

21.12.2007

## Trzy razy o "Weselu"

Kończy się Rok Wyspiańskiego. W Krakowie kulminacja obchodów przypadła na listopad - odbyły się festiwale teatralne, kilka sesji naukowych, otwarcie wystawy w Muzeum Narodowym. Krakowska PWST zaprosiła na dwa ostatnie dni listopada aktorów, reżyserów, scenografów, kompozytorów, by podzielili się swoimi doświadczeniami z pracy nad tekstami Wyspiańskiego - pisze Joanna Targoń w Gazecie Wyborczej - Kraków.

W sesji "Wyspiański badany teatrem" wzięli udział: Anna Polony, Dorota Segda, Barbara Hanicka, Jerzy Stuhr, Jerzy Trela, Krystian Lupa, Michał Zadara, Piotr Cieplak, Zygmunt Konieczny, Stanisław Radwan oraz goście z zagranicy - Tadeusz Krzeszowiak z Wiednia i Michał Gruzdow z Rygi.

Najczęściej wystawianym dramatem Wyspiańskiego jest "Wesele", co znalazło odbicie w programie festiwalu - w konkursie brały udział cztery wersje tej sztuki, poza konkursem pokazano spektakl Piotra Cieplaka "Albośmy to jacy, tacy". Studenci szkoły teatralnej w Rydze przywieźli "Wesele", nad którym pracowali z Michałem Gruzdowem. Temat "Wesela" przewijał się we wszystkich wystąpieniach. O własnych zmaganiach z tą sztuką opowiadali szerzej Jerzy Stuhr, Michał Zadara i Piotr Cieplak.

Jerzy Stuhr: Kłopoty studentów z "Weselem"

Z profesorem Jackiem Popielem w 1990 roku, gdy pierwszy raz obejmowaliśmy urzędy w szkole, stwierdziliśmy - z czym zgodzili się pedagodzy - że studenci szkoły teatralnej muszą zapoznać się z postaciami z Wyspiańskiego, a w szczególności z "Wesela". Chcieliśmy, żeby Wyspiański znalazł się w programie II i III roku studiów w ramach przedmiotu "sceny klasyczne". Postanowiłem na każdym swoim kursie wprowadzać "Wesele" - zająłem się aktem I.

Co sprawiało studentom największą trudność? U Wyspiańskiego dramaturgia sceny, jej przewód logiczny muszą być podane rytmem wyznaczonym przez wiersz. To było dla studentów nowością. Zastanawiałem się, czy poddać się temu rytmowi, czy też zbliżyć do analizy realistyczno-psychologicznej. Ryzykowaliśmy, że tak się zagrzebiemy w analizie, że do rytmu nie dojdziemy... Sceny z "Wesela" zaczynały przypominać bardziej Dostojewskiego niż Wyspiańskiego. Zorientowałem się, że trzeba bardzo uważać, idąc kluczem realistycznym. W I akcie sztuki nie mamy przecież wiele materiału, widzimy postaci fragmentarycznie. Nie można popełniać błędu, szukając w pierwowzorach postaci. Młodzi ludzie taką właśnie wiedzę przynoszą ze szkoły średniej, czyli "Plotkę o Weselu", która może być przydatna w analizie literackiej, ale jest bardzo mało przydatna w poszukiwaniu aktorskim.

Następną wielką trudnością była konwersacyjność. Młodzi ludzie mają coraz mniej wprawy w erystycę, w szybkiej wymianie poglądów, coraz trudniej im prowadzić rozmowę. Może powodem są lata spędzone przed telewizorem czy komputerem, inne niż kiedyś zabawy dziecięce. A jakże przystąpić np. do sceny Maryny i Poety bez umiejętności szybkiej wymiany poglądów, kokieterii, właśnie bardzo rytmicznej?

W pewnym momencie przerwaliśmy prace nad "Weselem" na trzeci rok, na przedmiot "wiersz". Zauważyłem, że studenci uwolnieni od realizmu, od tworzenia typów, od gwary - bo jeszcze gwara sprawiała kłopoty - osiągnęli o wiele lepsze efekty. Wyspiański podpowiedział nam klucz. Studenci nagle łapali i rytmiczność, i fragmentaryczność rysunku psychologicznego. Pomyślałem, że tędy droga. Zacząłem pracować nad II aktem, nad scenami z duchami. Myślałem, że będzie trudniej - ale okazało się, że jest łatwiej. Wzrosła inwencja studentów, swoboda wyobraźni, wiersz przestał przeszkadzać.

Jako aktor mający doświadczenia z Wyspiańskim - grałem Dziennikarza w "Weselu" Jerzego Grzegorzewskiego - pamiętam mękę drugiego aktu. Mękę reżysera i aktorów nad uwiarygodnieniem zjaw. Właśnie doświadczenia u Grzegorzewskiego podpowiedziały mi trop pracy z następnym rocznikiem. Grzegorzewski w swoim "Weselu" atmosferę świata nierealnego przerzucił z II aktu na I, co łagodnie wyrównywało oba akty. Aktorzy mieli zadania wychodzące poza realistyczną materię. Pamiętam pewną próbę - stałem oparty o fragment pianina i powiedziałem do reżysera: "Jurku, co mam robić, teraz jest dziesięć scen beze mnie". A on mi odpowiedział: "Chciałbym, żebyś stał oparty o to pianino, a po 15 minutach ludzie mają cię zobaczyć w kuckach. Ale żeby nie widzieli procesu zniżania się". Dobre zadanie... Tam sypią się krwiste epizody, a ja powoli, po centymetrze się obniżam. Ale jak spojrzałem na to z zewnątrz, to właśnie byłem elementem kreowania świata nierealistycznego.

Piotr Cieplak: Dlaczego powstał spektakl "Albośmy to jacy, tacy"

Opowiem trochę o powodach zrobieniu spektaklu "Albośmy to jacy tacy". "Wesele" jako reżyser mam z głowy. Zobaczyłem w teatrze wiele lat temu "Wesele" Jerzego Grzegorzewskiego i od tego momentu mam poczucie, że inscenizacja tego utworu dla mnie się już spełniła. Tak samo myślę o filmie Andrzeja Wajdy.

Powody zrobienia spektaklu "Albośmy to jacy, tacy" były wielorakie. Zacznę od prozaicznego. Związany jestem od kilku sezonów z Teatrem Powszechnym w Warszawie. Kilka miesięcy temu odbyła się tam potężna awantura, zmiana dyrekcji, młodzi zaczęli się kłócić ze starymi, po obu stronach padło wiele złych słów. Od dłuższego czasu umawiałem się w tym teatrze na zrealizowanie spektaklu. Pomyślałem, że ten rozjazd języków, który towarzyszył debacie na temat stanu Teatru Powszechnego, ta straszna awantura, mogłaby być trampoliną do rozmowy o rozjeździe języków w Polsce. Drugim powodem jest doświadczenie, jak polityka wpływa na życie. Jeszcze parę miesięcy temu bardzo boleśnie przeżywałem to, że niezłożenie deklaracji o niebyciu ubekiem uniemożliwiłoby mi na 10 lat pracę nauczyciela akademickiego.

Wszystko to odczuwałem bardzo boleśnie. Uważam, że teatr nie jest od zajmowania się polityką czy publicystyką. Jednak jest taka część mnie, która jest obywatelska - taka część mnie, jak dendrologia, kolarstwo i jeszcze kilka innych elementów.

To wszystko złożyło się na poczucie, że trzeba zrobić spektakl społeczny. Od początku towarzyszyły nam życiorysy bohaterów "Wesela" - gdy studiowałem wiedzę o teatrze, moim kolegą z roku był Rafał Węgrzyniak, autor "Encyklopedii Wesela", z życiorysami pierwowzorów bohaterów tej sztuki. Gdy czytamy te biografie i dowiadujemy się, że któryś z bohaterów "Wesela" zmarł w latach 70. czy 80., uświadamiamy sobie, że coś, co działo się sto lat temu, wcale nie było tak odległe. Z jednej strony było to niedawno, a z drugiej - myślimy o "Weselu" jak o czymś za górami, za lasami... I te dwie perspektywy sobie towarzyszą.

Teraz o tekście i Wyspiańskim - znaczenia, metafora, uniwersalność tekstu wyłaniają się po chwili, bo Wyspiański zaczął od reportażu, zmontował tekst w sposób reportażowy, co jest wstrząsająco odważne i dzisiaj. Dla Wyspiańskiego i jego współczesnych Szela był kimś na wyciągnięcie ręki. Wernyhora nie był kosmitą. Idąc za tą intuicją Wyspiańskiego, za współczesnym reportażem, z drzeniem postanowiłem wywalić Wyspiańskiego do kosza. Nie chciałem pokazywać bohaterów bardziej współcześnie, borykać się z językiem, umając go, podcinać każde zdanie. Uważałem, że bardziej fair wobec autora jest zostawić go na boku, skorzystać z jego intuicji, a nie przerabiać jego tekst. Bo jeżeli chce się zrobić spektakl

dzisiaj, to pojawia się pytanie: jak wygląda Żyd? Nie ma Żyda. Można najwyżej zrobić scenę o jego braku. Spory estetyczne i poetyckie nie są dziś aktualne. Ale ta podstawowa intuicja jest aktualna i dziesięć razy ważniejsza od tych epizodów.

Drugą część spektaklu potraktowałem jako hołd złożony autorowi - porządkowi języka, rytmu, ciszy, myśli. Można powiedzieć, że przeczę wszystkiemu, co mówiłem przed chwilą o nieadekwatności "Wesela". Pierwsza część, bałagan, hałas, zgiełk, dysonanse uzasadniają część drugą - a bez drugiej nie mogłoby być pierwszej. To dwie strony tej samej monety. Spektakl kończy się przytoczeniem fragmentów biografii osób opisanych w "Weselu".

Towarzyszy temu Leszek Możdżer, grający "Chrystus vincit" - świt z "Akropolis", zapowiadany na początku spektaklu, dokonuje się. I wstaje świt, choć nie wjeżdża Chrystus na rydwanie na gruzach Wawelu. Bardzo mi zależało, żeby ocalić - wbrew Chochołowi - odrobinę światła. Tylu ludzi - i ci w "Weselu", i my - ma twarze, różne życiorysy. Razem jest to niesłychane bogactwo. Wartość.

Michał Zadara: Wyspiański nic nie powiedział

W książce o ikonologii Erwin Panofsky przytacza cytaty z książki Heideggera o Kancie: "Jeżeli interpretacja oddaje to, co Kant powiedział, to zasadniczo nie jest to interpretacja.

Ponieważ ta ma za zadanie to, co Kant ujawnił poza dosłownymi sformułowaniami w swojej interpretacji, czego on sam jednak już nie powiedział. Zresztą w każdym filozoficznym rozpoznaniu nie to musi być decydujące, co ono mówi, wypowiedziane zdania, lecz to, czego jeszcze nie mówi, na co kieruje nasz wzrok poprzez to, co powiedziane. Oczywiście, aby wydobyć z tego, co mówią słowa, to, co one chcą powiedzieć, każda interpretacja wymaga koniecznej przemocy". Tyle Heidegger.

Opinia Heideggera, że nie należy powtarzać tego, co stoi w napisanym tekście, brzmi jak truizm. Jednak w teatrze nie jest to oczywiste. Widmo krąży po teatrze, widmo wierności autorowi. Ta bardzo niejasna idea bardzo namieszała w głowach. Po pokazie "Wesela" w mojej reżyserii w Teatrze STU zaproszeni nauczyciele stwierdzili, że nie ma sensu pokazywać tej interpretacji uczniom, ponieważ uznają oni, że "Wesele" jest współczesną sztuką, w której samotni, bezideowi ludzie upijają się, biorą narkotyki, a na końcu przeżywają zbiorową halucynację. Swoją drogą jest to dość precyzyjny opis dramatu... Ciekawa jest także opinia nauczycieli o uczniach - że nie będą w stanie odróżnić interpretacji od dramatu.

Z oczywistością tego stwierdzenia Heideggera jest więc różnie w teatrze. Istnieje nacisk ze strony części krytyki, widzów, żeby interpretator, czyli reżyser, mówił to, co autor już powiedział. Zdanie Heideggera stawia wyraźnie pytanie: "Co Kant już powiedział?". W

naszym wypadku - co Wyspiański powiedział. Aby, interpretując Wyspiańskiego, nie powiedzieć tego, co on już powiedział, trzeba wiedzieć, co on już powiedział. To niezmiernie trudne zadanie w wypadku "Wesela". Chodzi mi o to, że tekst sztuki jest niezrozumiały jako scenariusz teatralny. Nie da się go wystawić wprost. Nie da się odczytać ze sceny relacji między postaciami ani odczytać fabuły. Jest to wynik pewnych zabiegów Wyspiańskiego. Panofsky wyróżnia trzy poziomy interpretacji - mówi o malarstwie, ale może nam się to przydać do dramatu. Pierwszy jest poziom zjawiskowy - patrząc na obraz, stwierdzamy, że dana plama jest krzyżem. Drugi to sens znaczeniowy - krzyż jest symbolem chrześcijańskim bądź też rzymskim narzędziem tortur, trzeci - to sens istotny, gdy stwierdzamy, co wynika z użycia tego krzyża w danym kontekście.

Trzeci poziom to ten, do którego dążymy, interpretując sztukę teatralną, obraz, utwór literacki. Teraz postaram się zinterpretować centralny motyw "Wesela", czyli Chochoła. Postaram się pokazać, że Wyspiański uniemożliwia nam dotarcie nawet do pierwszego poziomu interpretacji w teatrze. Wszyscy wiemy, że Chochoł ma się ruszać i mówić. Ale żaden chochoł się nie rusza i nie mówi. Chcąc wystawić "Wesele", nie mogę obsadzić stosu słomy, bo taki stos nie będzie ani ruszał, ani mówił. Jeśli z kolei ubiorę aktora w słomę, to nie będzie chodzący chochoł, tylko aktor udający, że jest chochołem, albo po prostu człowiek w słomie.

Jeżeli skonstruujemy mechanicznego chochoła i damy do środka głośniki, to będzie ciekawa maszyna, ale to nie będzie chochoł. "Wesele" jednak go wymaga. Można osiągnąć efekt chochoła w filmie animowanym - tyle że Wyspiański chciał mieć sztukę teatralną. Napisał ją tak, że się jej nie da wystawić, ponieważ jest w nią wpisany oksymoron sceniczny. Można powiedzieć, że dotyczy to każdej nierealistycznej sztuki - nikt się nie spodziewa, że zobaczy prawdziwego ducha ojca Hamleta, tylko aktora grającego ducha. Ale jest istotna różnica: nie wiem, jak wygląda duch, a każdy, zwłaszcza mieszkaniec Krakowa, wie, jak wygląda chochoł. Czyli nie mogę przedstawić Chochoła tak, jak chciał autor. Może dlatego tak głupio się robi w teatrze, gdy interpretator, czyli reżyser, stara się wejść na drugi poziom analizy, tłumacząc znaczenie - że chodzi o symbol odrodzenia albo o pustkę człowieka - a nawet nie spełnia pierwszego warunku, czyli dosłownego przedstawienia tego, czego wymaga ten tekst w teatrze. Gdy tłumaczymy znaczenie Chochoła, tracimy jego istotę - to, że jest to śpiewający i grający chochoł.

Ta niemożność teatralnego dotarcia do tego, co jest napisane, pojawia się też w innych scenach. Na przykład sławna scena Poety z Panną Młodą z trzeciego aktu. Przypomnę: "Poeta: Po całym świecie możesz szukać Polski, panno młoda, i nigdzie jej nie najdziecie. Panna Młoda: To może i szukać szkoda. Poeta: A jest jedna mała klatka - o, niech Jagusia przymknie rękę pod pierś. Panna Młoda: To zakładka gorseta, zeszyta trochę przyciąśnie. Poeta: A tam puka? Panna Młoda: I cóż za tako nauka? Serce! Poeta: A to Polska właśnie".

Gdy pracowałem z aktorami nad tą sceną, szukając w niej czegoś bolesnego, czegoś współczesnego, Dominik Nowak (grający Poetę) co jakiś czas protestował, że w oryginale jest inaczej. W końcu powiedziałem - proszę, grajcie po literach tekstu. I okazało się, że aktorzy nie byli w stanie zagrać tego wprost, tak jak jest napisane. Ale tu nie ma żadnego wprost. Nie można - a pracowaliśmy długo, bo jeszcze na trzecim roku, a potem przez półtora roku robiliśmy przedstawienie - nie udało nam się dotrzeć do relacji między postaciami, które wynikałyby z tekstu.

Są dwie standardowe interpretacje tej sceny - że Poeta udziela Pannie Młodej lekcji patriotyzmu, ale ta interpretacja jest sprzeczna z całą postacią Poety i atmosferą trzeciego aktu. Bardziej prawdopodobna jest wersja, że pijany Poeta maca piersi Panny Młodej - lekcja patriotyzmu to tylko pretekst. O takim działaniu nie ma jednak mowy w tekście, więc trudno nazwać to interpretacją wprost. Ja sobie nie poradziłem z tą sceną. Dopiero parę tygodni temu scena ta zabrzmiała najpełniej. A stało się tak, ponieważ aktorzy zrezygnowali z grania doraźnych tematów. Słuchali muzyki, odzywali się do siebie jakby od niechcienia, nie szukali porozumienia i nie mieli wobec siebie żadnych celów. Właściwie nic się nie działo. I wtedy zobaczyłem - i mam nadzieję, że kilku widzów także - portret ludzi wyniszczonych wewnątrz, którzy stracili nadzieję na jakikolwiek kontakt z drugą osobą. Czy ta scena była wierna autorowi? Myślę, że tak. Czy mówiła coś, co można znaleźć w tekście sztuki w dosłownym znaczeniu? Nie. Ta scena została zagrana przemocą przeciw tekstowi. Każdy impuls tekstu został przez aktorów zduszony i niedopuszczony do głosu. Tematy nie były zrealizowane. I wtedy tekst ujawnił coś, co jest poza tekstem. To, o czym mówił Heidegger.

Wyspiański nie daje nam odpowiedzi. Zostawił nas samych. Nie jest to tylko cudowna wieloznaczność zaproponowana przez sprytnego autora. Jest to bardzo radykalna nieobecność spajającego całość głosu. Jesteśmy wobec tekstu pozostawieni sami sobie i żadna erudycja ani inteligencja nam nie pomoże. Tak jakby między mną a tekstem "Wesela" stała szklana ściana. Widzę literę tekstu, widzę obrazy, widzę słowa i poniekąd poszczególne sensy, ale nie mogę dostać się do środka i do tego, co generuje słowa. Do tego, co jest za słowami. I tak jedyną nadzieją na zrozumienie tekstu "Wesela" jest przemoc interpretatorów, którzy może w przyszłości ujawnią to, co te słowa chcą nam powiedzieć, ale jeszcze nam nie powiedziały.

Trzy razy o "Weselu"

Źródło:

Materiał nadesłany

Gazeta Wyborcza - Kraków nr 298

Joanna Targoń

Data:

21.12.2007