

co miesiąc teatr

JÓZEF KEJERA

„Ktokolwiek grał interpretując...”

218

Im częściej oglądam „Wesele”, tym częściej myślę o tym, co myślał sam Wyspiański o „Hamlecie” i co pisał — w tych zdaniach tylekroć cytowanych na przeróżne okazje, ale nie na okazję „Wesela”. A pisał tak: „Ktokolwiek grał interpretując, a nie mógł nikt grać nie interpretując, grał źle. Dlaczego? Bo żaden z tych Hamletów nie obejmuje całości Hamleta, jako postaci urosłej ogromnie w tradycji wieków od czasów Szekspira — i żaden uznany być nie może w zupełności”. I jeszcze ta uwaga, równie znana: „...W Polsce zagadką Hamleta jest to, co w Polsce jest do myślenia...”

Czytelnik pojął już łaskawie, że ulegam pokusie parafrazy — może łatwej, a może tylko zbyt oczywistej. Ale tę oczywistość warto chyba wreszcie sformułować: żadna z kreacji scenicznych „Wesela” — żadna z tych zwłaszcza, co podejmują na jakiegokolwiek płaszczyźnie „interpretację”, a jest w „Weselu” i musi być interpretacją każdy gest, każda aktorska kwestia, nawet w najbardziej szkolnym ujęciu — żadna zatem „nie obejmuje całości” „Wesela” i żadna „uznana być nie może w zupełności”. Dopiero wszystkie razem, w jakimś okresie, stanowią jakąś całość żywego obcowania teatru z tą najświetniejszą — obok „Dziadów” i „Zemsty” — napisaną po polsku teatralną sztuką. Ale nawet wszystkie razem nie mogą przecież wyczerpać tego, co w „Weselu” mieni się i dźwięczy, i odnawia, i rozgałęzia żywymi konarami we wszystkie strony — nadal w całej topografii tego, „co w Polsce jest do myślenia”.

Dlatego sędzę, że każda dzisiaj nowa inscenizacja „Wesela”, jeżeli nie jest od początku do końca omyłką i jeśli nie jest świetlicowym scenicznym wypracowaniem na koszt poety — takie również zna historia „Wesela”, ale takich, z satysfakcją może to krytyk stwierdzić, od dość już dawna na scenach polskich nie oglądamy — każda zatem, choćby niedoskonała, ale z jakąś ambicją i znajomością rzeczy przedsięwzięta, stanowi w sobie jakąś wartość: coś w „Weselu” wyjaśnia, obnaża lub potraça żywiej jakąś strunę, coś odświeża, czasem otwiera jakąś perspektywę — ogólniejszą albo nawet tylko dotyczącą niektórych wiązań i postaci dramatu, a nawet scen i sytuacji poszczególnych. Dlatego również mniemam, że nie jest pozbawiona wartości i z wielu względów zasługuje na uwagę nowa inscenizacja Jerzego Golińskiego w Teatrze Polskim we Wrocławiu, chociaż w całości — o tym jestem przekonany — nie jest to udule przedstawienie.

✓ do 89

Wybór jakiegoś kierunku inscenizacji „Wesela”, bez względu na to, z jakich przemyśleń i założeń wyrasta, musi zaraz na wstępie — tak zbudowany jest ten dramat — wyznaczyć linię rytmiczną, formę, rysunek scen i dialogów. Leon Schiller w swoich uwagach o „Weselu” („Teatr ogromny”, tu trafnie cytowane w programie) ustalał z grubsza dwie tradycje sceniczne — tradycje dawne, przed i międzywojenne: jedną mianował „stylem krakowskim” — była to „jasełkowa niemal forma”, ale w wydaniu dość jeszcze prymitywnym, raczej wynikająca z przypadku niż ze świadomości realizowanego stylu; druga tradycja, ukształtowana ówczesnie w teatrach warszawskich, wprowadzała do obrazów „Wesela” „coś w rodzaju weryzmu”. Geografia teatralna i praktyka teatralna uległy od tamtych czasów wielu przeobrażeniom, ale jakaś rozpoznawalna dwukierunkowość poszukiwań i rozwiązań stylistycznych w „Weselu” wciąż jest chyba widoczna — w odmiennej postaci, na innym szczeblu scenicznych doświadczeń. W ostatnim dziesięcioleciu, dosyć płodnym przecież w scenicznych dziejach „Wesela”, jeden z takich kierunków wyznacza najwyraźniej i najsmielej niewątpliwie „Wesele” Hanuszkiewicza: najdalej posunięte w kreowanym świadomie stylu „szopki” — przez to najbardziej efektowne w rytmie, w następstwie scen, w dialogach par na wirującym talerzu. Nieco upraszczając rzec by można: „szopkę” czyni w „Weselu” kontredans par. Inny kierunek — konkurencyjny — wykazuje raczej skłonność do rezygnacji z niektórych efektów rytmu na rzecz scalenia, widomego związania w obrazie i sytuacji całej czeredy weselnych gości, i to już począwszy od pierwszego aktu. Dla tej z kolei orientacji, czytelnej już bodaj, w jakimś stopniu, w przedstawieniu Andrzeja Wajdy, najbardziej chyba znamienne było „Wesele” Lidii Zamkow (por. omówienie w „Odrze”, nr 6/1969). W tym kierunku postępuje też zdecydowanie, choć inaczej, Jerzy Goliński.

Przedstawienie Golińskiego zaczyna się ciekawie, choć od początku budzi niemałe opory i raz po raz czymś zaskakuje. Najmniej może budzi oporów, choć także najmniej zaskakuje scenografia (Jadwigi Pożakowskiej): izba, cofnięta głęboko, wygląda prawie tak, jak w opisie poety, tylko bez okna i z innym planem otworów wejściowych; drzwi w głębi, szerokie, prowadzą do sieni, a z sieni w prawą kulisę przetacza się ruch ku drugiej izbie tanecznej; przed izbą, ku widowni, szeroka pusta przestrzeń „teatralna”, w długie pasy malowana; nad izbą stropowa belka, na stropie jakieś snopy i snopki; boczne ściany izby przedłużone ukośnie ruchomymi wierzajami, a cała ta dekoracja z obu stron oparta o grube wierzby, trochę pokraczne i „niesamowite”. W izbie, od podniesienia kurtyny, kłębi

się niemal bez przerwy — z rzadkimi odstępstwami — co najmniej z dziesięć osób naraz.

I wszystkie naraz biorą się do gadania. Pospołu, choć każda sobie, ostro włączają w gadaninę. Już w tej pierwszej sekwencji, chwilami nawet symultanicznej w dialogowaniu, Goliński łączy, kraje, szatkuje, nakłada na siebie dziewięć chyba — jeśli dobrze policzyłem — początkowych scen „Wesela”. Nie tak już radykalnie w poczynaniach, ale w podobnym zamyśle prowadzi pierwszy akt aż do końca. Przetawia sceny i pojedyncze kwestie, łączy nieraz odległe od siebie w tekście sytuacje — niektóre interpretuje ciekawie przez kontekst. Kreśli ostro — obcina niemal wszystkie dłuższe duety i nie pozwala się w nich aktorom „wygrać”. Najkonsekwentniej bodaj tępi wszystkie „różowe” zwiewności i urokliwe galanterie — finty romansowych dialogów Poety z pannami; sprowadza je do złośliwych sztychów wymierzanych sobie w przejściu i w rozgwarze całej zbiorowej na scenie gadaniny. I bardzo tą „gadaniną” poniewiera, aż za bardzo; jedną scenę (22., Radczyni — Pan Młody) niemal w całości wyprowadza za kulisy, skąd cały długi monolog Pana Młodego (I. 650 — 685) dociera w strzępach i odgłosach do widowni w trakcie innego dialogu na scenie. Jest to chyba dowcip nieopłacalny

Uroki wiersza, słowa, rytmu nie najbardziej więc Golińskiego obchodzą. Chce natomiast tłumaczyć, osadzać i punktować sytuacyjnie — poprzez całość — to wszystko, co uznaje za istotne w całym tym zgromadzeniu: to, z czego rodzi się dramat. Całość — to w tym wypadku obie izby: z tej weselnej do tej widomej na scenie dochodzą nie tylko gwary i muzyczne odgłosy, ale także rumory pijane i krzyki, fragmenty bójek prezentowane naocznie (w sieni za otwartymi drzwiami); docierają tu nawet postacie w bójkach poszkodowane (m. im. sam Książd dobrodziej z połamanym parasolem — prawdopodobnie ingerujący w którąś bójkę pokojowo i zaraz potem zbierający się pośpiesznie do odjazdu). To wesele jest więc zapalne, jest też „prawdziwe” na swój sposób, raczej potoczny obyczajowo. Ale — prawda: „kosy wisom nad boiskiem” — użyć ich można, byleby kto potrafił, niemal na każdą okoliczność, źle i dobrze. Chociaż może jest to zapal słomiany?

Równie dobitnie stara się Goliński wykazać — już w pierwszym akcie, więc może trochę przedwcześnie? — że tych kos nie ma kto użyć należycie. Przy wtórze bójki za kulisami wszyscy

goście z miasta skupiają się razem, i wyraźnie przestraszeni, na wspominkach o Szeli i krwawej rabacji; potem, żegnając Księdza (z połamanym parasolem), krzepią się jednak chóralnym „Kurdeszem” („coś staropolskiego”!), natychmiast spoza kulis zagłuszonym przez pijane śpiewy o „pawich piórach”. (To zresztą wcale zrećźnie nie wychodzi: dialogowanie sceny z czymś, co poza kulisami, prawie nigdy się w teatrze nie sprawdza). I tu już bodaj powieździał reżyser prawie wszystko, co chciał powiedzieć. Co zresztą słuszne. Ale w takiej postaci wyprowadził to już teraz trochę awansem — przez to sposobem zbyt usilnym i nie bez mnogich uproszczeń, pogrubień, dopowiedzeń niekiedy sprawiających wrażenie pokazywania czegoś palcem.

Mimo to, po różnych stratach i niemałych zyskach — trzeba do nich doliczyć ładne w szczegółach obserwacje i ciekawe spojrzenia na niektóre postacie, o czym powiem jeszcze — pierwszy akt kończy Goliński jeszcze wyraźnie jako wygrywający. Można się z nim spierać o niejedno, ostrzej nawet niż to czyniłem, ale dotąd jeszcze warto i jest o co. Niestety, po pierwszym akcie spierać się z Golińskim można już mało kiedy. A szkoda.

Wydaje się, że wobec wszystkich spiętrzonych trudności drugiego aktu reżyser tego spektaklu jest niemal bezradny. Chce oczywiście kompromitować kolejne wiodące postacie poprzez ich zjawy, ale czyni to już zbyt powierzchownie, nie wnikając w te partie tekstu gruntowniej i nie szukając rzetelnych rozwiązań aktorskich. Na wprowadzanie zjaw ma sposób dość ograny: efekty świetlne z akcentem „niesamowitości”. Chochół wprowadza z widowni: Chochół ma spętane ręce i husarskie skrzydła ze słomy — kompozycja z gatunku znaczących, trochę natrętna ekspresjonistycznie. Goliński radzi sobie jeszcze z ekspozycyjną partią zjaw: z Isią i Chochółem, z Marysią i Widmem (bez pokazywania Widma — to nawet trafne: tu sama gorycz i żal Marysi wystarczą). Potem nadchodzi katastrofa.

Sceny zjaw dzieją się na owej pustej przestrzeni przed izbą. Stańczyk przechodzi przez scenę dźwigając małą trumienkę, z której potem wydobędzie kaduceusz. (Mało, że kaduceusz, ale jeszcze trumienka — w gruncie rzeczy nie ma to żadnego znaczenia, albo jest to jeszcze jedno znaczenie łopatologiczne). I nad tą skrzynką spinają się obaj, Stańczyk z Dziennikarzem. O co im chodzi — tego najzupełniej nie wiadomo. Tekst Dziennikarza, jeden z najtraficniejszych w „Weselu” i najdźwięcz-

niej może — mośnych we współczesnym odczuciu, obaj sobie „tragedianty” zaśmiewają i prześmiewają, i jest to dotkliwie puste a bez sensu — drewniane, trocinowate, mimo udziału w tej scenie aktora takiej klasy jak Witold Pyrkosz (Stańczyk). Aktora trudno winić: dyspozycje reżyserskie są zbyt wyraźne.

Scena Poety z Rycerzem Czarnym, skromna zresztą, broni się głównie za sprawą Poety (Igor Przegrodzki). A potem znowu inscenizacja: Diabły sznurami wyciągają Hetmana z dziupli w wierzbie (!), półnagiego włóczą po scenie i gonią za nim pohukując, wywijając arkanem; potem Hetman dość niewygodnie przysiada sobie na beczce (to ta z carskimi dukatami), która wyraźniej go uwiera, i coś bełkocze o „serdecznej ranie”... Domyślam się, że Goliński chciał tym trybem skompromitować wyobraźnię Pana Młodego (czy słusznie — to inna sprawa), ale wyszła z tego po prostu scena teatralna bez mała kompromitująca dla reżysera o renomie i doświadczeniu Golińskiego. Jest to tak fatalne, że gdyby nawet cały ten spektakl był grubo lepszy — tej jednej sceny byłoby dosyć, by go pograżyć.

Spod tejże wierzby, jak jakiś Skierka w „Balladynie”, wyłazi sobie z kolei Upiór i baraszkuje z Dziadem. Ale dajmy już pokój wierzbie. Jedyna na ostatku jakoś pomyślana ważna scena wizyjna — to wejście Wernyhory (Artur Młodnicki). Wernyhora wchodzi do izby drzwiami w głębi i ciągnie za sobą wielometrowy, nadrealistyczny trenchodnik. Tren trzymają Staszek z Kubą słuchający dialogu, pokładający się w drzwiach zewnętrznych od sieni, w poświacie od horyzontu. Ta scena i zagrana, i skomponowana niebanalnie. I teraz reżyser odzyskuje formę. Finał drugiego aktu ostro i wyraziście klamrowany filipiką Gospodarza zwróconą do widowni: „w pysk wam mówię litość moją”... Byłoby to mocniejsze, gdyby wyrastało z lepszej sekwencji scen wizyjnych i gdyby aktor mógł unieść w pełni tę wielką dramatyczną tyradę: Marian Wiśniowski gra Gospodarza — rzecz by się chciało — starannie, ale nie jest mu dana skala ekspresji i siły w tej scenie, zwłaszcza niezbędna.

W trzecim akcie Goliński znowu odrabia straty — częściowo. Kosztem rozczłonkowania niektórych słynnych i popisowych partii (np. rola Nosa) na dobro wyrazu zbiorowego osiąga nawet rzecz ważną, a rzadko w „Weselu” widzianą: tę wyczuwalną tutaj atmosferę zmęczenia i rozespania weselników, z której prowadzić winna droga do finału. Ale ta droga nie jest prosta. Ze

zmęczenia i rozespania, mimo celnych poczynań Czepca-budziela (Ferdynand Matysik), nie rodzi się jednak to rosnące w napięciu oczekiwanie. Finał trzeba więc zgrupować (w szopkę — inaczej się nie da) i rozłożyć na kwestie, bo tak jest napisany, ale nie jest to tutaj mocny akord. Wydaje się, że niedostatek zaufania Golińskiego do poezji „Wesela”, a także wyłożenie wszystkich niemal atutów już w pierwszym akcie, utrudniają mu dodatkowo przekonywać ce rozebranie finału.

Wspomniałem już, że w tym ułomnym jako całość „Weselu” nie brak wnikliwych obserwacji i ciekawych aktorskich propozycji, które reżyser mniej lub bardziej wyraźnie sufluje. Na pierwszy plan wychodzą tu trzy role: Poeta, Czepiec, Rachel. Czepiec Matysika: autentyczny wiejski chuligan piastujący godność wójta, chłop-gorączka, zapalny i „zawzięty okrutnie”. Matysik pięknie wytrzymuje to trwające przez cały spektakl wybuchowe „forte” — najładniej i najprawdziwiej w atakach bezsilnej złości (scena z Księdzem i Żydem). Poeta Przegrodzkiego: już nie najmłodszy — nie bawidamek, właściwie bardzo trzeźwy, w planach i projektach literackich bez zadęcia, choć tą trzeźwością raczej zgryziony; „taki mi się snuje dramat” — to powiedziane było tak rzeczowo, tak konwersacyjnie, a z przełamaną bezsilnością. Najbardziej jednak zadziwia na tle całej tradycji Rachel: nieładna, przygarbiona, w okularach, śmiesznie w swoje szale okutana — atakuje Poetę, który opęda się „tak z niechcenia”, przy tym jednak entuzjastka, choć naiwna — jakieś takie szczere i trochę śmieszne medium „poetycznościów”. I najlepsza dotąd wrocławska rola Mirosławy Lombardo.

Dla odmiany — krańcowo banalny jest w tym „Weselu” Pan Młody, ale nie winiłbym aktora (Bogusław Danielewski): miał być właśnie taki; więcej — miał być właśnie tubą i trąbą wszystkich miłych frazesów. Tak chciał reżyser. Wątpię, czy to słuszne. Wątpię zwłaszcza po krakowskim „Weselu” Lidii Zamkow, która pierwsza wywiodła z tekstu wszystkie bardzo ważne i bardzo prawdziwe treści tej roli.

Pannę Młodą gra Marta Ławińska z ujmującą prostotą i wrażliwością, chociaż rolę ma mocno okrojona i pozbawiona paru istotnych punktów oparcia. Wspomnieć jeszcze warto Żyda (Andrzej Polkowski), Radczynię (Łucja Burzyńska) i Marysię (Ewa Kamas — ładnie zagrana, ciekawie odczytana scena żalu i zazdrości wobec siostry w trzecim akcie).

Nie przekreślam więc wartości tego

przedstawienia: świadczy o tym choćby ilość wierszy, które mu poświęciłem. Dobrze, że po kilkunastu latach „Wesele” trafiło znowu na największą wrocławską scenę. Szkoda, że cenionemu reżyserowi starczyło tym razem konceptu na jeden akt. Ale cóż — „Wesele” naprawdę nie jest łatwe i mało jest sprawiedliwych wśród tych, co borykali się z tym dramatem.

„KALIGULA”

„Ludzie umierają i nie są szczęśliwi”. — „To jest prawda całkiem prosta i całkiem jasna, nieco głupia, lecz trudna do odkrycia i ciężka do zniesienia”.

Taki jest punkt wyjścia Camusowego Kaliguli, odkrywcy absurdu: życie ku śmierci jest absurdem, choć ludzie nie chcą tego wiedzieć. Uchylenie tego absurdu jest tak niemożliwe, jak niemożliwe jest wzięcie całego księżyca do ręki. Skoro tak jest, to świat ludzki jest absurdalny: zrozumieć to — znaczy osiągnąć wolność. Wolność absolutna bierze się z poczucia totalnej absurdalności, wobec której wszystko w świecie ludzkim jest jednakowo ważne i równoważnościowe, bo wszystko jest nieważne i bezwartościowe. Tak rozumuje Kaligula.

Kaligula jest cesarzem. Wolnością taką, jaką odkrył, chciałby obdarować ludzi. Wie, że jej nie przyjmą. Wobec tego udowodni im absurdalność świata i zmusi do jej uznania: wydobędzie ją na samą powierzchnię spraw codziennych, obnaży namacalnie i najokrutniej. Jest cesarzem. Ma władzę. Będzie logicznie i boleśnie demonstrował wadę absurdu, na każdym kroku. Będzie logiczny. Na chybił trafił — wybór i kolejność są bez sensu — będzie szafował wyroki śmierci i egzekucje, będzie gwałcił, grabił, niweczył i wydrwiwał wszystkie wartości — iluzoryczne w obliczu absurdu — także miłość, przyjaźń swoich najbliższych. Tak wreszcie zniszczy samego siebie. „Dramatem myślnym doprowadzonej do swych ostatecznych konsekwencji” nazwie wnikliwy krytyk Camusową rzecz o Kaliguli.

Autor „Mitu Syzyfa”, „Dżumy” i „Upadku” kwestionuje oczywiście czyjekolwiek prawo wyprowadzania takich praktycznych i niszczących konsekwencji z myśli jakiegokolwiek. Abstrakcyjna i totalna konsekwencja wcielone w żywą postać i działanie — to w ogóle zjawisko groźne, wiemy o tym dobrze. Skądinąd — wbrew Camusowi — można by także kwestionować samo założenie: jeśli przyjmujemy, że absurd jest kategorią logiczną, to jako taka nie może się stosować do życia, które z i-