

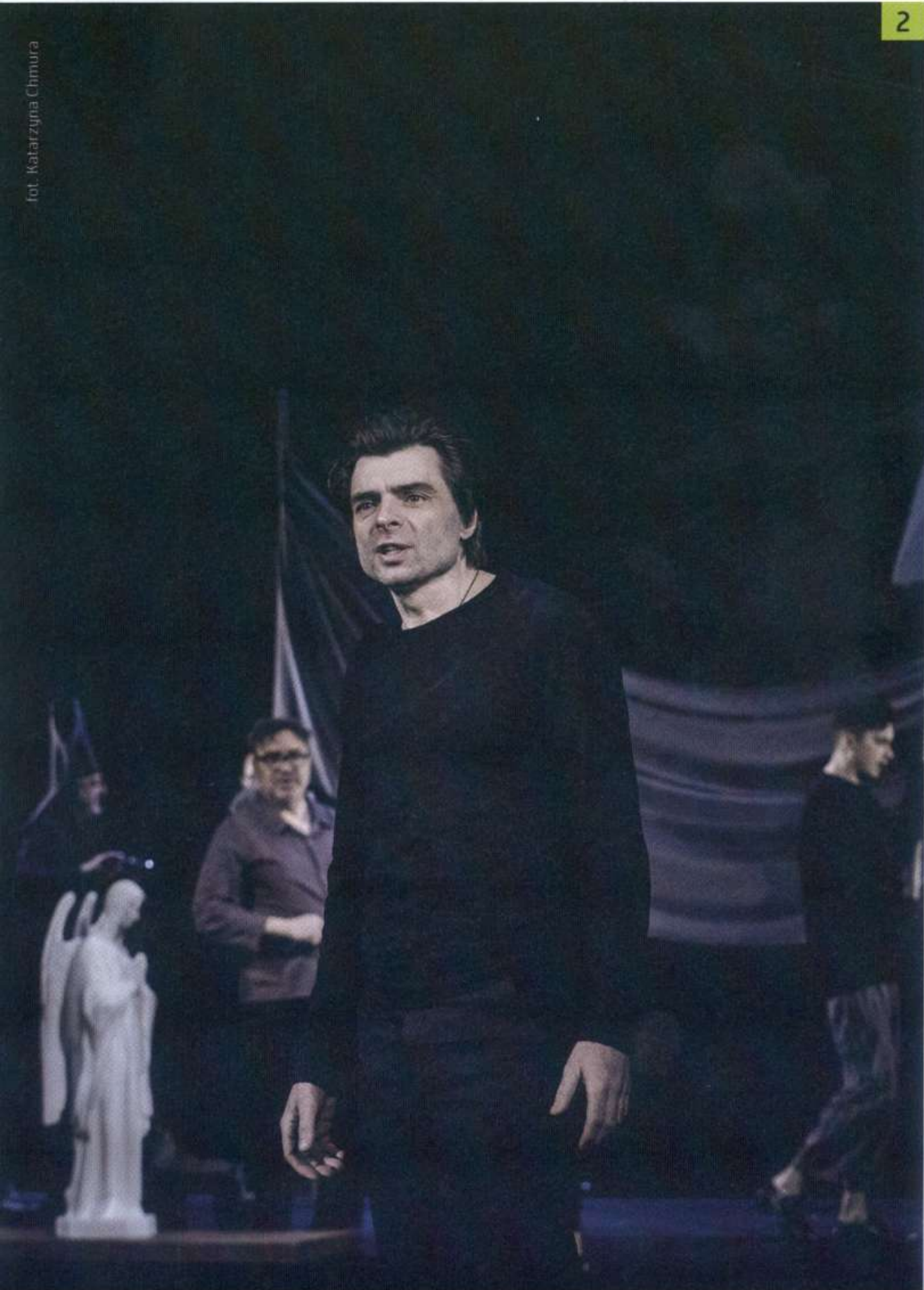
WYDARZENIE

- 1** / *Wesele* Wawrzyńca Kostrzewskiego /s. 8/
2 / *Wyzwolenie* Anny Augustynowicz /s. 13/

1



2



fot. Katarzyna Chmura

Wyspiański:

ryzyko i groza



Sen i przebudzenie

AUTOR: JACEK KOPCIŃSKI

Kostrzewski nie zdekonstruował *Wesela*, nie spastiszował go ani krytycznie nie przepisał, a jednak jego spektakl w sposób nadzwyczajny odpowiada na potrzeby współczesności.

W premierowy wieczór Teatr Telewizji prawie trzystu tysiącom Polaków zafundował niespodziewanie wstrząs fantazmatyczny.

■ W pierwszym kadrze tego telewizyjnego spektaklu patrzy na nas oko staroświeckiego obiektywu, jakbyśmy właśnie stanęli do zdjęcia. Pomysł świetny, bo *Wesele* jest zbiorowym portretem Polaków, choć dzisiaj użylibyśmy pewnie szybszego medium. Trzask – i trzysta nowych sztuk dramatycznych trafia w ręce selekcjonerów konkursu w Gdyni, prask – po sto dramatów czytają w Poznaniu i Wrocławiu. Czytają, czasem drukują, rzadziej wystawiają i szybko – niestety – zapominają. Aparat Wyspiańskiego działa wolniej, ale dokładniej, to w końcu sonda w polską duszę, a nie proste selfie wykonane smartfonem. Wybuchowa magnezja *Wesela* może jednak oślepić, dlatego z lękiem patrzymy w oko obiektywu, który ustawił przed nami Wawrzyniec Kostrzewski.

Staroświecka skrzynka z ręcznie regulowaną soczewką to znak firmowy tego młodego reżysera. W telewizyjnym studio zrealizował on ledwie dwa spektakle (*Walizkę* na podstawie dramatu Małgorzaty Sikorskiej-Miszczyk i *Listy z Rosji* według prozy podróźnej Astolphe’a de Custine’a), ale to wystarczyło, by nas przekonać, jak ciekawą wyobraźnię został obdarzony i jak bogatym warsztatem dysponuje. Kostrzewski świetnie słyszy i rozumie tekst, nad którym pracuje, ale inscenizuje jego interpretację, a nie zapisany na papierze świat. Jego bogactwo potrafi wyrazić jednym przedmiotem, jego złożoność – zamknąć w jednym kadrze. Spojrzenie artysty uzbrojonego w obiektyw jest czujne i czułe, chwyta każdy gest, grymas twarzy, światło w oczach bohaterów. Jesteśmy blisko, niemal czujemy bijące od nich ciepło albo chłód, a za chwilę z oddale-

nia patrzymy na ich zbiorowy taniec... Patrzymy – i słuchamy. Głosy postaci Kostrzewski komponuje jak utwór muzyczny, od szeptu do krzyku, podbijając je dźwiękiem sprzętów, które grają niczym instrumenty w orkiestrze, i dźwiękiem instrumentów, które dudnią, trzeszczą i piszczą, eksplodując naraz czystym, mocnym, zawsze zaskakującym brzmieniem. W *Weselu* będzie to nowoczesna wariacja na tradycyjnych motywach polskiej kolędy *Przybieżeli do Betlejem*. W końcu akcja dramatu Wyspiańskiego rozgrywa się w „polskiej szopie”!

*

Prologiem tego *Wesela* jest kilka szybkich scen, w których Państwo Młodzi pozują do ślubnego zdjęcia. Za plecami wystrojonych małżonków stają kolejno Dziennikarz z Czepcem, Ksiądz z rodziną Gospodarza, piękna Maryna z Poetą, Klimina z drużbami. Każdy powie kwestię, może dwie, i już wiemy, kto tu jest kim, kto kogo zaczepia, kogo ignoruje, komu dokucza. Kontrowersja nie słabnie ani na sekundę, choć raz idzie o poważną politykę, a raz tylko o buty... Rymowany wiersz płynie w spektaklu wartko, ale nie brzmi jak katarynka, lecz jak żywy dialog ludzi, których moglibyśmy i dziś podsłuchać na jakimś weselu. A wszystko w rytmie i świetle podpalanej magnezji, z niepokojącą melodią smyczków w drugim planie, na tle drewnianej ściany gęsto udekorowanej świętymi obrazami niczym ściana ołtarzowa. Nad głowami bohaterów trwają nieruchomo wizerunki Jezusa i Maryi z pałającymi sercami – symbolem bezgranicznej miłości, który u jednych wywoła ironiczny

uśmiech, a u innych, być może, otuchę. Okna, za którymi czai się noc, domykają tę symboliczną scenerię.

Grupka weselników, którzy jako ostatni zbiorą się za plecami Państwa Młodych, niespodziewanie wybucha gromkim śmiechem. Przypomina się początek *Wesela* wyreżyserowanego niedawno przez Jana Klatę. Na inicjalne pytanie Czepca: „Cóż tam, panie, w polityce?”¹, aktorzy Starego Teatru odpowiedzieli otwartym, na wpół prywatnym śmiechem, który trwał i trwał, jakby spektakl w ogóle miał się nie rozpocząć. W ten sposób Kłata nie tylko reagował na nową sytuację polityczną w Polsce, w szczególności zaś na zmianę polityki kulturalnej państwa, która pozbawiła go dykcji, a krakowski teatr skazała na jałowy dryf, ale też od początku brał w ironiczny nawias przedstawianą na scenie historię. Doskonale rozumiejąc intencje reżysera i solidaryzując się z nim, publiczność podejmowała śmiech aktorów. Kłata bowiem, jak zauważa Piotr Augustyniak w swojej nowej książce, „robi teatr dla wiernego, świadomego i konsekwentnie przez siebie wychowanego widza”², z którym komunikuje się głównie za pomocą śmiechu, a dokładniej – śmiechem podszytej poetyki pastiszu. „Wszystko dzieje się niby na poważnie, wszystko jest zagrane niemal z dosłowną wiernością, ale naznaczone ironicznym dystansem. A co daje ten dystans? Daje on widzom – tym własnym, konsekwentnie kształtowanym i bardzo oddanym – poczucie, że »są świetni«, bo się łapią na tę grę; bo śmiesz ich ta polskość; bo już ją pojęli; bo rozumieją...” W efekcie *Wesele* w re-



Wesele, reż. Wawrzyniec Kostrzewski, Teatr Telewizji (2019)

żyserii Klaty, choć uderzało w „thanatyczną” tożsamość Polaków, nie wywoływało w widzach „fantazmatycznego wstrząsu”, a tylko w ten sposób można ich wyrwać z chocholego tańca „nierówności, zadawnionych traum i resentymentów, które po czasie wyparcia powracają ze zdwojoną siłą w obręb życia zbiorowego”³.

Inaczej u Kostrzewskiego. Śmiech weselników w jego spektaklu jest zupełnie inny, dobiega przecież ze środka przedstawianego świata, niczego nie bierze w nawias i nie buduje wspólnoty zadowolonych. Sprowokowany hardą kwestią Panny Młodej: „Trza być w butach na weselu”, wydaje się nagle, nerwową reakcją na przeczuwane wypadki, których grozę z pewnością odczuli zgromadzeni przed ekranami widzowie. Byli to często odbiorcy przypadkowi, nieznani reżyserowi i nie tak wierni jak publiczność Starego Teatru. Przeciwnie, duża część z nich podeszła do spektaklu z nieufnością. Teatr Telewizji nie działa przecież w oderwaniu od innych pasm i kanałów telewizji publicznej, które nawet przez zwolenników obecnej władzy postrzegane są jako propagandowe i podlegają ostrej krytyce – z bojkotem podejmowanym przez niektórych aktorów włącznie. Kostrzewski, realizując *Wesele*, doskonale zdawał sobie z tego sprawę, ale ani przez chwilę nie potraktował swojej publiczności protekcyjnie. Ustawiając nas przed swoim obiektywem, do nikogo się nie wdzięczył, nikomu nie przytakiwał, z nikim nie zawiązywał łatwych sojuszy w plemiennej wojnie, która toczy się w Polsce. A w jego spektaklu wystąpili znakomici aktorzy, dość powiedzieć, że rolę Wernyhory zagrał Daniel Olbrychski, kiedyś Pan Młody w filmowym *Weselu* Wajdy.

Mimo że historia, która zaczyna się tu fotograficznym prologiem, w ogóle nie będzie wesoła, reżyser opowie ją nam bez relatywizującego dystansu, z powagą i przejściem puszczając w ruch niezawodny mechanizm *Wesela*. Może też dlatego smutek nie zakorzenia się w tej inscenizacji na trwałe i w końcu ustępuje nadziei, dyskretnie ukrytej w symbolach o chrześcijańskiej proveniencji.

*

Kiedy Andrzej Wajda wszedł z kamerą do chłopskiej izby, natarła na niego ciżba tańczących weselników. Bohaterowie jego filmowego *Wesela* z 1974 roku przeciskali się wśród rozgrzanych ciał, głośno wyrzucali z siebie pojedyncze słowa lub zdania, i z powrotem zanu-

rzali się w tłumie. Na zewnątrz patrol obcego wojska objeżdżał cichym kłusem polskie gospodarstwo, a wewnątrz panowała ekstaza tak ogłuszająca, jakby wszyscy zjechali się tu, by się ze sobą zmieszać i na chwilę o czymś zapomnieć. Może o haniebnych wydarzeniach 1968 roku? Przecież nieprzypadkowo Rachela wyrastała w tym filmie na głównego bohatera... Inaczej w telewizyjnym *Weselu* Kostrzewskiego, w którym postacią pierwszoplanową jest Dziennikarz – załamany stanem życia publicznego w Polsce, a najbardziej przerażającą Upiór – zwabiony wspomnieniem chłopskiej rabacji i przelaną na weselu krwią. Interpretacja młodego reżysera porusza przenikli-

przestaje flirtować z Maryną (Agata Różycka) i zaczyna układać swój narodowy dramat. Przez dłuższą chwilę balansuje między wzniosłą wizją dawnego rycerstwa i sarkastyczną krytyką współczesnej inteligencji, ale spotyka się raczej z obojętnością słuchaczy. Dopiero gdy zakpi: „W oczach naszych chłop urasta / do potęgi króla Piasta!”, podchmielony Czepiec spojrzy na niego nieufnie, i gdyby nie Gospodarz, który broni mitu, już teraz doszłoby między nimi do kłótni.

„Świetlica” to w spektaklu Kostrzewskiego miejsce spotkania ludzi, którym brakuje woli i empatii, za to pełnych resentymentu i niewolnych od afektu. Przy stole siedzą dwie

strzeń fantazmatyczną. Schwytni w muzyczny wir, weselnicy wyrzucają w górę ramiona, wpadają na siebie, chwytają się wpół, a każda kolejna sekwencja ich gonitwy będzie coraz bardziej straceńcza. Biegną i tłuką się pięściami we własne piersi niczym dawni wojownicy przed walką, ale ich gest kojarzy się także z pokutą. Krzywdzimy i błagamy o wybaczenie, zabijamy i spowiadamy się z win... „Raz dokoła, raz dokoła!” Kto nas wtrącił w ten koszmarny kołowrót? Los, natura? Kto każe go nam symbolicznie przeżywać? Czy nie Poeta, stale sondujący polską duszę? Wpatrzeni w twarz Piotra Adamczyka, uświadamiamy sobie po raz kolejny, czym w istocie jest *Wesele* – partyturą polskich kompleksów i nierówności, a zarazem sennym pasażem, który z pomocą artystów winniśmy pokonywać w szczególnie trudnych momentach naszego wspólnego życia.

*

Reżyser znacznie skrócił pierwszy akt *Wesela*, a niektóre jego sceny przeniósł do aktu trzeciego, także okrojonego. Miła uchu rodzajowość schodzi na dalszy plan, liczą się konflikty zmieszane z pragnieniami, tęsknotą, rozczarowaniem. Dziewczeta z miasta (Martyna Byczkowska i Karolina Charkiewicz) marzą o kochaniu, popijając wino wprost z butelki. Pan Młody (Piotr Ligienza) całuje młodą żonę (Diana Zamoyska), ale gdy do chaty przyjdzie Rachela (Olga Sarzyńska), oboje patrzą na siebie z pożądaniem, muskają się ustami, widać, że byli lub chcieliby być kochankami. Młoda Żydówka ma silny makijaż i nosi czerwoną suknię w stylu artystycznej bohemy. Łatwo poddaje się „rozmamiętnieniu”, ale zaraz poważnie, bo czuje, jak jest ono groźne. Zresztą tu wszystko może doprowadzić do wybuchu. Wchodzi Żyd (Jerzy Schejbal), zjawia się Ojciec (Piotr Cyrwus), a potem Dziad (Adam Ferency), a na ich widok sala milknie. Weselnicy patrzą na siebie w napięciu, spuszcza wzrok, niepewni tego, co się za chwilę wydarzy. Dobrze przecież wiedzą, że zgoda weselników jest sztuczna, udawana, a drewniany próg izby, w której się zebrali, nie tak dawno splamiła krew.

Wystarczy więc jedno słowo, na przykład „zapłacić”, aby chłopci skoczyli do gardła Żydowi, który dumnie znosi poniżenie, bo ma ich wszystkich w kieszeni, a może nawet Księdzu (Tomasz Sapryk), który głupawym uśmieszkiem przykrywa swoją dwuznaczną pozycję moralisty-wyzyskiwacza. Wystarczy

Interpretacja *Wesela* Kostrzewskiego porusza swoją przenikliwością i trwoży aktualnością. Premiera przedstawienia, którego najważniejszym bohaterem jest Dziennikarz, a najbardziej przerażającym – krwawy Upiór, miała miejsce w telewizyjnej Jedynce na początku tego roku, dwa tygodnie po zabójstwie prezydenta Pawła Adamowicza.

wością i trwoży aktualnością. Premiera jego przedstawienia w telewizyjnej Jedynce miała miejsce na początku tego roku, dwa tygodnie po zabójstwie prezydenta Gdańska Pawła Adamowicza.

Wesele w tym spektaklu przypomina chwilami stypę... Odbyna się ona w „świetlicy”, gdzie stanął wielki stół nakryty białym obrusem i oświetlony świecami w żydowskich menorach. Na stole jest wódka, ale zabrakło zakąsek. Mamy za to wielki bochen chleba, którym pewnie przywitano młodą parę. Umieszczony pośrodku, budzi skojarzenia liturgiczne, choć mocne alkohole i wrogie spojrzenia stale profanują ten ołtarz... Przy stole siedzą goście z miasta, wyraźnie stroniąc od tańczących chłopów. Są wśród nich Państwo Młodzi, jest Gospodarz (Grzegorz Małecki), Ksiądz (Tomasz Sapryk), wkrótce też dołączają do nich Gospodyni (Dominika Kluźniak) z Kliminą (Ewa Konstancja Bułhak), a więc chłopska arystokracja, wyświęcona, pożeniona z „miastowymi” lub choćby bogatsza, a przez to gotowa do rozmowy z gośćmi z Krakowa. Wszyscy piją z małych, nowoczesnych kieliszków, cisza, leniwe rozmowy na stronie... Dopiero gdy do sali wtoczy się Czepiec (Michał Czarnecki) z drużbami, temperatura przyjęcia wzrośnie. Poeta (Piotr Adamczyk)

Polski, nastroszone, niepewne swego, stale się prowokujące. Zamiast patrzeć sobie w oczy, weselnicy taksują się tylko spojrzeniami. Gdy ktoś do kogoś zagadnie, inni nadstawiają ucha, popatrując jak widzowie na scenę... Osobliwa sytuacja, coś jakby próba stolikowa do właściwego *Wesela*, które w kształcie zapisanym przez Wyspiańskiego okazało się niemożliwe do zagrania. Choć na zewnątrz nie kontroluje ich już żaden patrol, wewnątrz zabawa się nie klei, bo nikt tu nikomu nie ufa, każdy woli się trzymać ze swoimi, a rozmowa to zawsze konfrontacja. Przybysze z miasta lubią narzekać na siebie samych, co im wcale nie przeszkadza patrzeć na chłopów z wyższością. Chłopi natomiast nie wszystko rozumieją, więc na wszelki wypadek stroją się w dumę, zawsze skorzy do bitki. Jednym i drugim energii dodaje eros – i poezja, która hipnotyzuje i wciąga w jakąś inną rzeczywistość, zarazem kuszącą i przerażającą. Gdy zaczyna mówić Poeta, wszyscy wpatrują się w niego z dziwnym napięciem, potakując słowom, na których reżyser oparł całe swoje przedstawienie: „My jesteśmy jak przekłęci”. A potem rzucają się do tańca.

Choreografia Jarosława Stańka nadaje ich zabawie charakter sennego kosmaru, który w pierwszym akcie *Wesela* realizuje się za ścianą, a w drugim przenosi przed dom – w prze-



fot. archiwum TVP / Stanisław Loba

Wesele, reż. Wawrzyniec Kostrzewski, Teatr Telewizji [2019]

jedno wspomnienie, aby dom zamienił się w rzeźnię, jak w 1846. Dziad, który pierwszy przypomni chłopską zbrodnię, nosi czarną marynarkę i skórzaną cyklistówkę niczym jakiś partyjny podżegacz. Choć służy Żydowi, nie boi się go, nawet chwyta za klapy. Potrafi rozniecić konflikt i udaje mu się to właśnie w tej chwili. Urażony Mosiek żąda od Czepca (Michał Czarnecki) natychmiastowej spłaty długu, a ten rzuca się z pięściami i zaraz wzniesie bójkę między swoimi. Świetna, symultaniczna scena: w jednym kącie chłopcy biją się po mordach, w drugim Żyd z Księdzem kłócą się o pieniądze. W tym samym czasie Gospodarz napawa się chłopskim temperamentem: „Tylko im zabłysnąć nożem, / a zapomną o imieniu Bożem”, a przerażona Rachela dostrzega za oknem Chochola, który już podchodzi pod dom. Patrzymy w ich twarze i słyszymy trzy razy powtórzoną frazę, która jak przekleństwo zawisa nad tą chatą – nad tą Polską: „To, co było, może przyjść”.

W jednym z wywiadów Kostrzewski nazwał swoje telewizyjne *Wesele* „polskim horrorem” – i rzeczywiście kulminacja grozy, która następuje w końcówce pierwszej części spektaklu, odpowiada temu gatunkowi. Czepiec przygląda się swojej zakrwawionej dłoni, a potem jednym gestem przeciąga nią po szyi. To samo czyni Chochół za oknem, wystylizowany na przerażającą mumię (precyzyjna w geście, mowie i spojrzeniu Halina Łabonarska). Groźna, smyczkowa muzyka podrywa weselników do tańca i teraz już wszyscy ucinają sobie głowy, kierowani trupią

dłonią Chochola. To właśnie z tej przeraźliwej choreografii rodzi się plan Racheli, wspieranej przez Poetę, prawie opętanego jej zmysłowym geniuszem. Groza, erotyzm i poezja wiążą się w spektaklu Kostrzewskiego w jakiś tajemniczy, rytualny węzeł, który przywodzi na myśl dziady, choć jest tylko grą ciemnej imaginacji. Natchniona Rachela staje się w nim kobiecym guślarzem, ale biernym, zapatrzonym w jakiś niewidoczny dla oczu obraz. Czynny jest Poeta, to on działa, rozpinając nad pustym, zimowym, trupim ogrodem sieć uwodzącej poezji. Tam też wyciąga Pana Młodego i Pannę Młodą. Marzy o „weselnej fecie na wielką skalę”, podczas gdy młodzi tulą się do siebie w trwodze, bo ich weselne „gody” przybrały nowy kształt.

*

Długą sekwencję z widmami, która zdominowała ten spektakl, rozpoczyna piękna scena rozmowy Chochola i Dziecka. Światło naftowej lampy ogrzewa buzię dziewczynki jak na znanym obrazie Wyspiańskiego, podczas gdy obandażowane ciało Chochola za oknem odbija zimny blask księżyca. Ta wyrafinowana gra światłem pojawia się też w następnej scenie, kiedy stęsknionej za umarłym kochankiem Marysi (Małgorzata Kocik) ukazuje się w ciemnej izbie Widmo mężczyzny w białym garniturze (Przemysław Stippa). I dopiero w scenie z Dziennikarzem (Tomasz Schuchardt) i Stańczykiem (Mariusz Bonaszewski) blask na twarzach bohaterów ściemnieje, bo jego źródłem staną się znicze nagrobne. Oto Dziennikarz z płomieniem na twarzy siedzi w izbie, a ka-

mera pokazuje nam świat, który ujrzał w swojej wyobraźni. To pobożowisko, cmentarz, kamienne pole, na którym historia zasiała ziarno polskich zwycięstw i klęsk, i skąd biją źródła narodowej dumy i trujących resentymentów. Widzimy jeźdźca na koniu, anioły, orły, zwalone kolumny, żydowskie macewy, ale najwyraźniej zaznacza się rzeźba Jezusa Chrystusa z wyciągniętą dłonią, która przetrwała bombardowanie kościoła św. Krzyża w Warszawie. Niedaleko niej stoją schody przypominające pomnik ofiar katastrofy smoleńskiej – najnowszy z symboli narodowych klęsk. Właśnie tam usiadzie Dziennikarz, by o Polsce rozmawiać ze Stańczykiem.

W całkowicie współczesnym ubraniu, bez śladu jakiegokolwiek stylizacji, Dziennikarz od początku skupia na sobie naszą uwagę. Czepcowi już w pierwszej scenie odpowie szorstko, że ma polityków „po uszy”, a zdanie to spektakl naznaczy jakimś (anty)politycznym wstrętem. Chwilę potem, w rozmowie z Radczynią, tak samo jak on współczesną, „głupstwem” nazwie swoją pracę, dodając gorzko: „Rzeczy serio nie ma”. Gdy Radczyni zapyta go o Prawdę, odpowie z przekonaniem: „Nawet Prawdy cienia!”. Jesteśmy w samym środku współczesnego kryzysu debaty publicznej, którego ofiarami, ale i sprawcami, są właśnie dziennikarze. Poddawani wielostronnym naciskom: polityków, szefów gazet i anten, na koniec odbiorców, to oni dźwigają dziś największy ciężar odpowiedzialności za prawdę, pod którym zazwyczaj się uginają. „Usypiam duszę mą biedną / I usypiam brata mego” – wyznaje

Dziennikarz, a Stańczyk wije się na te słowa jak wąż wypełzły ze spalonej ziemi. Zniszczony wewnętrznie, Dziennikarz w nic już nie wierzy, nikomu nie ufa, w nikim i niczym nie pokłada nadziei. „Daj dłoń” – powie do niego Poeta, wyciągając prawicę. „Daj mi spokój” – odrzeknie zrozpaczony mężczyzna, a w jego oku błysnie łza.

W scenach z widmami jest wielka siła, a zasadza się ona na precyzyjnej reżyserii i świetnym aktorstwie, bo cmentarna scenografia trochę razi swoją tanią umownością. Gorączkowy dialog Poety z Rycerzem w srebrnej zbroi (Przemysław Bluszczyk), który wprost na ziemi budzi się i ponownie umiera, czy ekspresyjny taniec Hetmana (Marian Opania) ze skrzynką złotą na ramionach (do wtóru pogardliwych uwag rosyjskich żołnierzy) robią wrażenie, ale błędą w zderzeniu ze sceną, w której Dziadowi ukazuje się Upiór. Jak kiedyś w *Walizce*, Adam Ferency gra w niej dwie lustrzane role. Dziad na weselu straszył gości z miasta i zapalał chłopów do bójki, ale teraz, gdy staje oko w oko z demonem odwetu, ogarnia go trwoga. Na tle świętych obrazków, przed weselnym stołem jak ołtarz, przemienionym teraz w stół rzeźnicki, stoi człowiek, którego koszula jest czerwona od krwi. Upiór uśmiecha się szeroko, gotowy znowu chwycić za siekierę. Kto teraz? Na kogo kolej? Weselni druzbowie, którzy mu towarzyszą, trzymają w rękach wielkie rzeźnicze pałki do głuszenia zwierząt. Groza tej sceny dosłownie wypędza weselników na cmentarne pole, a ich oszalały taniec osiąga poziom spazmu. Jest to obraz przerażający, ale czy obudzona pamięć bratobójczej rzezi może wyrażać się łagodniej?

Widmową noc kończy dialog Gospodarza z Wernyhorą (Daniel Olbrychski). Pierwszy tkwi w izbie, drugi nadjeżdża od strony cmentarza, jako oficer legionów napoleońskich. Na białym koniu, jest figurą nadziei wielu pokoleń Polaków na niepodległość, która, gdy nadeszła, wyzwoliła brutalny spór polityczny. Znamy go i dziś. Spokój i moc Daniela Olbrychskiego kontrastują z rozedrganiem Grzegorza Małeckiego. Pijany Gospodarz na widok jeźdźcy prawie oszalał z przejęcia i strachu. Inaczej Gospodyni, mistrzowsko zagrana przez Dominikę Kluźniak, która pilnuje swego, i złotą podkowę, znak pomyślności całej wspólnoty, chowa w skrzyni. W jej bezzwzględnym uporze przegląda się dawna niechęć chłopów do powstańców, ale czy można ją potępić, skoro obarczony spiskową misją Jasiek

gubi złoty róg, a gdy próbuje go odnaleźć, wygrzebuje z ziemi mnóstwo identycznych? Jak wiele nadziei już pogrzebaliśmy, ile szans zmarnowaliśmy? Warto latami czekać na nową inscenizację *Wesela*, by przeżyć taką scenę.

*

W trzecim akcie weselnicy budzą się w kilku wąskich chłopskich łózkach (w jednym z nich Dziennikarz przespał się z Radczynią, co Zosia przywita ironicznym wygięciem ust). Potem powiadają sobie sny, marzą, nasładowując się świętą prywatnością. Dopiero teraz Panna Młoda dowiaduje się od Poety, co to Polska, a skoro każdy nosi ją w sercu, może nie trzeba jej nigdzie szukać ani o nią walczyć... Nagłe wejście Czepca z kosą nastawioną na sztorc burzy tę domową sielankę i przypomina o rzeczywistości – żyjemy w niewoli, pobudka! Czepiec, choć krzyczy, a nawet grozi, nie jest jednak agresorem. Michał Czarnecki gra go inaczej, z piastowską dumą, która zrodziła się w nim tej nocy. Nie jest już prostakiem z pierwszego aktu, więcej rozumie i dobrze wie, na kogo może liczyć. Chce czynu, dlatego ignoruje Poetę i budzi Gospodarza, który wprowadza ludzi przed dom.

Stoją w tej finałowej scenie *Wesela* jak na początku przedstawienia, pozując do zbiorowej fotografii, i właśnie w takim portrecie każe nam się na koniec przejrzeć Kostrzewski. W nieruchomej grupie ludzi, którzy czegoś pragną, na coś czekają, czegoś z uporem wypatrują, ale nie potrafią zrobić kroku, bo trauma przeszłych zdarzeń odbiera im moc. Na czele tej grupki klęczy Gospodarz ze złożonymi rękami, wszak Polacy to ciągle religijny naród, a przynajmniej skory do wylewnych gestów. A może modlitwa to ostanía szansa na ocalenie naszych chorych dusz? Modlitwa – i teatr. Jasiek rozpacza ze sznurem w rękę, a za plecami nieruchomych weselników upiorny Chochół nuci swoją piosenkę. Nagle, zamiast głosu złowieszczonego koguta, słyszymy płacz niemowlęcia, i na ten zaskakujący sygnał śmiertelny „czar” znika. Pierwsza ocyka się Gospodyni i już po chwili przytula synka w geście znanym każdej mamie, który ze wszystkich symboli chrześcijańskich niesie najwięcej nadziei. Życie jest większe od śmierci – zdają się mówić czarne oczy chłopca, który narodził się w „polskiej szopie”. Dziecko patrzy na nas z ufnością i zaciekawieniem. Co je czeka, gdy już dorośnie? W jakiej Polsce wyprowadzi swoje własne wesele?

*

W 1999 roku Teatr Telewizji ogłosił swoją Złotą Setkę, podsumowując na koniec XX stulecia swój imponujący dorobek. Dramaturgię Wyspiańskiego reprezentują w niej *Noc listopadowa* w reżyserii Andrzeja Wajdy z 1978 roku i *Wyzwolenie* w reżyserii Konrada Swinarskiego z 1980. *Wesela* w Złotej Setce nie ma, ale gdyby po dwudziestu latach telewizja postanowiła kontynuować swoją cenną serię, nowe przedstawienie Kostrzewskiego na pewno się w niej znajdzie. Kostrzewski nie zdekonstruował *Wesela*, nie spastizował go ani krytycznie nie przepisał, a jednak jego spektakl w sposób nadzwyczajny odpowiada na potrzeby współczesności. Biorąc Poetę za pomocnika, młody reżyser skonfrontował nas z przerażającymi fantazmatami naszej zbiorowej wyobraźni, by na koniec, jednym odważnym gestem, przywrócić życiu realność. Nie zapominajcie, powtarza w wywiadach, że Chochół hipnotyzuje nas melodią prostej, dziecięcej piosenki! Jak długo zamierzacie się bać tego niedźwiedzia? Jak długo jeszcze chcecie trwać w swojej niedojrzałości?

Piotr Augustyniak, w przytaczanym już esej *Wyspiański. Burzenie polskiego kościoła*, stawia paradoksalną tezę, że Polacy nadal pogrążeni są we śnie, z którego autor *Wesela* próbował ich obudzić ponad sto lat temu. Jeśli więc leży nam na sercu „zdemaskowanie ukrytych, destrukcyjnych mechanizmów, które sterują polskim losem” i przebudzenie „energetycznego potencjału, drzemiącego w polskim społeczeństwie”, pozwólcmy działać słowu wielkiego modernisty⁴. W tej kwestii największą nadzieję pokładałam w reżyserach, tych jednak, którzy interpretację dramatów Wyspiańskiego potraktują poważnie, a przy tym przenikliwie, na miarę twórczo uruchamianego tekstu. W Teatrze Telewizji po raz ostatni taką interpretację dał Maciej Prus, w 2007 roku inscenizując *Wyzwolenie* jako lekcję myślenia, dialogu i wyjątkowej empatii. Wawrzyniec Kostrzewski, który swoim *Weselem* zafundował nam prawdziwą szokową terapię – i trudne rekolekcje, okazał się jego godnym następcą. ■

Teatr Telewizji
Wesele Stanisława Wyspiańskiego
reżyseria Wawrzyniec Kostrzewski
premiera 28 stycznia 2019

1 • S. Wyspiański, *Dramaty wybrane*, Kraków 1972. Wszystkie dalsze przytoczenia pochodzą z tego wydania.

2 • P. Augustyniak, *Wyspiański. Burzenie polskiego kościoła. Studium o „Wyzwoleniu”*, Kraków 2019, s. 59.

3 • Tamże, s. 60.

4 • Tamże, s. 10.