



Marian Cebulski (Gospodarz), Ambroży Klimeczak (Ojciec), Bolesław Smela (Czepiec) i Kazimierz Witkiewicz (Poeta)

WOJCIECH
NATANSON

MASZYNA DO WALKI Z CZASEM

Słuchając pewnej dyskusji na temat powieści historycznej, uświadomiłem sobie ze szczególną siłą znaną prawdę: czas teraźniejszy to tylko wygodna forma myślenia. Zaledwie powiedziałem jakieś zdanie, zakrzepło w przeszłość. Równocześnie znajduję się już pod naciskiem tego, co przyjdzie, co się stanie. Między owymi sprawami, przeszłością i przyszłością — teraźniejszością jest nieuchwytną linią podziału. Historia to nic innego jak autostrada, po której mknijemy ku temu, co będzie. Czasem nawet i tego, co będzie... gdy już nas nie będzie!

Historia jest więc nie tylko patrzaniem wstecz, ale i perspektywą przyszłości. Jednym z walorów, a zarazem i uroków teatru wydaje się to, że pozwala odbywać ową drogę w sposób przyspieszony, naoczny. Gdy oglądam przedstawienie *Wesela* w Teatrze im. Słowackiego, gdzie przed 72 laty odbyła się prapremiera, mam okazję dokonać wielkiej i zbawiennej konfrontacji.

Teatr staje się maszyną do „niwelowania” tego, co czas zagubił, zatracił. Zarazem pozwala spojrzeć na pewne fakty oczyma pokoleń przyszłych. Toteż zamysł realizatorów obecnej inscenizacji krakowskiej jest według mnie nie tylko interesujący, ale i zgodny z istotą teatralnych zjawisk. Arcydzieło, które odegrało ogromną rolę w dziejach polskiej świadomości, staje znów przed nami w objawionym nigdy kształcie. Oczyszczono

zostało ze wszystkiego, czym je uzupełnił teatr i sam Wyspiański, gdy sztukę, w półtora miesiąca po prapremierze, przygotował do druku.

Chodziło o to, by spojrzeć na *Wesele* takie, jakie było grane w pierwszych tygodniach. Zamysł nęcący, ale piekielnie trudny do realizacji. Czy nie iluzoryczny? Jerzy Got, jeden z dwóch historyczno-dokumentacyjnych doradców spektaklu, pisze: „Wstępne pytanie, wymagające odpowiedzi przed rozpoczęciem właściwych prac, brzmiało: »Co chcemy udokumentować?« Tylko pozornie odpowiedź wydawała się zupełnie oczywista: premierę z 16 III 1901 roku. Przyjęcie tej jednej jedynej daty okazało się niemożliwe. To prawda, że premiera wywołała bardzo głębokie wrażenie, ale wyjątkowy sukces *Wesela* rósł z dnia na dzień dopiero w ciągu kilkunastu następujących przedstawień i właśnie ta seria nadała inscenizacji niezwykle znaczenie — [...] A jakie byłyby następstwa wyboru daty 16 III 1901? Gdyby ją przyjąć jako żelazną zasadę pracy, trzeba by zrezygnować z bezcennych dokumentów, jako że dotyczą one przedstawień o parę dni, czy parę tygodni późniejszych.”

Przyjęto więc inne reguły: „Ustaliliśmy, że w naszych poczynaniach będziemy usiłowali zbliżyć się jak najbardziej do wyglądu i brzmienia przedstawień z roku 1901, a ściślej — z okresu bezpośrednio następującego po premierze (16 III — 30 VI 1901).” Ale i tu zaczynają się dla mnie wątpliwości. Różnego rodzaju.

Profesor Raszewski wyróżnia trzy okresy w scenicznych dziejach arcydzieła. Pierwszy obejmowałby lata 1901—1904, to jest do momentu wycofania sztuki przez poetę wskutek konfliktu z Kotarbińskim.

Otóż ta data według mnie jest tylko przybliżona. Wiadomo

że ubożuchny (ale rozporządzający młodymi talentami Osterwy, Jaracza, Dulębianki i Węgrzyna) Teatr Ludowy od razu podjął wycofane z miejskiej sceny arcydzieło. Można przypuszczać, że w teatrze tym *Wesele* miało kształt wyznaczony przez okres prapremierowy, mimo różnic w obsadzie: tekst pełny w stosunku do tego, którego dostarczył Wyspiański, scenografię według jego projektów, ustalone przez niego światła i sytuacje (przyjmując kryteria, proponowane przez Raszewskiego).

Prawdopodobnie nie było też zasadniczych zmian w scenicznym kształcie *Wesela*, przywróconego krakowskiej scenie miejskiej przez Solskiego w 1905 roku. Raszewski stwierdza, że Solski uwzględnił innowacje, które

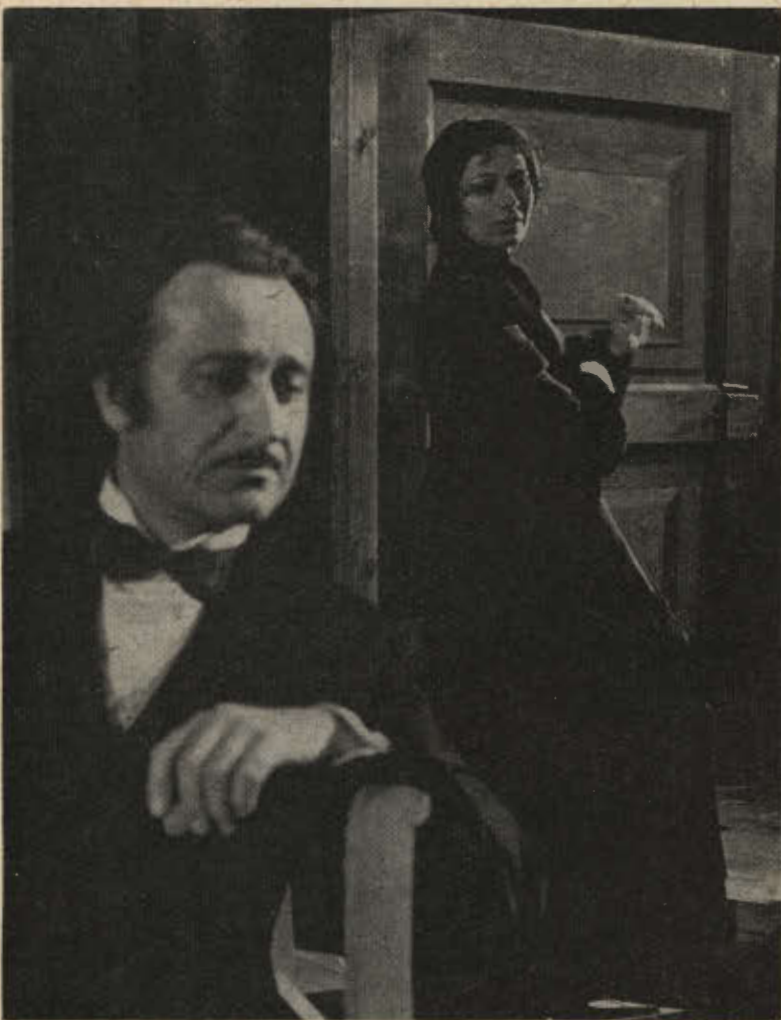
poprzednio zastosował we Lwowie. Otóż Jerzy Got z naciskiem stwierdza, że inscenizacja krakowska (z 24 V 1901) była niemal identyczna z prapremierą. Może więc zmiany istotniejsze dokonały się w latach 1918—1920? Na pewno przywrócono słowa skreślone przez cenzurę austriacką (np. „Jest tam Kasie chycić za co”, wyrzucone zapewne ze względów purytańskich). Ale zasadniczych zmian w Krakowie nie było. Za zmiany zasadnicze uważam te, które działają wbrew zamysłowi Wyspiańskiego, a nie te, które służą lepszemu uwydatnieniu jego wizji scenicznej.

Przykładem mogą być zjawy. W słynnym łódzkim spektaklu Szyndlera i Dobrowolskiego z 1932 roku Wernyhoreę połączono

Halina Gryglaszewska (Klmina) i Zofia Jaroszevska (Radczyni)



* Teatr im. Słowackiego w Krakowie: *WESELE* Stanisława Wyspiańskiego — tak jak było grane w teatrze krakowskim w roku 1901. Inscenizacja: Stanisław Wyspiański, dokumentacja przedstawienia: Jerzy Got i Zbigniew Raszewski, reżyseria: Piotr Paradowski, scenografia: Barbara Stopka, kierownictwo muzyczne: Franciszek Berfuss (fot. Wojciech Plewiński)



Kazimierz Witkiewicz (Poeta) i Anna Lutosławska (Rachel)

z Chochołem — powstała postać „Wernychochoła”. W zamyśle Wyspiańskiego owe dwie zjawy stanowiły wyraźne przeciwstawienie ideowo-artystyczne, dwa bieguny myślenia. Ich połączenie było ingerencją w istotę utworu: zarówno w jego formę sceniczną jak i ideę poetycką. Ale jeszcze przed łódzkim spektaklem Osterwa (zapewne pod wpływem Limanowskiego) planował wyprowadzenie zjaw na proscenium, czyli zasadniczą, o wiele głębszą niż można przypuszczać zmianę.

Wszystko to odbywało się jednak poza Krakowem. Na scenie, gdzie Wyspiański budował swe arcydzieło, grano *Wesela* w zasadzie zgodnie z koncepcjami autora. To co zmieniano, czym spektakl uzupełniano — nie przeciwstawiało się jego ideom. Sporo osób pamięta jeszcze konstrukcję krakowskich czy lwowskich przedstawień z lat dwudziestych. Co więcej: krakowianie dzisiaj, ci w sile wieku, głęboko przeżyli spektakl z roku 1946, którego premiera przypadła w momencie, gdy jeszcze żyli wybitni współrealizatorzy prapremiery: Siemaszkowa, Zelterowicz... Spektakl ów nie różnił się od prapremiery, jeśli weźmiemy pod uwagę przełomowe i nowatorskie myśli przewodnie. Trudno więc mówić, by jakaś wyraźna linia demarkacyjna separowała późniejsze dzieje *Wesela* od punktu wyjścia. Gdy Kazimierz Braun przed 10 laty wystawiał sztukę w Toruniu, również dał niemal prapremierowy kształt, jedynie w pierwszym akcie nieco groteskowy. Akt drugi, ze zjawami jako „osobami dramatu”, działał na

widownię w sposób tak fascynujący, jak nigdyś. Zygmunt Greń przytoczył w *Życiu Literackim* z 17 VI 1973 inny ciekawy przykład: spektakl lwowskiego Teatru Ludowego, oglądany przez niego w 1969 roku.

Nasuwa się więc mnóstwo problemów, które reżyser musiał rozwiązać. Piotr Paradowski uczynił to w sposób, wywołujący potrzebę dyskusji. Zaczniemy od sprawy na pozór drugorzędnej (gdy chodzi o *Wesela* każdy szczegół nabiera wagi). Powierzchnowe odczytanie tekstu skłoniło część krytyków, reżyserów i aktorów do wulgaryzowania „spraw alkoholowych” w tej sztuce. Na *weselu* się pije, i to dużo. Może więc zjawy II aktu, które Wyspiański uznawał za „dramatis personae”, były tylko tworem pijackich zwidów? Profesor Raszewski, opierając się na przykładzie Wernyhory, odrzuca taki pogląd.

Otóż z konfrontacji z tekstem, którą umożliwia obecne przedstawienie, wypływają ciekawe fakty, Goście weselni piją daleko mniej niż się przypuszcza. Niektórzy z nich „pociągają” raczej wino niż wódkę — a wiadomo że skutki bywają w obu wypadkach odmienne. Nawet Nos w III akcie prosi o „kapskę wina” — i dostaje ją z rąk Poety. Jeśli poprzednio wychłapał flaszkę wody, to nic nie wskazuje, by nie był raczej amatorem szlachetniejszego trunku. Zresztą wiadomo, że Nos stanowi wśród gości weselnych wyjątek, na który inni patrzą z zaciekawieniem i zdumieniem. „Przez tę noc nieprzespaną, przetańczoną, przegraną” — mówi Poeta. A więc nie — „przepitą”! Para-

dowski nie uwolnił swych postaci od pokusy „chlania”. Gospodarz wychyla szklanekę (i to duszkiem, jak się pija wódkę, nie wino, koniak czy absynt) tuż przed rozmową z Wernyhora.

I tu dotykamy innej sprawy. W mojej książce o Wyspiańskim starałem się uzupełnić teorie dotyczące typu wyobraźni twórcy *Wesela*. Była to wyobraźnia ejdetyczna: poeta dostrzegał w materialnej i obiektywnej przestrzeni twoje własnej wyobraźni, traktował je jak postacie realne, porozumiewał się z nimi, a równocześnie miał pełną świadomość ich abstrakcyjności.

Całkowicie zgadzam się z Raszewskim, gdy krytykuje współczesną „dążność do racjonalizacji tekstu, a w związku z tym do takiego ukazywania zjaw, żeby godziło się to bez przeszkód z naszym potocznym doświadczeniem”. Poszedłbym dalej: owa „racjonalizacja”, bardziej powierzchowna niż istotna, wynika po prostu z braku wrażliwości na to, co (jak sądzę) jest niezmiernie cenną propozycją twórcy. Chodzi o skrót rzeczowości, wznoszący się ponad nią samą, i tym mocniej ją oświetlający.

Paradowski tylko częściowo korzysta z szans tej metody. Chochół (Jerzy Sagan) nie stosuje owego monotonna, a przez to wstrząsającego, beznamiętnego sposobu mówienia tekstu, który wielkiej ekspresji dodawał przedstawieniom, wywołującym się z prapremiery (mam jeszcze w uszach owe bezintonacyjne akcenty). Taniec Marysi i Widma zdaje się dopraszać o miarowy, rytmiczny ruch cofania i postępowania naprzód, który owej sytuacji dawał równocześnie ton protestu przeciw śmierci i zgola fizycznego miłosnego pragnienia.

Niedosyt odczuwam z powodu finału. Postacie łączą się w pary, zataczają krąg wokół sceny. Ale twarze tańczących nie wyrażają ani automatyzmu ani sugerowanej przez poetę euforii. Są raczej powszednie. Muzyka nie wznosi się, nie potęguje, nie ogarnia wszelkich zakątków naszej wrażliwości. Nie ma jej „zderzenia” z owym tanecznym automatyzmem.

Dziennikarz mówi w II akcie: „słyszysz wokoło siebie półszepcy miłości”. Jest rozdrażniony i zgorzkniały, uważa te półszepcy za farsę. Ale w *Weselu* raz po raz je słychać (ładne słowo „półszepcy” ma tutaj ogromne znaczenie). Nie tylko Kasię ogarnia fizyczna tęsknota. *Wesela* można uznać za jeden z najpiękniejszych i zarazem najsubtelniejszych dramatów miłosnych. Najłżejsze drgnienie kobiecej psychiki jest zaznaczone: od tęsknoty za dzieciństwem i wygnaniem z królestwa marzeń (spowiedź Marysi w III akcie wobec zdumionej Panny Młodej) aż po dysputy miłosne Haneczki i Zosi.

Warto dodać, że w obecnym spektaklu Monika Niemczyk i Nina Skołuba toczą spór swobodnie, naturalnie, dowcipnie. Jest to jedno z najlepszych rozwiązań sceny, która w pewnych przedstawieniach zamieniała się w nudnawę szczyboty. Ale to wyjątek, inne szanse nie zostały wygrane.

Pozostaje za to rola Wojciecha Ziętareckiego. Na pozór zimny,

nie ulegający porywom, nie zadowolony do flirtu (tu kontrast z pięknym łódzkim spektaklem w reżyserii Grzegorzewskiego), nie denerwujący się ani w rozmowie ze Stańczykiem, ani w ogniu pytań Czepca, Dziennikarz płonie jednak wewnętrzny ogniem.

Próbowałem w mej książce uzasadnić tezę o walce Wyspiańskiego „na dwa fronty”; zarówno przeciw słomianemu ogniowi entuzjastów, jak i przeciw nihilistom. Pod wpływem obecnego przedstawienia myślę, że fronsceptyków jest w *Weselu* szerszy niż się uważa. Obejmuje nie tylko Dziennikarza, ale i Nosa. Trzeba jednak inaczej postać tego ostatniego ująć: nie tylko jako alkoholika o słabej głowie, ale i człowieka wrażliwego, ogarniętego generalnym zwątpieniem. Trudno dostrzec podobne usiłowania u Paradowskiego.

Cztery ciekawe propozycje aktorskie to — Gospodarz (Mariana Cebulskiego), Poeta (Kazimierza Witkiewicza), Rachel (Anny Lutosławskiej) i Radczyni (Zofii Jaroszewskiej). Cebulski jest markotnym i niespokojnym artystą; brak mu zapału, ognia, temperamentu. Z umiarem, ale wyraziście, prowadzi swą rolę — aż do wielkiego wybuchu w końcu II aktu i poprzedzającej go gorączkowej medytacji. W owym wybuchu akcentowałbym nie tylko pogardę wobec gości z miasta, lecz także niezadowolenie z samego siebie. W III akcie ze zbyt wielką powściągliwością aktor wydobywa stopniowy powrót do świata marzeń.

Kazimierz Witkiewicz wydał mi się jako Gospodarz najbardziej sugestywną postacią w poprzedniej krakowskiej inscenizacji *Wesela*. W roli Poety musiał obecnie walczyć ze swymi warunkami fizycznymi, niezupełnie zgodnymi z naszymi wyobrażeniami o tej postaci. Ale kilkakrotnie (na przykład w rozmowie z Dziennikarzem w II akcie), dzięki kulturze mówienia wiersza odzyskuje Witkiewicz pełnię swej na scenie obecności.

Lutosławska jest zupełnie inną Rachelą niż przeważająca liczba jej poprzedniczek. Nadaje wagę i różnorodność każdej kwestii, niemal każdemu słowu. Rozkoszuje się wierszem, jego odcieniami. Szkoda tylko, że nie wydaje się bliska zakochania w Pocię, co wyraźnie sugeruje tekst.

Zofia Jaroszeńska, którą tak chętnie oglądamy, powściągliwie i z umiarem, z godnością reprezentuje pełną zdrowego rozsądku damę. Gdy Gospodarz w zakończeniu II aktu rzucił inwektywę pod adresem miejskich gości, Jaroszeńska drgnęła jakby doznała ukłucia. Ten odruch jest jedyną silniejszą reakcją w wyraźnie stonowanej grze. Wśród zjaw największe wrażenie sprawił na mnie Wernyhora (Eugeniusz Fulde).

Szkoda że wydany z tej okazji program, na ogół interesujący i wartościowy, nie zawiera wzmianki o jednym z niewidocznych twórców spektaklu: profesorze Leonie Płoszewskim. Przecież to on właśnie porównał i zestawiał w 1957 roku teatralny tekst *Wesela* z pierwszymi edycjami książkowymi.