mało kto wspominał uczestnictwo Wyspiańskiego w przygotowaniu premiery, a to co po dziś dzień o tym wiadomo wskazuje,

że działał zapewne w zakresie reżyserii, którą kiedyś niemieccy historycy teatru nazywali zewnętrzną („äusserliche Regie”). Nie brało się też pod uwagę, że w owych czasach wystawiano sztukę w Krakowie po sześciu zaledwie próbach; *Wesele* miało być może lepsze okoliczności; chyba jednak niewiele skoro 17 lutego Wyspiański czytał tekst dyktorowi Kotarbińskiemu, a 16 następnego miesiąca już grano, odrobiwszy przedtem inne premiery.

Pierwszy raz widziałem *Wesele* z początkiem roku 1918 na scenie Teatru Rozmaitości. Wyreżyserował je trzy lata przedtem Juliusz Osterwa, zatem teraz spektakl szedł nie w pełni na jego rachunek, ktoś musiał zmontować wznowienie. Były też szczyrby w obsadzie: Pan Młody (nie Juliusz Osterwa lecz Witold Skarżyński), Marysia (Maria Mirska — Tekla Trapszo-Krywultowa), Jasiiek (Jan Szymański — Mieczysław Myszkiwicz), Żyd (Henryk Kawalski — Ignacy Essner), Panna Młoda (Stanisława Lubicz-Sarnowska — Władysława Ordon-Sosnowska, która grała już tę rolę kilkanaście lat przedtem w Krakowie), Ksiądz (Wincenty Rapacki — Józef Mikulski i Jan Kamocki), Haneczka (Tekla Trapszo-Krywultowa — Helena Rolandowa), Upiór (Ludwik Wilczyński — Jan Karpowicz). Po raz pierwszy w Warszawie ukazała się wtedy postać Hetmana (Seweryn Jasielski) i kosy w rękach chłopskich. Uczęszczając pamiętnie do teatru, widziałem ponadto ten spektakl z zamianą kilku ról na skutek nieobecności Mieczysława Frenkla (Czepca) i Kazimierza Junoszy-Sępowskiego (Dziennikarza). Rolę Czepca objął Józef Kotarbiński, Wernyhory po Kotarbińskim — Stanisław Knake-Zawadzki, a więc razem z Heleną Sulimą — Rachel było troje wykonawców prapremiery krakowskiej. To nie wszystko: Jako Gospodarz (po Knake-Zawadzkim) wystąpił Józef Węgrzyn, który grał tę rolę w krakowskim Teatrze Ludowym w roku 1905. Dziennikarzem był Antoni Różycki, Dziennikarz z *Wesela* w Teatrze Zjednoczonym na Bieleńskiej, r. 1911. Zanotowałem moje wrażenia ówczesne w szkicu pt. *W sprawie tradycji teatralnej »Wesela«* (Pamiętnik Teatralny, rok 1956, zeszyt 2—3). Nie będę ich powtarzał, dodam tylko, że historyczny charakter „Rozmaitości”, ich styl i wyraz, od dawna już dożywały swej świetnej przeszłości i jej blasków. W przedstawieniu *Wesela* zwracała uwagę „bajecznie kolorowa” Panna Młoda Ordon-Sosnowskiej, choć mocno przerysowująca zamaszystość i witalność. Czy będąc młodą aktorką wtedy gdy po raz pierwszy grała tę rolę, odziedziczywszy ją

bezpośrednio po prapremierowej wykonawczyni Wandzie Siemaszkowej, przejęła taką interpretację poprzedniczki (znanej z szalonego temperamentu i grającej Młoda po paru zaledwie próbach, kiedy aktor jest „niewyparowany”)? Helena Sulima, z którą miałem okazję rozmawiać w kilka lat potem, twierdziła że tak. Ze swej strony mogę zaświadczyć, że reakcję po słowach „A to Polska właśnie” Ordon-Sosnowska miała zaskakującą, bardzo piękną i niezmiernie oszczędną: w twarzy Panny Młodej zjawiało się zaskoczenie, aktorka oddalała się w zamyśleniu. A więc zupełnie inaczej aniżeli u Siemaszkowej w roku 1906 (por. Edward Krasieński, *Wanda Siemaszkowa*, str. 64).

Pisząc o *Weselu* Wajdy jeden z krytyków zadziwiony był, że Dziennikarz uczestniczy „w finalnym zakolysaniu przez Chocholą”. Otóż jeśli idzie o Dziennikarza-Sępowskiego w „Rozmaitościach”, to brał w tym tańcu udział razem ze wszystkimi; tak samo było w innych znanych mi reprezentacjach *Wesela*. Sępowski utkwiał w pamięci przez drobny szczegół: trzymał dłoń na biodrach partnerki, gdy pozostali aktorzy obejmowali się jak w autentycznym tańczeniu, jak zapewne zadysponował Osterwa. W wiele lat potem Helena Czechowska, prapremierowa Haneczka, mówiła mi że podczas prób najwięcej trudności przyczyniało zakończenie, właśnie taniec pod muzykę chochołą i że ani Wyspiański ani reżyser Walewski nie znajdowali rozwiązania. Pani Helena oparła dłoń na biodrach swego partnera, Andrzeja Mielewskiego (Jasiiek), on uczynił tak wobec niej, Wyspiański żywo to pochwycił, wszyscy ujęli się tak samo i stąd już zrodziło się kręcenie par „zwartym kołem”.

Według Lorentowicza Osterwa utrzymując w „Rozmaitościach” krakowską koncepcję i inscenizację, poszedł własną drogą w zakresie reżyserii wewnętrznej (we wspomnianej terminologii „innerliche Regie”). Helena Sulima oceniała te odmienności Osterwy jako „niepotrzebne”, ale też według niej niezbyt decydujące. Bardzo dumna była, że Wyspiański z wielkim uznaniem przyjął jej pomysł kostiumu Racheli, który jak wiadomo przeszedł do historii i do poezji (sławny wiersz Jana Lechonia): opięta i gładka, z czarnego jedwabiu suknia i szal koralowy (na fotografiach prapremierowych suknia jest bardziej złożona).

Kiedy byłem na drugim roku w Państwowej Szkole Dramatycznej (1921—1922) Juliusz Osterwa zabrał się z nami do *Wesela*. Jak zwykle w Szkole próbowaliśmy wszystkie role; dotarliśmy do miejsca, kiedy Pocię ma się zjawieć Rycerz Czarny. Osterwa znakomicie wydobywał realizm i humor pierwszego aktu traktując go jako komedię i rozwijając niezwyczajnie bogactwo możliwości in-

terpretacji. O „tradycji krakowskiej” mówił powściągliwie. Raz wyrwało mu się, że była tam wtedy jedna wielka kreacja: Upiór w wykonaniu Bolesława Puchalskiego. Natomiast Stefan Jaracz w latach trzydziestych głosił, że nie dano jeszcze właściwej realizacji *Wesela*, że wszystkie dotychczasowe diabła są warte (sam brał udział w trzech wystawieniach, każdorazowo grając inną rolę, ostatnią w reżyserii Osterwy).

Podczas naszych studiów w Osterwie nad *Weselem* mieliśmy możliwość zobaczyć je w reżyserii innego naszego profesora, Aleksandra Zelwerowicza (rok 1922, Teatr Polski). Wiadomo, że to wystawienie stało się katastrofą, tak było pomyślane i fatalne. Ale mogę powiedzieć że żyliśmy wówczas *Weselem*, więc odwiedziliśmy ów spektakl. Właśnie tym wydarzeniem zająłem się przede wszystkim w artykule na łamach *Pamiętnika Teatralnego*, o którym wspominałem. Nie powiedziałem tam o świetnie zagranych rolach: Poety przez Antoniego Różyckiego oraz Żyda przez Józefa Orwida, doskonale też przekazującego mowę Żydów podkrakowskich.

Nadarzyła się wtedy okazja zobaczenia jeszcze jednego wykonawcy prapremierowego. Do roli Stańczyka zaproszono Kazimierza Kamińskiego, co specjalnie uwidoczniło w afiszu. Na jego wejście czekaliśmy w napięciu. Wszedł szybko, z rękami skrzyżowanymi na piersiach, nie przez „drzwi ku sieni” którymi Stańczyk wchodził w „Rozmaitościach”, lecz z głębi, z „drzwi do alkierzyka”, i szybko poszedł na front sceny. W „Rozmaitościach” Stańczyk zasiadał w fotelu przed biurkiem a więc po lewej od widza. Kamiński — po prawej stronie, przodem do widowni. Dziennikarz (w „Rozmaitościach” prowadził scenę w pozycji stojącej) po chwili siadał po drugiej stronie izdebnego stołu. Odczekawszy, Kamiński rozpoczął tekst.

Tu trzeba wtrącić, że Kazimierz Kamiński, powracając po latach do roli, zmienił niekiedy jej treść i formę. Zapewne tak było i tym razem, skoro w niektórych relacjach z prapremiery padało zdanie, że miał w Stańczyku utajoną grozę. W oglądanym roku 1922 nie sprawiał jakiegoś szczególnego wrażenia. Całość traktował jako smętną zadumę, był zmelanholizowany. I „kameralny” — mawia się w gwarze aktorskiej. Znał się jego zdjęcie, na którym upozował się arcydokładnie według obrazu Matejki *Stańczyk*. Tym razem był pochylony w jedną stronę fotela z nogą opartą na nodze i ze złożonymi przed sobą ramionami. Kiedy wstał ze słowem „Commediante” daremnie czekało się na gest znany z drugiej fotografii: ramiona rozkrzyżowane, prawe w kaduceusz wzniesione, także głowa — w całej postaci siła. Teraz nie był silny lecz za-

smucony; słowa „masz tu kaduceus polski, mać nim wodę, mać” i następne mówiły raczej o pogodzeniu się z tym co jest. Gestów żadnych. I kostium Kamiński miał nie cały czerwony jak w owym obrazie portretowym Matejki, ale w połączeniu z fioletem, jak się królewski błazen pokazuje na innych kompozycjach autora *Holdu Pruskiego* i *Dzwonu Zygmunta*.

Tradycja ubiorów w *Weselu* trzymała się trwale. Gospodarz: biało-kremowa sukmana krakowska — na ogół, bo Gospodarz w „*Rozmaitościach*” z początku był w granatowej kurcie z szamerunkiem, sukmanę kładł kiedy zagłębiał się w fotel aby pospać; Poeta: czarny tużurek, białe wstążeczki drużby weselnego w klapie; Dziennikarz: frak; Widmo: w „*Rozmaitościach*” czarny zapięty tużurek, w Polskim peleryna młodopolska i kapelusz; Nos: krótki tużurek rozchełstany, jasna kamizelka, fontaż; kostium Rachel-Sulimy był znany, nie grywano tej roli inaczej. Na wejście Osoby Dramatu przyciemniano z lekką światłą ramp; ze zniknięciem zjawy powracano do poprzedniego napięcia (Zelwerowicz przepuszczał w tych scenach skosy fioletołów). Osoba (realna) nie patrzyła na Osobę Dramatu, widziała ją „oczyma duszy”, to raczej widma patrzyła na swych partnerów. Jednak inaczej działo się w scenie Gospodarz — Wernyhora, kiedy było to spotkanie przy stole, rozmowa.

W dwudziestopięciolecie śmierci Wyspiańskiego, a więc w roku 1932, odbył się konkurs, z nagrodami państwowymi na wystawienie utworu Wyspiańskiego (reżyseria, rola, scenografia). Sol-ski, reżyser pierwszego *Wesela* lwowskiego przygotowanego z udziałem autora w roku 1901, wystawił je teraz w Teatrze Narodowym. Grał też swojego Gospodarza ze swym znanym „fajerem”, nie wiązała go jednak z tą rolą ani jedna tkanka postaciowo-artystyczna. Węgrzyn, mający w dorobku Gospodarza i *Jaśka*, tym razem podjął się *Staćczyka* i był to krok fałszywy; nie brakło tonów psychopatycznych, które artysta posiadał z czasów modernizmu i w paru już rolach wprowadzał. Było jednak w tym spektaklu parę dobrych ról, przede wszystkim Hnydyński — Jasiek, Dominiak — zwar-

ty w sobie i godny Czepiec (Czepiec Zelwerowicza był hałaśliwy, burzący się sztucznie, odgrywany — takie role jak ta tylko pozornie leżały w dyspozycjach Zelwera), Lindorfówna — Rachel. Ale nad spektaklem górował Nos Junoszy-Stepowski; w jego rękę epizodyczna rola stała się fascynującą kreacją i dawała obrysunek cygaństwa młodopolskiego.

Pracowałem wtedy w łódzkim Teatrze Miejskim pod dyktando Stanisławy Wysockiej. Wystawiliśmy również *Wesele*, w reżyserii Jerzego Szynclera, który, inspirowany przez kierownika literackiego teatru, Władysława Dobrowolskiego, odważnie i niebacznie zarazem podjął nieudany już w zarodku eksperyment. Nie wszystkie role aktorskie ta niezborna próba dotknęła. Nie odczułem jej podczas mojej pracy nad Dziennikarzem, tak samo Zofia Tymowska w Marysi (uwaga na marginesie: probierzem zagrania tej roli nie jest popularna scena 5 aktu II — spotkanie z Widmem, lecz trudne sceny 14 i 15 w akcie III — rozmowa z Panną Młodą a potem z Ojcem).

Magie, czar i urok zawdzięcza *Wesele* w znacznym stopniu warstwie dźwiękowej i mowa jest brzemniennym komponentem spektaklu, ujmującym aktorów i mocno przez nich brany pod uwagę. Mówię o czasach kiedy dykcja należała do naczelných atrybutów polskiego teatru...

Wiele napisano i pisze się o złych wierszach Wyspiańskiego, o niedobrych lub nawet fatalnych rymowaniach; o słownictwie częstokroć sztucznym, o nieudanych słów zestawach. Te osądzania zaciemniają jednakże wartości pisarskie skupione w niejednym utworze lirycznym. A w dramatach? Przypomnijmy piękny monolog Potockiego w przedostatniej scenie *Nocy listopadowej* zaczynający się słowami:

Daleś mi Panie wszystkie stażki
i mnogie, mnogie włócił
i w rzędzie pierwszych przed
narodem
stawiles...

Co się tyczy *Wesela*, przeczytajmy urywki sądów dwóch komentatorów uznających skrajnie odmienne kodeksy i różniących się w gustach. Najpierw Juliana Krzyżanowskiego:

„Językowi temu przecież ujętemu w nierówne, nerwowe układy

Kazimierz Kamiński (Staćczyk);
zdjęcia
dolne:
1. Bolesław Puchalski (Hetman);
2. Bolesław Puchalski (Upiór) i Leon Stępowski (Dziad);
3. Jan Pawłowski (Poeta) i Marian Jednowski (Rycerz Czarny)



rytmiczne oparte na wierszach zazwyczaj krótkich, jak ośmiogłoskowiec *Wesela*, (to co prawda wysoce niecisłe — przyp. H.S.) nadać potrafił swoisty czar muzyczny [...], oprócz go na całych zespołach gwałtownych nieraz dysonansów [...].”

Zajrzyjmy teraz do pism Leona Schillera, którego umiejętności muzyczne znane są dostatecznie. Mniej jego wyrafinowana wyczuwalność arkanów głośniejszej mowy, doskonała wrażliwość reżyserskiego ucha. Dobre tradycje wytworzone niegdyś w Krakowie na niektórych tekstach Wyspiańskiego potrafił Schiller biele reprodukować. Zapadło mi w pamięć wydarzenie z eksternistycznego egzaminu reżyserskiego. Jeden ze zdających stał przed Komisją za temat mając *Bolesława Śmiałego* Wyspiańskiego. Pod koniec egzaminu Schiller zapytał go czy wie, jak na scenie krakowskiej podawano tekst tego dramatu. Oczywiście nie wiedział. Schiller uśmiechając się wziął do rąk egzemplarz i wyraziście zacytował fragment, informując, że w takim brzmieniu, częściową melopeą, utrwalił się sposób mówienia *Bolesława* w Krakowie od prapremiery. A oto co pisał o *Weselu*:

„Niebawale piękna, przedziwnie brzmiąca, a znów z codzien-

nego tworzywa ukształtowana dykcja dramatu, bogactwo rytmiczne przy monotonii *ostinata* piosenki chochołowej, będącej właściwie jedynym źródłem wszystkich rytmicznych i melodycznych odmian; niespotykana dotąd teatralność języka dramatycznego, wobec którego błędna „polonezy słów” fredrowskie i gasną słów kaskady Słowackiego; oszczędność słowa i jego bezwzględne przyleganie do akcji, do gestu i ruchu sytuacyjnego[...].”

Wywyższenie „języka dramatycznego” *Wesela* ponad *Zemstę* i *Sen srebrny Salomei* wypada uznać chyba za egzagerację, ale Schiller trafnie wyczuł przejmujący kontrast muzyki „granej dźwiękiem słów” z melodią podawaną przez „buczące basy, piskanie skrzypiec, niesforny klarinet”.

Oba zacytowane sądy, choć wyszły spod piór wybitnych, przekazują dawniejszą estetykę. Ale potoczna fraza *Wesela*, tak sugestywna, słowo tak wzięte za łeb i tak posłuszne, krótkimi najczęściej wersami wypowiadające o co chodzi — wszystko to, niegdyś odkrywcze i na wystawieniach utworu się kładące, daje nadal aktorom w *Weselu* grającym bezsporną szansę.

HENRYK SZLETYŃSKI

