

Wiesław Juszczak

O "Weselu" Andrzeja Wajdy : splot symboliczny

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (11), 140-145

1973

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

dy i błędu, który dominuje w literaturze, nie podobna przedstawić w relacjach genetycznych, ponieważ prawda i błąd egzystują w niej równocześnie i nie ma w niej mowy o faworyzowaniu jednego kosztem drugiego. Potrzeba poddania rewizji podstaw historii literatury może się zdawać postulatem rozpaczliwie szerokim. To zadanie okaże się bardziej jeszcze niepokojące, kiedy nie będziemy odstępować od przekonania, iż historia literatury może w istocie być uznana za paradygmat wszelkiej historii: albowiem człowiek sam, podobnie jak literatura, może być zdefiniowany jako ustrój zdolny do opatrzenia swego sposobu istnienia znakiem zapytania. Z drugiej strony zadanie to okaże się łatwiejsze, jeżeli sobie uprzytomnimy, że wszystkie dyrektywy, które sformułowaliśmy wyżej jako zasadnicze wskazania dla historii literatury, przyjmujemy z góry, kiedy poświęcamy się przedsięwzięciu znacznie skromniejszemu, jakim jest czytanie i rozumienie tekstu literackiego. By stać się dobrymi historykami literatury, musimy pamiętać, że to, co zwykle nazywamy historią literatury, ma niewiele — jeżeli w ogóle — wspólnego z literaturą; to natomiast, co nazywamy interpretacją literacką — zakładając, że mamy do czynienia z dobrą interpretacją — jest w rzeczywistości historią literatury. Jeżeli rozciągniemy to pojęcie poza literaturę, możemy dojść do wniosku, że podstawą wiedzy historycznej nie są fakty empiryczne, ale teksty pisane, nawet jeżeli teksty te pojawiają się w przebraniu wojen i rewolucji.

przełożył i wstępem opatrzył
Janusz Gościński

Paul de Man

O „Weselu” Andrzeja Wajdy *

Splot symboliczny

Kiedy myślę o *Weselu* Wyspiańskiego i przez nie o epoce, z której dramat ten wyrasta i którą uogólnia, uporczywie nasuwa mi się skojarzenie z pewnym obrazem, podobnie wysoko mierzącym, zajmującym wśród dzieł malarskich tamtego czasu jakby analogiczne miejsce. Obrazem tym jest *Melanchoolia* Malczewskiego. Do obu dzieł w równej mierze stosować się mogą słowa, w jakich Makowiecki zawarł coś, co dla techniki artystycznej Wyspiańskiego wydawało mu się najistotniejsze: „widmowość i realizm”; do obu użyć by można — jako pod-

* Dyskusja odbyła się 6 marca b.r. w Pracowni Psychologii Literatury Instytutu Badań Literackich PAN.

tytułu — tego zwrotu, który Malczewski pozostawił na swoim płótnie: „wiek ostatni w Polsce”. Oba stanowią podsumowanie i znaczą kres stulecia rozpoczynającego się od rozbiorów. Jednoczą w nagłej wizji wszystkie daremne czyny, alegoryzują główne motywy myśli narodowej, obnażają konflikty społeczne i spory pokoleniowe, wyliczają klęski, których jedna przyczyna pozostaje niezmienna: niewola polityczna, a których powód drugi zmienia się i — w obu wizjach — pogłębia: rosnące rozgoryczenie, rozdarcie i rosnąca niemoc.

Nie idzie mi tu o rozważanie i ustalanie rzeczywistych zależności dwu tych utworów. Jak wiemy, próbowano to wielokrotnie rozwiązywać, i — jak wiemy również — nie było nigdy rozwiązań bezspornych. Chcę tylko zwrócić uwagę na wspólną w tych dziełach myśl: długie stulecie kończy się i nie pozostaje nic poza tym tragicznym poczuciem nieodwołalnej już teraz agonii. Nie ma żadnej nadziei w tym ostatnim rachunku sumienia poza — może — „nadzieją” wielkiego gestu samobójstwa, poza nadzieją siły przez śmierć. To zresztą powiedziane jest w *Weselu* dosłownie — w dialogu dwóch poetów: Rydla i Tetmajera.

I jeszcze jedna wspólna cecha obu wymienionych dzieł: oba są utworami traktującymi o sztuce, w obu sztuka pełni też podobną rolę, jest narzędziem fatalnym, jest zarazem kajdanami i haszyszem. Ustawiając naprzeciw siebie te dwa utwory, silniej niż wobec każdego z nich z osobna odczuwamy jak gdyby rosnący niepokój klaustrofobii. Nie myślę tu o owym fizycznie dotkliwym zamknięciu we „wnętrzu”, o którym pisał Wyka. Nie widzę tu niczego, co by się dało nazwać symbolem freudowskim, nie jestem nawet pewien, czy patrząc na te dwa pokoje można już mówić o symbolu. Alegoria totalnego uwięzienia rozciąga się od zamkniętych i wzajem sobie obcych wewnątrz bohaterów, poprzez architektoniczne wnętrza, i rośnie. Od tych zawężonych punktów narracji dramatycznej, od centrów skłębionych i przenikniętych niepokojem, jak od miejsca, gdzie kamień rzucony przed chwilą tonie, rozchodzą się płynne kręgi, burząc powierzchnię martwiejącego stawu. Wokół jednej granicy wyrasta następna. Pierścienie nieuchwytnie i nieprzenikliwe oddzielają człowieka od człowieka, grupę ludzi od innej grupy, klasę społeczną od klasy, miejsce akcji od „reszty świata”. Dalej jest krąg poezji, pierścień sztuki oddzielający od rzeczywistości, dalej krąg tradycji i wspomnień, dalej jeszcze krąg niewoli, krąg niesamodzielności narodowego bytu, dalej krąg polityki umacniający nieprzenikliwość kręgu poprzedniego, są ustalone od dawna i na tę chwilę granice dzielące Europę i świat, dalej wreszcie są pierścienie historii, od których jakby wszystko się na powrót zaczyna i cofa ku środkowi, a może jeszcze dalej jest coś najodleglejszego i najbardziej nieznanego: sfera terażniejszości.

W kilku obrazach z lat dziewięćdziesiątych, malowanych po i równocześnie z *Melancholią*, Malczewski, obsesyjnie trzymający się pewnych tematycznych wątków, ukazał jakby to samo co w *Melancholii* atelier od innej strony: od strony tego najdalszego kąta pracowni, gdzie przed sztalugami siedzi pochylony malarz. Na trzech płótnach z tej serii owemu malarzowi pozuje kobieta w kajdanach z opadającą na plecy słomianą koroną. I ten sam atrybut, z tą samą personifikacją Polski złączony, pojawia się raz jeszcze w tanecznym korowodzie *Błękitnego koła*. Czym jest więc w *Melancholii* postać czarna stojąca za oknem? Pytano o to wiele razy. Czy jest zebraniem w jedno tego, co reszta kompozycji — jako projekcja jej wnętrza, i zarazem wizja artysty — wyobraża? Czy jest kobietą w żałobie? Czy mrocznym widmem zamykającym drogę do świata, światła, do sfery wolności i działania? Czy jest — choć poza pracownią stoi — sama uwięziona? Czy więzi? Czy jest zatem Polonią, czy Chimera — upostaciowaniem sztuki? Bo jeśli jest Sztuką, to ją właśnie: *Melancholię* zagra wydrwiona Muza w *Wyzwoleniu*, w „dramacie Czynu”. I tą samą postacią, usytuowaną na granicy rzeczywistości i sztuki, nie należącą już (wedle podziału Wyspiańskiego) do grupy „osób”, a jeszcze nie do „osób dramatu”, jest w *Weselu* Rachel.

Jeżeli między niewieloma utworami dwóch artystów tego czasu wywiązuje się tak bogaty dialog alegoryj — jak się wzbogacie może uwarstwienie już tu dostrzeżonych znaczeń, kiedy ową grę rozszerzymy. Nie ulega wątpliwości, że *Melancholia* Malczewskiego zainspirowana została, między innymi, obrazem Witolda Pruszkowskiego *Wizja*, który nawiązywał do *Psalmów przysięści*. Cykle rysunkowe Grottgera, obrazy Matejki, utwory Mickiewicza, Słowackiego, Asnyka, utwory artystów występujących w samym *Weselu* łączą się w ten zaklęty krąg odrealnionych realiów, z których żaden jeszcze nie może być nazwany symbolem, a które łącznie tworzą wielki, jeden nakładający się na tę współczesność symbol, czy raczej „splot symboliczny” — wciąż odnoszący rzeczywistość do sztuki, teraźniejszość do przeszłości, życie do tego, co już zostało pozbawione życia. „Splot symboliczny” przyrównujący i przypasowujący każdy aktualnie przeżywany moment do czegoś już dokonanego.

Wyspiański nie kreuje w *Weselu* symboli. Łączy obiegowe alegorie i metafory, stapia wszystko to, co podsuwa mu najbliższa i najdalsza przeszłość w jeden kolosalny, ciężki blok, którym zapiera drzwi, jakie by się mogły ku przyszłości otworzyć. W dokonywaniu tego aktu nie powoduje nim wola, ale fatum. Nie ma wyboru: to, co się dokonało, jest nieodwołalne, a poza tym nie istnieje nic. Owo „nic” uzmysławia się tu we wspomnianym rozgałęzionym symbolu, którego prezentacji poświęcony jest cały dramat naraz, który w żadnym momencie sztuki nie jest pełny, a przez

każdy jej moment jest dopełniany. Może dla odbiorców z roku 1901 — tych najbardziej świadomych — *Wesele* zdawało się być „dramatem współczesnym”. Ale było nim już wtedy tylko z pozorów, tylko powierzchownie, tylko przez pamięć zdarzenia, które poecie dostarczyło zewnętrznego pretekstu. W tej tragedii wszystko obrócone jest wstecz. Oddalone przez to, że bez reszty zatopione w odpływającym strumieniu rozpamiętywania. Uwzniośnione przez śmierć. Nie ma tu żadnej terażniejszości, bo nie wyczuwa się żywego tętna czasu. Wobec takiej wizji wyrażenie „wiek ostatni w Polsce” nie jest w stanie zaniepokoić nawet dwuznacznością słowa „ostatni”. Fikcyjna egzystencja, do jakiej powoływane są tutaj — przez zmaconą wyobraźnię bohaterów i przez trujące opary sztuki — strzępy historycznych zdarzeń i historycznych mitów, to jedyny wymiar, który dla ironii tylko nazwać by się dało rzeczywistym. Rzeczywistość rozplynęła się i dlatego nie ma terażniejszości. I terażniejszości nie ma też dlatego, że nie istnieje przyszłość — w żadnej perspektywie. Każdy projekt działania jest powtórzeniem schematu podsuwanego przez historię: każdy czyn zatem musi być, będzie w przebiegu i skutkach kopią jakiegos już dokonanego czynu. Cykl działań zamknie się i wszystko powróci do punktu wyjścia.

Co z tego więc, że róża odkwitnie na wiosnę, jak mówi Rachel, zapominając o powtórnej zimie? Co z tego, że jeszcze raz dokonają się były Raclawice? Co z tego, kiedy w tym samym obrocie koła powróci i Hetman, i Szela, a na koniec Stańczyk powtórzy Dziennikarzowi ten sam zjadliwy tekst?

Do pewnego stopnia zdaję sobie sprawę, że zarysowane w takim skrócie rozumienie *Wesela* jest nieco jednostronne i mogło wypaść zbyt brutalnie. W jakiejś mierze czynię to dla potrzeb dyskusji. Ale nie tylko. To, co wiedziałem z lektury Wyspiańskiego, potwierdził mi film Wajdy. I to właśnie, przez intensywność bodźców nowych, jakimi film operuje, z tym jeszcze, że sensu dramatu w żadnym istotnym punkcie nie gubi — to nowe doznanie *Wesela* pozwoliło mi jaśniej uświadomić sobie skalę samego dramatu. Nie muszę dodawać, że bez wahań i bez zachowywania żadnych „proporcji względnych” uważam ten film za arcydzieło.

Jeżeli ktoś zadałby mi trudne pytanie: jak się ma film do dramatu? — niezręcznie by mi było odpowiedzieć wprost. Po pierwsze dlatego, że pytanie jest nieostre. Gubimy się, ostatnio zwłaszcza, w dyskusjach na temat tego, jak się ma tekst dramatyczny do teatralnego przedstawienia. Co reżyserowi wolno, a czego nie. Do jakiego stopnia realizacja „pierwotnego” zapisu może od niego odbiegać. Na ile realizator ma prawo narzucać własny sens dziełu, które realizuje, i to sens, który w realizowanym dziele na przykład w ogóle nie był obecny. Szczęśliwie się składa, że tego rodzaju problemy nie nękają nas w wypadku omawianym. Tekst

Wyspiańskiego przeznaczony jest dla teatru. Wajda zrobił film. To samo już upoważnia do przeniesienia porównań na obcą tym wszystkim trzem dziedzinom sztuki płaszczyznę — bo chciałbym się odwołać tu do muzyki. Wyobraźmy sobie, że *Wesele* Wyspiańskiego jest partyturą. Że jest „idealnym” zapisem formy muzycznej, w którym nie ma żadnych wskazówek dotyczących wykonania. Każde jest możliwe: i czysto instrumentalne, i czysto wokalne, i wokalnie-instrumentalne. Czytając partyturę, docieramy do sensu utworu i oczekujemy, że ktoś kiedyś przekaże nam ten sens w sposób pełny. Że mimo cięć, zmiany układu części, nie uroni niczego z intencji twórcy, że nam jeszcze ją uplastyczni. Nie będę dalej rozwijał tych analogii. Powiem po prostu, że gdyby na takiej płaszczyźnie rzecz mogła być rozważana, uznałbym *Wesele* Wajdy za jakieś *historische Aufnahme* partytury Wyspiańskiego. Za jedno z możliwych idealnych jej uzmysłowień. I na pytanie: jak się ma film (nie „adaptacja filmowa”) do samej sztuki? — mam jedną odpowiedź: na poziomie znaczeń głębokich, znaczeń istotnych, na poziomie „formy” w sensie metafizycznym, nie widzę różnic. To, co w trakcie czytania tekstu i w trakcie oglądania filmu dociera do mnie i porusza mnie jako najważniejsze, najistotniejsze, jest w obu wypadkach identyczne, a przez to już nieporównywalne. Film jest twórczym, to znaczy żywym i doskonałym, a zarazem nacechowanym pietyzmem wykonaniem dramatu.

Kształt *Wesela* Wyspiańskiego przekazano nam — mimo skróty i dodatki (które wszystkie są podyktowane tekstem) — w stanie nienaruszonym. A stąd, z owego zachowania formy, istnieje w filmie ta sama gęsta sieć, która wszystko, co w siebie bierze, co chwytą, przemienia w elementy wielkiego symbolu, o jakim wspominałem. Im więcej realiów, tym bogatszy ów symbol. Im więcej historii, tym bardziej wszystko wynosi się ponad czas. Im konkretniejsza „materia rzeczywistości”, tym głębsza widmowość dramatu. Tak musiało być od początku, od prapremiery *Wesela*. W filmie to, co było potocznością dla uczestników tamtego, „wyjściowego” zdarzenia, zostało tak namacalnie odtworzone, a zarazem tak przetworzone w sztukę, iż powstała niejako nowa warstwa — narastająca na „syndromie symbolicznym” *Wesela* i bez reszty przez ten symboliczny splot wchłaniana: jednocząca się z nim i wzbogacająca go. Przez to intencja dramatu jeszcze bardziej się uwidatniła: przeszłość zagarnęła tutaj to nawet, co dla widzów z roku 1901 mogło mieć — naruszający konstrukcję symbolu — sam choćby cień pozorów teraźniejszości. W filmie zwycięstwo historii jest nieodwołalne. Przyszłości nie ma. „Historyzm” filmu stanowi o jego największej sile. Przez natarczywe ewokowanie tego, co tam było „teraz”, i wszystkiego tego, co tam już się odczuwało jako „przedtem”, przez zagęszczenie faktury rea-

liów wywołujące nieomal wrażenie duszności — przez ów *horror vacui*, który zdawał się nękać twórców, *Wesele* staje się jeszcze namacalniej tym, czym ma być: koszmarem. Wszystko zlewa się w jedną masę, warstwy — w dramacie częściowo jeszcze rozróżnialne (myślę o „walorowym” kontraście pierwszego i drugiego aktu zwłaszcza) — te warstwy w filmie zazębiają się głębiej, przerastają jedna w drugą: w pierwszym ujęciu dworek Tetmajerów jest już zatopioną w jesiennej nocy i pustej arce, o której wspomni potem Rachel; Dziad idzie przez ogród jak nie rzeczywista postać, lecz już jak „osoba dramatu”; czerwień Stańczyka zjawia się i przeraża Dziennikarza na długo przed pojawieniem się widm; Gospodarz parokrotnie wygląda w sad na początku filmu, tak jakby dręczyło go już niepokojące przecucie tego, co nastąpi. Samo natężenie hałaśliwego tańca oddala nas w sferę nierzeczywistą: w tej euforii jest coś demonicznego — zatrzymanie tego wiru grozi w każdej chwili katastrofą, oprzytomnienie, każdy przyływ świadomości, trzeźwości odsłania upadek i nicość. Może Rachel, na chwilę zapamiętana i odnajdująca się w zażenowaniu po środku pustej podłogi, w ostrym świetle lampy, w milczącym kręgu obcych ludzi — może ona pierwsza doświadcza tego i zapowiada to, czego wszyscy doznają na końcu. To doskonałe spojenie dwu warstw: warstwy „wesela” i warstwy „dramatu”, to rozprzestrzenienie się w widmowości na cały przebieg akcji filmowej, śmiech, który w każdym momencie jest tu podszyty irracjonalną grozą, wesołość, która może natychmiast przejść w rozpacz — to najsubtelniej chyba i najbardziej przejmująco uzmysławia mi w całym filmie scena zaproszenia Chochoła — jakby przesłonięte żartem i tłumione powątpiewaniem, z głębi zaś dyktowane chęcią ostatecznego ryzyka, wiarą i lękiem wyzwanie losu.

Wesele Wyspiańskiego jest tragedią miejsca i czasu bardziej niż tragedią poszczególnych ludzi. Dlatego trudno tu mówić o pierwszo- i drugoplanowych rolach. Jest przede wszystkim jeden zespół, jeden chór, który musi brzmieć równo w spiętrzonej dysonansie. Ale jest w tym chórze para solistów, na dwu krańcach ustawionych, reprezentujących dwie siły, które walczą zapamiętałe i bezskutecznie w dramacie: upostaciowanie Sztuki czystej i czystego Czynu. Rachel i Jasiek — obie postacie pozbawione świadomości innego obszaru niż ten, jaki ucieleśniają. Te dwie role mają znaczenie dla akcji podstawowe. Obie są najtrudniejsze, obie polegają na samotnym działaniu i na działaniu w próżni. Dodałbym więc na zakończenie, że pośród niepoliczonych walorów filmu *Wajdy* ten zasługuje na szczególne uwydatnienie, iż obie te role wypełnione zostały równie przekonująco i twórczo.