

co miesiąc teatr

JÓZEF KEJERA

NOWE „WESELE” — NOWA „NIEBOSKA”

„— Cuda dzieją się w Krakowie! — Lidia Zamkow zlikwidowała Chochoła! — Przewróciła wszystko do góry nogami! — Epokowe wydarzenie! — Wstyd i obraza Boska, co ta niewiasta (hic mulier) wyrabia! — Wara! — Niech nam żyje! — Świętości nie szargać! — Tej chwili jak zbawienia czekał hetman Gosiewski!...”

Takie i jeszcze inne okrzyki, alarmy, hejnały, a także nie mniej sprzeczne rozgłosy i opowieści o „Nieboskiej Komedii” Adama Hanuszkiewicza w Teatrze Narodowym, wywabily mnie znowu z mojego fotela i pchnęły do pielgrzymki przez obie polskie stolice — tę spod Wawelu i tę spod kolumny Zygmunta. A oto zapiski z tych podróży, podane do druku z przeświadczeniem, że ich autora — w najlepszym wypadku! — nie ominą posądzenia o „zgniły obiektywizm”. Trudno.

„WESELE” LIDII ZAMKOW

Inscenizacja w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie, jedna z najbardziej śmiałych, twórczych i dyskusyjnych w scenicznych dziejach „Wesela”, opiera się na kilku założeniach, które reżyserka demonstruje dość jasno i na scenie, i explicite — w teatralnym programie. Są to — w moim pojęciu — założenia i słuszne, i niesłuszne. Warto im poświęcić chwilę uwagi.

Do najsłuszniejszych i najpiękniej sprawdzających się w przedstawieniu zaliczam postulat zerwania narreszcie — w wymiarze scenicznym, a nie pamiętnikarskim — z „Plotką” o „Weselu”; z wyborną skądinąd „Plotką” Boya i z plotką w ogóle. Z niej wywodzi się przede wszystkim kanon sceniczny Pana Młodego — groteskowego gaduły-Rydła. Kanon fałszywy. Przecież Pan Młody, ze swym refrenem „*miło snami uciec z życia*” i uporczym potwierdzaniem swego sielskiego szczęścia i kochania, jest w przekroju całego dramatu postacią równie tragiczną, trawioną głuszonym zwątpieniem, rozdartą i bezradną jak wszyscy inni — inteligenci na tym weselu. Nikt jeszcze dotąd nie wykazał tego tak dowodnie, jak Lidia Zamkow i kreujący tę rolę Wojciech Ziętarski.

To nie jest szczegół, to nie jest sprawa jednej tylko roli. Zamkow akcentuje tu dobitnie swoistą kompleksowość układów psychicznych, w indywidualnych wariantach oczywiście; zatem jedność, wspólnotę formacji psychicznej, ogarniającej wszystkich (gości z miasta na jednym biegunie — chłopów na drugim). Z niej to właśnie wyniknie cała gra, struktura i na koniec pointa rzeczywistości, imaginacji, fantazji, metafory. Ale wróćmy do założeń.

Kolejny postulat: zerwanie — powiada Zamków — z uprzykrzoną „wizją matakowsko-modernistyczną”. To już nieścisłość. Wprawdzie Matejko z modernizmem na dobitkę skrzyżowany (na prawach dubeltowego epitetu) nie budzi we mnie entuzjazmu, wszelako mniemam, iż nie ma w „Weselu” takiej „wizji”: są rekwizyty wyobraźni rozmyslnie wzięte z Matejki, a to nie jest to samo. Ale nie spieramy się o słowa, o formuły. (Wysoce problematyczna, choć nieistotna dla oceny spektaklu, jest także teza o rzekomo postępującym „gaśnięciu” „Wesela” w społecznym odbiorze i wynikający z tak wątpliwego rozpoznania nieledwie przymus zabiegów reanimacyjnych, głoszony pro domo sua z niepotrzebną skłonnością do wyrokowań tak ostatecznych i generalnych, z nadadkiem polemicznego ferworu). Znacznie jednak istotne, zasadnicze ma to wyznaczenie wiary reżyserki: rozbrat całkowity z symbolizmem...

Znowu formuła zbyt ogólna: chodzi konkretnie o stosunek do wszystkich zjaw, czyli „Osób dramatu” wraz z przedmiotami, które od nich pochodzą (kaduceusz, róg, podkowa). Stary problem, utopiony w oceanie atramentu, powracający niezmiennie, postawiony na nowo i rozwiązywany tym razem radykalnie. Czy problem? Czy rozwiązany?

Bo tych zjaw „nie ma” i wie już dawno każde polskie dziecko szkolne, że stanowią projekcję myśli vulgo ducha (dodajmy: podświadomości, chociaż Wyspiański nie operował jeszcze tym pojęciem) poszczególnych bohaterów z krwi i kości. Ta myśl jest ważna i znacząca w dramacie. Ale — szkopuł — Chochoł dyryguje całym zbiorowym finałem, Wernyhorę oglądało kilka osób, a róg i podkowa przechodzą z rąk do rąk namacalnie. Lidia Zamków nie chce się z tym pogodzić. Nie znajduje w tym wszystkim konsekwencji (takiej, jaką sobie założyła), nie ufa symbolom i mgławicowym wykładniom. Razi ją zwłaszcza kostiumowa teatralność rodem z Matejki. Krótko mówiąc: nie chce się bawić w taką ciuciubabkę, nie lubi półśrodków i najchętniej zlikwidowałaby wszystkie zjawy.

Pozwoliłem sobie zapytać: czy problem? W prostocie ducha nie widzę zgoła problemu. Zjawy jako projekcje psychiczne — oczywiście; w tym sensie istotny i założenie strukturalne. Ale, jednocześnie, ontologia tych twórców scenicznych jest po prostu teatralna, i fantastyczna, i bajkowa. Po prostu. Nie wstydzimy się eksplicyjni tak elementarnych i prostych, jak Kolumbowe jajko.

Szkopuł jest więc pozorny i nie ma go wcale. I nie wierzę, by Lidia Zamków tego nie rozumiała. W swoim czasie umiała się pięknie posłużyć gadającymi drzewami w Konradowym łasku (najświetniejsza polska inscenizacja „Wizyty starszej pani” Dürrenmatta, za którą, jako widz po prostu, do dzisiaj żywię głęboką wdzięczność dla reżyserki), więc cóż by jej zawadzał gadający krzak róży jako taki? Oczywiście — inny to rodzaj teatralności, inny koncept, styl i formuła. A zatem: nie chodziło o wyprostowywanie rzekomych zagadek i rebusów w „Weselu”, ale o niechęć Lidii Zamków do tego typu efektów, do kostiumów z Matejki, do znaków, które utraciły swą nośność historyczną i wypadły z obiegu świadomości zbiorowej. To wyjaśnienie możemy przyjąć za dobrą monetę. I teraz ciekawość: jaką znajdzie Zamków zasadę inną, sceniczną konsekwentną, jednorodną?

Zacznę od drugiego aktu, by tę ciekawość zaspokoić już nie zwlekając. Okazuje się, że jednolitej zasady wiązanej dla scen „widmowych” drugiego

aktu Zamków nie znalazła, a może i nie szukała. Dobierała raczej „sposoby” użyteczne dla kolejnych scen, dla ich treści i sensu. Można te sposoby podzielić z grubsza na dwie kategorie: Marysia, Pan Młody, Dziad i Gospodarz śnią swoje sceny (z Widmem, z Hetmanem, z Szelą, z Wernyhorą), natomiast Isia, Dziennikarz i Poeta swoje sceny (z Chochołem, ze Stańczykiem i z Rycerzem Czarnym) inscenizują. Ten drugi wariant jest zresztą znacznie ciekawszy.

Jak to wygląda? Krótko: Isia kołysze do snu dziecko i utula je do snu taką ludowo-dziecinną klechdą o słomianym Chochole, a w tej bajeczce mieści się dialog Isi z Chochołem w jej wykonaniu jednoosobowym (cień Chochoła wyświetlony na ścianie). Dziennikarz czyni rachunek sumienia: wkłada sobie na głowę pieróg z gazety jak czapkę błażeńską, dokoła niego przemykają w reflektorach i otaczają go identyczne postacie w gazetowych pierogach, ale to tylko nieme odbitki — Dziennikarz peroruje na głosy tekstem własnym i Stańczyka. Poeta wreszcie — ten ma szansę — zaczyna pisać przy stole, na skrawku papieru, scenę dramatu: kolejne kwestie rodzi, wiąże, szuka rymów, potem zrywa się od stołu i dalej na żywo inscenizuje rozmowę z Rycerzem Czarnym. To jest najlepsza scena drugiego aktu.

Słabsze są z reguły sceny śnione, a najbardziej chybiona scena Marysi. Marysia (gra ją Maria Kościalkowska) zasypia na skrzyni, wchodzi wielki chór kobiet śpiewających o „czepinach” i zasłania przed widownią śpiącą Marysię. Kiedy chór opuszcza scenę, na skrzyni leży makietka Kościalkowskiej, czyli śpiąca nadal Marysia, a żywa Marysia — śniona przez makietkę na skrzyni — z żywym śnionym Widmem wykonuje swój dialog i taneczek „raz dokoła”, po czym wraca chór kobiet śpiewających o „czepinach” tylko po to, by ponownie zasłonić skrzynię i podłożyć żywą Kościalkowską na miejsce makietki. Wszystko to razem stanowi sztuczność i niezręczność, o jakie nigdy bym Lidii Zamków nie podejrzewał.

Pan Młody przysnął na ławie za stołem zsuniętym pod ścianę, przy nim kupa wiejskich dzieci (dzieci wprowadzone wcześniej motywem-wierszykiem „nie żałuj dukacka, nie żałuj”), pod stołem niepowleczone poduchy. Snił mu się Hetman („Czepiłeś się chamskiej dziewczki”). Mówi oczywiście tekstem własnym i Hetmana, ale Chór diabelski robią dzieci — wszystko we śnie. W wariacie sennym najudatniejsza jest scena Dziada. Dziad od początku trochę irytuje — zgłztał scyzoryk i pelzający niemal po ziemi. Teraz spił się i pokrwił o sztuczną butelkę, więc jako Szela śniony prostuje się wspaniale — kawał chłopca na schwał, z nagą i okrwawioną pierśią, a jako Dziad replikujący Szeli znowu zgina się w scyzoryk. To ma swój sens i wyraz, mimo nieco sztucznej gimnastyki aktora z parteru do pionu i ze stójki do scyzoryka.

Wreszcie Gospodarz śni Wernyhorę: w głębi, na przyściemnionej scenie, tyłem do widowni siedzi w fotelu jakaś bezbarwna kukła i skapo replikuje Gospodarzowi. Róg i podkowa są „w domyśle” — ogywane pantomimicznie i traktowane jako koncept na rachunek Gospodarza. To się w szczegółach kłóć z niemalym trudem.

Podstawowa jednak trudność, sztuczność aktorskich zadań i po prostu niewygodność tych rozwiązań wychodzą na jaw przez fakt za-

miany dialogów w monologii (sprawdza się ten zabieg bez reszty tylko w przypadku Poety, który pisze i inscenizuje swoją scenę). Mówienie „na głosy” i replikowanie sobie samemu może być, i bywa, w wydaniu scenicznym chwytem raczej komediowym. W przypadku dialogów jednak o ostrym rysunku konfliktowym rozdwojenie postaci na dwie osoby sceniczne — dwóch aktorów — wydaje się być niezastąpione. I jest to jeden z najświetniejszych teatralnych pomysłów Wyspiańskiego. Nie warto się go wyrzekać nie dysponując lepszym, a choćby użyteczniejszym w całości.

Dosyć jednak o tym drugim akcie. Poświęciłem mu tyle uwagi, bo zasługiwał na opis jako realizacja wyjątkowa w swoim kształcie. Dla Zamkow zresztą, jak sama pisze, ten kłopotliwy korowód widzów to tylko „poetycka nadbudowa utworu”. I w istocie, wartość jej przedstawienia nie leży w rozwiązaniach drugiego aktu, choć wokół nich spór rozgorzał najzawziętyszy.

Czas więc spojrzeć na przedstawienie jako całość. Zamkow ostro ingeruje w tekst: kraje, zszywa, klei, przestawia — szczegółowa analiza jej scenariusza w zestawieniu z egzemplarzem autorskim wystarczyłaby na pracę magisterską. I są to zmiany strukturalne, bo Zamkow łączy i kawałkuje sceny, przerzuca z aktu do aktu, zmienia konstrukcję. Z kalejdoskopu migawek o szybkim zmiennym rytmie (z tego więc, na czym oparł swoją sceniczną budowę „Wesela” Hanuszkiewicz) układa po swojemu ciągi tematyczne i dopełniające się bezpośrednio całości; z dialogów dwu- i trzyosobowych tworzy raz po raz sceny zbiorowe, rozmówki i działania jednoczesne, nakładające się. Zapytać trzeba: co przez to osiąga? Po co to czyni?

Posłużę się przykładem: wspomniane zabiegi w pierwszym akcie ogniskują się wokół centralnej sceny zbiorowej, której nie ma u Wyspiańskiego (za podstawę służy scena 25. I.). Zamkow kojarzy w jeden ciąg pięć różnych scen (m. in. przeniesiona tutaj początkowa scena Dziennikarza z Czepcem) plus okrawki sceny Nosa (pokrajanej na trzy części, przez co rola Nosa właściwie ginie, ale powstaje „motyw wędrujący” i swoisty „podkład gruntowy”). Tym sposobem skupia wszystkich przy jednym stole i doprowadza do generalnej konfrontacji: gości z miasta i chłopów. Efekt jest wymowny, skondensowany w jednym obrazie o ciekawych i wzbogaconych akcentach. Te dwie grupy, na razie, dzieli przepaść i jest to kłęska inteligentów, ale także surowy i pozbawiony złudzeń osąd ich weselnego partnera.

Rezygnuje więc Zamkow z szopki i taśmy migawek na rzecz rozbudowanych scen obyczajowych o wyostrzonym układzie znaczeń. I jest to „Wesele” pozbawione lekkości, pulsowania, wlotnych wdzieków, o wyraźnym zwolnionym rytmie. Jest za to wyjątkowo rzetelne i gruntowne w drażeniu postaci i w odkrywaniu głębszych warstw dialogu. Jest zgryźliwe i sarkastyczne, i nie dowierające całej gamie uroków „skrzydełkowych”, i mikroegzaltującym panińskim, i koronkowym „przez pół serio”. Jest tragiczne i surowe. I gorzkie. Bywa niekiedy — jeśli to słowo, przez analogię, daje jakiegoś pojęcie o pracy nad tekstem i o rysunku niektórych scen — tak jakby „cechowskie”... Ale

bywa też i groteskowe w przedrzeźniającym pointowaniu scen, i ekspresyjne, i zastanawiające czasem udosłownione w działaniach wynikających z dialogu (Czepiec nalewał Gospodarzowi wody na miednicę, żeby się prędzej rozespiał), i generalnie sprożyzowane w swojej pasji zdzierania błyskotek.

Mówiłem na początku o wyjątkowo odkrywczym i właściwym postawieniu roli Pana Młodego. Rewelacyjna jest także Rachel (Teresa Budzisz-Krzyżanowska); rewelacyjna, powtarzam, w odczytaniu roli, ale i wykonanie przynosi zaszczyt młodej aktorce. Właśnie młodej. Bo to jest Rachel młodziutka, o wyjątkowym wdzięku, bardzo współczesna, szczerza i autentycznie wrażliwa, a nie egzaltowana! Poeta (Leszek Herdegen) jest od początku raczej zgorzkniały niż chętny flirtom, a przez dziewczyny prowokowany; nie ma w tych scenach migotliwości i fajerwerku słowa, jest odmierzona niespiesznie sarkastyczność. Innych ciekawszych ról w tym przedstawieniu nie zanotowałem.

Jeszcze sprawa finału. Zamkow przygotowuje finał metodycznie, na zasadzie ujawniającej się wreszcie zbiorowo, a nurtującej wszystkich z osobną tęsknoty za jakimś czynem istotnym, który coś zmieni. Tej psychozie, irracjonalnej w oczekiwaniu cudu, poddają się stopniowo najoporniejsi; nawet Poeta przynosi flintę i pistoletem uzbraja Nosa. Ale — pamiętamy — brak Chochoła: to straszdyło z dziecinnej bajki wymyśliła Isia. Więc sama Isia, w nocnej koszuli, wchodzi na skrzynię i odczynia magiczne zaklęcia. Pary tańczące przechodzą na chocholim motywie w krok poloneza i korowodem polonowym okrążają Jaśka. To ma swój wyraz. I to ma znaczyć — poprzez Isię na skrzyni: dziecko ogłasza, że król jest nagi... Taka deziluzja cudu. Śmiem jednak wątpić, czy to znaczenie dociera do znakomitej większości widzów jaśniej, klarowniej niż Chochoł grający na patyku. Szkoda Chochoła.

Powiem na koniec: nie jestem w sumie entuzjastą tego „Wesela” w opracowaniu Lidii Zamkow. Myślę jednak, że jest to praca doniosła, oryginalna i rzetelna w swoim zamyśle, wzbogacająca poważnie zasób doświadczeń. W scenicznych dziejach „Wesela” przedstawienie Lidii Zamkow będzie się liczyć, a w niektórych swoich propozycjach powinno owocować.

„NIEBOSKA” ADAMA HANUSZKIEWICZA

Powiem teraz na początek: jest to na pewno dobre i ważne przedstawienie. Wprawdzie nie tak wybitne, nie