

## „CHŁOPY Z OSTRZEM ROZMAITEM”

(O wrocławskim „Weselu”)

Kobieta, z którą w przedziale sypialnym jechałam z Wrocławia, była towarzyska i bezpośrednia. Dowiedziałam się od niej, że wraca z mężem od rodziców z Jeleniej Góry, gdzie była na weselu brata. Zaczęło się przed tygodniem i jeszcze się nie skończyło. Imponujące zwłaszcza były szczegóły, dotyczące ilości biesiadników (ponad stu), zabitego pogłowia, zużytego jadła i przepitych napojów, a także te, które odnosiły się do treści socjalno-bytowej weselników. Np. pan młody liczy sobie dwadzieścia jeden lat, jest szlifierzem, pracuje w hucie i zarabia trzy tysiące. Panna młoda ma tyle samo lat co pan młody, ale zarobek mniejszy, bo jest tylko dentystką i pracuje tylko w ubezpieczalni. Uroczystość odbyła się w domu rodziców panny młodej, repatriantów ze wschodu, gospodarzających na kilkunastu hektarach z bardzo dobrymi, jak widać, wynikami.

Owa przypadkiem posłyszana „plotka o weselu”, pełna autentyzmu, bezkonfliktowego optymizmu, nieświadomionej wiary w zalety ustroju, czy też w dobroć świata niezależną od aktualnego porządku — miała w sobie świeżość i urok festiwalu polskich sztuk współczesnych.

Może dlatego zresztą tak to odczułam, że nasza „weselna” literatura przyzwyczaiła nas nie tylko do wielkiej ilości biesiadników i aprowizacji, ale i do wielkich problemów wyzwalanych przy kieliszkach, do bogactwa myśli i uczuć wynikłych z filozofii społecznej osób różnych środowisk i stanów, których zgromadziła uroczystość.

Mam, oczywiście, na myśli *Wesele na wst* Marii Dąbrowskiej, no i tamto, należące już do historii narodowej kultury, wesele Lucjana Rydla z Jagusią Mikołajczykową w bronowickiej chacie.

— A pani skąd wraca? — spytała z kolei moja sąsiadka kolejowa.

— Ja... także z wesela...

Sąsiadka pragnęła rewanzu, opowieści prostej a barwnej, a ja poczułam nłemoc

myśli jak Gospodarz po wizycie Wernyhory, zbudzony ze snu przez Czepca. Zaczęłam więc od uroczystości dziesięciolecia, od odznaczeń i pochwał dla zasłużonych w teatrze, gładziłam o przemówieniu wiceministra i odpowiedzi dyrektora Rotbauma, o bankiecie ze stolikiem dyrektorskim pośrodku... o wszystkim i wszystkich uczciwie i bez sensu po to tylko, by zyskać na czasie i odwlec lub uniknąć relacji o weselu, na którą czekała sąsiadka.

Sąsiadka bowiem nie przypominała ani trochę Konstantego Puzyny, dla którego „Wesele jest utworem zrozumiałym i dającym się wytłumaczyć bez szczególnego wysiłku”. Rozumowała po prostu, że jak *Wesele* to wesele, znaczy uroczystość stwarzająca okazję dla jakichś przeżyć odświętnych, ale odświętnych w granicach wyobraźni zwykłego człowieka. Wątpię też, czy dałaby się jak Gospodyni, Panna Młoda i Marysia oczarować wizją pędzącego Wernyhory czy zasugerować hipnozie chocholej muzyki. Nad poezję i czary przekładała bowiem sens logiczny i rozsadek wynikające z treści i takiej tylko — jak mi się zdało — oczekiwała relacji.

Nie chodzi zresztą o symbolikę czy mitologię *Wesela*, choć po to, żeby domyślić się „prawdy” potrzebna jest widzowi znajomość „legandy”. Wiele przecie z naszych arcydzieł obrośło mitami, znanymi bliżej wtajemniczonym, a mimo to *Dziady* czy *Kordian* posiadają ładunek treści i myśli ogólnoludzkich, narodowych i filozoficznych, dostępnych i zdolnych zawładnąć każdym myślącym i czującym widzem, niezależnie od stopnia wtajemniczenia. Problemy walki o wolność uciśnionego narodu, prometejskiego buntu jednostki o większym od innych sercu, sumieniu i poczuciu odpowiedzialności za naród, przeciw małości i oportunistom współziomków — stają się w ręku wielkich poetów wielowarstwową kopalnią myśli i zagadnień, których wybór zależeć będzie od aktualnych przeżyć i spraw epoki i społeczeństwa.

Dlatego to *Dziady* zagrały w roku pańskim 1955 inaczej, niż to przewidywali teologowie wyrokujący o celowości ich za-

grania przed paru laty, a *Kordian* zadźwięczał w sposób nieoczekiwany nowocześnie, ostrzej niż *Ostry dyżur*, mocniej niż współczesny dramat rewolucyjny.

Żywość *Wesela*, której dowiodła zwiększająca się liczba wystawień (po Warszawie i Wrocławiu — Kraków, Katowice i Łódź) i przedstawień wydaje się polegać na czym innym. Nie na bezpośrednich skojarzeniach ze sprawami dnia dzisiejszego, zależnych w znacznej mierze od historycznego przypadku, ale na nowoczesności formy i poezji, na znakomitej teatralności oraz na ambicji inscenizatorów, by wbrew tradycji czyniącej nieraz z *Wesela* apoteozę narodowej martyrologii, pokazać to, co w nim istotnie patriotyczne, prawdziwe i nieprzestarzałe — oskarżenie własnego narodu. I w takim najbardziej pierwotnym znaczeniu, nawiązującym do tego, jak *Wesele* rozumieeli współcześni i najbliżsi Wyspiańskiemu, jest ono chyba również najbliższe naszemu czasom. Najprościej mówiąc chodzi o czyn wyzwolenczy, którego nie potrafi podjąć ani zrealizować pokolenie ludzi frazesu, blagi i zakłamania. Wszystkie prawie postacie *Wesela* marzą o czynie, ich zjawy, niezależnie od wartości moralno-politycznej, reprezentują ludzi działających, o określonym charakterze i zdecydowanej postawie wobec życia. Szelę i Rycerza dzieli ideologia, ale łączy to, że ideologię swą wyrażali w działaniu. Stańczyka, Hetmana i Wernyhore, niezależnie od różnic światopoglądowych, pokazuje Wyspiański jako polityków o silnym charakterze i dość wyraźnym politycznym programie. Żaden z nich nie zgubiłby złoto rogu dla pawich piór. I w takim chyba zasadniczo sensie zjawy kompromitują tych, którzy je owej dziwnej nocy wyczarowali.

A zatem sprawa niezdolności do czynu całego pokolenia, czyli coś podobnego jak w *Kordianie*. Czemu jednak oskarżenia *Kordiana* o tyle mocniej dziś do nas trafiają? Pewnie dlatego, że mówią one w sposób o wiele bardziej bezpośredni, w odniesieniu do konkretnych postaci historycznych lub prawie historycznych o konkretnych wadach natury politycznej, o konformizmie i oportunistyce, o tchórzostwie i niemoralności



Bogusław Danielewski (Widmo) i Maria Zbyszewska-Benoit (Marysia)



Cyryl Przybył (Szela) i Mieczysław Nawrocki (Dziad)



Stanisław Igar (Dziennikarz) i Andrzej Polkowski (Stańczyk)

TEATRY DRAMATYCZNE we WROCŁAWIU: WESELE Stanisława Wyspiańskiego. Inscenizacja i reżyseria: Jakub Rotbaum, dekoracje: Aleksander Jędrzejewski, kostiumy: Jadwiga Przeradzka



TEATRY DRAMATYCZNE we WROCLAWIU: WESELE Stanisława Wyspiańskiego. Jerzy Fornal (Kuba), Artur Młodnicki (Gospodarz), Mieczysław Łoza (Czepiec), Jerzy Adamczak (Pan Młody), Igor Przegrodzki (Poeta)

polityków. W *Weselu* zaś krytyka gubi się w metaforyce zawilej, którą trudno zrozumieć bez znajomości „legandy”, a ta wymaga już wtajemniczenia powszechnego, co jak wiadomo nie jest rzeczą łatwą nawet dla narodu budującego socjalizm. Raz po raz tylko uderza widza coś, co stanowi jak gdyby błyskotliwą powierzchnię utworu, choć związane jest z wnikliwą i z gorzką wiedzą płynącą krytyką duszy narodu: frazeologia i mitomania, potrzeba fetyszyzacji osób byle jakich, zwalniana od odpowiedzialności za dzieło, zastępująca wiarę we własne siły.

Nie doszukujemy się jednak w *Weselu* spraw i analogii, których w tym bardzo specyficznym i nieporównywalnym utworze nie ma, bo tą metodą odszyfrowalibyśmy łatwo w trzecim zleceniu Wernyhory „Leć, kto pierwszy do Warszawy...” — Staszka Królaka jako zbawiciela narodu („...ten nas zbawi!”).

Byłoby to zresztą zgodne na ogół z rocią, jaką nasza prasa i propaganda przypisują Królakowi. Nie próbujemy też antyinteligentkich czy antysemitkich wypadków naszych dni zestawiać z ową próbą oskarżenia inteligencji i kompromitacji jej sojuszu z chłopstwem, czy też ukazania pasożytniczej roli Żyda do spółki z księdzem rozpijającego chłopów i ciągnącego z nich zyski — bo uzyskamy efekt równie umotywowany i jaskrawy jak porównanie antylopy do góry.

Jakub Rotbaum\* zamierzył *Weselu* uczynić zrozumiałym dla zwykłego współczesnego widza. To jedno. Po drugie zapragnął je uwspółcześnić przez wytłumaczenie i urealnienie jego części symboliczno-wizyjnej i wydobyć konflikt klasowy, wyrażonego w utworze przez Szelę.



TEATRY DRAMATYCZNE we WROCLAWIU: WESELE Stanisława Wyspiańskiego. Mieczysław Łoza (Czepiec) i Jerzy Fornal (Kuba)

Bardzo jasnej ekspozycji utworu służy dekoracja (Aleksandra Jędrzejewskiego), w której wnętrze izby weselnej zajmuje środek scenicznej przestrzeni pozostawiając do dyspozycji gości dość duże proscenium — dziedziniec chaty. Za chatą na wzgórzu widoczny jest skrawek wsi z drogą pośrodku, któreby nadchodzą i oddalają się osoby przybyłe ze wsi, okrążając chatę z prawej strony i wchodząc przez dziedziniec.

Do dyspozycji reżysera pozostaje jeszcze skrawek ogrodu po lewej stronie sceny, gdzie znajduje się Chochół — jedyna część scenicznej przestrzeni, która po wyjściu Chochół na scenie z Isią — w przedstawieniu nie gra. Takie rozszerzenie wnętrza izby weselnej na całą niemal wieś wykorzystuje Rotbaum dla rozszerzenia tła akcji i wyniesienia jej na zewnątrz, o ile na to pozwala tekst. Np. na dziedzińcu, stanowiącym przedłużenie sceny, rozgrywa się spora ilość obrazów, zwiększona liczba wejść i wyjść daje reżyserowi większą swobodę w operowaniu ruchem osób bez przerwy się zmieniających; a drogą zza chaty nie tylko przychodzą i odchodzą Żyd i Rachel — tam gromadzą się w scenie końcowej „chłopy z ostrzem rozmaitem”, w ciemnościach nocy szukają ochłody, uspokojenia lub jeszcze gorętszych emocji roznamietnieni weselnicy (Dziennikarz, Poeta).

W taki sposób nie bacząc na pogodę (deszczowa i słotna noc listopadowa jest w przedstawieniu wrocławskim nocką cichą i ciepłą) postacie dramatu poruszają się swobodnie, korzystając z wielorakich możliwości i toczą rozmowy w wartkim, weselnym rytmie.

I tylko w kilku miejscach, jak mi się zdaje, zawodzi Rotbauma jego znakomite, jak wiadomo, wyczucie scenicznej kompozycji. Chodzi o sceny finałowe drugiego i trzeciego aktu. Najslabsza aktorsko scena między Gospodarzem a Wernyhory jest tak realistycznie wyeksponowana, że trudno potem uwierzyć Gospodarzowi, który po uciętej drzemce o wszystkim zapomina. No i zakończenie aktu — demaskatorska tyrada Gospodarza, który pod wpływem alkoholu i Wernyhory poczuł na chwilę „dawne serca bicie” i swym skarłowaciałym ziomkom powiedział „w pysk” swoją litość. Rotbaum zlekceważył wyraźnie tę scenę: oskarżycielski monolog Gospodarza-Wyspiańskiego, wypowiedziany do Gospodyni i zaalarmowanych przez nią gości gdzieś z głębi sceny, bez ekspresji — przebrzmiał bez wrażenia i nijako zakończył ten ważny dla sensu ideowego sztuki akt.

Wydaje mi się, że zarówno słaba wymowa tej sceny jak również sceny końcowej, owej zwykle najpiękniejszej, rozgrywanej w takt chocholej muzyki, wypływa z ideowej interpretacji utworu, w której miejsce centralne zajmuje problem Szeli. Stąd mocno i jaskrawo zrobiona scena między Dziadem a Szelą — i wszystkie inne kwestie wspomnieniem czy groźbą rabacji zalatujące. I dlatego pewnie błyszczą tak groźnie i tak jednoznacznie kosy chłopów zgromadzonych w scenie końcowej wokół chaty. Bardzo widać Rotbaumowi zależało na tych w półmroku gniewnie polyskujących kosach, a raczej na ich politycznym efekcie, skoro dla nich zrezygnował z plastycznej i inscenizacyjnej rozbudowy tej najważniejszej ze scen. Chcąc zachować dystans między nieruchomymi postaciami chłopów z zewnątrz domu, a prawie nieruchomą lub poruszaną tragicznie-powolnym rytmem tańca gromadą w środku, stłoczył tę ostatnią na niewielkiej przestrzeni samej izby, przez co nie wyzyskał nie tylko możliwości widowiskowych tej sceny, lecz i własnego w organizowaniu takich scen talentu.

\* Przy współpracy dramaturgicznej Józefa Grudy.

Inna sprawa — to słuszność takiej interpretacji. Widmo Szeli straszy wprawdzie gości weselnych, którzy w swoich solidarystycznych dążeniach chcieliby o nim zapomnieć, ale przestaje działać z chwilą, gdy władzę nad duszami obejmuje wizja nadjeżdżającego na koniu Wernyhory. Przecnie nawet Czepiec, który dopiero co głosił:

Panowie, jakiecie som,  
jeżeli nie pójdziecie z nami,  
to my na was — i z kosami!

ulega teraz zbiorowej sugestii, ba, słyszy więcej niż pozostali, bo aż „do sta koni“ tętent. Bo też Szela jest w *Weselu* reminiscencją (wiadomo, że sporo było ofiar rabacji w rodzinie Tetmajerów i Rydlów) i kompromitacją idei chłopomaństwa i solidaryzmu. Sprawa to zapewne bardzo ważna w utworze, skoro i Wyspiański we współreżyserowanej przez siebie krakowskiej prapremierze (1901) najwięcej uwagi poświęcił postaci Dziada. Mocno widać zagrał go wówczas Leon Stępowski, skoro Grzymała-Siedlecki dziś jeszcze wspomina „skrytość byłego rebelianta“, uparte wodzenie wzrokiem za ki-

czynę kłeski. Przecież to Jasiek na rozkaz Chochoła zrównuje wszystkich — chłopom wyjmując kosy z rąk, a panom odpasuje szablę...

W inscenizacji Rotbauma chłopci uzbrojeni w kosy za chatą sugerują uparcie interpretację inną, „klasową“, tłumacząc fiasco podjętej idei wyzwolenczej klasowym dysonansem między chłopami i panami tańczącymi w jeden, naiwny rytm chocholej muzyki, jakby na urągawisko głębszej, społecznej prawdy.

Wspomniałam na początku o realizmie inscenizacji. Dotyczy to głównie sposobu ukazania zjaw drugiego aktu. Rotbaum rezygnuje tu z wszelkiej metafizyki, z charakterystyki, gry świateł czy głosów zza grobu. Osoby dramatu traktuje racjonalistycznie jako uzupełnienie przeżyć, myśli i marzeń tych, którym się one zjawiają. Nawet cudowne akcesoria towarzyszące ich wizytom stają się urealnione: Dziennikarz bawi się kaduceusem, „błazeńską laską“, tą samą, która

sobie, wciąż się jakoś wzrokiem i ruchem rozmijają, jak ślepcy, nie mogący się odnaleźć.

Nie wiem, czy tezy teoretyków literatury nadają się do inscenizacji. Sądzę raczej, że uderzająca niekiedy w życiu rozbieżność między teorią a praktyką odpowiada w teatrze często obserwowanej niezgodzie między teoretycznym zamierzeniem inscenizatora a jego praktycznym rezultatem na scenie. Rotbaum jednak, jak się wydaje, nie chciał inscenizować Wyki, Łempickiej ani Pużyny. Nie pokazał też paszkwili na bronowickich gości i ich romantyczno-galicyską ideologię, choć zależało mu wyraźnie na kompromitacji solidarystycznego sojuszu chłopów z inteligencją. A poza tym chciał pokazać wrocławianom sztukę bardzo polską, głęboko związaną z historią i kulturą narodu, bogatą, barwną i poetycką — i to mu się z pewnością udało. Przedstawienie jest bardzo przejrzyste, jednolite w stylu i czytelne, toteż przybliża i ułatwia zrozumienie utworu, mieniącego się jak klejnot, na którego wartości trzeba się poznać.



TEATRY DRAMATYCZNE we WROCLAWIU: WESELE Stanisława Wyspiańskiego. Scena finałowa

jem, by Ojciec „nie wyczytał jego myśli, wspomnień o 1846 roku“. Albo też „piekąca nienawiść“ i ból „wydziedziczonego nędzara chłopskiego“, kiedy rzucił on Ojcu słowa: „Hej, hej, stary przyjacielu, będzie pan twój wnuk!“ Ową głęboko w utworze tkwiącą groźbę konfliktu klasowego uczynił Rotbaum leitmotivem całej inscenizacji. Wydaje mi się jednak, że zakończenie ma treść i wymowę inną, nie klasową, lecz narodową, a głównym jego bohaterem jest nie Szela, ale Chochoł. On to bowiem, Chochoł, ostatecznie demaskuje fałsz romantycznej legendy Wernyhory, śmieszność i nierealność jego „planu“ wyzwolenia narodu. Istniejący w przeszłości, ale wciąż żywotny konflikt klasowy między chłopem a panem odsuwa się w zakończeniu na plan dalszy: jest tylko najbardziej ważkim i logicznym argumentem przeciw chłopomańskiej idei solidaryzmu, na której oparty jest ów zdezawuowany przez poetę romantyczny plan narodowego wyzwolenia, plan nierealny i pozbawiony sensu nie tylko ze względu na fałszywą społecznie kombinację jego dwóch nienawidzących się z natury realizatorów. Taka właśnie, bezlitośnie kompromitująca romantyczną wiarę w „cud“ wyzwolenia jest wymowa ostatniego aktu, wymowa tak oczywista, tak ośmieszająca wszystkich bez wyjątku uczestników owej narodowej tragifarsy, że nie ma tu już miejsca na żadne rzeczowe czy społeczne argumenty, motywujące przy-

winien w rozmowie dostać od Stańczyka, i do niej wypowiada pierwsze słowa dialogu: „Ktoś przede mną ciągle stapa“. Jej widok budzi w nim myśli wywołujące zjawę. Sławny róg Wernyhory wisi od początku na ścianie w izbie Gospodarza, toteż Wernyhora zdejmując go ze ściany, by wręczyć Gospodarzowi. Trudno jednak reżyserowi o zachowanie konsekwencji „w procesie racjonalizacji“, skoro złotą podkowę zgubił jednak Wernyhora, a odnalazł Staszek, tak jak to wymyślił Wyspiański. Co prawda podkowa ginie w skrzyni Gospodyni, a Czepiec nie dowierza relacji Kuby o Wernyhory („Staszek: bajok, a ty: śpiak“), ale to zacieranie śladów po Wernyhory ma znaczenie dla wewnętrznej logiki utworu, nie dla widowni, która widziała nie tylko Wernyhore, ale i podkowę jego konia, nie sprawiłoby jej zatem różnicy, gdyby również złoty róg pozostał cudownym rekwizytem, należącym do ukraińskiego wróżbitę. W zachowaniu osoby dramatu zaznaczają swe pochodzenie za świata czy też ze świata literacko-malarskich konwencji — wychodząc ze ścian lub przechodząc przez ściany, a także przez rozmowy prowadzone „w przestrzeni“, jak do kogoś, kogo się nie widzi, ale czują obecność się czuje. Np. Marysia i Widmo, mimo widocznego ciężenia ku

Najciekawszą postacią w przedstawieniu wrocławskim jest niewątpliwie Pan Młody (Jerzy Adamczak). Zrobiony na Rydla „ze swoją zmiętą twarzą, cerą bibliotecznego mola i wiecznymi binoklami na nosie, a zarazem w kierzyni i czapce zamiatającej powalę olbrzymim pawim piórem“ jest Pan Młody zaczepny nie tylko w stosunku do Panny Młodej. Boy wprawdzie opisując postacie *Wesela* ostrzega przed ich realistycznym graniem, ale na tle figur (zwłaszcza inteligentkich) więcej lub mniej konwencjonalnie potraktowanych i bardzo do siebie w tym, co mówią, podobnych, wydaje się interesującą próbą odtworzenia autentycznej maski owego „papierowego mieszczucha w zetknięciu ze wsią“, jednej z najbardziej charakterystycznych postaci utworu, jaką jest Pan Młody-Rydel. Wątpliwości rodzą się tylko w scenach miłosnych, kiedy to Pan Młody gra bardzo aktywnego i cieszącego się wzajemnością kochanka. Ale skoro jego binokle i błazeństwa nie przeszkadzają Pannie Młodej, dziewczęce nad wyraz rezolutnej, to cóż widzi... uśmiecha się i tyle. Pan Młody jest też jedyną figurą ukazaną satyrycznie, skompromitowaną nie tylko przez Hetmana. Natomiast bardzo serio, pełen myśli i bólu patriotycznego jest Dziennikarz (Stanisław Igar). W ogóle ciekawsze i bogatsze są w przedstawieniu postacie z inteligencji (mimo że Gospodarz wypadł bezbarwnie, a Poeta i Nos dość konwencjonalnie). Chłopi mieli z literatury zaczerpniętą krzepę i gadali z krakowska. Bardzo dosłowny (by nie użyć słowa naturalistyczny) był Żyd. Józef Pieracki nie poprzestał na tekście Wyspiańskiego, bardzo dobrze oddającym odrębność kulturalną Żyda, ale starał się wzmocnić rolę przez zbędne „żydłaczanie“. Na Racheli (Halina Dobrowolska), dobrze w tej roli wyglądającej, znać brak zaprawy aktorskiej. Jako główny impresario całej akcji winna jednak Rachelą mieć więcej ekspresji i indywidualności. Z dziewcząt najwięcej temperamentu i wdzięku miała na pewno Panna Młoda (Janina Zakrzewska). Nie wymienię wszystkich wykonawców, bo, jak wiadomo, zbyt wielu ich, a także dlatego, że *Wesele*, podobnie jak inne prace Rotbauma, jest spektaklem, w którym najciekawszą postacią jest reżyser.