didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 180**
Data wydania: kwiecień 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/w-gaszczu-symboli

/ REPERTUAR

W gąszczu symboli

Piotr Urbanowicz

Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

Stanisław Wyspiański

Wesele

reżyseria: Maja Kleczewska, dramaturgia: Grzegorz Niziołek, scenografia: Małgorzata Szczęśniak, kostiumy: Konrad Parol, choreografia: Kaya Kołodziejczyk, muzyka: Cezary Duchnowski, światła i multimedia: Wojciech Puś, współpraca scenograficzna: Marcin Chlanda

premiera: 16 i 17 marca 2024

Od prapremiery *Wesela* w 1901 roku do jego najnowszej realizacji w reżyserii Mai Kleczewskiej minęły dokładnie sto dwadzieścia trzy lata, czyli tyle, ile Polska pozostawała pod zaborami. W tych symbolicznych okolicznościach podczas premiery dramatu, utrzymanego, dodajmy, w poetyce symbolizmu, minister Bartłomiej Sienkiewicz poinformował ze sceny o zamiarze uczynienia z Teatru im. Juliusza Słowackiego sceny narodowej, doceniając między słowami zasługi zespołu w stawianiu oporu polityce

edukacyjnej i kulturalnej poprzedniego rządu. Drugi spektakl Kleczewskiej w teatrze przy placu Świętego Ducha odbywa się po *Dziadach*, które wiele zmieniły w pozycji tej instytucji na kulturalnej mapie Polski. A to przecież również mocno symboliczne, że dziś *Wesele* grane jest po *Dziadach*, jakby te dwa teksty wiązały się ponownie, jak w 1901 roku, gdy Stanisław Wyspiański reżyserował w Teatrze Miejskim *Dziady* zaledwie kilka miesięcy po inscenizacji *Wesela*.

Ta gęsta sieć symboliczna w pewien sposób oplata tę produkcję. Jest ona dość istotna, gdyż pozwala zrozumieć, że to spektakl mniej lub bardziej jawnych aluzji i nawiązań. Najbardziej widocznym ich przejawem jest wykorzystanie pocztówek i afiszów z 1901 roku w identyfikacji wizualnej spektaklu. Ale jest to również spektakl rozliczeń i… powtórzeń, bo stawia podobne diagnozy oraz wykorzystuje podobne środki co wcześniejsza realizacja dramatu Adama Mickiewicza w reżyserii Kleczewskiej. Jak zawsze, *Wesele* stanowi znakomitą okazję, żeby widma tej dawnej i nie tak dawnej historii powróciły na scenę. Przy tym jest metateatralną grą.

Zdaniem Jana Błońskiego zaproszenie Chochoła na wesele to konsekwencja zawiązanej między Rachelą i Poetą zabawy literackiej, w którą później wciągają państwa młodych. Nieświadomie wypowiadają oni zaklęcie, które uruchamia korowód duchów. Tylko pozornie gra ta ma charakter zabawy lub flirtu. W ten sposób Wyspiański odsłania siłę literatury. Słowa wypowiedziane w odpowiedni sposób zmieniają rzeczywistość. Teatr staje się zatem medium społecznej przemiany, nawet jeśli twierdzi inaczej. Mówiąc oględnie i nieco cynicznie, *Wesele* jest o tym, że choć chcemy coś zmienić, to i tak się nic nie zmieni, a jednak – jeśli je zagramy – to może coś się jednak zmieni. Sądzę, że ta wiara w siłę słów rzucanych ze sceny jak zaklęcia przesądziła o tym, by grać ten najnowszy spektakl w pełnym brzmieniu:

dramatycznym, muzycznym i tanecznym.

Błędem byłoby zatem sądzić, że Kleczewska wraz z zespołem idą na skróty i swoje polityczne diagnozy wkładają w usta postaci. Inaczej niż w samym dramacie czy innych jego realizacjach kładących nacisk na polityczną atmosferę, w której przedstawienie się odbywa (ot, choćby *Wesele* w reżyserii Jana Klaty w Starym Teatrze), spektakl nie rozpoczyna się słowami: „Cóż tam, panie, w polityce", lecz prośbami Haneczki i Zosi, aby ciotka zgodziła się na ich udział w dzikim weselnym tańcu. Przyznam, że nie mogłem oderwać wzroku od kapelusza z piórami na głowie trzęsącej się z oburzenia Radczyni, który w tej bielonej izbie, przy zgrzanych i czerwonych od tańca twarzach biesiadników, wygląda jak marmurowa rzeźba, tyle że miękka. W owej przestrzeni oznacza on beznadziejną próbę zachowania *status quo* klasowego porządku, którego nie da się utrzymać na weselu chłopki i poety z miasta. To inne otwarcie stanowi przesunięcie dość symptomatyczne dla najnowszej realizacji, gdyż akcent kładzie się tu na przemilczenia, napięcia i konflikty między dwiema grupami: swoimi i obcymi, pozornie tylko zawiązującymi sojusz podczas święta.

Jeszcze przed podniesieniem kurtyny[1] słychać dobiegające zza niej okrzyki i tupot nóg. Widz zostaje od początku wciągnięty w środek dynamicznej zabawy. W pierwszej części twórcy sprawnie uczynili z muzyki, tańca i śpiewu, którym oddaje się korowód postaci, główną matrycę i oś społecznej iluzji, dzięki której uczestnicy święta wydają się jednym ciałem. Nie jest odkryciem, że dramat Wyspiańskiego zasadza się na zderzeniach i rozdźwiękach, ujawniających się zwłaszcza wtedy, gdy bohaterowie próbują ze sobą rozmawiać. Z opętanego tańcem tłumu wyłaniają się wesołe twarze; ludzie na chwilę przystają przy wiejskim stole, żeby napić się wódki, zakąsić, wymienić kilka uwag i wrócić na parkiet. Twórcy spektaklu zadbali o to, by

tarcia mocniej wyodrębnić z planu ogólnego. Dość powiedzieć, że w finale chłopi obrócą kosy przeciwko grupie inteligentów… Ale to nie tylko wątek klasowy, lecz również antysemityzm stanowi w tym przedstawieniu zarzewie konfliktu. Mocno wybrzmiewają więc słowa kłótni między Żydem, Księdzem i Czepcem, w której dochodzi do głosu wzajemna niechęć, przemoc symboliczna i uwikłanie Kościoła w jej szerzenie.

Oddanie sprawiedliwości postaciom żydowskim ma swoje uzasadnienie teatralne i historyczne. Po pierwsze w 1901 roku scenę rozmowy obnażającą stosunek Polaków i Kościoła do Żydów ocenzurowano, na skutek czego nie została ona odegrana podczas prapremiery. A po drugie i ważniejsze, bo antycypuje „prześnioną rewolucję", zagładę narodu żydowskiego przy biernej postawie Polaków. Dlatego też Rachel, córka Żyda, staje się postacią węzłową. Taką rolę pełni wszak w dramacie, gdyż to za jej przyczyną pojawiają się widma. Zapraszają je co prawda państwo młodzi, ale za namową Poety, który zdaje się nie wiedzieć, o co prosi go tak naprawdę Rachel. A o co prosi? Warto zatrzymać się nad tym pytaniem, bo Rachel w przedstawieniu Kleczewskiej ewidentnie porusza i wypowiada się w innym rytmie. Obdarzona jest jakąś nadświadomością. Być może dlatego, że nosi w sobie przyszłą tragedię swojego ludu. Jest pierwszym widmem, inną spoza czasu, która paradoksalnie pamięta i przypomina o tym, co dopiero nadejdzie. Możliwe, że już zawczasu prosi o sprawiedliwość, której nie odnajdzie, ale dzięki swej prośbie zainicjuje konfrontację postaci realnych i fantastycznych. Pojawi się na scenie jeszcze raz, sama stając się jednym z widm, zakrwawiona, ogolona i zgwałcona, kieruje się do Poety, który pozostaje głuchy na jej nieme apele.

Na scenę wracają demony mniej lub bardziej bezpośrednio nawiązujące do aktualnych realiów. Widmo rozpoczyna te zaświatowe interwencje, choć

wydaje się, że to postać wciąż bardziej z dramatu Wyspiańskiego (albo pierwszej realizacji jego dramatu – z pobieloną twarzą), jakaś symboliczna siła dawnej historii próbująca porwać Marysię do swojego świata. Podobnie zresztą jak Szela, który przypomina Dziadowi o wspólnym cięciu panów. Hetman występuje w stroju nowoczesnego, bogato ubranego biznesmena, co może odnosić się do rosyjskich wpływów, dzięki którym bogacą się niektórzy. Rycerz okazuje się ubranym w polski mundur żołnierzem, który rozstrzeliwuje wprowadzonych na scenę Żydów. Czy to aluzja do sławienia przez poetów „nowej Polski" żołnierzy wyklętych? Stańczyk, świetnie się przy tym bawiąc, przekazuje Dziennikarzowi czapeczkę z gazety – „Gazety Polskiej", aby zasiewał zamęt w umysłach Polaków. Zasiada przy stole i zaczyna się objadać, zachowując się przy tym tak, jakby był u siebie. To uosobienie prawicowego dyskursu, który próbował przejąć teatr. Rolę błazna gra sam dyrektor Głuchowski, co jest dość znaczące. W prapremierze *Wesela* ówczesny dyrektor, Józef Kotarbiński, również wystąpił na scenie – w roli Czepca. Udział obecnego dyrektora w przedstawieniu jako Stańczyka można uznać za odpowiedź na medialną nagonkę, jaką środowisko prawicowe, włączając w to byłą kurator oświaty, rozkręciło wokół premiery *Dziadów*. Miała ona na celu przecież odwołanie Głuchowskiego. Z tym większą uwagą obserwuje się go w roli, która daje mu przestrzeń do sformułowania zarzutów o cynizm i krótkowzroczność prawicowych mediów.

Wesele w Teatrze im. Juliusza Słowackiego okazuje się więc raz jeszcze spektaklem o sile słowa, nadziei pokładanej w teatr, ale również podziałach i polaryzacji społecznej, które przeszkadzają w zjednoczeniu w obliczu realnego wyzwania. A jednak przebija z niego wiara, że istnieje szansa powodzenia. Nie powinno więc dziwić, że podobnie jak w *Dziadach* wybrzmi ze sceny głos z Ukrainy, bowiem w Wernyhorę, postać reprezentującą wspólne polsko-ukraińskie dziedzictwo, wciela się Anna Syrbu, w ustach

której wezwanie do zjednoczenia nabiera charakteru ponadnarodowego.

Widmowych figur jest zatem więcej, niż nam się wydaje, a „goście z zaświatów", jak malowniczo nazwał ich Stanisław Pigoń, to jedynie część większej grupy, która powraca na krakowską scenę. Weźmy za przykład Juliusza Chrząstowskiego, aktora wcielającego się w Gospodarza w spektaklu wyreżyserowanym przez Jana Klatę w Starym Teatrze, który miał ogromne znaczenie w praktykowaniu oporu wobec zawłaszczającej polityki kulturalnej rządów Zjednoczonej Prawicy[2]. Czy jego pojawienie się w tej roli na scenie Teatru im. Juliusza Słowackiego nie jest znaczeniem przesuniętym w czasie, niosącym jakąś zagadkową prawdę na temat stanu uśpienia, w jaki popadliśmy od ostatniego krakowskiego wystawienia dramatu Wyspiańskiego?

Podobnie jak w *Dziadach* Kleczewskiej motyw powrotu widm można odczytywać na kilku poziomach, co oddaje zresztą przestrzeń zbudowana na tej samej zasadzie – również tu wykorzystuje się widownię, aby stworzyć swoiste proscenium wciągające publiczność w obręb świata przedstawionego. Przez widownię przeprowadzono więc w głąb sceny czarny, chropowaty podest, sugerujący swoją fakturą grobową ziemię. Tędy wejdą widma i tędy wyjdą ogarnięci marazmem bohaterowie dramatu. Rozdział przestrzeni na sceniczną i realną pokazuje, że rozgrywane na scenie konflikty są z nas. Duchy, jak wspomniałem, to symbol podziałów już przecież obecnych między członkami społeczności szumnie nazywanej wspólnotą narodową. Ale interwencje obcych sił to przecież tyleż metafora postępującego wewnątrz społecznego organizmu rozkładu, co sprytna alegoria politycznego wpływu, który przenika na scenę spoza teatru. W końcu – widma to nie tylko zagrożenia, ale głosy z obcych krain, domagające się sprawiedliwości, jak ten z Ukrainy.

W zestawieniu z drugą, krytyczną częścią przedstawienia żywa scena wesela przynosi na myśl historyczną rekonstrukcję i rodzi pytanie, czy aby nie jest ona kolejną odmianą historyzmu, która łudzi i proponuje ukojenie w miejsce prawdziwej transgresji. Spodziewałem się zatem, że przełamanie czwartej ściany pociągnie twórców dalej w odsłanianie gry z materią przedstawienia. Niestety nie doczekałem się tak mocnego gestu scenicznego. Zamiast tego twórcy znaleźli alegorię rozpadu świata w innych niż językowe środkach wyrazu. Bronowickie wesele powoli traci impet, gdy Chochoł rozpoczyna swój taniec, a następnie przychodzą wspomniane postaci z szeroko pojętej aktualności. Taniec (podobnie jak w *Dziadach* Kleczewskiej) oddaje zagadkową zdolność metafizycznej postaci do przemiany świata. Postać ubrana na czarno, z pobieloną twarzą, tańczy dwukrotnie – najpierw, gdy przybywa na wesele, później w ostatnim akcie, ekspresywnie (nie-chocholo) jakby się rozpada, dokonuje samozniszczenia, ostatecznie wyrywając sobie serce. Ostatni obraz przedstawienia to projekcja możliwej przyszłości, którą jak w społeczeństwie spektaklu biernie oglądamy na ekranie zawieszonym nad sceną. Widzimy na nim pożar, który przenosi się z łąki w przestrzeń miejską: kamienice upadają, a nad miastem unosi się dym. Na projekcji obserwujemy zatem wyobrażenie przyszłości, która grozi nam, jeśli pozostaniemy w okowach nacjonalistycznej polityki podziałów. Te pytania o możliwości wspólnoty nie wnoszą raczej nic odkrywczego do debaty. Ciężar, jaki chcieli nadać twórcy temu przedstawieniu, staje się przez to odrobinę nieznośny. Nie żeby diagnozy jakoś bardzo szokowały. Nieznośna jest chyba ich przesadna oczywistość. Znaczenia zbyt prędko się urealniają, przez co tracą możliwość rezonowania i zmieniania wyobrażeń widzów. Wszyscy byliśmy bowiem ofiarami brainwashingu uprawianego środkami mediów publicznych. Ponadto ich ideologicznej natury naprawdę trudno było nie dostrzec. Ale można i tak – w końcu Wyspiański też nie brał jeńców, skoro

nie zadbał nawet o to, aby zmieniać bohaterom imiona, chcąc na scenę wprowadzić Szelę i Branickiego. Konteksty polityczne i towarzyskie były tak oczywiste, że mnóstwo osób, nawet tych bliskich poecie, się obraziło, a hrabia Tarnowski manifestacyjnie opuścił salę, gdy przyszło mu oglądać przodka swej żony z zawieszonym na szyi koszem, z którego rzucał na scenę złote moskiewskie dukaty.

Co jednak najmocniej osłabia głos duchów, a z nim wymowę spektaklu Kleczewskiej, to chyba fakt, że powstał po *Dziadach*, w których królowały podobne diagnozy i rozwiązania sceniczne. Można przez to nabrać przekonania, że przez silne nawiązania do wcześniejszego przedstawienia, prawicowej histerii i innych wydarzeń, które mu towarzyszyły, *Wesele* stara się usilnie powiedzieć coś jeszcze, przekraczając ramy teatralne. Nie byłoby w tym może nic złego, gdyby nie to, że im bardziej twórcy się starają, tym mniej się to wydarza, mniej jest autentyczne, a bardziej symboliczne – spod znaku tej symboliki, która mniej komunikuje się z widzem, a bardziej „posługuje się" kontekstem. Co zrozumiałe, wyjątkowe, symboliczne wręcz okoliczności grania dziś *Wesela* w tym teatrze stanowią również przyczynę nadużywania szerokiego gestu scenicznego, a miejscami patosu, który drażni szczególnie w ostatnich, podniosłych scenach spektaklu. Jest więc coś wtórnie profetycznego w tym przedstawieniu, coś, co sprawia, że mimo nadanego mu ciężaru, trudno uznać jego rozpoznania za szczególnie odkrywcze.

Wzór cytowania:

Urbanowicz, Piotr, *W gąszczu symboli*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2024, nr 180, https://didaskalia.pl/pl/artykul/w-gaszczu-symboli.

Autor/ka

Piotr Urbanowicz

Piotr Urbanowicz – absolwent wiedzy o teatrze, performatyk i kulturoznawca. Rozprawę doktorską poświęcił badaniom nad kulturą romantyczną. Niedługo ukaże się jego książka *Elektryczny romantyzm. Nauka o elektryczności a literatura i filozofia polska pierwszej połowy XIX wieku*.

Przypisy

1. Konwencjonalne użycie tej kurtyny powstałej w 2018 roku, a wykonanej według projektu Wyspiańskiego służy za kolejny wehikuł „powrotu do źródeł”.
2. Dziękuję Natalii Brajner za zwrócenie uwagi na ten drobny, ale znaczący szczegół.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/w-gaszczu-symboli*