

Płonące chochoły

AUTOR: JULIA LIZUREK

Dystans czasowy dzielący zapisany w didaskaliach 1900 i obecny 2024 rok z każdą chwilą *Wesela* Mai Kleczewskiej kurczy się coraz bardziej. Przemieszczone porządki czasowe wskazują na tematy, które kiedyś były dla widzów gorące. Jeśli nawet wydają się być domknięte i rozwiązane, to przedstawienie sprawdza ich aktualność.



Scena zbiorowa, w środku Agnieszka Przepiórska [Rachel]

TEATR IM. JULIUSZA
SŁOWACKIEGO
W KRAKOWIE

**Wesele Stanisława
Wyspiańskiego**

reżyseria

Maja Kleczewska

dramaturgia

Grzegorz Niziołek

scenografia

Małgorzata Szczęśniak

kostiumy

Konrad Parol

światła, multimedia

Wojciech Puś

muzyka

Cezary Duchnowski

choreografia

Kaya Kołodziejczyk

premiera

16, 17 marca 2024

Scena zbiorowa



fol. Bartek Barczyk dla Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

■ Każdy kolejny rok od prapremiery *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego, od 16 marca 1901 roku na scenie Teatru Miejskiego w Krakowie, liczony skrupulatnie przez krakowskich teatrologów, teatromanów i celebrujących wszelkie rocznice, umacnia legendę tego najpopularniejszego polskiego dramatu, czyniąc go coraz bardziej widmowym, ale też bogatszym o wszelkie konteksty artystyczne, społeczne i polityczne. Ten upływ czasu zdaje się działać jak wielka maszyna promocyjna. O czym tym razem będzie *Wesele*? Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, dawna siedziba Teatru Miejskiego, z tego mechanizmu skorzystał, zapraszając do współpracy Maję Kleczewską, zapamiętaną przez tutejszą (ale także ogólnopolską publiczność) dzięki głośnym *Dziadom* Adama Mickiewicza. Reżyserka koncepcja tamtego przedstawienia, z powodu którego Teatr Słowackiego utracił obiecywaną przez rząd ministerialną dotację, a dyrektor Krzysztof Głuchowski został przedmiotem procedury odwoławczej, zakładała dość radykalną aktualizację tekstu dramatycznego. Choć wydawałoby się, że w przypadku dramatu Wyspiańskiego tego rodzaju zabieg byłby o wiele bardziej uzasadniony, a z pewnością łatwiejszy do przeprowadzenia, to dla tej inscenizacji ważna jest historyczna źródłowość. Podkreślają ją kostiumy autorstwa Konrada Parola, muzyka Cezarego Duchnowskiego,

który na potrzeby krajobrazu dźwiękowego zaaranżował wiele utworów tradycyjnych oraz materiały promocyjne wykorzystujące modernistyczną stylistykę afiszy teatralnych i atelierowej, pocztówkowej fotografii.

Dystans czasowy dzielący zapisany w didaskaliach 1900 i obecny 2024 rok z każdą chwilą przedstawienia kurczy się coraz bardziej. Reżyserka nawiązuje do cyklu obrazów *Rozstrzelanie* Andrzeja Wróblewskiego z 1949, cytując spektakl Lidii Zamkow z 1969, żeby w końcu wyświetlić dokumentalno-oniryczne filmowe ujęcia wojennej Ukrainy. Przemieszczone porządki czasowe wskazują na tematy, które w danym momencie mogły być dla widzów gorące. Jeśli nawet przygasły, wydają się być domknięte i rozwiązane (jak na przykład wątek niepodległościowy), to przedstawienie sprawdza ich aktualność. Większość z nas zna je dobrze: wyobrażenie o wiejskim spokoju i sielskim życiu, mroczna seksualność stojąca w opozycji do związków małżeńskich czy nawet partnerskich, ukryty antysemityzm, (nieuświadomiony) alkoholizm, wzajemna pogarda prowadząca do przemocy, potrzeba uprawiania i odbierania sztuki oraz poczucie braku jej sprawczości.

Tuż przed rozpoczęciem spektaklu podsluchuję rozmowę widzów w wieku licealnym: „Czemu ludzie chodzą na to po maturze?”. Wydaje się, że już więcej niż w *Weselu* nie da

się powiedzieć o polskim żalu, rozpacz, gniewie, niemocy i snuciu marzeń o wielkości. Kleczewska oraz Grzegorz Niziołek, odpowiedzialny za dramaturgię przedstawienia, próbują przebiec przez nie szybko, nie rozczulając się. Już i tak krótkie sceny dramatyczne na potrzeby scenariusza zostają jeszcze bardziej poszatowane; czasami urywają się, by później powrócić. Aktorzy, w układzie choreograficznym Kai Kołodziejczyk, tańczą za kurtyną, zanim ona się podniesie i przez pierwsze czterdzieści minut przedstawienia pozostają w ciągłym ruchu. Z wirowania wyciąga kolejne pary białe ostre światło (światło i multimedia Wojciech Puś). Niniejsze zabiegi formalne służą budowaniu gęstej, napiętej atmosfery oraz zmuszają widza do pozostawania w czujności i uważności na kolejne zdarzenia. Na proscenium po prawej stronie stoi łóżko i skrzynia krakowska, a po lewej – zastawiony długi stół (scenografia Małgorzata Szczęśniak). Weselny gwar, ukryty w dramacie za ścianą, u Kleczewskiej wypełnia całą przestrzeń sceny. Wodzirejem i dyrygentem staje się Kasper (znakomity Wojciech Dolatowski), przypominający, że trzeba tańczyć, nie wolno się zatrzymywać, nawet gdy tuż obok dochodzi do rozruchu czy burdy. Weselnicy poprzez taniec flirtują i uwodzą. Klasy mieszają się. Więcej jest trójkątów niż par. Nikogo to nie dziwi, nikt się nie oburza. Czasami tylko któ-

raś z kobiet z rozczerwianiem, smutkiem czy żalem przygląda się mężczyźnie, z którym coś ją wiąże. Kulminacja tego wątku ma miejsce w trakcie spotkania Racheli (Dominika Bednarczyk/Agnieszka Przepiórska) i Poety (Mateusz Janicki). Reszta bawiących się za styga – ta dwójka zajmuje przecież szczególne miejsce w korowodzie par. W weselnym transie wywołanym przez alkohol uwalniają się instynkty tej tańczącej gromady. Oprócz seksualności panuje tutaj przemoc, obecna w stosunkach damsko-męskich, polsko-żydowskich i inteligencko-chłopskich. Rachela otacza i zaczepia wpatrzonych w siebie pary, a po zbliżeniu z Poetą rozpoczyna ekstatyczny taniec, wypowiadając agresywnie i w uniesieniu słowa żydowskiej modlitwy. W końcu niczym dybuk próbuje porwać ciało Panny Młodej (Martyna Krzysztofik). Bednarczyk, Konrad w realizacji *Dziadów*, kreuje ją na heroinę, żeby później pokazać ją jako zgwałconą, zdeformowaną, upadłą. Żydowska

do Poety: „Patrz”, i naciska spust pistoletu. Rycerz to polski żołnierz, przekonujący artystę o jego mocy, której wyrazem miałyby być zabicie wrogów – kryjących się pod stołem i łóżkiem mężczyzn. Poetycka pustka dzięki reżyserskiej i aktorskiej interpretacji staje się tu pustką duchową – brakiem poczucia godności, przyzwoitości, szacunku do drugiego człowieka, narcystycznym wyobrażeniem o własnym męstwie i samowystarczalności, czyniąc przeżywającą ją postać antysemitą i mordercą.

Kontekst współczesnej wojny uruchamiają dwa inne widma. Hetman (Rafał Dziwisz), co go „na piekło stać”, to rosyjski oligarcha, który wypomina Panu Młodemu (Mateusz Bie-ryt) jego naiwną wiarę w miłość – mógł przecież być członkiem klasy decydującej o losach świata. Wernyhorę (Anna Syrbu) uosabia ukraińska kobieta, ubrana w wojenny strój. Oczekuje, że Gospodarz (Juliusz Chrzastowski) usiądzie z nią przy stole, ale ten ciągle się pod-

kolejne porcje jedzenia. Dziennikarz (Rafał Szumera), parodiując w tej groteskowej sytuacji styl telewizji śniadaniowej, z udawanym zaniepokojeniem i zaangażowaniem pyta o losy narodu nie błazna, ale kogoś przypominającego czołowego polskiego polityka.

Wielu interpretatorów *Wesela* – krytyków i artystów – widzi chocholi taniec jako nieodłączny element całego wątku dramatycznego, a nie tylko jego podsumowanie. W ostatniej głośnej krakowskiej realizacji z Narodowego Starego Teatru w reżyserii Jana Klaty z 2017 roku weselnicy wpadali na scenę w powracającym jak echo upiornym korowodzie. O zgubionym rogu informował najpierw młody, a później stary Jasiek. U Kleczewskiej ta wszechobecna, romantyczna w proveniencji, widmowość i upiorność wyrażona zostaje w stroju i scenografii oraz w postaci Isi (Bożena Adamek), która w przedstawieniu Teatru Słowackiego jest starą kobietą. Utknęła w czasie lub cofnęła się do doświadczenia swojego dzieciństwa. Wydaje się, że straciła sprawczość, a jednak desperacko próbuje przegonić tańczącego blisko podłogi, jak kurz czy śmieć, Chochola. Jej mocna, niema obecność, związana w pierwszym akcie, z rozwojem akcji stopniowo gaśnie. Podkreślenie czy rozwinięcie tego obrazu jako jej umierania i odchodzenia wzbogaciłoby przedstawienie o wątek starzejącego się społeczeństwa, które z racji wieku czy stanu zdrowia nie posiada zasobów czy motywacji do wprowadzania zmian.

Isia boi się Chochola, tak jak my boimy się wojny, utraty domu, schronienia, zapasów żywnościowych. Dlatego chochoła-tancerkę (Kaya Kołodziejczyk) w ostatecznym natarciu na Jaśka wspierać będą trzy sunące z głębi sceny – jak wiemy z *Makbeta* – gigantyczne słomiane wiechcie. Na projekcji wyświetlonej na przeciwpożarowej kurtynie oglądamy płonące budynki i pola pszenicy. *Wesele* zmienia się w wojnę, weselnicy – w sunący ku wyjściu pochód żywych trupów. Niespełniona rewolucja wstrzymana z powodu zagubionego złotego rogu realizuje się pod postacią aktów czystej przemocy – czasem brutalnej, czasem w białych rękawiczkach. Tak z ludowej estetyki *Wesele* Kleczewskiej staje się pełnokrwistym horrorem. Można się na ten styl załapać lub nie, ale przekonuje mnie intencja wywołania w widzach paraliżującego przerażenia. Przerażenia, które jak w kinie popularnym potraktować możemy jako element czystej rozrywki. Okrucieństwo wojny nie jest jednak fikcją, a realnością. ■

Tak z ludowej estetyki *Wesele* Kleczewskiej staje się pełnokrwistym horrorem. Można się na ten styl załapać lub nie, ale przekonuje mnie intencja wywołania w widzach przerażenia. Przerażenia, które jak w kinie popularnym potraktować możemy jako element czystej rozrywki. Okrucieństwo wojny nie jest jednak fikcją, a realnością.

męczennica pyta Poetę, który sugeruje, że o wyrządzonej krzywdzie powstanie wspólna sztuka, czy kiedykolwiek zostanie usłyszana „muzyka jej serca” – autentyczny głos rozpacz. Twórcy przedstawienia sugerują, że artyści podobni Poecie, szukający w sztuce wzruszeń i uniesień, nie dotkną traumatycznego rdzenia ludobójstwa, a dotychczas powstała sztuka mierząca się z Zagładą nie odegrała większej roli w przemianie polskiej mentalności. Ta diagnoza wydaje mi się przyznaniem do bezradności artysty wobec wojny i uznaniem jej.

Wątek żydowski, tych, co niby – współżyją, niby – tolerują się, Kleczewska z Niziołkiem, autorem *Polskiego teatru Zagłady*, czyni jednym z przewodnich w przedstawieniu. W scenie spotkania Rycerza i Poety z drugiego aktu konstruuje obraz zastrzelenia Żydów. Rycerz (Tomasz Wysocki) celując do nich, krzyczy

rywa, zaaferowany sytuacją, w której może wykazać się wielkością i dobroduszością. Kreowany na dyplomatę, kieruje się wyobrażeniem o prawnym przymierzu łączącym Polaków i Ukraińców – trzeba je tylko odnowić.

Ci, którzy śnią, utknęli w wyobrażeniach o sobie i świecie – nie są gotowi na spotkanie z tym, co realnie się wydarza. Choć Marysię (Dorota Godzic) przeraża taniec z dawnym zmarłym kochankiem (Widmo – Adam Wietrzyński), to jednak kładzie się on na łóżku z nią i jej mężem. Dziad (Jerzy Światłoń) nie chce widzieć krwi na rękach Upiora (Antoni Milancej), by nie myśleć o zbrodni, którą ten popełnił. Stańczyk, w papierowej koronie z „Gazety Polskiej” sugerującej jego konserwatywne poglądy, to nie zadumany nad losami Polski inteligent, a głupiec i pajac. W brawurowej interpretacji Krzysztofa Głuchowskiego wciska sobie w usta i groteskowo przeżuwa