
Dyskusja

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (11), 146-150

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.

Dyskusja

Zofia Stefanowska: Film Wajdy trzeba obejrzeć parokrotnie, aby ujrzeć w nim *film*. Przy pierwszym kontakcie wiele z tego, co dla dzieła Wajdy istotne, przesłaniają kwestie powiązań z dramatem Wyspiańskiego. Jest nieuniknioną własnością filmu, że naturalizuje przedstawioną akcję. W przypadku *Wesela* Wajdy naturalizacja ta reaktywuje pewną zasadę dramaturgii romantycznej, odrzuconą przez Wyspiańskiego. Myślę o zaopatrywaniu romantycznych wizji w „przyziemne” motywacje. Osoby dramatu pokazano w filmie jako majaki prześladowane postaci po nadużyciu alkoholu.

Ciekawe, że *Wesele* Wajdy „wytrzymuje” tak znaczne nagromadzenie stereotypów narodowych. Jest ich sporo już u Wyspiańskiego. A Wajda dodał jeszcze Rejtana, portret Katarzyny II, Matkę Boską na Wawelu... Stereotypy wszystkich trzech zaborów znalazły w filmie reprezentację. Pełnią tu inną funkcję niż w dramacie — co tłumaczy się i innością dzisiejszej sytuacji społeczno-ideowej w stosunku do sytuacji około roku 1900, i intencjami samego Wajdy. Juszczak uważa, że przeprowadzona w tym filmie konfrontacja z przeszłością jest pesymistyczna. Zapewne, sądzę jednak, iż ma tu ona — inaczej niż w dramacie — również odcień optymizmu. Zgromadzone w takiej ilości stereotypy narodowej wyobraźni wyrażają poczucie ciągłości historycznej; a jest w nim przecież coś optymistycznego.

Nie podoba mi się końcowa faza filmu, z kulminacją w scenie wymuszania na panach zeznań przy użyciu kos. Wyspiański był głębiej ironiczny. U niego goście weselni spoza środowiska wiejskiego są wyraźnie inteligentami, nie panami. Dlaczego chłopcy mieliby wyrżnąć inteligentów? Co im do nich?

Roman Zimand: Typowe inteligenckie złudzenie! Więc uważasz, że w takich okazjach inteligentom powinno uchodzić na sucho?

Zofia Stefanowska: Tak. Z nimi jestem. Czemu miałabym utożsamiać się ze szlachtą?!

Ryszard Handke: Juszczak definiował historyzm *Wesela* jako odwrócenie się ku przeszłości. Tymczasem przeszłość wybiera się zawsze w imię określonej wizji teraźniejszości. Także odrzucenie przyszłości jako całości nie bywa niczym innym, jak interpretacją współczesności i hipotezą tego, co nastąpi po niej. *Wesele* Wajdy nie zamyka się w przeszłości!

Stefan Treugutt: Fizjologia pojawia się i w dramacie, i w filmie — weźmy choćby wspaniały monolog Nosa,

który chorując na serce pije po to, aby je lepiej poczuć. Czysto „fizjologiczna” interpretacja osób dramatu nie może się jednak powieść. Po odjęciu wizyjności wywołanej przez alkohol pozostają jeszcze materialne ślady obecności zjaw. W latach pięćdziesiątych na seminarium u Schillera próbowano opracować inscenizację redukującą osoby dramatu do majaczeń ludzi pijanych (bo tylko w ten sposób można było wówczas wprowadzić *Wesele* na sceny). Nie udało się. Rozbiło się o złoty róg i podkowę.

Mnie podoba się zakończenie filmu. Jak na *Tangu* Mrożka w inscenizacji warszawskiej, wstając z miejsc po zapadnięciu kurtyen słyszemy jeszcze muzykę, która uczestniczyła w biegu zdarzeń. Przedłuża się w ten sposób trwanie dzieła, obejmuje nim również codzienność widzów, a nie tylko te dwie godziny skupionej obecności w teatrze czy kinie.

Kazimierz Bartoszyński: Chciałbym powiedzieć parę słów o strukturze przestrzeni u Wyspiańskiego i u Wajdy. W *Weselu*-dramacie przestrzeń jest w określony sposób zamknięta (co zgadza się z sugestiami Juszcza). Listopadowa noc otaczająca weselną chatę jest swoiście nieobecna; swoiście, bo *pozytywnie*. Jest mityczna. Zaludniają ją postaci, z którymi goście weselni kontaktują się zupełnie inaczej niż między sobą.

Przeźnięć tę — ukształtowaną pod wpływem Maeterlincka — Wajda otworzył. W filmie również „osoby” wychodzą poza chatę: zewnętrzność nie jest tu transcendentna, zastrzeżona dla „osób dramatu”. Otwarciu przestrzeni całkowicie zmieniło logikę dzieła (i jego ideologię).

Roman Zimand: Zacząć trzeba od tego, że panowie Wajda i Kijowski zrobili film pod tytułem *Wesele*. Właśnie film, a nie ekranizację dramatu. *Wesele*, o którym tu mówimy, jest *filmem*, tzn. serią ruchomych obrazów poddanych określönemu rytmowi. Czynnikiem rytmizującym jest — bardzo świadomie stosowana — muzyka.

Nie wszystko, co znalazło się w tym filmie, pozostaje w równie ścisłym związku z *Weselem* — także z *Weselem* Wajdy. Są tam rzeczy, na których barokowo-ekspresjonistyczna poetyka tego twórcy zaważyła silniej niż taka czy inna koncepcja *Wesela*. Należy do nich na przykład żart, barokowy koncept, jakim jest wprowadzenie na kilka klatek taśmy *Chłopskiej trumny* Gierymskiego.

Stefan Treugutt: W ten sposób tłumaczy się również martwy koń.

Roman Zimand: Otóż to. Wajda jest reżyserem filmowym, który najbardziej porusza Polaków. Przyczynę trafnie wskazał Kazimierz Wyka, określając Wajdę jako artystę romantycznego.

Marian Płachecki: We wprowadzeniu do dyskusji historyzm *Wesela* Wajdy interpretowano jako zamknięcie w przeszłości. Niesłusznie. Myślę, że film ten jest otwarty na współczesność — i nie tylko w tym sensie, o jakim mówił Handke. *Wesele* Wajdy ma strukturę „szerszą” od dramatu Wyspiańskiego (w strukturze tej *Wesele* Wyspiańskiego — jako replika schematu akcji i źródło poetyckiego rytmu w kwestiach postaci — staje się jednym z czynników rytmizujących materiał filmowy). Szerszą między innymi o aluzje do innych filmów. Kiedy u Wajdy Marysia mówi o swym zmarłym narzeczonym, na ekranie pojawia się Olgierd Łukaszewicz; Marysię gra Emilia Krakowska, partnerka Łukaszewicza z *Brzeziny*, gdzie jest on, jak w *Weselu*, artystą nieuleczalnie chorym na gruźlicę.

Inny, ważniejszy przykład. Scena erotyczna rozegrana przez Wajdę tuż przy obrazie przedstawiającym kosynierów w ataku przywodzi na pamięć podobną scenę z *Jak daleko stąd, jak blisko* Konwickiego: para kochanków na jabłkach rozsypanych w jednym z pokoiów zajętych przez Komitet Partii, w budynku ostrzeliwanym przez bandę UPA. Siano, które u Wajdy rozściela Kasper niemal pod stopami biegnących kosynierów, jest ekwiwalentem jabłek. Oczywiście, ekwiwalentem światopoglądowym, nie praktycznym. Na tym nie koniec zbieżności tych dwu filmów. W obu wykorzystuje się w czołówce zabieg deformacji barw, w obu jesteśmy świadkami tańca „pod alkoholem”, w obu grają Łapicki (literat i u Konwickiego, i u Wajdy) i Komorowska. Nie mniej ważną wskazówką interpretacyjną jest zatrudnienie w roli Haneczki córki Konwickiego, o której z pewnością nie da się powiedzieć, że gra dobrze — ale też nie o jej grę chodziło. Sądzę, że światopoglądową funkcją tych odwołań jest otwieranie *Wesela* na współczesność. Na naszą współczesność. Wyliczone tu pobieżnie aluzje umieszczają podstawowy problem dramatu Wyspiańskiego, problem wyboru między podjęciem a zaniechaniem czynu, w kręgu obsesji bohaterów Konwickiego.

To, co Juszczak opisywał jako koło czasu w filmie Wajdy, mnie wydaje się natręctwem stereotypów narodowej tradycji. W filmowym *Weselu* krytykę chłopomanii zastąpiła krytyka estetyzacji jako postawy wobec rzeczywistości. Inteligencja podejmując próby zrationalizowania podstawowego dylematu — podjąć czyn czy odmówić w nim udziału — nie może obejść się bez stereotypów tradycji. Te zaś są związane nierozłącznie z estetyzacją, wskutek czego nasiąkają autotelicznością, przesłaniają to, co miały artykułować. A nawet właśnie przesłanianiu zaczynają służyć (Pan Młody w interpretacji Olbrychskiego). Bo też, mówi Wajda, wyboru tego nie trzeba było racjonalizować. O wolności się nie mędrkuje, o wolność zakłada się z losem. Należało wybrać w jednym porywie; po pijanemu.

Jednakże powodzenie czynu, którego nie sposób podjąć pod trzeźwą kontrolą intelektu, *wymaga* takiej kontroli. Najgłębszym, światopoglądowym źródłem toczącego się w filmie Wajdy dialogu między zamknięciem — zamkniętą przestrzenią, zamkniętym czasem — a istnieniem otwartym jest romantyczna antynomia porywu i intelektu.

Wiesław Juszczak: To, w czym widzi pan odniesienia do współczesności, jest w filmie zbiorem realiów z epoki. Łukaszewicz jest tam Ludwikiem de Laveaux, a nie Łukaszewiczem z *Brzeziny*. Uważa pan, że każda kolejna rola aktora przywołuje jego poprzednie wcielenia?

Stefan Treugutt: Dziś, kiedy mamy telewizję z milionową publicznością, nie można całkowicie odrzucić takich skojarzeń. W filmie Wajdy jest znacznie więcej aluzji niż można by sądzić.

Wiesław Juszczak: Niemniej Raclawice umieścił Wajda w filmie po prostu dlatego, że Włodzimierz Tetmajer taki obraz namalował.

Andrzej Werner: Zgadzam się z Zimandem, że w filmie tym jest wiele natrętnych conceptów Wajdy (choćby biały koń). Należy do nich również taniec z chochołem. Jest to najbardziej nośny symbol w naszej powojennej kulturze. I dobrze, że *Wesele* Wajdy nie kończy się tańcem z chochołem — cały film jest właśnie o tym.

Chłopomanię potraktował Wajda inaczej niż Wyspiański. Przesunął ją ze skali makrosocjologicznej na skalę interakcji. Ani jego chłopci, ani inteligenci nie są sobą z pochodzenia, lecz *wobec siebie*. To chłopci czynią inteligentów inteligentami — i odwrotnie. Nawiązanie do Gombrowicza pozwoliło Wajdzie przedstawić chłopomanię jako próbę porzucenia przez środowisko inteligenckie przypisanej mu egzystencji, jako próbę odnalezienia siebie w cudzej egzystencji. Wajda, pracując nad swoim filmem, liczył się zapewne z tym, że będzie on oglądany także poza krajem. Problem międzyludzkiej obcości, tak żywy we współczesnym kinie, z pewnością ułatwi wejście *Wesela* na zagraniczny rynek.

Co do zamknięcia bądź otwarcia przestrzeni w tym filmie, to proszę zauważyć, że otwarcie przestrzeni podkreśla tu tylko jej „zamkniętość”. W chacie leżącej na granicy dwu zaborów, na szlaku patroli granicznych dysponujących realną siłą, rojenia o skoku na Wawel są jeszcze bardziej fantastyczne niż były w chacie, poza którą — jak mówił Bartoszyński — przestrzeń jest pozytywnie nieobecna. Jeśliby Wajda pozostał do końca konsekwentny, ośmieszyłyby również mitologię kosa. Pokazałyby, że kosa jest skuteczniejsza, gdy ostrze ma osadzone poziomo, nie na sztorc.

Małgorzata Szpakowska: Wajda kompromituje kosa przez nagromadzenie. Przecież to nie są kosa „prawdziwe”, oni je biorą z rekwizytorni Tetmajera.

Aleksandra Okopień-Stawińska: Po co byłoby mu ich tyle? Jako rekwizyt malarski wystarczyłoby mu jedna.

Stefan Treugutt: Nie, to nie mają być rekwizyty. Wyobraźcie sobie państwo, jak ostra musi być kosa, by można nią było tak gładko przeciąć kurczaka!

Roman Zimand: Jest jeszcze inny kłopot. U Wyspiańskiego na dobrą sprawę nie wiadomo czy kosynierzy istotnie przybyli, czy też są tylko tworem halucynacji (widzą ich tylko wiejskie baby). Wydaje mi się, że u Wajdy kosynierzy są. Jego najlepsze filmy mówią przecież o straconym pokoleniu, o pokoleniu, które rzeczywiście dokonało czynu, aby następnie przemożać się, że czyn ten nic nie przyniósł.

Jan Józef Lipski: W interpretacjach dramatu Wyspiańskiego wydobywa się zwykle jeden tylko aspekt: pozytywne przywoływanie mitów narodowych. W tej też sferze wyżywa się Wajda. Ale *Wesele* Wyspiańskiego ma także inny aspekt. W 1900 r. w żadnym sensie nie można było powiedzieć, że chłop „miał złoty róg”. Pieśń Chochoła jest projekcją w przyszłość. Wyspiański obficie wykorzystując narodowe mity z różnych możliwych kontynuacji współczesności wybiera taki, który wszystkim tym mitom zaprzecza: „złoty róg” w rękach chłopów. W dramacie Wyspiańskiego przywołuje się narodowe stereotypy w aurze dwuznacznej, potwierdza się je i zaprzecza im. Wajda dialektykę tę pominął.

Literatura międzywojenna podjęła — prawda, częściowo — próbę wyzwolenia się spod mitów tradycji. W tej perspektywie *Wesele* Wajdy, arcydzieło skądinąd, wydaje się krokiem wstecz.

Sprawozdanie z dyskusji opracował *Marian Płachecki*

Próba syntezy

Mieczysław Porębski: «*Ikonosfera*». Warszawa 1972
PIW, ss. 297. Biblioteka Myśli Współczesnej.

Książka rozpada się zasadniczo na dwa nurty rozważań: analizy formalne (część I) i materialne (część II). Formalne są prezentacją strukturalizmu i pewnych pojęć matematycz-