TEATR STUDIO

WARSZAWA

PKiN

1972

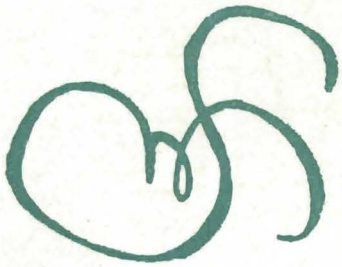
Wyspiański.

dyrektor
i kierownik
artystyczny

JÓZEF SZAJNA

zastępca
dyrektora

STANISŁAW GĘSICKI



STANISŁAW
WYSPIAŃSKI

SĘ DZIO WIE

Scenariusz teatralny
z tekstów St. Wyspiańskiego
HELMUT KAJZAR

Reżyser:
HELMUT KAJZAR

Scenografia:
JERZY NOWOSIELSKI

Muzyka:
ANDRZEJ ZARYCKI

Choreografia:
WANDA SZCZUKA

Asystent reżysera:
JACEK JAROSZ

PREMIERA MAJ 1972

HELMUT KAJZAR

informacje
z programu
wrocławskiego
festiwalu
polskich
sztuk
współczesnych

Urodził się w 1941 r. w Bielsku-Białej. Dzieciństwo spędza na Śląsku Cieszyńskim. Kończy studia polonistyczne i reżyserskie. Jako reżyser debiutuje w studenckim ruchu teatralnym. Współpracuje z Teatrem 38 w Krakowie. Reżyserską pracą dyplomową są dwa przedstawienia: „Śmieszny staruszek" Różewicza (Teatr Polski we Wrocławiu) i „Bolesław Śmiały" Wyspiańskiego (Teatr Współczesny we Wrocławiu). „Paternoster" (1969) jest jego debiutem dramaturgicznym. W 1970 roku ukazała się w „Dialogu" następna sztuka „Rycerz Andrzej czyli topienie szczeniąt", a w roku 1971 — monodram „Gwiazda". Przetłumaczył „Publiczność zwymyślaną" P. Handkego oraz „Antygonę" Sofoklesa (poprzez tekst w j. niemieckim). Uprawia również krytykę teatralną i eseistykę.

Adam Grzymała-Siedlecki

NAD „SĘDZIAMI" WYSPIAŃSKIEGO

(fragment eseju)

1

Nie mogą nas w tych „Sędziach" nie razić takie wersyfikacyjne grudy, jak np. to „Szczęść twego ojca to wydzierce", gdzie dziwaczne „szczęść" jest drugim przypadkiem liczby mnogiej wyrazu „szczęście", a „wydzierce" znaleźli się, by na siłę uzyskać rym do „morderce". Jakżeż też trudno pogodzić się z komicznym zespołem sędziów śledczych w osobach głupkowatego aptekarza i jeszcze głupszego nauczyciela — nie dlatego, że do tragedii wprowadzają nutę komizmu, lecz, że ten komizm tak tani! Na dobitek, cudaczne to gremium sądowe (chyba nie znany procedurom wieloosobowy sędzia śledczy?) zjawia się jak na zawołanie w dwie, trzy minuty po spełnieniu zbrodni! Tak, można by przytaczać a przytaczać mankamenty dramatu, ale najliczniejszy nawet ich poczet nie zmieni faktu, że w „Sędziach" zamknął się jeden z najwspanialszych wybuchów twórczych Wyspiańskiego, a w jego dramaturgii dzieło o najistotniejszym bodaj ładunku tragizmu.

Obok zacytowanej powyżej próbki niefortunnego wierszowania — jakaż jednak siła dramatyczna w dialogach. Do akcji, wysnuwającej się z odprysków zatajanej zbrodni, skrytych machinacji, unikającego jawności procederu — jakżeż ściśle przystaje język o rwanej ciągłości, a niedopowiedzianym zdaniu, język, w którym słowo tyleż wyjawia, ile i zataja, słowo — wysłannik myśli przyczajonej w mrokach.

(Warto może zwrócić uwagę, że ten styl dialogu znalazł kontynuację i rozwój w niektórych partiach dramatów Rostworowskiego w końcowej fazie jego twórczości np. w roli ojca w „Niespodziance", zwłaszcza w scenach w karczmie).

Samuel, Natan, Dziad, Jewdocha — cztery główne sprężyny akcji, a każde z nich w utwór wkracza z ciężarem swojej przeszłości, bez wyjątku czarnej, zawiłej, jedna z drugą splątanej w bolesny węzeł, w nie pozałatwiany rozrachunek moralny, zbiór wątków dramatycznych, które by po brzegi wypełnić mogły obszerną powieść czy kilkuaktową tragedię, dochodzą do głosu w tej — nie zapominajmy:

jednoaktówce — i w minimalnym nawet stopniu nie mącą jej klarowności. Mistrzostwo dramatopisarskiego pióra.

Mistrzostwo nie tylko w manewrowaniu prehistoriami bohaterów sztuki, mistrzostwo również w piętrzeniu akcji. Każda nowa scena przynosi nowy składnik toczącego się tu zdarzenia i każda nowa scena nakłada się na poprzedniej z geometryczną progresją dramatyczności. Jakaś maksymalna zwartość działania w słowach czy w czynach postaci działających; samo tylko netto zagadnienia — jakby jakaś lakoniczna notatka o sprawie rozpostartej między ziemią a niebem; dzieło sceniczne zawarte w skrócie takim, że czyni on je unikatem poezji dramatycznej.

Dodajmy do tego utworu scenicznego taką zaletę jak szereg wspaniałych dla aktorów ról; dodajmy do tego postać Jewdochy, postać o Sofoklesowym wprost wymiarze; dodajmy wreszcie arcydzieło epizodu dramatycznego: figurę Juklego — a stanie się jasnym, że „Sędziów" traktować wolno jako jedną z najcelniejszych pozycji dramatopisarstwa polskiego, że więc ważnym dla nas powinno być wszystko, co dotyczy historii i istności utworu. Powiedzmy marginesowo — utworu w twórczości Wyspiańskiego tym też interesującego, że ze wszystkich jego dzieł najbardziej zbliżonego do tradycyjnych zasad konstrukcji i zdecydowanie realistycznego: postaci utworu żyją tu bez koegzystencji z innymi światami, rzecz rzadka u autora „Wesela".

2

Jak „Wesele", tak i chronologicznie poprzedzający je „Sędziowie" powstali z wydarzenia autentycznego. Tutaj z faktu zbrodni, jaka miała miejsce na Huculszczyźnie we wsi Jabłonica, położonej przy granicy (wówczas, w 1899 r.) węgierskiej, w pobliżu Tatarowa i Worochty w powiecie delatyńskim.

Wedle aktów sądowych sądu okręgowego w Stanisławowie rzecz przedstawiała się następująco:

W roku 1899, w Jabłonicy u miejscowego karczmarza Hauslera (czy Haenslera?) służyła dziewiętnastoletnia dziewczyna Jedwocha, przybyła tu ze wsi Dobrotowa, z „dołów", jak Huculi miejscowi nazywają wsie, położone koło Delatyna i Nadwórny. Zarówno w rodzinnym Dobrotowie, jak i tu w Jabłonicy, Jewdocha znana była z przykładnych obyczajów, jak to w śledztwie zeznawali wszyscy bez wyjątku pytani o to świadkowie.

Dla dobrego rozeznania się w sprawie należy zaznaczyć, że jak w wielu innych górskich wsiach na Huculszczyźnie, tak samo w Jabłonicy Żydzi stanowili poważny odsetek mieszkańców, usadowieni na zagrodach, niegdyś stanowiących własność Huculów. Do takich to nowonabywców należała tu rodzina bogatych Żydów Marmaroschów, handlarzy bydła, wypasanego masowo na tutejszych bujnych połoninach. Syn Samuela Marmaroscha, dwudziestoczteroletni Natan vel Nuta, znany był we wsi jako donżuan. Zachodząc do karczmy z interesami czy na libację, dostrzegł Jewdochę — spodobała mu się, zagiął na nią parol. Po

kilku miesiącach kumoszki jabłonickie zauważyły, że Jewdocha jest w odmiennym stanie. Rzecz jasna, zaczęły dopytywać, kto jest winowajcą. Niejaka Marusia Biłousowa zdołała z niej wydobyć tylko jedno: „nikt z Hucułów". Podejrzenie komitetu kobiecej ciekawości skierowało się od razu na Nutę Marmaroscha. Przeszło jeszcze kilka tygodni i w ogniu krzyżowych pytań kumoszkowych Jewdocha nie przeczy, że Natan jest ojcem jej przyszłego dziecka.

Jak się przez ten czas zachowuje Natan?

Starszy żandarm z Worochty przed sędzią śledczym zeznaje:

— Razu pewnego spacerowałem z oskarżonym Natanem Marmaroschem po drodze jabłonickiej. Przechwalał się, że nie ma we wsi dziewczyny, której by nie uwiódł. Ale „Jewdochy od Haenslerów na pewno byś nie posiadł". „A właśnie, że tak i nawet będę ojcem. Nie będą się już ze mnie wyśmiewali, że jestem niepłodny". Nuta Marmarosch od czterech lat był żonaty, ale bezdzietny, co w gettach żydowskich uchodziło za rodzaj dyshonoru.

Czym sobie wytłumaczyć, że Jewdocha, dziewczyna zwracająca uwagę ogółu niezwykłą moralnością i czystością obyczajów, uległa Marmaroschowi? Akta sądowe dają na to odpowiedź: „zabita Jewdocha — zeznaje jedna z Hucułek — mówiła mi, że Nuta zniewolił ją, gdy Haenslerów któregoś dnia nie było w domu, ale później stał się jej miłym". Kochała więc swego uwodziciela, kochała go zapewne wyjątkowym uczuciem, tak jak w „Sędziach" to wyznaje w ostatniej swojej przedśmiertnej minucie.

Zbliża się dzień, kiedy na świat ma przyjść dziecko. Natan, po okresie zadowolonej ambicji i samochwalstwa, zaczyna spostrzegać, że sytuacja dla niego staje się kłopotliwa. Dziewczynie trzeba poczynić jakieś obietnice. W hojności idzie do kwoty 100 złotych reńskich i krowy, na koszta wychowania dziecka. Rzecz jasna, że to wyposażenie łączyło się z warunkiem, by dziewczyna jak najrychlej opuściła Jabłonicę i tym samym z oczu ogółu usunęła kamień obrazy. Czyj kamień obrazy?

Miejscowi Żydzi, zwłaszcza chasydzi, nie bez zgorszenia przyjęliby unaoczniony fakt spłodzenia potomstwa z chrześcijanką; znacznie większe niebezpieczeństwo groziło Natanowi ze strony Hucułów. Czy ci nie zechcą wywrzeć zemsty za uwiedzenie młodziutkiej, nieomal niepełnoletniej rodaczki?

Tu się pod uwagę podsuwa zagadnienie natury ogólniejszej: wzajemne w Jabłonicy ustosunkowanie się Hucułów i Żydów.

Wspomnieliśmy przed chwilą, że znaczny procent tutejszych mieszkańców semitów osiadł na dawnych huculskich gospodarstwach. Proces przejścia ziemi z rąk autochtonów w ręce przybyszów powstawał jako wynik zarówno lekkomyślności Hucuła, jak i umiejętnego wyzyskiwania tej wady przez osiadających tu kupców leśnych, karczmarzy czy handlarzy bydłem. Tak czy owak, równolegle z bogaceniem się przybyszów rosła warstwa zbiedniałych proletariuszów, nabrzmiałych głuchą nienawiścią do posiadających, do tych Haenslerów, Marmoroschów etc. Toteż ci dobrze rozumieli, że uwiedzenie Jewdochy przez Natana może wywołać groźne uczucia w społeczności chrześcijańskiej. Od tej chwili prywatna sprawa młodego Marmaroscha stała się sprawą całej żydowskiej Jabłonicy. Akta śledztwa sądowego notują np. taki interesujący fakt: gdy przedtem żydówki miejscowe głośno i z oburzeniem oskarżały Natana o skrzywdzenie dziewczyny i nawet buntowały ją — w pewnym momencie milkną i nic nie wiedzą, kto by to mógł być amantem Jewdochy. Zauważmy, że i w „Sędziach" konflikt dramatyczny tyleż jest sprawą Marmaroschów, ile i żydowskości.

Nadchodzi dzień 10 lipca 1899 r. — sobota, jak w „Sędziach", szabas. Rodzina Haenslerów udaje się spać. Oboje karczmarze w sypialni, Jewdocha wraz z dziećmi Haenslerów w kuchni. Wszyscy zasnęli. Naraz koło godziny 11 w nocy Haenslerową budzi huk, jakby wystrzału. „Co to może być?" — „Śpij" — odpowiada jej mąż. — „No, jak mi powiedział: śpij — zeznaje na śledztwie — to ja śpij". Ale pół godziny później znów budzi ją płacz dziecka w kuchni. „Dlaczego ta Jewdocha nie uspakaja dziecka?" Haenslerowa idzie do kuchni, nie zastaje Jewdochy, okno na podwórze otwarte. Wychodzi szukać jej na podwórzu. Woła. Znikąd odpowiedzi. Już chce wrócić do domu, gdy zdaje jej się, że z kąta podwórza słyszy jakieś ciche jęki. Idzie i zastaje Jewdochę w kałuży krwi. Jewdocha jeszcze żyje. Zanoszą ją do jednej z sąsiednich chałup. Po 36 godzinach agonii umiera. Dopóki zdradzała resztki przytomności, zadawano jej pytania, kto był jej mordercą. Jewdocha dawała znak, że nie powie.

Śledztwo sądowe ustala, że śmierć powstała z kuli rewolwerowej, wystrzelonej w tył głowy. Wszystkie poszlaki skierowały się przeciwko Natanowi Marmaroschowi. Przez kilka miesięcy ciągnęło się śledztwo, którego akta objęły całe dwa olbrzymie tomy.

Oskarżony do winy się nie przyznawał.

Sprawa poszła przed sąd przysięgłych — i to dwukrotnie. Rezultatem pierwszej rozprawy było uznanie Natana

za winnego. Obrońca wniósł tzw. zażalenie nieważności. Sąd apelacyjny uwzględnił rację obrony i nakazał wszczęcie nowej rozprawy. Odbyła się ona po kilku miesiącach. Tym razem ława przysięgłych dziesięcioma głosami przeciwko dwu wydała werdykt: nie winien.

Na tym się ta sensacyjna historia skończyła.

Przypisy do ostatnio wydanych „Dzieł Zebranych" Wyspiańskiego inaczej nieco przedstawiają sądową fazę historii. Zaznaczają mianowicie, że raz tylko — z finalnym uniewinnieniem — sądzono Natana. Trzydzieści z górą lat minęło od czasu, kiedym w stanisławowskim sądzie okręgowym badał akta tej sprawy, więc może mnie pamięć zawodzi, ale wydaje mi się, że jednak sądzono go dwukrotnie, raz go zasądzając, następnie uniewinniając.

Tak czy owak Natana rehabilitowano. Gdym po zbadaniu aktów jeździł do Jabłonicy — w Tatarowie ktoś ze starszych tamtejszych ludzi opowiadał mi, że gdy po uniewinnieniu sądowym Natan Marmarosch wracał do domu, na stacji kolejowej witał go co najmniej kilkusetgłowy tłum współwyznawców nie tylko jabłonickich, ale i z całej okolicy przybyłych, a że godzina już była nocna, z zapalonymi pochodniami, jak triumfatora, prowadzono go przez te 8—9 kilometrów z Tatarowa do Jabłonicy.

3

Jak w „Sędziach" odbija się antagonizm żydowsko-huculski? Mamy go wcielonego w postać DZIADA. Dwadzieścia lat wstecz nie Samuel Marmarosch był właścicielem gospodarstwa, na którym dziś siedzi, lecz ojciec Jewdochy, ów dziś Dziad w „Sędziach". Ojciec Jewdochy, klasyczny ówczesny Hucuł, lekkoduch a do tego awanturnik i oczywiście pijak, w wódce i w beztroskach utopił swoje mienie; niewątpliwie z licytacji nabył je Samuel, główny zapewne jego wierzyciel. Oto pierwsze zasuplenie w prehistorii sprawy.

W ślad za nim stwarza Wyspiański węzeł następny.

Wysadzony ze swej ziemi, no i ze swojej godności gospodarskiej, do nędzy doprowadzony ojciec Jewdochy nie umie w sobie, w swoich winach i błędach znaleźć przyczyny swojej niedoli — w Marmaroschu jedynie widzi winowajcę, krzywdziciela i na nim szuka zemsty, w nienawiści swej dochodząc do tego, że próbuje go zabić, staje za to przed sądem, który skazuje go na więzienie. Takimi to bolesnymi a ściśle z ówczesnych huculskich danych wysnutymi splotami zdarzeń, win i kar nasyciło się podglebie „Sędziów".

Upiory przeszłości nawiedzają akcję, jaka się przed nami rozwija w sztuce:

Ojciec Jewdochy w więzieniu „znalazł sumienie" jak zeznaje. Stał się pobożnym. Po wyjściu z kryminału jako dziad proszalny z pokorą znosi swoje poniżenie życiowe, wędruje po miejscach świętych, umartwia się itd., ale jednego nie może ze siebie wyżyć, nienawiści do Marmoroscha, nieukojonej, zapiekłej nienawiści. Z tym uczuciem wkracza w „Sędziach" w dawne swoje, dziś Samuelowe domostwo.

Najprawdopodobniej zjawia się tu po raz pierwszy od czasu swego powięziennego (dramat tego nie precyzuje). Niewątpliwie doszły go wieści o miłosnym nieszczęściu córki — i niewątpliwie to go tu sprowadza. Zhańbienie córki dopełniło miary jego nienawiści. Staje oko w oko staremu Marmaroschowi — tu następuje ta potężna ich scena, chluba naszego dramatopisarstwa, scena, w której ojciec Jewdochy, Dziad, żebrak — po rycersku, rzekłbyś, ostrzega przeciwnika, że przybył tu, by się mścić: „Doczekasz ty, jaką ja niedolę na cię zwlokę — za moją sromotę i za córkę, za dwór, łąki i role".

— Jak ty mię sięgnąć chcesz? — pyta Samuel.

— I ty masz dzieci — odpowiada mu Dziad.

Do żadnego aktu zemsty z ręki Dziada nie dochodzi, ale sprawdza się wszystko, co Samuelowi zapowiedział: właśnie ukochane jego dziecko, Joas, pada śmiertelną ofiarą. W retrospektywnym biegu naszych wrażeń — charakteru wieszczenia nabierają słowa Dziada, w twarz rzucone Samuelowi.

— Ty poznasz, co znaczy nieszczęście.

A on sam, ten ojciec Jewdochy, ta resztka ludzka — obok swojej konkretnej istności jawi nam się jako bezwiedne narzędzie wyższego porządku rzeczy.

Zauważmy:

Po pełnych rozpaczy nad zwłokami Joasa tremach Samuela, który już „poznał, co to jest nieszczęście" — autor jeszcze raz wprowadza na scenę Dziada, tym razem zatopionego w modlitwie, wprowadza go na czas kilkunastu sekund — tyle, ile potrzeba, by naszemu wrażeniu przypomnieć, iż przez niego to wszystko było zapowiedziane.

Tak oto określona rzeczywistość socjalno-gospodarcza — tu: huculsko-żydowska — za sprawą alchemicznego zabiegu poezji przeistacza się w substancję mistyki.

4

Niejednokrotnie stwierdzane było, jak pierwotne zawołanie twórcze Wyspiańskiego: sztuka malarska pieczęć swoją wybijała na jego utworach dramatycznych. Dzieła jego — zdarza się — dopiero widziane na scenie stają się zrozumiałymi, tak silny tkwi w nich pierwiastek obrazu. Od sztuki plastycznej, od zachwycających go płócien i rzeźb zależnymi stają się momenty, a nawet i całe sceny jego dramatów. Rozpatrywano wpływ „Błędnego Koła" Malczewskiego na finał „Wesela", a obrazów Matejki na sceny ze Stańczykiem i Wernyhorą: „Śmierć Barbary Radziwiłłówny" Simmlera dyktuje mu układ sceny w jego „Zygmuncie Auguście i Barbarze"; rzeźby parkowe, teatr na wyspie i pomnik Sobieskiego w Łazienkach warszawskich podsuwają mu myśl odnośnych scen w „Nocy listopadowej" itd. Nawet i tu, w „Sędziach", domaga się od reżysera, by w scenie po zabójstwie Jewdochy, Samuel, Natan i Joas spletli się ze sobą na wzór „Laokoona".

Bez możności udowodnienia, samym tylko uczuciem wiedziony mam przekonanie, że pomysł wyzucia ojca Jewdochy z jego własności nasycał się obrazem Kaspra Żelechow-

skiego, przedstawiającym eksmisję chłopa podkrakowskiego przez wierzyciela Żyda, znać, że wzbogaconego. Twardość psychiczna Samuela z pierwszych scen „Sędziów" jest jakby powtórzeniem kamiennego spokoju Żyda z obrazu Żelechowskiego.

5

Dziad z „Sędziów" jest wytworem fantazji; najmniejszej o nim wzmianki nie ma w aktach sądowych. Nie mógł być też kiedyś właścicielem Marmaroschowego dziś gospodarstwa, bo jak wspominaliśmy, Jewdocha, a więc i jej rodzina pochodziła z okolic dalszych. W ślad za mylną informacją podaną przez „Nową Reformę" w dn. 14.VII. 1899 r. Wyspiański czyni Marmaroscha miejscowym karczmarzem, a Jewdochę jego służącą. Myślę, że jeśliby nawet później dowiedział się, że nie Marmarosch, lecz kto inny był karczmarzem i chlebodawcą Jewdochy, to by już poczynionej niedokładności nie skorygował, bo te mylne realia dawały dramatowi pożądaną jedność miejsca, a poza tym mocniej się przez nie zaciskał węzeł dramatyczny między czworgiem postaci: Dziad, Samuel, Natan, Jewdocha.

Prawdziwy Natan Marmarosch z Jabłonicy był już od paru lat żonaty, gdy poznał Jewdochę — autor „Sędziów" bezwiednie czy świadomie czyni go bezżennym, ale zamierzającym się żenić, co na swój sposób wydatnie wzmacnia jego chęć pozbycia się Jewdochy; sytuacja dramatyzuje się dodatkowym motywem.

Jewdochę autentyczną zamordowano w okresie jej ciąży, co notowały informacje prasowe. „Sędziowie" chcą, by już jakiś czas przedtem porodziła dziecko, które następnie „za rozkazaniem" Natana zamordowała. Ta dramaturgiczna nadbudowa daje roli Jewdochy decydujący rys. Jej bowiem rozpacz macierzyńska po dokonanym czynie, jej infernalne wyrzuty sumienia, jej jak najgorętsze upragnienie śmierci i jej mordercze zapewnienia o zatraceniu swej duszy i karze wiekuistej, a z tym wszystkim powiązane, niewygasłe, nad śmierć silniejsze ukochanie sprawcy jej nieszczęść, czynią Jewdochę jedną z najpotężniejszych niewieścich postaci, jakie znamy w poezji dramatycznej.

Samuel, Natan, Jewdocha — oto trzy jedyne w „Sędziach" figury wkomponowane wedle autentycznych ludzi, — reszta postaci: Joas, Jukli, Urlopnik, Dziad etc. — to już całkowicie produkty wyobraźni autorskiej, jakimż jednak prawdziwym obiegiem krwi w żyłach obdarzone! Czuje się tu tę samą dojrzałość sił twórczych, która rok później wyda „Wesele".

Rok później, bo pierwszy rzut „Sędziów" powstał w pierwszych dniach kwietnia 1900 r. Rzut ten nie obejmował całości utworu, urywał się przed wejściem Urlopnika, obejmował natomiast tragiczne treny ojcowskie Samuela, koronujące utwór.

Z jakich powodów autor nie kończył zaczętej w 1900 roku tragedii? Dotychczas sprawa to nieznana. Spotkać się można z tezą, że uniewinnienie Natana we wtórnym procesie zahamowało impulsy twórcze Wyspiańskiego, bo w dziele swoim traktuje Natana jako mordercę Jewdochy. Nie trafia mi do przekonania ta hipoteza, bo:

a) jeśli w czasie między 30 marca a 6 kwietnia 1900 roku Wyspiański napisał ponad połowę dramatu, to śmiało mógł go dokończyć przed rehabilitacyjnym procesem Natana, tj. przed 6 czerwca 1900 roku,
b) jeśliby istotnie uniewinnienie Natana krępowało inwencję Wyspiańskiego w roku 1900, to dlaczegoż nie krępowało go w roku 1907, kiedy „Sędziów" ukończył i opublikował? Siedem lat opóźnienia nie uczyniło sprawy zamierzchłą.
c) czy „Sędziowie" istotnie traktują Natana jako faktycznego mordercę Jewdochy?

To, że z aprobatą, a nawet z poduszczenia ojca chce on zgładzić Jewdochę ze świata, jest niewątpliwe, ale z czyjej ręki: Natana czy Urlopnika padł strzał, śmiertelnie raniący Jewdochę, tego dramat nie ustala — i bodaj nie chce ustalać. Autor nie rozstrzyga, kto był mechanicznym zabójcą Jewdochy, bo myśl swą skupia na moralnym sprawcy zbrodni: na starym Marmaroschu, Samuelu.

Bodaj że w końcowych miesiącach 1906 roku, w Węgrzcach, czy to od samego Wyspiańskiego, czy od pani Stankiewiczowej dowiedziałem się, że w autorskiej tece Wyspiańskiego spoczywa konspekt dramatu (z podanych następnie szczegółów wynikało, że rzecz dotyczy „Sędziów"), który to konspekt trzeba by rozwinąć w całospektaklową, najprawdopodobniej pięcioaktową sztukę. Czy to nie stało w jakimś związku z niedokończeniem utworu w 1900 r.? Snuć można inne też przypuszczenia.

6

Napisawszy w 1900 roku pierwszą połowę dramatu, autor nie mógł nie dostrzec, że na przestrzeni kilku scen nagromadziło się tyle Marmaroschowych nieprawości, tyle przestępstw, tyle brudu dusz, iż nie do zniesienia stanie się artystyczna atmosfera sztuki — o ile temu natłokowi zła nie przeciwstawi się jakiegoś moralnego oddechu. Zdając sobie sprawę, iż wysnuwam li tylko hipo-

tezę, przypuszczam, że gdyby wówczas aparat twórczy nasunął był autorowi jakieś sceny lub jakąś postać, która by zadawalająco spełniła owo zadanie, to rzecz byłaby skończona już w 1900 roku. Co prawda obok „czarnych Marmaroschów" Samuela i Natana, redakcja z 1900 r., stawiała postać Joasa Marmaroscha ale nie mogło to ujść czuciu artystycznemu autora: ten od ziemi oderwany Joas aż zanadto kontrastuje z ojcem i bratem, by mógł kontrastować... dostatecznie.

Tak czy owak przeciwstawienie zaduchowi moralnemu sztuki znajdujemy dopiero w scenach napisanych później (w roku 1907?).

Tym elementem dramaturgicznym, którego brakowało „Sędziom" z roku 1900, stała się dopiero figura Juklego.

Jukli! Dla akcji „Sędziów" postać raczej zbędna, bo nic w tej akcji nie dzieje się przez niego i nic dla niego — międzymolekularne ciało w organizmie dramatu, a któż z nas nie czuje, że bez niego „Sędziom" brakłoby jakiegoś niezwykłego aromatu? Jukli sobą zabarwia całość dzieła,

a o mistrzowstwie dramatopisarskim Wyspiańskiego świadczy, że ta tak znamienna rola zamknęła się w ośmiu krótszych czy dłuższych odezwaniach i w jednej bezsłownej czynności: przykrycia przecieradłem trupa Joasowego.

Czym jest ten Jukli w żydowskiej społeczności „Sędziów"? Biedakiem — jakimś drobnym handełesem z groszowymi zarobkami, z nieustannym pograniczem z nędzą. Jego współwyznawcy dorabiają się dużego mienia, a „Jukli nie ma ani majętności, ani włości (...) ino ma swoją Lorę i swoją Feigę i Rebekę i Sarę i Liję i Rachelę (jego córki) i Jukli ma swój mały handelek (...) Jukli jest mała mucha". I nie ma na świecie takich skarbów, które by mu zdolne były zastąpić niedostatek. Jukli jest po prostu rozkochany w swoim ubóstwie, bo nikt i nic nie zachwieje jego pewności, że tylko ubogi może ubiegać się o zbawienie wieczne. I całego Juklego Wyspiański przeobraża we wzruszające marzenie o tym, jak mu dobrze będzie w raju. Ta sama charakterystyczna dla Izraelitów materia psychiczna, z której na styku „Starego z Nowym Testamentem" powstawali ebionici — ebionici, wcielona wiara — że łatwiej wielbłądowi przejść przez ucho igielne, niż bogaczowi wejść do Królestwa Niebieskiego.

Z jakimż poczuciem scenicznym utrzymuje Wyspiański postać w rejestrze raczej komediowym — i jak ta komediowość ani trochę nie zmniejsza pogłębienia duchowego! Ileż poezji promieniuje z infantylizmu wyobrażeń Juklego o życiu zagrobowym, z czystości jego serca, z anielstwa jego myśli!

I jeszcze jedno:

Wszystkie w „Sędziach" decydujące figury odznaczają się świetnością swojej charakterystyki, ale wszystkim im, nie wyłączając arcypostaci Jewdochy, można znaleźć poetycką parantelę w dramacie czy to naszym, czy obcym. Jukli to dla literatury i teatru zjawisko niespodziewane, w sobie samym zamknięte.

(„Dialog" 1964, kwiecień)

JACQUES COPEAU O „SĘDZIACH"

(fragment recenzji z r. 1913)

Sądzę natomiast, że w pełni poznałem smak oryginału drugiego dzieła Wyspiańskiego, „Sędziów", których widziałem w teatrze. Rzecz dzieje się wśród ludu, w środowisku żydowskim w Galicji. Trudno wyobrazić sobie dramat bardziej brutalny i lakoniczny, jednocześnie bezpośredni i tajemniczy. Można by powiedzieć, że melodramatyczna fabuła przybiera nagle znaczenie symbolu i kończy się liturgicznym śpiewem. Można by też powiedzieć, że to koszmar: istoty ludzkie szamocą się i nie zdają sobie sprawy z nieuchronnego przeznaczenia, dręczącego ich dusze, nie rozumieją go nawet w momencie, gdy jego ciosy spadają na nie i gdy mają za jego sprawą zginąć. Odrobina tylko utajonej prawdy postaci przebija z ich słów, nagle jednak akcja objawia ją, nie wyjaśniając zresztą. Motywy akcji pozostają tajemnicą ich serc. Ledwie kilka wyszeptanych słów nie stanowi komentarza, nie wyodrębnia się, by tak rzec, od emocji, od gestu, od głosu tego, kto je wypowiada; pozostają zmieszane z samym tętnem dramatu.

Wyobraźcie sobie w dialogu zdumiewające połączenie realizmu z namaszczeniem; w rozwoju akcji następstwo scen, dodawanych jedna po drugiej bez żadnych zewnętrznych zabiegów, bez zaaranżowanych przejść — sama emocja, patetyczne napięcie wystarcza, by je wszystkie ze sobą spoić. Nie ma przygotowań. Powiedziałbym więcej: nie ma przedstawienia. Z chwilą, gdy podnosi się kurtyna, jak gdyby runął kawałek muru i zaskakujemy te istoty pośród ich codziennych zajęć, zanurzone w zwykłym milczeniu, im zaś, jak się wydaje, wcale nie pilno do nawiązania z nami kontaktu i nie robią najmniejszego wysiłku, żeby się dać nam poznać. Musimy sami śledzić je, zdobyć się na zrozumienie i współczucie na podstawie nielicznych wskazówek, których udzielają nam jakby ukradkiem, w momentach zwrotnych dramatu.

Nie ma na tej scenie miejsca na nic prócz akcji. Oto prawdziwe osoby dramatu: działają pod presją przeznaczenia. Ich obecne postępowanie wynika z faktów, które zaszły w przeszłości i których nam nikt nie przedstawia, lecz w odpowiednich momentach odsłania je dialog w formie szorstkich i przejmujących aluzji.

(Przekład Marii Skibniewskiej „Dialog" 1969, styczeń)

OBSADA:

Sąd
— SEWERYN BUTRYM

„Ja"
— EWA KOZŁOWSKA i JACEK JAROSZ

Samuel
— ZYGMUNT MACIEJEWSKI

Dziad
— ANTONI PSZONIAK

Natan
— STANISŁAW MICHALIK

Joas
— JERZY MATAŁOWSKI

Jewdocha
— JOLANTA LOTHE

Urlopnik
— EUGENIUSZ KAMIŃSKI

Dziewczyna I
— WIESŁAWA NIEMYSKA

Dziewczyna II
— JOLANTA HANISZ

Dziewczyna III
— EWA WAWRZOŃ

Jukli
— CZESŁAW ROSZKOWSKI

Helmut Kajzar

O SPOSOBIE ADAPTACJI

Wyspiański szuka źródeł moralnego zdrowia jednostek i narodów. Ludzie bowiem znaleźli się w przeklętym kręgu zbrodni i win.

Jeden jest prawdy wieczny bieg,
że nie masz życia krom przez grzech;
jeden jest żywym wieczny los:
wzajemnych zbrodni ważyć cios.

Krąg pojęć: grzech — wina — przekroczenie — zbrodnia, nieustępliwie wciąga, obejmuje każde ludzkie działanie — Czyn. Filozofia bierności była najbardziej obca psychice Wyspiańskiego. Nie brał również pocieszenia z rąk Kościoła. Czy działanie, za którym idzie osobista obciążona grzechem odpowiedzialność, usprawiedliwia ludzkiego ducha przed sądem Historii i Boga. Bez zrozumienia systemu etyki, „siatki pojęć" filozofii Wyspiańskiego, wiele miejsc jego twórczości musi pozostać niejasnych, brzmieć pusto, banalnie. W problematyce moralnej tkwi „kwestia polska", „kwestia żydowska", a nie odwrotnie. To przesunięcie akcentu z historiozofii i polityczności twórczości Wyspiańskiego na problematykę etyczną, wydaje mi się istotne.

W twórczości tej dominuje subiektywizm, utwory Wyspiańskiego są „pamiętnikami duszy poety". Z tego punktu widzenia twórczość Wyspiańskiego jest znakomitym materiałem do analizy nieświadomości, czy, jak kto woli ,podświadomości indywidualnej lub zbiorowej.

To jest trop! Pójść więc drogą teatru, który przez odwołanie się do wspólnej ludzkiej nieświadomości, jej wzorów, archetypów chce odbudować stracony dawno gatunek: tragedię, tragiczność w ogóle? A jeśli się jest nieufnym wobec archetypów, lub prawie się nie wierzy w ich istnienie? Co więcej, gdy się dostrzega, że ta szlachetna i prawie bohaterska metoda twórcza stara się ożywić umarłe formy, niepotrzebnie usiłuje przedłużać moc mitów i ich oddziaływanie, podczas gdy powinny były być dawno zapomniane, aby nie przeszkadzały żywym, istotnym problemom? Raczej trzeba spostrzec nowe, żywotniejsze ich formy, które mogą nas obezwładnić. Spostrzec chociażby śmietnik mitów bezustannie ku naszej zgubie rozgrzebywany. Traktować Wyspiańskiego jako wróżbitę, który zdobył głębszą, tajniejszą wiedzę, za cenę odważniejszej próby inicjacyjnej? Poddać się jego powadze i bezwzględności? Był dyktatorem poezji za cenę cierpienia, samotności, mówienia prawdy współczesnym. Lubił pokazywać dyktatorów, nadludzi prawie, tragiczne dylematy ich duszy. Sam w sztuce rządził podobnie. Albo wzniosłość, zbliżająca się do Centrum tragiczności, lub nie — czyli śmieszność. Wyspiański nie dopuszczał do siebie myśli o śmieszności. Dostrzegali ją w nim stojący obok, ci, którzy nie mieli poczucia, że skupiają w sobie siły zbiorowości, że rozmawiają z duchami Dziejów. Ci obserwatorzy dostrzegli formę, gesty, rozśmieszało ich rozdymanie się autora i postaci jego, sztuczne powiększanie się, byle wypełnić zbyt obszerną, za ogromną dla nich formę, (pułapki formy, śmieszność, tragizm organizmu ludzkiego postawionego wobec kultury, Boga, władzy, ich emblematów, fascynowała Geneta i Gombrowicza, bez ich doświadczenia i wiedzy nie wolno już czytać Wyspiańskiego bezkarnie). Sztuka drugiej połowy XX wieku, zgodnie z doświadczeniem historycznym nieufnie przygląda się dyktatorom, wodzom, uczy ostrożnego i przewidującego obchodzenia się z nimi. Niechby nawet byli wielcy, z trudem w to uwierzą. Historia radykalnie zmieniła nasze pojęcie tragiczności, zezwala jedynie **wyobrazić** sobie nas tragicznych. W dyktatorach, w „mesjaszach", „w bożych wybrańcach" widzimy ludzi powolnych polityczno-ekonomicznym układom. O ludobójstwie nigdy nie mówimy, że jest tragiczne. Boga wzywać nadaremno. Sztuka też mniema o sobie skromniej. Prawie wszystko, całe może doświadczenie różni mnie od Wyspiańskiego, każe mi być wobec niego obcym, zatem praca nad teatralnym ożywieniem jego tekstu musi być zarazem adaptacją i wpisaniem później zdobytych doświadczeń, czy rozświetleń problemów estetycznych, i walką z jego wizją świata.

Nie chcę być Wyspiańskiemu wierny za cenę kustoszowskiej, muzealno-ironicznej rekonstrukcji jego

wizji, czy chwytów teatru jego epoki. (Próbował to z powodzeniem robić K. Swinarski w Teatrze Starym).

Nie chcę być wierny pamięci historyków literatury i teatralnej tradycji, która starała się wewnętrznie sprzeczną strukturę Sędziów ujednolicić. Nie chcę być posłuszny ani naturalistycznej ani idealistycznej, neoromantycznej możliwości interpretacji tekstu Sędziów.

Zaryzykuję. Będę posłuszny, dam wyraz dwuznacznej fascynacji Wyspiańskim. Będę go podejrzliwie sprawdzał, próbował demistyfikować i poddawał się rytmom czarnoksięskich zaklęć i magii Wyspiańskiego. Będę chciał zachować świadomość i dystansującą naiwnie racjonalistyczną postawę i jednocześnie jej przeczył, wydzierając z siebie i aktorów i z teraz, pulsującą w nas, równoległą do wykrytej przez Wyspiańskiego; jeszcze nie sformułowaną przez nas i w nowych gestach, (które właśnie próbujemy), formułującą się liturgię. Jeśli będzie prawdziwa i pozwoli wyzwolić się tej dręczącej nas jeszcze ciągle niewyraźnej Myśli — Niepokoju, wyjdziemy z teatru, my i wy — doznawszy wspólnie katharsis.

kwiecień 1972

Stanisław Lack

FRAGMENT STUDIUM O „SĘDZIACH"

Jakaż jest więc budowa „Sędziów", czyli jaka jest teoria tej tragedii. Nikt nie spodziewa się po mnie, że mu to powiem trzema słowami. Jest to sprawa bardziej zawiła, zwłaszcza równocześnie muszę wykazywać błędy. Budowa „Sędziów" jest taka, że przebieg zdarzeń doprowadza do odkrycia prawdy i w sprawie niejasnej, pogmatwanej przez okoliczności (współdziałanie złej woli, żądzy ukrycia czynu i przypadek), w której biorą udział ludzie skryci, przebiegli mistrze panowania nad sobą, ludzie, którzy o swym zamierzeniu powiedzą właśnie tyle, ile do pogmatwania sprawy trzeba, powiedzą naumyślnie tyle, (milczeć zupełnie nie mogą, bo to by wprowadziło jasność), że coś ma być wykonane. Ale co? jak? nie wiadomo. Świadkowie całego zajścia, widzowie na widowni, nie mogliby stanowczo orzec, kto czynu dokonał. Kto go pomyślał, tak — ale tego znowu żaden aktor na scenie powiedzieć albo nie może, albo nie potrafi. Więc idzie najpierw o to, kto jest materialnym sprawcą. Tu przypadek i świadome kierowanie przypadkiem stwarza takie pogmatwanie, że orzec trudno. Zabicie Jewdochy jest rzeczą zagadkową. Może, korzystając z bójki Natana z Urlopnikiem, podstawia się sama pod lufę? Ile tu było zmowy? Tylko wykrycie moralnego sprawcy da nić rozwiązania kłębka.

To jednak nie wszystko: budowę tragedii pojmiemy, jeśli zrozumiemy, dlaczego taki przebieg wypadków jest konieczny, dlaczego nie mógł być inny tzn. na jakich podstawach artystycznych opiera się i stoi. — Schodzą się sędziowie dla wykrycia sprawcy, dla wykrycia prawdy. Mają więc sądzić. Jakie są środki i kryteria sędziów dla wykrycia prawdy. Zwykłym trybem przeprowadza się śledztwo, czyli: szuka się prawdy. Prawdy materialnej nie dojdziemy. Strzał padł wśród okoliczności (wśród bójki), które nie dozwalają na stanowcze wskazanie sprawcy. Można rozpytać wszystkich świadków. Wszyscy rzecz dokładnie opiszą, ale z tego sędzia nic nie wie. Idzie więc o wyszukanie sprawcy moralnego. Tu skutecznym jest jedynie zeznanie. Wobec np. uporu sędzia jest bezsilny, sędzia bowiem nie szuka prawdy w sobie, lecz roz-

trząsa fakty, śledzi, pyta, indukuje. Wobec człowieka upornego nawet prawda odkryta nie pomoże. Sędzia wówczas z przekonania orzeka, że ten jest. Powiadam: jeśli nawet sędzia prawdę odgadnie, to nie będzie to prawda jedyna, bo ta prawda nie ma podstaw w samym sądzącym. Powiadam: jeśli nawet sędzia ma pewność, to ta jego pewność nic nie warta. Tę pewność może mieć jedynie sędzia innego rodzaju. Bo pewność sędziego musi być udowodniona, a jego właściwego dowodu nie ma. Najrudymentarniejsze śledztwo jest tu równe najbardziej bystremu, różnica jest jedynie w stopniu, w technice, w środkach. Prawdy nie można szukać, prawdę trzeba odgadnąć. Czyli, że: sędzia nie buduje tragedii. Odgadłszy prawdę, można ją ostatecznie stwierdzić i dojść do niej drogą powolną. Ale odgadnie ją jedynie ten, kto ją ma w sobie. A ten, kto ją ma w sobie, odgadnie ją bezwzględnie, tzn. bez względu na to, kogo się ta prawda tyczy: ojca, matki, brata itp. A raczej odgadnie ją właśnie dlatego. Nie można powiedzieć, że tę prawdę odgadnąć chce, bo tego chcieć nie może, lecz, że ją odgadnąć musi. Jeżeli to jest prawda, powiedzmy, małej doniosłości, to sprawia cierpienie, prawda wielkiej doniosłości jest śmiertelna. Więc gdziekolwiek się Joas znajdzie, niekoniecznie przed sędziami, padnie trupem i tym zaświadczy prawdę.

Więc tym niezmiernie inteligentnym sędzią, który zbuduje tragedię, nie zaś śledztwo, jest sam poeta. Poeta opisuje teren, opisuje zdarzenia, dokładnie bada wzajemny stosunek ludzi. Przypuśćmy, że wpada na ślad dziwnego zbiegu okoliczności: równocześnie z dokonaną zbrodnią umarł chłopczyk. Kto był ten chłopczyk? Joas jest muzykalny. W stosunku do brata, do ojca, nie jest dziecinny — jest wiedzący. Przeczuł już zbrodniczość brata, siłą miłości wewnętrznej mocy musiał odgadnąć, kto jest sprawcą moralnym tego czynu. Takiej umysłowości nie mówić, że nie zna ludzi i że nie zna życia. Zna. „Wilcza nora tu. Tam ogromne obszary" — Joas „Może, bracie, nor wilczych mrowisko"? — Pojmujecie? Życie Joasa sprzęgło się z życiem ojca węzłem miłości nierozerwalnym, przeto już tragicznym: Joas żyje, czuje czysto, o ile ojciec jest czysty. Inaczej czystość mu się własna mąci. Mąci mu się przez to, że musi odgadywać prawdę. Ten Joas odgaduje, tu miłość nie zaślepia, jak to bywa w romansach, tu miłość daje jasnowidzenie: we wszystkim. (Zaznaczmy, że taka była miłość samego Wyspiańskiego dla ludzi: spojrzenie mocne, chwytające prawdę, chociaż bolesną, i raczej łagodne), Joas swym wejściem na scenę przerywa śledztwo tragedią. Więc tu nie idzie o dowód prawdy, o udowodnienie komu prawdy, bo dowodem jest cierpienie ,a nawet śmierć, lecz o to, dlaczego jedynie takie nagłe, tragiczne, odkrycie prawdy jest tu możliwe.

TEATR STUDIO

II

WYSTAWA OBRAZÓW

EDWARD KRASIŃSKI

KAZIMIERZ MIKULSKI

JERZY NOWOSIELSKI

ERNA ROSENSTEIN

JANUSZ RÓŻYCKI

JERZY STAJUDA

ZDZISŁAW STANEK

PIOTR SZADUJKIS

JÓZEF SZAJNA

RYSZARD WINIARSKI

BIEŻĄCY REPERTUAR

Michał Bałucki
DOM OTWARTY

Ludwik Hieronim Morstin
MIKOŁAJ KOPERNIK

Pablo Neruda
SŁAWA I ŚMIERĆ JOACHIMA MURIETY

Na kanwie utworów St. Ign. Witkiewicza
scenariusz Józef Szajna
WITKACY

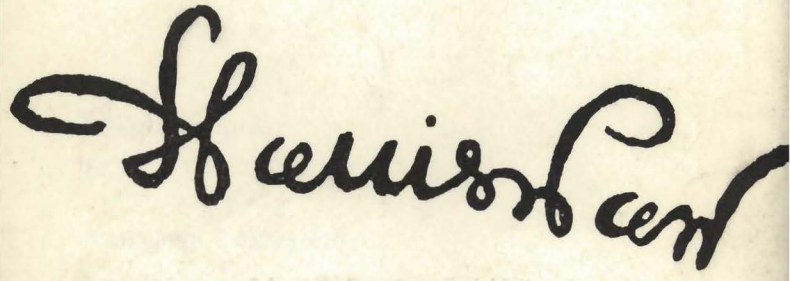
W PRZYGOTOWANIU

Mikołaj Gogol
NOS

adaptacja i reżyseria:
Bohdan Korzeniewski

Wydawca:
TEATR STUDIO
Warszawa, PKiN
maj 1972

opracowanie
graficzne
PIOTR SZADUJKIS

WDA-1. Zam. 3285/72. 5000. A-8

Cena 4,50