

MARTWICA DUSZ

Premiera „Wesela” kończy dyрекcję Jana Klaty
w Narodowym Starym Teatrze.

Przedstawienie przyjęło demonstracyjną owacją,
ze sceny wiał jednak smutek przemieszany z wściekłością.

DARIUSZ KOSIŃSKI

WESELE” NALEŻAŁO DO NAJBARDZIEJ oczekiwanych premier sezonu. Kłata, który od dawna ma pozycję reżysera celnie i bez litości diagnozującego stan zbiorowego ducha, sięgnął po raz pierwszy po dramat, który swoją wyjątkową pozycję w polskiej kulturze zawdzięcza takiej właśnie diagnozie. Było też jasne, że przedstawienie będzie zwieńczeniem minionych czterech i pół sezonów, a zarazem zapowiedzią tego, co dzieć się może w Starym w ciągu następnych kilku lat. 9 maja, na trzy dni przed premierą, ten jego aspekt został decyzją ministerialnej komisji konkursowej wymazany.

Kłata nie będzie już dyrektorem Starego. Trudno powiedzieć, czy i jak wpłynęło to na kształt spektaklu, ale w sposób oczywisty wpłynęło na atmosferę w zespole i na widowni. Wbrew napisowi witającemu w tym sezonie widzów przy Jagiellońskiej, na sali panowało mocne przekonanie, że to już koniec.

Ponieważ istnieje duże prawdopodobieństwo, że niewielu z tych, którzy chcieliby zobaczyć spektakl Klaty, zdoła dostać się do obłożonego Starego, spróbuję opowiedzieć, co się tam właśnie wydarza (uwaga, będą spojlerzy!).

Trupia furia

Dramat Wyspiańskiego zbudowany jest na idiomie Mickiewiczowskich „Dziadów” – wspólnotowy obrzęd zostaje nawiedzony przez zjawy ujawniające niewypowiedzaną przez zbiorowość wiedzę. Jednak zamiast moralnych pouczeń da-

wanych wspólnocie przez oczekiwane i przyzywane duchy przodków, Dziady bronowickie to inwazja wypartych uprzedzeń i nieskutecznych wezwań. Nawet jeśli przypomnienie, „co kto w swoich widzi snach”, wywołuje wstrząs, to szybko i skutecznie zostaje on zapomniany, a pozornie obudzeni o bladym świetle zapadają w sen bez żadnych snów.

„Wesele” w Starym Teatrze tę nieskuteczność i niemożliwość przebudzenia sygnalizuje od samego początku i mocno wygrywa w obrazach i rytmach. Stworzona przez Justynę Łagowską przestrzeń przedstawienia to Polska w kulturowej ruinie. Boki sceny przesłonięte są czarną folią poprzybijaną do drewnianych rusztowań. W bocznych wejściach wiszą kiczowate zasłony z kolorowych plastikowych pasków – popularne w peerelowskich mieszkaniach z lat 70.; taka sama, tylko przeskalowana zasłona zamyka przestrzeń. W centrum sceny stoi melancholijnie malowniczy pień pozbawionego korony drzewa z przybitą doń wiejską kapliczką, ozdobioną jak należy plastikowymi kwiatami, ale pustą. Nad wszystkim górują zaś cztery wysokie, umieszczone w rogach podia dla muzyków grającego na żywo nekrofolkowego zespołu Furia. Ich półnagie ciała pomalowane są trupio siną farbą. Ta upiorna kapela przygrywa zgromadzeniu, które powoływane jest na scenie, wyznaczając nie tylko jego rytm, ale też jasno określając jego charakter.

Społeczność pojawiająca się przed nami na scenie od początku pozostaje w mocy

Chochola, którego w „Legendzie” Wyspiański nazwał Martwicą. Powtarzające się zwłaszcza w pierwszej części długie sekwencje zrytmizowanych tańców i korowodów mają dokładnie taki sam charakter, jak taniec finałowy, do którego ta sama przygrywa kapela. Gdyby ktoś miał wątpliwości, że Chochół panuje nad tym „Weselem” od samego początku, rozwiewa je zawarta w programie informacja, że rolę tę odgrywa lider i wokalista Furii Michał Kuźniak.

Pierwsza część przedstawienia to jedna z najlepszych teatralnych kompozycji Klaty. Przypomina się śniąca o potędze uboga społeczność jego „Trylogii” (2009), niemal transowy koszmar „Utworu o matce i ojczyźnie” (2011), bezwzględna ostrość i wiśielczy humor „Termopil polskich” (2014). Reżyser oskarżany o „dekonstrukcjonizm” przypomina, że w młodości był asystentem Jerzego Grzegorzewskiego, a jego teatralny styl wcale nie jest tak odległy od stereotypowo przeciwstawianego mu mistrza. Obu łączy choćby muzyczne myślenie o przedstawieniu jako kompozycji budowanej nie tylko z dźwięków i słów, ale też z działań, postaci i całych sekwencji aktorskich.

Oglądając najlepsze przedstawienia Klaty miałem często to samo wrażenie, jakie pamiętam z najlepszych przedstawień Grzegorzewskiego – że coś pojawia się dokładnie w tym miejscu, w którym powinno, →

Premiera „Wesela” w reżyserii Jana Klaty
(na zdjęciu pierwszy z lewej),
Stary Teatr, Kraków, 12 maja 2017 r.



→ choć na poziomie znaczeń przyjęte rozwiązanie wcale nie wydawało się jasne, a nawet łatwo mogło być negowane jako pozbawione sensu czy przeczące „literze tekstu”. W „Weselu” taki charakter mają np. interwencje swobodnego chóru, który tworzą działające jako podwójna jedność Radczyni (Anna Dymna) i Klimina (Elżbieta Karkoszka) – ich przejścia przez scenę wydawały mi się chwilami wręcz cytata z Grzegorzewskiego.

Joy Division

Klata buduje jednak swój teatralny świat z odmiennej materii – to już nie wyrafinowane inteligenckie obrazy i kompozycje kultury „wysokiej”, ale obszar kultury popularnej, którego rdzeń (co dla pewnej grupy widzów jest albo nieczytelne, albo drażniące) stanowi estetyka postpunkowa. Klata powiedział kiedyś, że jego teatru nie zrozumie ten, kto w młodości nie słuchał Joy Division z kaset. Ja słuchałem, i to namiętnie, więc pewnie dlatego odbieram ten teatr jako swój, zrodzony z doświadczenia depresji i buntu, któremu poczucie niemożności odbierało sens, ale nie odbierało gwałtowności; z doświadczenia Polski lat 80. i 90. minionego wieku – doświadczenia podwójnego upadku utopii Solidarności, zgładzonej najpierw przez wojskową przemoc, a potem przez „normalną” grę politycznych i biznesowych interesów. To doświadczenie jest – jak mi się wydaje – fundamentem wielu przedstawień Klaty, co najmniej od gdańskiego „Hamleta” (2004). W „Weselu” powraca ze szczególną mocą i w całej swojej dwuznaczności. Postpunkowa Polska, w której furia tańczy z depresją, wdziera się na narodową scenę transowym korowodem: „Polska, mieszkam w Polsce, mieszkam tu, tu, tu!”.

Ta wprost-Polska dochodzi do głosu w zaskakująco poważnie powiedzianym monologu Pana Młodego (Radosław Krzyżowski) ze sceny 22. aktu I. Ten zwykle lekceważony potok słów, spuentowany przez Radczynię prześmiewczym „ach pan gada, gada, gada”, zostaje wypowiedziany niezwykle ekspresyjnie i na dodatek powtórzony, co wydobywa porażająco aktualny sens wersów, których słuchałem wiele razy, ale bodajże dopiero teraz usłyszałem: „spać, bo życie zbyt zawile, / trza by mieć ogromną siłę, / siłę jakąś tytaniczną, / / żeby być czymś na tej wadze, / gdzie się wszystko niańczy w bładze”.

Ta sama diagnoza zostanie powtórzona w może najbardziej porażającej scenie przedstawienia – rozmowie Pana Młodego, Poety (Zbigniew W. Kaleta), Gospodarza (Juliusz Chrzastowski) i Dziennikarza (Ro-

Róg został zgubiony
tak dawno, że nie jest
pewne, czy w ogóle
kiedykolwiek istniał.
Od pokoleń przekazujemy
sobie „ino sznur” – jedyną
prawdziwie polską tradycję.

man Gancarczyk), który przejmuje tu kwestie Nosa. To kolejna sekwencja nie należąca do najbardziej znanych, „kanonicznych”, wydobyta przez Klatę i rozegrana jako jedna z węzłowych dla jego przedstawienia: czterech skacowanych, pozbawionych wszelkiej mocy, wcześniej już ośmieszonych inteligentów rozmawia bez osłonek i udawania o sobie i swoim miejscu w świecie. Ich rozmowa staje się stopniowo coraz poważniejsza, słowa padają wolno, cicho i zarazem dobitnie. Nabierają znaczenia pęczniejącego pod powierzchnią, by wylać się falą bezlitosnej goryczy, gdy na pytanie Pana Młodego: Jak to długo może trwać? Dziennikarz odpowiada: „Najlepiej na ten temat śpić”. Rozegrany rewelacyjnie przez wspaniałych krakowskich aktorów kwartet jakże polskiego kryzysu „wieku męskiego, wieku klęski” stanowi ściśniętą w gulę syntezę tego przedstawienia. I tę gulę teatr rzuca nam w twarz – bez nadziei, że coś to w nas zmieni, ale w poczuciu, że nie mamy prawa łudzić się, żeśmy lepsi.

Polska w łonie

Właściwie od początku jest jasne, że przybycie na to wesele „Osób dramatu” niczego nie zmieni. Stańczyk (Edward Linde-Lubaszenko/Jan Peszek), jakiś podstarzały nagi faun z ogromnym biskupim pastorałem; Rycerz (Małgorzata Gorol), szczupła dziewczyna z biustem owiniętym bandażami i biało-czerwoną opaską na ramieniu; Upiór (Ryszard Łukowski), wygrywający na pile pieśń zemsty, która wprowadza w ekstatyczne drganie ciało Czepca (Krzysztof Zawadzki); Hetman (Zbigniew Kosowski) wykrzykujący do Pana Młodego fantazje o „pańskości”; wreszcie Wernyhora (Zbigniew Ruciński) z foliową torbą zamiast złotego rogu – wszystkie te postacie niczego w nikim nie zmieniają i nie przynoszą żadnych rewelacji. Są raczej parą polskich upiórów, i to całkiem współczesnych, a zarazem jakimś groteskowym echem, resztką niegdyś wzniosłych i groźnych mitów. Takim groteskowo dwuznacznym echem jest też wypowiada-

na przez Wernyhore zamiast tekstu Wyspiańskiego przepowiednia z Tęgorborza, pochodząca podobno z roku 1893 i według legendy wypowiedziana na seansie spirytystycznym przez ducha Mickiewicza. Jakie Dziady, takie „czterdzieści i cztery”...

Pustki, na temat której najlepiej się śpi, nie rozbija ani wspomnienie o Żydzie (wspaniały Mieczysław Grąbka), który zdaje się przychodzić nie z pobliskiej karczmy, ale ze zbiorowej podświadomości naznaczonej jednocześnie winą, lękiem i nostalgią, ani – co dość oczywiste – oficjalny katolicyzm. Młodziutki Ksiądz o urodzie i uroku Bartosza Bieleni nie wygasza i nie rozwiązuje społecznych napięć, a jedynie przykrywa je i kanalizuje piosenkami w radosnej tonacji „kościół milusińskich”. Gdy kłótnia między Żydem a Czepcem osiąga kulminację i kapłan staje się przedmiotem ataku krewkiego chłopca, gniew ludowego przywódcy zostaje rozbrojony przez zaintonowanie „Chrześcijańnin tańczy”. Groźni kosynierzy zaczynają podrygiwać i machać rączkami do rytmu – polskie „baranki boże”, które zaśpiewały Alleluja w patriotycznych T-shirtach pod krakowskimi sukmanami.

Jakaś nadzieja zdaje się błyskać na chwilę w słynnej scenie „A to Polska właśnie”. Rozegrana w tonacji lirycznej, wcale nie jest jednak wolna od dwuznaczności. Słowa o Polsce-sercu Dziennikarz wypowiada kładąc delikatnie dłoń na brzuchu ciężarnej Panny Młodej (Monika Frajczyk). Już sama jej energia, należąca jakby do innego pokolenia i innej formacji, zdaje się przynosić szansę wyjścia z wesela upiórów. Dziecko, które nosi w łonie, zostaje gestem Poety oznaczone dodatkowo jako Polska przyszłości – nieznana i właśnie dlatego „właściwa”, istotna. Ale ten gest ma też znaczenie kolonizatorskie – jest nieuprawnionym zagarnięciem nienarodzonego, aktem obarczenia go misją, której nie podołało pokolenie wypalonych do cna ojców. Jest też aktem uprzedmiotowienia ciała kobiety.

W ogóle kobiety, które u Wyspiańskiego odgrywały bardzo ważną rolę, zostają przez Klatę sprowadzone do funkcji postaci drugoplanowych – komentujących poczynania mężczyzn lub stanowiących obiekt ich zabiegów, motywowanych nie tyle jakimś pragnieniem, ile przyzwyczajeniem do towarzyskich gier (świetnie wymyślona scena z zalotami Dziennikarza powtarzanymi do kolejnych partnerek, a w końcu do jednej z kobiet z widowni). Dojrzała Rachela (Katarzyna Krzanowska) jest zarażona tą samą inteligencką niemocą, która umartwia Poetę. Poza Panną Młó-

dą jedynym wyjątkiem wydaje się Maryna (Jaśmina Polak), ale jej energia nie ma wpływu na weselny stan sytuacji.

Sprzeciwia mu się jedynie Czepiec – przywódca całego chóru kosynierów, swoją aktywnością (także seksualną) przeciwstawiającego się impotencji „panów z miasta”. Czepca napędza niemal ślepa agresja, budząca zarazem podziw i lęk „inteligentów”. Jego kosynierska rebelia z finału ma siłę buntu wkurzonych, którym w zasadzie wszystko jedno, kogo i dlaczego będą rżnąć. Gdyby Gospodarz, któremu Czepiec przykładą kosę do gardła, nie przekierował jej na przepowiadaną walkę, widmo Szeli powróciłoby z piłą, która posłużyłaby do czegoś zupełnie innego niż wygrywanie widmowych melodii.

Jedynym ratunkiem przed eksplozją agresji okazuje się wspólny sen, powrót do zbiorowego podrygiwania w transowym rytmie. Wśród chłopów tańczy też wysłany wcześniej z wiciami młody Jasiek. Finał należy bowiem do Jaśka granego przez Andrzeja Kozaka – weterana zespołu Starego Teatru. Jego wzmocniona wiekiem bezradność i słabość ma siłę porażającą także dlatego, że ten Jasiek zdaje się powracać z jakiegoś innego, może wręcz odwiecznego wesela, którego ponawianie niczego nie zmieniło. Róg został zgubiony tak dawno, że nie jest pewne, czy w ogóle kiedykolwiek istniał. Od pokoleń przekazujemy sobie „ino sznur” – jedyną prawdziwie polską tradycję. Żaden Chochół rzucający czar na weselników nie jest już potrzebny – chocholi taniec trwa od tak dawna, że stał się naszym sposobem istnienia.

Nie czas na wyzwolenie

Diagnoza stawiana przez Klatę w tym „Weselu” jest dojmująco prawdziwa. Niektóre sceny – tańce w pierwszej części, monologi Pana Młodego i Poety, kwartet z aktu trzeciego czy pełen smutnej pogardy monolog Gospodarza kończący akt drugi gorzkim „w pysk wam mówię litość moję” – mają siłę, którą, jak sobie wyobrażam, mogło mieć „Wesele” z marca 1901 r.

Ale też jest w tym przedstawieniu pewna skaza, którą miał historyczny pierwowzór. Wyspiański napisał wszak „Wesele” przeciwko „Polsce współczesnej” – by nią wstrząsnąć i może odmienić. W zamian za to rodacy na fali masochistycznej rozkoszy obdarzyli go mianem wieszca i czerpali przyjemność z rozgrywania swojej bezsilności: „Ach, jacyż nędzni jesteśmy! Ach, jak nic nie możemy z tym zrobić!”. Czyniące z martwicy i marności niemal tragiczne fatum, zamieniło prowokację w rytuał.

Klata w swojej twórczości wielokrotnie takie rytualne struktury rozbijał drwiną i agresją, czasem jednak ulegał ich sile. Uległ też w „Weselu”, które jest pod tym względem wierne oryginałowi. Tyle że Wyspiański, gdy zorientował się w działaniu mechanizmów zbiorowego samousprawiedliwienia, napisał „Wyzwolenie”, któremu mogłoby przyświecać wezwanie, by uciec z „Wesela”. Być może Jan Klata także ma w zanadrzu jakieś swoje „wyzwolenie”. Być może planował je na następny sezon jako dopełnienie „Wesela”, coś na kształt wcześniejszej królewskiej dylogii, łączącej w nieoczywisty sposób dwóch królów – Le-

ara i Ubu. Tego się jednak już nie dowiemy, skoro po zaskakującym rozstrzygnięciu komisji konkursowej premiera „Wesela” stała się jego ostatnim przedstawieniem w Starym Teatrze.

Po ludzku i po teatralnemu jest mi strasznie żal, że ciągu dalszego nie będzie. Po pierwszych latach pełnych nieporozumień i prób Stary Teatr pod obecną dyрекcją osiągnął dojrzałość i od dwóch sezonów konsekwentnie realizuje program narodowej sceny jako przestrzeni publicznej debaty prowadzonej poza dwubiegowym układem panującym niepodzielnie w polskim życiu politycznym. Tak kierowany, stanowił równowagę wobec świadomie eklektycznego Teatru Narodowego Jana Englerta. Wydawało się, że taki układ dwóch narodowych scen, przy jednoczesnym istnieniu w Krakowie teatrów zaspokajających potrzeby bardziej tradycyjnie nastawionej publiczności, ma szansę odpowiedzieć na różne oczekiwania, potrzeby i zadania.

Wydawało się też, że po zniszczeniu Teatru Polskiego we Wrocławiu i odesłaniu Pawła Wodzińskiego i Bartosza Frąckowiaka z Bydgoszczy legendy o politycznie motywowanej dominacji teatru „krytycznego” można odłożyć na półkę, pozwalając Klacie (który zresztą do owego nurtu wcale tak oczywiście nie należy) dalej pracować ze znakomitym zespołem, który może jest jego największym krakowskim osiągnięciem. Stało się inaczej. Jeśli Klata miał w planach jakieś „wyzwolenie”, to już go w Krakowie nie zobaczymy. ©

DARIUSZ KOSIŃSKI