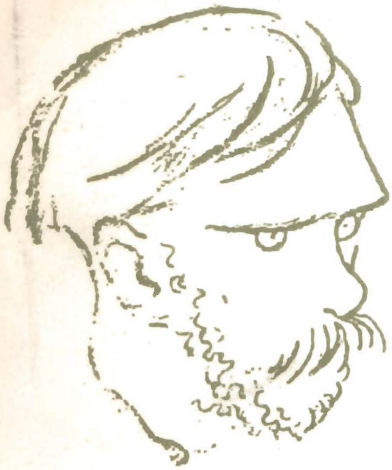


STANISŁAW WYSPIAŃSKI

WESELE

Teatr Nowy w Warszawie
Premiera: 25 styczeń 1990

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

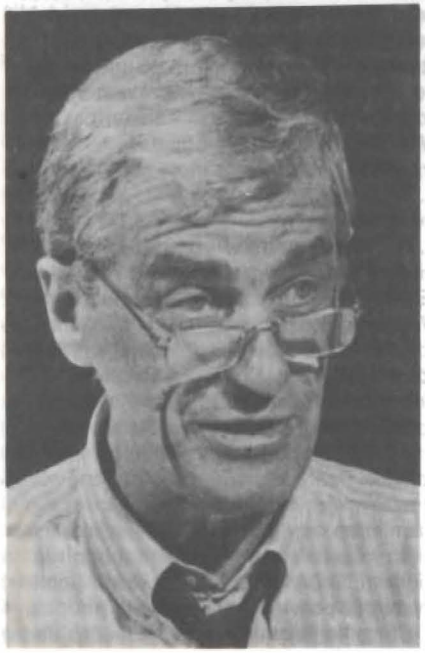
WESELE

Teatr Nowy w Warszawie
Premiera: 25 styczeń 1990

Stanisław Wyspiański
w karykaturze J. Malczewskiego

O «WESELU» W TEATRZE NARODOWYM

Rozmowa
z Adamem Hanuszkiewiczem



AGATA TUSZYŃSKA: Pańskie ostatnie „Wesele" wywołało burzę. To było zaproszenie, to było wzburzenie, to była awantura, która się odbyła po spektaklu. Były również głosy zachwytu, głównie pośród młodzieży, ale nie tylko. Mnie interesują tutaj opinie negatywne... Najpierw drukowane: „Komiksowa karykatura dramatu".

ADAM HANUSZKIEWICZ: To nie jest dramat, to jest pamflet polityczny, groteska a więc karykatura, tak, swoista. Czy komiksowa? Zależy, co się rozumie przez komiks, jeżeli to, co wiemy z badań socjologicznych, z badań literackich nad komiksem, to zgoda.

A. T.: „Głośno, szybko i po oczach".

A. H.: No, w stosunku do spektaklu Dejmka na przykład może i szybko. Głośno? Tak, tak jak na weselu, kiedy wszyscy się przekrzykują i przekrzykują muzykę. Po oczach? Nawet to po oczach akceptuję, to znaczy, że jest to spektakl agresywny wizualnie. Zgadza się.

A. T.: „Kabaret w formie superdynamicznej".

A. H.: I na to się godzę. Groteska pamfletowa Wyspiańskiego bliższa jest przecież formie kabaretu niż psychologicznego, sentymentalnego teatru Stanisławskiego.

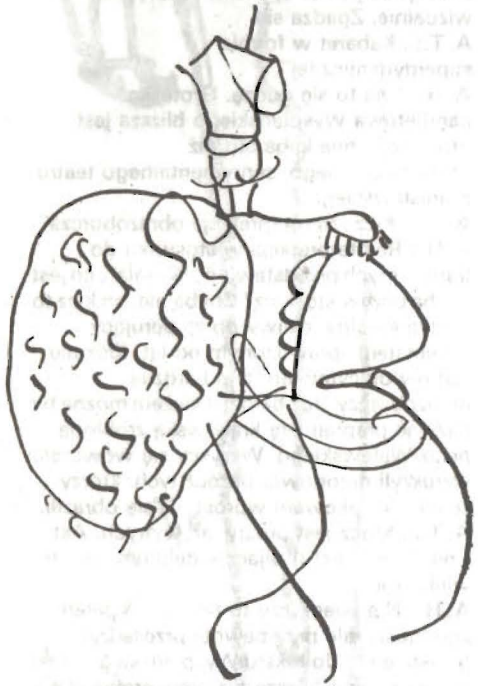
A. T.: „Kicz i reinterpretacja obrazoburcza".

A. H.: Reinterpretacja w stosunku do tradycyjnych przedstawień „Wesela", co jest chyba oczywiste. Kicz? Chyba nie, bo kicz to sentymentalny, ckliwy obraz perujący schematem sprawdzonym od lat. Kicz nie jest rewolucyjny, ani tym bardziej obrazoburczy. Już bardziej kiczem można by nazwać prapremierę krakowską zrobioną przez Walewskiego. Wszyscy się wówczas wzruszyli narodowo, oprócz tych, którzy zostali zaatakowani wprost. Ci się obrazili.

A. T.: „Klucz jest prosty jak wytrych. Akt I pijaństwo, akt II pijackie delirium, akt III wielki kac".

A. H.: Nie wiem, czy to taki dzień pełen zgodności, ale przy pewnej przesadzie przystaje i to do tekstu Wyspiańskiego. Jest mu na pewno bliższe niż premierowe przedstawienie, po którym Wyspiański uciekł z teatru, kiedy zaszczycić go chcieli

Stefan Batory



Józef Poniatowski

wieńcem z liczbą 44. Z wściekłości uciekł, nie ze wstydu, jak później usiłowano interpretować. Ale jeżeli już przypomniała pani tę recenzję, może warto dodać, że po festiwalu w Opolu ta sama recenzentka napisała — reżyserowali prawie sami młodzi reżyserzy, a najmłodszym reżyserem festiwalu okazał się Hanuszkiewicz.

A. T.: „Reżyserem tej nocy cudów nie jest Chochoł, lecz wódka".

A. H.: Bzdura! Chochoł nigdy nie był reżyserem spektaklu, a noc cudów napisał, o ile pamiętam Gałczyński i nazywa się „Babcia i wnuczek". Chochoł jest szyderczym gestem Wyspiańskiego. W przeciwieństwie do Becketta, który Godota nie sprowadza, pozostawiając najbardziej naiwnym nadzieję. Wyspiański sprowadza tych Godotów jednego po drugim i miażdży nimi po kolei Dziennikarza, Poetę, Dziada, Pana Młodego. Gospodarza ośmiesza, co i ja sobie pozwoliłem zrobić. Bo Wernyhora to kapcan, ukraiński dziad przebrany za polskiego magnata, w delii na koniu ze złotymi podkowami. Przecież to Mrożek. Już nie mówię, że na czele Kozaków, ale o tym później. Przecież to rzezuń rżnący polską szlachtę w humańskiej rzezi. I to z nim mamy iść na czele polskiego powstania? A te tysiąc koni do kogo należy? Do Kozaków, więc co, z Kozakami na Kozaków? Przecież to teatr absurdu. Czytać „Wesele" trzeba, a nie oglądać przedstawienia, nawet moje stare.

A. T.: A teraz głosy zasłyszane: „To jest bryk z «Wesela»".

A. H.: Proszę pani, w 1946 doszło do wielkiej awantury politycznej z powodu „Elektry" Giraudoux wyreżyserowanej przez Wiercińskiego. Dopatrzono się tam aluzji do powstania warszawskiego. Wstał wtedy (jak opowiadał Axer) Stanisław Ryszard Dobrowolski, kapitan Wojska Polskiego i powiedział: To jest sztuka dla kurwów i mnie się nie podoba. I usiadł. Na co Leon Schiller: Panie kapitanie, częściej mówi się w naszym języku dla kurew, ale co ważniejsze, czy pan wie jaka jest różnica między burdelem a teatrem? Kapitan nie wiedział. Otóż w burdelu, wyjaśnił Schiller, wystarczy powiedzieć mi się nie podoba, w sztuce koniecznie trzeba uzasadnić. Ja też chciałbym posłuchać trochę uzasadnień, a nie tylko takich sformułowań, do których sam mam dorabiać sens, rozsądek i poezję. Przecież bryk to jest skrót. Brykiem jakby ktoś był złośliwy, można nazwać na przykład „Wesele" Wajdy, bo tam mamy mało tekstu Wyspiańskiego. Brykiem można nazwać niektóre zabiegi Grzegorzewskiego, kiedy z całego Wernyhory zostawia jedno słowo: Jutro! Trochę jakby z „Hamleta" skreślić cały monolog i powiedzieć: Być albo nie być. I zejść ze sceny. Oczywiście rozumiem sens tego zabiegu, ale skutkiem jest bryk. Może w zarzutach wobec mnie chodzi o nieobecność Księdza, Żyda i Dziada, ale przecież, jak napisano na afiszu jest to przedstawienie dyplomowe IV roku szkoły teatralnej. Jaka szkoła ma pełną obsadę „Wesela"?

A. T.: „Zwulgaryzowana wersja dla mniej rozgarniętej młodzieży, podnieconej tu nachalną erotyzacją i dyskoteką w miejsce chocholego tańca".

A. H.: Wyobrażenie naszych starszych panów na temat młodzieży i ich możliwości erotyzowania są archaiczne i myślę, że sięgają jeszcze wojny prusko-francuskiej. Nie wiem, czy ci panowie filmów nie oglądają, chociażby tych, które chodzą w telewizji, nie oglądali filmu o Ameryce, że już nie wspomnę o kasetach porno. Co, może zerotyzować młodzież, majtki koronkowe do pięt? To idiotyczny zarzut. Dyskoteka? Tylko wujkom i ciotkom, na szczęście nie wszystkim, ten szaleńczy obłąkany taniec przy werblach, przy trąbie Wernyhory i przy rogu, w który dmie Chochoł, może się kojarzyć z dyskoteką. Widać nigdy w dyskotece nie byli.

A. T.: „Wolałem «Wesele» w szopce i frakach niż w tej obskurnej świetlicy GS-u".

A. H.: No cóż, ja też wolałem. Ale niestety, prawda jest inna. Wolałbym, żeby arcydzieło polskie opiewało szlachetną naszą duszę polską, ale takiego arcydzieła nie znam. Znam Trylogię Sienkiewicza. Pierwszy międzynarodowy bestseller ku pokrzepieniu serc, ale dziwnie teatry nie grają tego arcydzieła. A grają „Wesele", pamflet na nasze wady. Nawet „Pan Tadeusz" nie bardzo się nadaje na missa solemnis, na utwór patriotyczny, ale przymykamy oczy i jesteśmy wzruszeni. Wzruszamy się naprawdę pięknym poetyckim frazesem, pięknymi obrazami. Ja też. Ale proszę przypomnieć sobie zajazd na Soplicę, sztukę rzucania nożami, dość konkretny romans zakochanego w Zosi Tadeusza z Telimeną. I wrzask, jaki się począł, kiedy pierwszy chyba doniosłem społeczności teatralnej, że Mickiewicz — kochając się w Maryli, pisząc do niej listy i wzdychając do niej — regularnie żył z aptekarzową Kowalską w Kownie. Równocześnie, równolegle!

A. T.: „Jest to świat bez nadziei. Na planie interpretacyjnym nie mam do reżysera zastrzeżeń...".

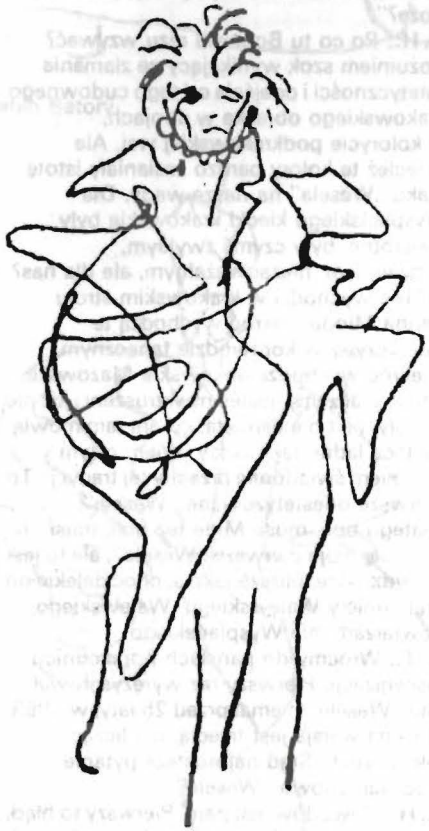
A. H.: Dziękuję.

A. T.: „...ale kształt artystyczny, pożal się Boże?".

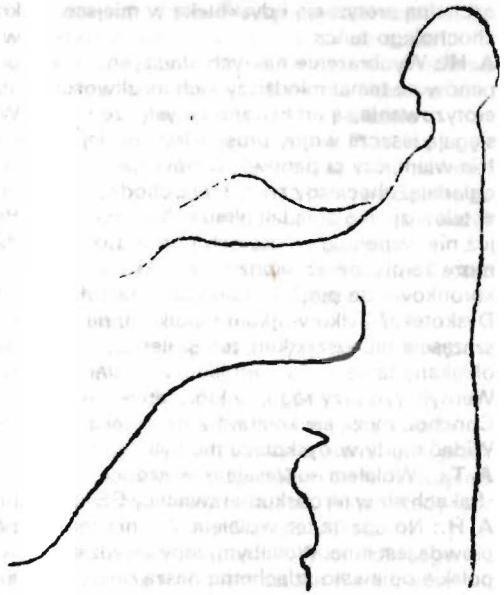
A. H.: Po co tu Boga od razu wzywać? Rozumiem szok wynikający ze złamania estetyczności i odejścia od tego cudownego krakowskiego obrazka w strojach, w kolorycie podkrakowskiej wsi. Ale przecież te kolory bardzo zasłaniały istotę ataku „Wesela" na nasze wady. Dla Wyspiańskiego kiecki krakowskie były nieistotne, były czymś zwykłym, codziennym, niezauważalnym, ale dla nas? Ilekroć wychodzi w krakowskim stroju Panna Młoda, ilekroć wychodzą te dziewczyny w korowodzie tanecznym, tylekroć wychodzi krakowskie Mazowsze, wtedy płaczemy, jesteśmy wzruszeni i już nie ma siły, nikt nie pamięta, co oni tam mówią. Są tacy ładni, tak polscy. Wiem o tym i zrobiłem świadomie przeciw tej tradycji. To pierwsze odestetyzowane „Wesele". Dlatego boli, musi. Mnie też boli, musi. Ja też wolę moje pierwsze „Wesele", ale to jest prawdziwsze, bliższe tekstu, choć dalekie od prapremiery Walewskiego. Walewskiego, powtarzam, nie Wyspiańskiego.

A. T.: Wróćmy do pańskich poprzednich inscenizacji. Pierwszy raz wyreżyserował pan „Wesele" niemal przed 25 laty, w 1963. Obecna wersja jest trzecią, nie licząc telewizyjnej. Stąd najprostsze pytanie: dlaczego znowu „Wesele"?

A. H.: Powodów jest parę. Pierwszy to błąd, dosyć ważny, odkryty w moich poprzednich przedstawieniach. Błąd tyczący interpretacji chocholego tańca. Taniec powolny,



Adam Mickiewicz



Fryderyk Chopin

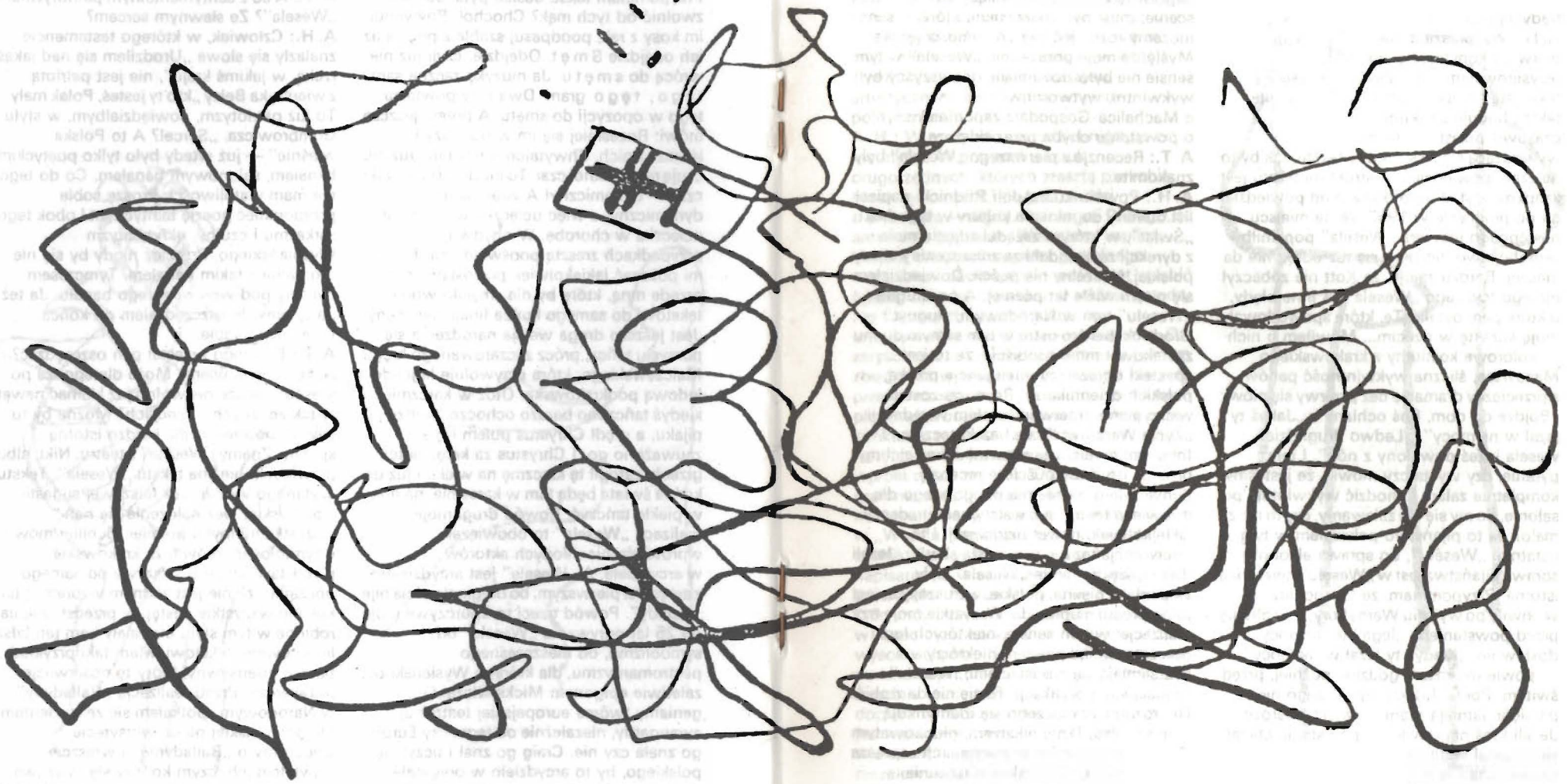
sentymentalny, symboliczny, senny, tradycyjny imputuje ludziom poczucie subiektywnego tragizmu. Przydaje postaciom dramatu świadomość tragiczności, której rzecz jasna nie mają. Ten błąd zrobiłem i ja idąc za przedstawieniami starymi i tak jak część dzisiejszych widzów utożsamiając je z tekstem „Wesela". Przypominam tekst. Jasiek pyta: Jak ich zwolnić od tych mąk? Chochoł: Powyjmuj im kosy z rąk, poodpasuj szable z pęt, zaraz ich odejdzie S m ę t. Odejdzie, czyli już nie wrócą do s m ę t u. Ja muzykę zacznę sam, t ę g o, t ę g o gram. Dwa razy powtarza tęgo w opozycji do smętu. A potem jeszcze mówi: Roześmiej się im w nos. Szydzi jeszcze z nich. Chwytajom się w tan. Już nie czują ran. Zniknął czar. To już drugi czar. Jaki czar — dynamiczny! A więc taniec dynamiczny, a więc ucieczka w taniec jak ucieczka w chorobę. W obydwu przypadkach zresztą podświadoma. Proszę mi pokazać jakiekolwiek przedstawienie przede mną, które by nie smęciło wbrew tekstowi do samego końca finałowej sceny. Jest jeszcze druga wersja narodzenia się pomysłu tańca, prócz zaczarowanego kręgu Malczewskiego, która przywołuje legendę ludową podkrakowską. Otóż w karczmie kiedyś tańczono bardzo ochoczo, bardzo po pijaku, a szedł Chrystus polem i nie zauważono go. I Chrystus za karę, za ten grzech, zatopił tę karczmę na wieki. I już do końca świata będą tam w karczmie, na dnie, w piekle tańczyć. Powód drugi mojej realizacji „Wesela" to obowiązek wprowadzenia młodych aktorów w arcydzieła. A „Wesele" jest arcydziełem z arcydzieł pierwszym, bo oryginalnością bije „Dziady". Powód trzeci to uporczywe moje od 25 lat odrywanie „Wesela" od symbolizmu, od nieszczęsnego postromantyzmu, dla którego Wysiański był zaledwie epigonem Mickiewicza. On, genialny twórca europejskiej teatralnej awangardy, niezależnie od tego, czy Europa go znała czy nie. Craig go znał i uczył się polskiego, by to arcydzieło w oryginale przeczytać. I jeszcze — na dowód, że nie ma wzorcowego przedstawienia, które by Wyspiański za życia zaakceptował i które można by było rozumieć jako zgodne z jego wolą — cytuję ze swego pierwszego programu w 1963 roku fragment rozmowy profesorów Raszewskiego z Korzeniewskim. Korzeniewski pyta: A więc w świetle dzisiejszej naszej wiedzy, który ze spektakli krakowskich można by uznać za zgodny z intencją autora. Raszewski: W świetle naszej wiedzy żaden.

A. T.: A co z sentymentalnym patriotyzmem „Wesela"? Ze sławnym sercem?

A. H.: Człowiek, w którego testamencie znalazły się słowa „Urodziłem się nad jakąś rzeką, w jakimś kraju", nie jest patriotą z wierszyka Bełzy „kto ty jesteś, Polak mały". To już patriotyzm, powiedziałbym, w stylu Gombrowicza. „Serce!? A to Polska właśnie" — już wtedy było tylko poetyckim banałem, salonowym banałem. Co do tego nie mam wątpliwości. Proszę sobie przypomnieć poezję tamtych lat i obok tego sarkazmu i czujny, ukryty liryzm Wyspiańskiego. Przecież nigdy by się nie utożsamił z takim banałem. Tymczasem byliśmy pod wpływem tego banału. Ja też. Ja tę prawdę oszczędzałem do końca. I widzowi i sobie.

A. T.: Dlaczego przestał pan oszczędzać?

A. H.: Czy ja wiem? Może dlatego, że po sześćdziesiątce nie wolno już kłamać nawet w tak zbożnych intencjach? Można by tu jeszcze dopowiedzieć bardzo istotną sprawę. Znamy „Wesele" z teatru. Nikt, albo prawie nikt nie zna tekstu „Wesela". Tekstu czytanego wolno, bez fałszywej sugestii krakowskiej, bez nałożenia się nań wszystkich innych premier. Schiller mówił o tym głośno, mówił, że krakowskie przedstawienie jest fałszywe od samego początku, że nie jest żadnym wzorem. I tak kolejno wszystkie następne przedstawienia, robione w tym stylu utrwalały nam ten fałsz imputowany tekstowi. Mam taki przykład, bardzo intensywny, który tę obserwację potwierdza. Przed realizacją „Balladyny" w Narodowym spotkałem się ze studentami filologii polskiej na uniwersytecie. Gadaliśmy o „Balladynie" i wreszcie zapytałem ich, czym kończy się ta sztuka. A piorunem, oczywiście, odpowiedzieli. Nikt nie miał co do tego wątpliwości. Niektórzy nawet cytowali fragment zakończenia. Tylko jedna na trzydzieści parę osób z wahaniem



Bitwa pod Grunwaldem

zapytała, czy aby nie ma tam jakiegoś epilogu? A przecież w każdym wydaniu „Balladyny" tekst kończy epilog. Wszyscy oni, filolodzy na czwartym roku, znali „Balladynę" z przedstawienia. Podobnie jest z „Kordianem", „Dziadami", „Nie-Boską...".

A. T.: Każda inscenizacja „Wesela" jest właściwie reżyserowaniem mitu, jest tak wiele komentarzy, rzecz obrosła taką tradycją teatralną...

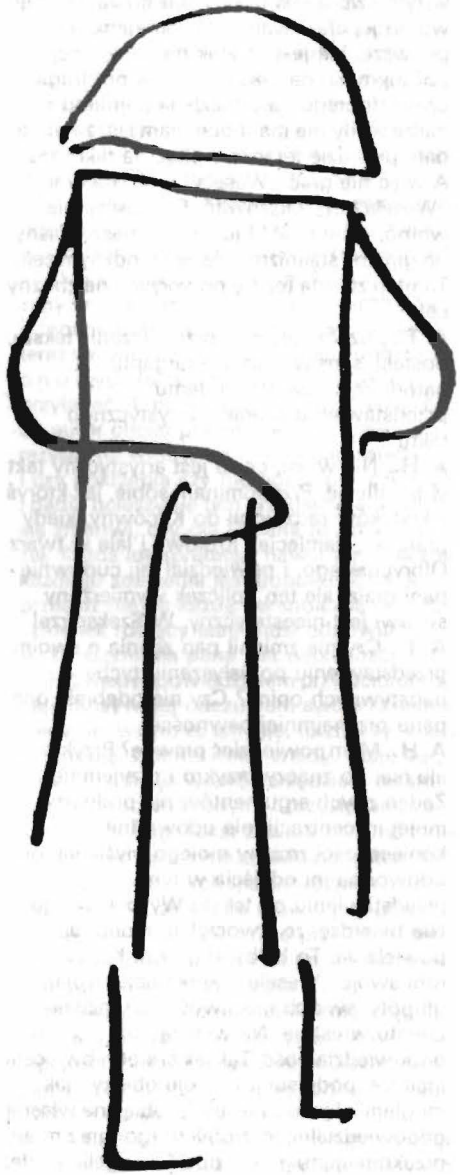
A. H.: Przepraszam, nie ma zgody na pierwszą konstatację. Ja nigdy nie reżyserowałem mitu. Zawsze reżyseruję tekst, stąd nieporozumienia. Reżyseruję tekst i buduję strukturę czasowo-przestrzenną spektaklu, wywodzącą się ze struktury tekstu, tak by to należało powiedzieć. A struktura tekstu jest szopkowa, stąd obrotówka. Kott powiedział mi po premierze w 1963, że na miejscu następnego reżysera „Wesela" popełniłby samobójstwo, bo tego się już odtąd nie da inaczej. Bardzo żałuję, że Kott nie zobaczył mojego trzeciego „Wesela". A inne błędy, o które pani pytała? Te, które spowodowały moją korektę w trzecim... Mówiłem o nich — kolorowe kostiumy z krakowskiego Mazowsza, śliczna wykwintność panów, a przecież w dramacie bez przerwy się mówi: „Pojdze do dom, boś ochlany", „Jakeś ty leżał w niemocy". „Ledwo drugi dzień wesela jużeś powalony z nóg". I teraz pytanie, czy wystarczy mówić, że jesteśmy kompletnie zalani i chodzić wykwintnie po salonie, bo my się nie zalewamy, czy to nie za mało? Ja to pijaństwo pokazałem w tym ostatnim „Weselu", bo sprawa alkoholu, sprawa pijaństwa jest w „Weselu" niezwykle istotna. Przypominam, że Gospodarz, w chwilę po wyjściu Wernyhory, a na chwilę przed powstaniem, „lega" w niemocy, dosłownie. „Kiedyś ty leżał w niemocy" — powie mu cztery godziny później, przed świtem, Poeta. I dodajmy, niczego nie pamięta. Istnieją granice nawet sklerozy. Jeżeli ktoś naprawdę do powstania chciał iść i dostał wiadomość, że ono się rozpoczyna i że ma stanąć na czele oddziałów z okolicznych wsi, to przepraszam bardzo, nawet w największym upojeniu alkoholowym taki człowiek w tym momencie trzeźwieje. On nie tylko nie otrzeźwiał, ale zwalił się z nóg pijany i zapomniał. W tym widać jego stosunek do powstania. Nie daje się apoteozować tych ludzi. I to nie tylko on nie pamięta. Również Poeta nie pamięta. Młody nie pamięta. Rachel pierwsza zapomniała Chochoła. („Chochoł? Cośmy to chcieli z nim?"). Zawsze uważałem, że spektakl wynikający naprawdę z tekstu, odbijający ten tekst na scenie, musi być spektaklem, którego sens możemy rozumieć bez znajomości języka. Myślę, że moje poprzednie „Wesele" w tym sensie nie było zrozumiałe, oni wszyscy byli wykwintni, wytworni, a Machalica-Gospodarz zapomniał o powstaniu chyba przez sklerozę.

A. T.: Recenzje z pierwszego „Wesela" były znakomite...

A. H.: Powolutku... Adolf Rudnicki napisał list otwarty do ministra kultury w tygodniku „Świat", w którym zażądał zdjęcia mnie z dyrekcji za skandal i za zniszczenie kultury polskiej. Naczelny nie puścił. Dowiedziałem się o tym wiele lat później. A po drugim „Weselu" tym w Narodowym, August Grodzicki bardzo ostro w tym samym duchu zaatakował mnie osobiście, że to jest spektakl obrażający inteligencję polską, polskich dziennikarzy. Recenzja została wstrzymana. Interweniowałem w redakcji „Życia Warszawy", ale bezskutecznie. Interweniowałem nawet u ministra Tejchmy, prosząc go, żeby puścił tę recenzję, tłumaczyłem, że nie ma nic gorszego dla człowieka teatru, niż wstrzymanie recenzji, jakiejkolwiek, nawet najgorszej. I ta interwencja też nie przyniosła skutku. Jeżeli dziś słyszę, że tamte „Wesela" były wspaniałe, piękne, polskie, wzruszające, jest to po prostu nieprawda. Wszystkie moje trzy realizacje, w tym sensie, niektórych ludzi obrażały, wciąż bowiem niektórzy utożsamiają się z postaciami „Wesela" i żądają ich gloryfikacji. To się nie da zrobić. Nie rozumiem dlaczego się identyfikują z oportunistą Dziennikarzem, głupkowatym Gospodarzem, który w marzeniach zaprasza do powstania, ukraińskiego rzezunia (Kudliński pisze, że to tak jakby zaprosić Szelę do powstania), przecież to paranoja historyczna! Ja się mam z tym utożsamiać? A Dziennikarz? Na premierowym afiszu nazywał się Dolcio, w ostatniej chwili zalepiano imię Starzewskiego. To był atak personalny. Oni się wszyscy obrazili, a reszta przyjęła spektakl z zachwytem. Myślę, że coś jest w „Weselu", że za każdym razem jedni przyjmują je z zachwytem, a inni się obrażają. W tym sensie jestem wierny prapremierze.

A. T.: Czy zastanawiał się pan nad kontekstem politycznym tej realizacji? Czy inscenizując jakikolwiek tekst w teatrze, myśli pan o tym, co on znaczy w danej chwili, nie tylko w pańskim życiu artystycznym, ale również w życiu politycznym?

A. H.: W przypadku arcydzieł nigdy o tym nie myślę. W przypadku sztuk drugorzędnych, których zresztą nie robię, może bym myślał, ale jeśli chodzi o arcydzieła — nigdy. Dlaczego? Dlatego, że arcydzieło jest jakby Wawelem, kaplicą, katedrą zbudowaną przez genialnego człowieka i obowiązkiem moim jest zgłębić fundamenty tej zapisanej w tekście katedry i tę katedrę zbudować kształtem intensywnym, dynamicznym na scenie. On zarysowuje tę katedrę w tekście, ja ją mam zbudować w teatrze. A to przecież nie jest przepis na katedrę, tam nie ma rysunków, planów jak budować katedrę. Tam są zarysy konkretne w strukturze, ale to nie jest przepis na rybę i to nie jest plan architektoniczny. To wprost nigdy nie jest. Tak się tylko grafomanom, ludziom teatralnie niedokształconym wydaje, że wszystko jest w „Weselu" napisane, tylko to odrobić na scenie. Tam w tym sensie jest tak niewiele napisane, że właściwie można powiedzieć prawie nic. Jest taka rozmowa z Karajanem, który mówi: przestańcie państwo wierzyć, że w nutach jest cośkolwiek napisane poza wysokością nut. Bo czym jest adaggio dla mnie, a czym dla Toscaniniego? To są zupełnie różne tempa. I tak dalej. A co dopiero w tekście, którego wieloznaczność jest stokrotnie bardziej intensywna niż wieloznaczność rytmiczna dźwięku. I to niezależnie w jakim momencie to robię, politycznym, historycznym. Bo uważam, że jeżeli by owe kryteria przyjąć, to znaczy spytać, czy to jest czas, w którym można mówić prawdę, to my w Polsce nigdy nie



Napoleon

mielibyśmy czasu odpowiedniego, w którym pamflet na wady polskie można by spokojnie pokazać. Ja takiego czasu nie znam. Zawsze i słusznie, mówio: no los inteligencji polskiej w tym czasie jest godny pożałowania i nie wolno jej atakować. Przypominam, po pierwsze, nie jest to atak na inteligencję polską, tylko na wady nasze, a po drugie, czasu dobrego na pokazanie pamfletu na nasze wady nie ma. I obawiam się, że długo nam przyjdzie jeszcze czekać na taki czas. A więc nie grać „Wesela" tak? Nie grać „Wesela" czy fałszować. Fałszować nie wolno, a nie grać? I już mamy nasz własny, oryginalny stalinizm, tyle że w zbożnym celu. Tamten zresztą też się powoływał na zbożny cel.

A. T.: „Rzecz nie jest w przeinaczaniu tekstu, postaci, sensów, nie w szarganiu narodowych świętości, temu przedstawieniu zabrakło artystyczngo taktu".

A. H.: Nie wiem, co to jest artystyczny takt w pamflecie. Przypominam sobie, jak któryś z krytyków zadzwonił do Kucówny, kiedy grała w „Hamlecie" Królową i lała w twarz Olbrychskiego, i powiedział jej: cudownie pani grała, ale ten policzek wymierzony synowi jest nieestetyczny. W Szekspirze!

A. T.: Czy nie zmienił pan zdania o swoim przedstawieniu po usłyszeniu tych negatywnych opinii? Czy nie odebrały one panu przynajmniej pewności?

A. H.: Mam powiedzieć prawdę? Przykro mi, ale nie. To znaczy przykro i przyjemnie. Żaden z tych argumentów nie podważył mi mojej inscenizacji, nie udowodnił konieczności zmiany mojego myślenia, nie udowodnił mi odejścia w tym przedstawieniu od tekstu Wyspiańskiego. Nie twierdzę, że stworzyłem model do powielania. To byłby idiotyzm. Każdy z nas robi swoje „Wesele", w ramach swojej głupoty, swoich możliwości, sił, nadziei, talentu wreszcie. Na własną odpowiedzialność. Tak jak ci średniowieczni malarze, podpisujący swoje obrazy „jak mogłem". I ja to „Wesele", robiąc na własną odpowiedzialność, zrobiłem zgodnie z moim przekonaniem, głowę pod Ewangelię kładę, że jest to ze wszystkich moich interpretacji tego dramatu najbliższa Wyspiańskiemu. Podejrzewam, że i tym razem następni po mnie nie będą mogli uwolnić się od niej, czy przekreślić jej założeń. Nie mówię tego głośno, tylko po cichu. Tak, to jest suma moich doświadczeń i przemyśleń, to również i czas najszerzej pojęty i czas teatru też. I jeszcze o Mrożku dwa słowa. Mrożek, którego my gramy na scenach, jest przez moje pokolenie, odchodzące już przecież, grany i rozumiany jako taki współczesny, bo ja wiem, Bernard Shaw, salonowy, dowcipny, paradoksalny. Ale dla tych młodych, z którymi zrobiłem „Wesele", to już jest, niestety, wyraz ich światopoglądu, oni w tym żyją. Młody człowiek, który czeka u nas 30 lat na mieszkanie, jest człowiekiem, dla którego Mrożek nie jest facecjonistą, tylko — przykro powiedzieć — profetą. Reprezentuje ich absurdalną filozofię, w którą my, naszą wspaniałą pracą tutaj powojenną, wsadziliśmy tych młodych w taką rzeczywistość. Wszyscy za to jesteśmy odpowiedzialni. Wszyscy. Bez nich tego „Wesela" nigdy bym nie zrobił tak jak zrobiłem. Nie byłbym w stanie. Może gdyby zrobił to ktoś w ich wieku, zaskoczenie byłoby mniejsze. Ale na pocieszenie myślę, że wiek ludzi robiących sztukę nie jest związany z metryką. Znam dwudziestoletnich staruszków.

A. T.: Pozwoli pan jeszcze jeden cytat: „Ruję i porubstwo wynagrodził Hanuszkiewicz modlitwą na końcu przedstawienia. Ogłuszeni, bezradni weselnicy nad śmietnikiem narodowych świętości są godni litości. Ale to my nimi jesteśmy".

A. H.: Nie wiem, nie wiem. Myślę, że to również może być odczytane jako rodzaj katharsis, jak mi ktoś po przedstawieniu powiedział. I to nie są świętości, to, co tam leży. Tam jest lira Wernyhory, tam jest czapa z piórem, kapelusz Widma i tarcza i miecz Poety, tego grafomana, kaduceusz zostawiony przez Stańczyka mający mącić wodę, jakie to świętości?! To jest dalsze rozbrojenie weselników, tak jak rozbrojenie z szabel i rozbrojenie z kos. I też na rozkaz Chochoła. A co jest treścią przedstawienia? Teatr daje syntetyczną formę, jeśli nie jest teatrem publicystycznym i nie poucza. Daje syntetyczną formę, za której kierunek, rodzaj skojarzeń też nie w pełni odpowiada. Interpretacja bowiem, czyli jak mówił Osterwa „treściowanie", jest zawsze subiektywną werbalizacją przeżycia, w którym myślenie człowieka odbierającego przedstawienie odbija się silniej niż samo przedstawienie. My sobą mówimy, swoim myśleniem. Mógłbym rzec: powiedz mi, co sądzisz o tym „Weselu" powiem ci kim jesteś. Gombrowicz mówił, że idea wypływa z książki dopiero po jej napisaniu, nie powiedział jednak, że i ona podlega interpretacji. Tak dowolnej, że trudno chyba już dziś nawet utrzymać w ogóle tezę o istnieniu idei jako przekazu, nawet tej autentycznej idei. Tej ex post.

A. T.: Pańscy studenci grają momentami jak amatorzy, ktoś powiedział mi, że nie znaleźliby miejsca w warszawskiej szkole.

A. H.: Jeśli to prawda, to może to tylko obrażać warszawską szkołę.

A. T.: Kucówną, Łomnickim, Siemionem publiczność była zachwycona, co to znaczy?

A. H.: Tylko tyle, że istnieje malarstwo Rodakowskiego, wspaniałe, i istnieje malarstwo Lebensteina. Malarstwo Lebensteina w stosunku do Rodakowskiego jest obrzydliwe, ale jest również wspaniałe.

A. T.: Woli pan Lebensteina?

A. H.: Wolę obu. Rodakowskiego jako portrecistę XIX-wiecznego, a Lebensteina dla wyrażania współczesnego świata i jego lęku. Czy pani naprawdę nie widzi, że moje „Wesele" po raz pierwszy wskazuje na rodowód Mrożka. „Tango" się z niego wywodzi. Krytyka literacka pisała o tym od dawna. Po raz pierwszy na scenie można to zobaczyć. Brecht, którego nie cenię tak bardzo jak wszyscy inni powiedział: nie wiem, co to znaczy dziś dobry teatr, wiem, co dzisiaj jest złym teatrem. Zły teatr dziś to jest wczorajszy dobry teatr. I to jest jeszcze jedna odpowiedź na zadany temat. A my mamy obowiązek tłumaczenia wszystkich tekstów naszych wielkich na nasze pokolenia. A pokolenia teraz szybko się zmieniają. Ci młodzi to prawdopodobnie — no, policzmy, Kolumbowie, zetempowcy, Październik, rozczarowanie po Październiku, marcowcy, potem Grudzień — pokolenie jakby pogrudniowe, pokaleczone, siódme, ósme pokolenie. I każde z nich powinno mieć swojego Wyspiańskiego.

A. T.: Czy wszystko, co zrobił pan wcześniej, inscenizacje Mickiewicza, Garczyńskiego, Norwida, wpłynęły na pańską dzisiejszą wizję teatru?

A. H.: Myślę, że musiały wpłynąć. I na pewno jakoś wpłynęły. Ale nie tylko one, także życie osobiste, mecze piłki nożnej, filmy, Fellini, praca w telewizji. Wszystko razem. Nie wiadomo zresztą naprawdę, co wpływa. Wyjdźmy wreszcie z tego organicznego, racjonalnego myślenia, tej wpływologii, tego wyjaśniania wszystkiego do końca i przypomnijmy sobie św. Augustyna, który zapytany o pojęcie czasu, odpowiedział: dopóki mnie nie zapytałeś, wiedziałem. I zastanówmy się trochę nad myśleniem nadracjonalnym. Mickiewicz zapytany w Paryżu o znaczenie liczby 44 odpowiedział: kiedy pisałem, wiedziałem, teraz nie wiem. Przecież nie kpił. Jung mówi: o n o myśli (o tym myśleniu) i trudno je przyłapać. A my wszystko jak w przedszkolu: co autor chciał powiedzieć, co przesłać reżyser na widownię, czego nas nauczyć i czy pokrzepia czy nie pokrzepia, czy rząd i partia ucieszy się tym przedstawieniem, czy się zmartwi, czy dla Urbana to dobrze, czy źle. Każda interpretacja, nawet paranoiczna, każdego zdarzenia jest dopuszczalna, ale przecież nie na każdą paranoiczną nawet, człowiek robiący teatr musi odpowiadać.

A. T.: Czym dla pana jest twórczość?

A. H.: Kiedyś powiedziałem przyjaciołom, że najintensywniej odczuwam swoje istnienie, kiedy nie wiem, że istnieję, to znaczy, kiedy reżyseruję. Nie ma mnie wtedy. Staję się wówczas, bo ja wiem, narzędziem tekstu. Ubezwłasnowolnionym. I przysięgam, że mówię prawdę. Tekst zawsze bardziej mnie robił niż ja tekst i może dlatego jestem tak widoczny w swoich inscenizacjach. Ale mam dowód, że to, co mówię jest prawdą. Proszę zobaczyć, jak różne przedstawienia robię i jak pracując tyle lat na środku rynku warszawskiego ciągle jestem kontrowersyjny i ciągle zaskakuję, ciągle obrażam, ale przecież nie tylko... A nie robię tego po to, żeby zaskakiwać i obrażać. I stąd moje przedstawienia tak się różnią od siebie i tak się zmieniają w czasie.

A. T.: Czy dyrektorowi Teatru Narodowego wolno opierać się tylko na tak subiektywnym odczytywaniu klasyków...

A. H.: Czy wolno było, chciała pani

zapytać... Może i nie wolno było, ale ja nie wiem, kto to jest dyrektor Teatru Narodowego. Teatr Narodowy robiłem tak jak Teatr Powszechny i tak, jak pracuję ze studentami. Nie zmieniam swojej reżyserii ani swego myślnia w zależności od tego, pod jaką firmą, jak mówi Dejmek, występuję. Przepraszam, już raczej sam określam tę firmę. Gombrowicz mówi, że tak jest najuczciwiej i najskromniej. I tym spektaklem, jeśli jeszcze kiedykolwiek będę miał teatr, tym spektaklem rozpocznę. Bo to jest robota, którą uważam za ważną.

A. T.: Czym jest dla pana tradycja w teatrze? Co znaczy?

A. H.: Można by powiedzieć, że tradycja jest jak taka główna autostrada wybitna arcydziłami. Są to arcydzieła, te katedry stojące. Muzeum? Nie! O to właśnie chodzi, że jeśli arcydzieła robimy wedle wzorów naszych ojców, to robimy muzeum. I wtedy zabijamy arcydzieła. I kopiujemy bezmyślnie ojców. Natomiast jeśli arcydzieła budujemy poprzez ciała młodych ludzi, żywych, dziś, poprzez ich świadomość, poprzez nasz czas, poprzez nas samych, to wtedy jedynie mamy szansę udowodnić, że arcydzieła są arcydziełami. Bo naprawdę najwyższą cechą arcydzieł jest ich współczesność. Dlatego są klasyką, że w każdym czasie znajdują rezonans. A naszym obowiązkiem jest znaleźć to współgranie, ten rezonans, tę wibrującą strunę, która echem odbije się w naszych słuchaczach, w teatralnych widzach. Pozwoli pani, że na koniec zacytuję fragment: „Myślę, że aby przyciągnąć na nowo uwagę publiczności ku naszym ulubionym autorom, winniśmy ukazać w dziełach tych autorów, nowe zalety. Jeśli pragniemy udowodnić ich żywotność, trzeba nam ustalić nowe związki między przeszłością a teraźniejszością. Słowem, chodzi o to, aby literaturę klasyczną osądzać i oceniać z nowego punktu widzenia. Nie myśmy go odkryli, nasz wiek go nam wskazuje i wystarczy zająć stanowisko w swoim wieku, aby znaleźć się ponad swoimi poprzednikami o całą wysokość, o jaką teraźniejszość góruje nad przeszłością". Czyje to słowa?

A. T.: Mickiewicza. I myślę, że to jest dobra puenta.

(maj 1987)

Życie Literackie Nr 1 (1867) Foto: Karina Łopieńska

«Wesele» Stanisława Wyspiańskiego w inscenizacjach Adama Hanuszkiewicza

11.03.1963 Teatr Telewizji
26.10.1963 Teatr Powszechny
15.01.1969 Teatr Narodowy
11.12.1974 Teatr Narodowy
10.01.1987 Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi

W programie wykorzystano „Karykatury" Stanisława Wyspiańskiego (St. Wyspiański „Twórczość plastyczna". Kraków 1963. Wydawnictwo Literackie.): Adam Mickiewicz, Fryderyk Chopin, Stefan Batory, Józef Poniatowski, Napoleon, Bitwa pod Grunwaldem. Ponadto uwzględniono karykatury St. Wyspiańskiego w wykonaniu J. Malczewskiego i K. Sichulskiego.

TEATR NOWY

02-508 Warszawa, ul. Puławska 37/39, tel. 49-80-21, 49-35-51

Dyrektor naczelny i artystyczny
Adam Hanuszkiewicz

Zastępca dyrektora — Witold Olejarz
Specjalista do spraw artystycznych
Wiesława Hryniewska
Sekretariat literacki — Anna Kowalska
Koordynator pracy artystycznej — Wiesława Mateusiak
Reklama prasowa — Hanna Pokora
Wydawnictwa — Anna Napiórkowska
Kierownik Biura Obsługi Widzów — Bożena Połoniecka
Biuro Obsługi Widzów — Anna Rudzińska
Kierownik Widowni — Jacek Kubiak
Kierownik techniczny — Wiesław Pajewski
Kierownicy pracowni:
krawieckiej męskiej — Mieczysław Dębek
krawieckiej damskiej — Zofia Sobieraj
charakteryzacji — Stanisława Winciorek
malarskiej — Eugeniusz Palarczyk
stolarskiej — Krzysztof Nicewicz
modelatorskiej — Bożena Ludyńska
ślusarskiej — Mirosław Lesiński
tapicerskiej — Kazimierz Dzwonkowski
Operatorzy światła — Andrzej Burian, Jan Roman Susicki
Operatorzy dźwięku — Grzegorz Linek, Piotr Matusiak, Janusz Wójcik, Jerzy Zabłocki
Elektroenergetyk — Romuald Kamocki
Brygadzista sceny — Stanisław Ufnal
Kierownik sceny — Stanisław Kuszczyk
Rekwizytorzy — Małgorzata Mielnicka, Michał Derlacz
Inspicjenci — Milena Grela, Anna Kinle-Szczepańska, Ewa Raczyńska
Suflerzy — Ewa Berger-Jankowska, Barbara Paklikowska, Barbara Wyszkowska

Drukarnia A-Z.

Skład: Pracownia Poligraficzna Fotoskład

ZE ZBIORÓW
Augusta Brodzińskiego

Wesele

Stanisław Wyspiański

Reżyseria - *Adam Hanuszkiewicz*
Scenografia - *Katarzyna Jarnuszkiewicz*
Dariusz Kunowski
Muzyka - *Zbigniew Karnecki*
Asystent reżysera - *Magdalena Cwenówna*

Inspicjent - *Anna Kinle-Szczepańska*
Sufler - *Barbara Paklikowska*

Obsada

Gospodyni - *Mirosława Nyckowska*
Gospodarz - *Robert Rozmus*
Krzysztof Kołbasiuk
Panna Młoda - *Małgorzata Duda*
Bożena Szymańska
Pan Młody - *Maciej Robakiewicz*
Piotr Gąsowski
Marysia - *Magdalena Cwenówna*
Beata Bandurska
Jasiek - *Andrzej Staszczyk*
Wojtek - *Sławomir Jóźwik*
Kacper - *Paweł Wilczak*
Tomasz Krupa
Poeta - *Robert Tondera*
Dziennikarz - *Aleksander Kalinowski*
Jan Parandyk
Nos - *Piotr Gąsowski*
Zosia - *Bożena Szymańska*
Haneczka - *Agnieszka Robótka-Michalska*
Maryna - *Bożena Szymańska*
Beata Bandurska
Adrianna Biedrzyńska
Agnieszka Robótka-Michalska
Radczyni - *Małgorzata Drozd*

Czepiec - *Zbigniew Suszyński*
Paweł Sawicki
Czepcowa - *Małgorzata Pritulak*
Klimina - *Renata Domagała*
Kasia - *Anna Wojton*
Bożena Szymańska
Kuba - *Paweł Wilczak*
Tomasz Krupa
Rachela - *Joanna Kurowska*
Hanna Śleszyńska
Chochoł - *Sławomir Kwiatkowski*

Osoby Dramatu

Widmo - *Krzysztof Kołbasiuk*
Stańczyk - *Arkadiusz Bazak*
Hetman - *Arkadiusz Bazak* Tomasz Zaliwski
Rycerz - *Jan Parandyk*
Szela - *Sławomir Kwiatkowski*
Wernyhora - *Sławomir Kwiatkowski*