



ARTUR DUDA

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

## „WSTAWAĆ TRUPY”. O ZJAWACH W *WESELU* STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO W REŻYSERII JANA KLATY

*Wesele* Stanisława Wyspiańskiego stało się ostatnim spektaklem Jana Klata jako dyrektora Narodowego Starego Teatru w Krakowie. Latem 2017 roku dobiegł końca czwarty sezon jego dyrektorowania sceną, która od lat siedemdziesiątych nieraz nadawała ton polskiemu życiu teatralnemu, stając się przestrzenią artystycznej ekspresji dla najważniejszych polskich twórców teatralnych, a także kuźnią aktorskich indywidualności. Jan Klata, jeden z przedstawicieli teatru postdramatycznego, krytycznego i politycznego niezupełnie przypadł do gustu zwłaszcza konserwatywnej krakowskiej publiczności. Joanna Targoń, podsumowując dyрекcję Klata w Starym Teatrze, pokazuje wzloty i upadki sceny, także gorące kontrowersje wobec niektórych przedsięwzięć artysty (protesty widzów podczas spektaklu *Do Damaszku* Augusta Strindberga, wycofanie się z premiery *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego w reżyserii Olivera Frljicia (gdzie reżyser miał się zmierzyć z problemem polskiego antysemityzmu), a wreszcie finał, kiedy – nie da się ukryć, że nieco za sprawą władzy, która nie pozwoliła Janowi Klacie kontynuować pracy, przeprowadzając kontrowersyjny konkurs – udało się wreszcie osiągnąć porozumienie sceny z widownią:

Widownia szalenie wypełniona, na schodach wejściówkowicze, skupiona cisza, owacja na stojąco, kwiaty wręczone aktorom przez widzów. I to nie na premierze, tylko nagrany w maju *Królu Learze* – spektaklu przecież nienowym. Na premierze *Wesela*, która odbyła się cztery dni po fatalnej dla Klata decyzji ministerialnej komisji, było podobnie, tyle że w większej skali: jeszcze więcej widzów, jeszcze dłuższe owacje, jeszcze więcej kwiatów. Na *Wesele* było tylu chętnych, że przez cztery dni (od 6 do 9 czerwca) grano je dwa razy dziennie. Bilety na dodatkowe pokazy rozeszły się błyskawicznie. Na Facebookowym profilu teatru codziennie można było oglądać filmiki z oklasków: aktorzy z kosami na sztorc na scenie i widzowie bijący brawo na stojąco. Inne zdjęcie, zrobione z innej perspektywy – widoczne po otwarciu internetowej strony teatru – pokazuje sojusz artystów i widzów, wymarzoną wspólnotę: na pierwszym planie, na scenie, twarzami do nas, aktorzy *Wesela*, za nimi – wypełniona po brzegi widownia. I napis: „To jeszcze nie koniec”, hasło sezonu, które brzmi buńczucznie, acz nieco, w obliczu nieuchronnej zmiany, rozpaczliwie” (J. Targoń 2017).

Dodam, że sam byłem świadkiem również gorącej owacji na stojąco oraz ożywionej rozmowy po prezentacji *Wesela* Klata w bydgoskim Teatrze Polskim w ramach Festiwalu Prapremier.

Paradoksalnie Jan Klata podjął się wystawienia arcydramatu Wyspiańskiego bardziej z dyrektorskiego obowiązku niż z artystycznego przekonania, choć w jednym z wywiadów powiedział:

Musiałem do Wyspiańskiego dorosnąć. Akurat moje zetknięcia z nim nie były negatywne. Jako student warszawskiej Akademii Teatralnej miałem zaszczyt być asystentem Jerzego Grzegorzewskiego przy *La Boheme*, spektaklu opartym m.in. na fragmentach *Wesela*. Niezwykle pierwsze doznanie teatralnej wolności. Uciekałem wtedy z zajęć w Akademii, żeby przyglądać się, jak Grzegorzewski tworzy bardzo nowoczesny, paradoksalnie bardzo wierny autorowi język teatralny.

Wyspiański dawał znakomitą okazję, był przecież scenicznym wizjonerem... No i musiało minąć niemal 20 lat, żebym w połowie drogi mojego żywota jako samodzielny reżyser dorósł do

*Wesela*. Zdecydowanie wyjątkowa i zachwycająca jest dla mnie hipnotyczna, wręcz obsesyjna muzyczność tego tekstu. (Cieślak: 2017)

Taki też – muzyczny – wydaje się klucz, który znalazł reżyser do odczytania *Wesela*. Tyle że Jan Klata ostentacyjnie odchodzi od teatru inscenizacji rządzącego się zasadami reprezentacji, prawdopodobieństwa i adekwatności teatralnych środków wyrazu wobec tekstu dramatu. Aby nie rozpisywać się w tej kwestii nadmiernie, posłużę się przykładem spektakularnym i instruktywnym zarazem – filmowym *Weselem* Andrzeja Wajdy, gdzie mimo scen „dopisanych” Wyspiańskiemu zmarły niedawno mistrz polskiego kina dobitnie pokazuje rozmach wizji inscenizacyjnej wpisanej przez poetę w jego najważniejsze dzieło. Wajda prowadzi widza na wesele w bronowickiej chacie wprost z Kościoła Mariackiego, przez opłotki, do Bronowic. Obrazy rejestrowane są kamerą z ręki, kolejne kadry trzęsą się, operator przeskakuje z twarzy na twarz, dając wrażenie reporterskiego weryzmu, który miesza się z malarskimi ujęciami nasycenymi przez Wajdę rozlicznymi aluzjami do dzieł Młodej Polski, nie tylko samego Wyspiańskiego. W sferze muzycznej film wypełnia gwar rozmów oraz „rzężenie” weselnej kapeli. No i rzecz jasna muzyczność wiersza Wyspiańskiego. Aż po finałową pieśń Chochoła, w którego roli Wajda obsadził Czesława Niemena. Jest ludowo i miejsko w kostiumach, jest reportażowo (tak mógł Wyspiański widzieć TO wesele) i jest malarsko-symbolicznie (hucząca muzyką i tupotem tańczących nóg chata, rozświetlona, nawiedzona przez duchy, które zstąpiły z obrazów, czyli z XIX-wiecznego imaginarium symbolicznego Polaków) (zob. więcej na ten temat Walaszek: 2003).

Jan Klata w punkcie wyjścia podjął oczywistą dla teatru postdramatycznego decyzję, że nie będzie tworzył w swoim spektaklu reprezentacji świata przedstawionego w dramacie. Sięgnął nade wszystko po muzykę śląskiego zespołu Furia. Istniejący od 2003 roku zespół zazwyczaj klasyfikowany jest jako kapela blackmetalowa, co sugeruje ciężkie brzmienia, mroczną, niejednokrotnie okultystyczną tematykę. Niektórzy krytycy dodają do tego określenie „experimental metal”. Sam reżyser użył w odniesieniu do zespołu nie w pełni poważnego określenia „nekrfolk”. W kontekście twórczości samej Furii „folk” jest pojęciem nad wyraz problematycznym. Nie jest to bowiem ani zespół w rodzaju Kapeli ze Wsi Warszawy czy Grzegorza z Ciechowa, tzn. poszukujący inspiracji w muzyce ludowej jakiegokolwiek polskiego regionu, a więc sytuujący się w obszarze *world music* czy „muzyki korzeni”, ani też zespół taki jak Lao Che, który na albumie koncepcyjnym *Gusła* stworzył muzyczno-dźwiękowy, spójny świat odwołujący się do poezji romantycznej, pogańskich obyczajów i przedchrześcijańskiej religii Słowian. Wydaje się, że muzycy Furii dalecy są także od nurtu słowiańskiego rodzimowierstwa, będącego swego rodzaju neoreligią skonstruowaną z fragmentów zachowanych wierzeń i praktyk słowiańskich.

Folklor i tematyka pogańska stanowią w muzyce Furii rodzaj sztafażu, który pozwala zespołowi wyróżnić się na mapie światowego black metalu, dając fanom aurę tajemniczości i mroku „z Polski”. Same tytuły płyt wciągają w ten oniryczny świat *Marzannie, królowej Polski* (2012), *Nocel* (2014), *Księżyc milczy luty* (2016), ale teksty są na tyle enigmatyczne, że nie dają się odczytywać w kluczu jakiejś spójnej ideologii czy mitologii.

Zupełnie inną kwestię stanowi użycie muzyki Furii w *Weselu* w reżyserii Jana Klata. Po pierwsze, wprowadzenie na scenę grającego na żywo zespołu sygnalizuje odrzucenie zasady reprezentacji. Ramę spektaklu przenika rama koncertu blackmetalowego na żywo. Miejsce, w którym się znaleźliśmy, to „Polska w kulturowej ruinie” (Kosiński: 2017) (tak zresztą było już na „Wawelu III Rzeczypospolitej”, czyli w nieczynnej hali Stoczni Gdańskiej w *H.* na podstawie *Hamleta* W. Szekspira oraz

w „fawelach” teje III RP, czyli w *Sprawie Dantona* St. Przybyszewskiej). Na scenografię stworzoną przez Justynę Łagowską składają się stelaże zasłonięte prowizorycznie czarną folią i postpeerelowskie zasłony z plastikowych, „łowickich” pasków w bocznych wejściach. Na środku sceny stoi pień drzewa z pustą kapliczką. Folie opakowujące „ruiny” nowej Polski, na wpół transparentne „łowickie” zasłony, pusta kapliczka, która chroni nieistniejącego „świętka”, a wreszcie brzuch Panny Młodej (rewelacyjnie zagranej przez Monikę Frajczyk) w zaawansowanej ciąży, do którego Poeta wypowiada słynne słowa „A to Polska właśnie”, wszystko to są ambalaże, artystyczne opakowania przedmiotów (nie)istniejących, które znamy z twórczości Tadeusza Kantora oraz pochodzącego z Bułgarii amerykańskiego prekursora sztuki krajobrazu Christo. Estetyka ambalażu pozwoliła Janowi Klacie, jak się okaże, stworzyć zręby pesymistycznej interpretacji arcydramatu Wyspiańskiego.

Wróćmy do krakowskiego *Wesela*. W czterech rogach sceny na wysokich kolumnach stoją pomalowani na biało-siwo długowłosi muzycy zespołu Furia. Niczym żywe trupy, *zombies* z popularnych filmów grozy. Ich muzyka ma moc performatywną dwojakiego rodzaju. Z jednej strony w obrębie świata przedstawionego jest to moc wywoływania duchów, zjaw, upiórów. Ta sama magiczna moc, którą w dramacie Wyspiańskiego dysponuje Chochół wezwany poetyckim zaklęciem Racheli na wesele. Natomiast z drugiej strony jest to moc muzyki polegająca na „wywoływaniu” spektaklu jako wydarzenia dziejącego się tu i teraz. Energia ludowej muzyki napędzająca bohaterów Wyspiańskiego do tańca i hulanki została u Klata zastąpiona energią innego rodzaju – rockową, cielesno-zmysłową, z dosłownym uderzeniem widza/słuchacza dźwiękami – ale równie sugestywną. Trudno znaleźć recenzenta, który by nie zwrócił uwagi, tak jak Jacek Wakar, na eksplozję energii motorycznej aktorów w krakowskim *Weselu*, w czym zresztą duża zasługa także choreografa Maćka Prusaka (Wakar: 2017). Piotr Wyszomirski idzie w swojej interpretacji właśnie w tym kierunku:

*Wesela* to spotkanie żyjących trupów. Choreografie Maćko Prusaka nawiązują do znanych z filmów i musicali tańców zombie i wampirów, zauważyłem także nawiązania do niezapomnianego finału *Salta* Tadeusza Konwickiego. Kapitalne przyruchy prowadzącego korowód Gospodarza, zamaszyste zamknięcia Czepca – majstersztyk szczegółu. Długowłosa Chochół to Nekromanta wzywający nieumarłych do akcji: „Wstawać trupy. Koniec spania. Będziemy latać” (Wyszomirski: 2017).

Rozwinięcie tego wątku znajdziemy w recenzji Dominika Gaca:

Przypominające bliźniaczki z *Lśnienia* Stanleya Kubricka Zosia (Anna Radwan) i Haneczka (Ewa Kaim) uwodzą młodzieńców w sposób przywodzący na myśl podania o wilach, dziwożonach i rusalkach. Wiodąc w sen, prowadzą w śmierć, nie tylko družbów zresztą. Atmosfera gęstnieje, gdy trzymające się pod ramię kobiety podążają krok w krok za Panną Młodą (Gac 2017).

O ile więc w tradycyjnych wystawieniach *Wesela* inscenizatorzy szukali środków wyrazu pozwalających zróżnicować sceniczną ekspresję postaci ludzkich i fantastycznych, o tyle Jan Klata stwarza na scenie swego rodzaju *theatrum tremendum*. Wszystkie postaci jego spektaklu naznaczone są piętnem śmierci, mają upiorny, niejednoznaczny status żywych i umarłych zarazem. Co najbardziej interesujące, to fakt wywiedzenia tej koncepcji z wizji Stańczyka, który w spotkaniu z Dziennikarzem mówi tak:

A cóż tobie niepokoję  
tych, co w grobach leżą?  
Myślisz, że się trupy odświeżą

strojem i nową odzieżą –  
a ty z trupami pod rękę  
będziesz szedł na Ucztę-mękę  
i jako potrawy żuł,  
czym się tylko kiejs ktoś truł;  
wsączał w siebie i pił,  
czym tylko kto gdzie gnił;  
czy to ma być twoja krew?! (Wyspiański 1984: akt II, sc. 7)

Wyraźnie wybija się tutaj estetyka ambalażu – opakowania trupów wydobytych z grobów w „stroje i nową odzież”, fałszerstwa, a w kontekście polskiej tradycji teatru XX wieku Teatru Śmierci Tadeusza Kantora i koncepcji „podszywania” się aktorów (w tym wypadku w teatrze życia codziennego) pod żywych ludzi.

Kwestia ta znajduje rozwinięcie dzięki odniesieniu się przez reżysera krakowskiego przedstawienia do muzyki i tekstów zespołu Furia. O ile rola muzyki w przedstawieniu Jana Klaty była na ogół dostrzegana przez krytyków i oceniana pozytywnie, o tyle nikt nie pokusił się o wejście głębiej w teksty utworów Furii. Podkreślę raz jeszcze, że nie mają one wielkich walorów literackich, nieraz kojarzą się z grafomanią, którego to zarzutu lider zespołu nie traktuje wcale jako deprecjonującego jego twórczość (Dziadowskie lamentsy: 2018). Teksty mają być tajemnicze, otwarte na różne możliwe interpretacje, wręcz hermetyczne. „Nihil” konsekwentnie odmawia jakiegokolwiek autoegzegezy. Moja zawodna pamięć widza pozwoliła na zidentyfikowanie w spektaklu Klaty trzech piosenek: *Opętanka* i *Zamawiania drugiego* z płyty *Nocel* oraz *Zabieraj łapska* z longplaya *Księżyc milczy luty*. *Opętaniec* staje się podstawową melodią weselną w przedstawieniu (można go usłyszeć w dostępnym w Internecie efektownym zwiastunie przedstawienia), powraca jak refren:

krążyć i krążyć i krążyć

otępiały opętaniec  
spętany otępielec  
osmolony utopielec  
opleciony skazaniec

obudzony zaskroniec  
pojebany zagorzalec  
złapany zagmatwaniec  
zapluty nagrzaniec  
odrodzony ulepiec.

W nazbyt uładzonym literacko tekście chciałbym zwrócić uwagę na motywy krążenia, który koresponduje dobrze z frazą Wyspiańskiego „raz do koła, raz do koła”, oraz serię „-alców” – neologizmów sensu stricto (jak „ulepiec”) lub też słów czasem dobrze znanych, ale użytych najwyraźniej w nowych, nieokreślonych bliżej znaczeniach, co może stanowić jakieś odległe echo słowotwórczej inwencji Bolesława Leśmiana. Swoją wagę w kontekście spektaklu Klaty mają tu dziwne stwory zaludniające świat, ni to żywe, ni umarłe.

Tekst *Zamawiania drugiego* jest o niebo prostszy, składa się z powtarzanego po wielokroć wołania „Krępulcowi nie ulec!” oraz dopowiedzenia „kiedy wola życia głoduje”, co w sumie można uznać za motto całego przedstawienia Jana Klaty. „Krępulec”, jeśli mnie moja intuicja interpretacyjna nie myli, stanowi dla reżysera peryfrazę Chochoła, która pozwala przywrócić mu tajemniczą moc magiczną, z której został odarty w sztamkowych wyobrażeniach pocziwego, gadającego snopka siana.

Chochole siano pojawia się w krakowskim *Weselu* jako motyw naznaczenia śmiercią „wszyscy” we wszystkie kostiumy (ich twórczynią jest Justyna Łagowska). Zakłęcia Chochła w ogóle nie pojawiają się w przedstawieniu, to wciąż obecny na scenie zespół Furia spełnia rolę Guślarza realizującego scenariusz obrzędu wesela i dziadów zarazem. Uznanie Chochła za hipostazę Krępulca – „Tego, który krępuje, obezwładnia, odbiera wolę życia” koresponduje bez wątplenia ze skojarzeniem przywołanym przez Dariusza Kosińskiego w jego recenzji, że Chochł został nazwany w *Legendzie* przez samego autora *Wesela* Martwicą (Kosiński: 2017). Do tego ciągu skojarzeń dodałbym jeszcze Wielkiego Krzywego z *Peera Gynta* Henrika Ibsena, aby domknąć zaskakujące zestawienie Furiowej grafomanii z wysoką poezją dramatyczną należącą do kanonu europejskiej kultury.

Trzeci z wymienionych wyżej utworów Furii otwiera część przedstawienia, w ramach którego na scenę zaczynają przychodzić zjawy z drugiego aktu *Wesela*. Przywołana już wyżej, śpiewana chrapliwym głosem fraza „Wstawać trupy, koniec spania/ Dalej trupy będziem latać” wydaje się wobec arcydramatu Wyspiańskiego jakiegoś rodzaju nadużyciem, jeśli przypomnimy sobie barwne, malarskie kostiumy zjaw z *Wesela* Andrzeja Wajdy, o których była mowa wyżej. Sięgnijmy jednak do tekstu źródłowego, aby sprawdzić, czy grafomańskie nekrofolkowe rojenia „Nihila” nie spotykają się w przedziwny sposób z poetycką frazą poety. W scenie 24 aktu I *Wesela* Poeta przedstawia taką oto wizję rzeczywistości:

Duch się w każdym poniewiera,  
że czasami dech zapiera;  
tak by się gdzieś het gnało, gnało,  
tak by się nam serce śmiało  
do ogromnych, wielkich rzeczy,  
a tu pospolitość skrzeczy,  
a tu pospolitość tłoczy,  
włazi w usta, uszy, oczy;  
duch się w każdym poniewiera  
i chciałby się wydrzeć, skoczyć,  
ręce po pas w krwi ubroczyć (Wyspiański 1984: akt I, sc. 24).

Dotyczy to, rzecz jasna, bardziej żywych niż umarłych postaci dramatu, ale zapytajmy całkiem serio, czy łatwo nam przyjdzie odróżnić ludzi od figurek ludowej szopki, czyli *theatrum mundi*, zjawy od pozornie żywych, ale zarażonych przez „Krępulca” brakiem woli życia od umarłych?

Choć rozwiązania sceniczne przyjęte w akcie II przez Jana Klatę nie spotkały się ze szczególnym uznaniem krytyki, warto zweryfikować zasadność wizji reżysera, zderzając jego sceniczne rozwiązania z tekstem oraz praktyką współczesnego teatru polskiego. W porównaniu z Wajdą Kłata mocniej wydobył piekielne pochodzenie zjaw. W pewnym stopniu poszedł drogą wielu reżyserów *Dziadów*. Przywołuję arcydramat Mickiewicza właśnie dlatego, że stał się on w ostatnich latach prawdziwym barometrem światopoglądu reżyserów w kwestii istnienia/nieistnienia duchów oraz sposobu ich ukazywania w teatrze. I tak Radosław Rychcik w *Dziadach* poznańskich oraz Michał Zadara w *Dziadach* wrocławskich poszli tropem skojarzeń z filmowymi horrorami – od *Lśnienia* do *Blair Witch Project*, co jednak uczyniło duchy w ich spektaklach figurami nie budzącymi nadzwyczajnej grozy. Odczytywanymi przez widownię w konwencji pastiszu czy nawet parodii. W spektaklu Rychcika tylko Guślarz Tomasza Nosinskiego ustylizowany na Jokera granego przez Heatha Ledgera w *Batmanie. Mrocznym Rycerzu* w reż. Christophera Nolana pozostał niepokojącą, całkiem serio figurą *trickstera*. Z kolei

Paweł Wodziński w *Dziadach* bydgoskich uczynił z Guślarza sprytnego manipulatora, który prostymi sztuczkami i sugestiami potrafi nakłonić gromadę do maltretowania kukły symbolizującej Złego Pana, znajduje im zastępczy obiekt zemsty, skoro nie mogą osiągnąć rzeczywistego winowajcy.

Jan Klata po części wpisuje się w tę tendencję, manewrując pomiędzy baśniowo-pogańską a popkulturową motywacją działań zjaw w II akcie *Wesela*. Ekspozuje nade wszystko ich piekielne pochodzenie, co do którego w świetle tekstu Wyspiańskiego nie możemy mieć żadnych wątpliwości. Żadna z fantastycznych *dramatis personae* aktu II nie przychodzi z narodowego polskiego Parnasu (z Nieba), wszystkie wychodzą z Piekieł. Tyle że inaczej niż w odniesieniu do postaci ludzkich Jan Klata nie stroi zjaw w kostiumy historyczne. Przeciwnie każe im się pokazać nago lub półnago. Cieleśne obnażenie staje się znakiem z-piekieł-powstania. Dziennikarzowi pojawia się Stańczyk (obsada tej roli była podwójna, w niektórych spektaklach występował Edward Linde-Lubaszenko, w innych Jan Peszek, ja widziałem kreację tego drugiego), „(znakomity Jan Peszek), który skryty za drewnianą tarczą z namalowaną nań maską staje się kimś między Borutą a przydrożnym świętkiem, co to spadł z kapliczki, aby przekazać swoją narodową świętość żywym. Jego kaduceusz jest jak diabelski ogon à rebours, drewniany fallus, gałąź wyrastająca z pieluchy, jest jeszcze jedną maską, niczym więcej” (Gac: 2017). W wypadku obu grających Stańczyka aktorów piorunujące wrażenie robiły zmarszczki i fałdy starzejącego się ciała wystawione na ogląd widowni. Do tego ambalaż drewnianej tarczy z namalowanym na niej „uśmiechem”, a wreszcie nieprzystojny fallus-kaduceusz. W obu kreacjach – Lubaszenki i Peszka – Stańczyk nie ukazywał się jako mądry błazen Matejki, tylko zgodnie z refleksją Dziennikarza „Duch-zły – demon, Szatan” (akt II, scena 7).

Najwięcej kontrowersji spośród widm w akcie II *Wesela* Klaty wzbudziła Małgorzata Gorol grająca Rycerza Czarnego. Obcięta na krótko, półnaga, z biustem owiniętym ciasno bandażami, torsem pobielonym wapnem, z biało-czerwoną opaską na rękę, gniewna postać „panny wykletej”. Z pewnością tworząc taki wizerunek Czarnego Rycerza, reżyser miał na uwadze współczesne konteksty, ale broni go także tekst Wyspiańskiego. Scenę 9 aktu II otwierają słowa Poety (w spektaklu gra go Zbigniew W. Kaleta):

Otwarła się toń!  
Upomina się o swoje **Umarła**  
Szumem, gwarnością, zawrotem  
idzie ku nam z powrotem;  
jakaś **Przemoc wrotom grobu się wydarła**,  
oto, słyszę, woła (Wyspiański 1984: akt II, sc. 9).

W całej scenie dominują drastyczne obrazy: „Krwii, krwii pragnę, krwawe żniwo!”, „stosy trupów, stosy ciał,/ a krew rzeką płynie, rzeką” (Wyspiański 1984: akt II, sc. 9). Aż dochodzimy do kluczowego fragmentu, który w spektaklu Małgorzata Gorol wykrzykuje spazmatycznie:

[...] drzewce powbijane do ciał,  
Z trupów zaporą, z trupów wał,  
rycerski zgotowiony stos:

**Ofiarnica** –  
tam leć – tam chodź, tam leć!!!  
brać z tej zbrojowni broje,  
kopije, miecz i szczyt

i stać tam wśród krwi  
aż na ogromny głos  
bladocią się powlecze świt,  
a ciała wstaną  
a zbroje wzejdą  
i pochwycą kopije, i przejdą!!!  
Spiesz, tam leżą stopy ciał;  
**Przeparłem trumniska wieko,**  
czas, bym wstał, czas, bym wstał (Wyspiański 1984: akt II, sc. 9).

Ileż tu zaplanowanych przez poetę wybuchów emocji, nadekspresji. Nie mówiąc już o tym, że nasza „panna wyklęta” to żywy obraz Rozy Wenedy, tej z sióstr z dramatu Juliusza Słowackiego, która reprezentuje mesjanizm zemsty. Taką zresztą nihilistyczną puentą kończy scenę u Wyspiańskiego Poeta: „Śmierć – – – Noc” (Wyspiański 1984: akt II, sc. 10).

W *Weselu* Jana Kłaty mamy jeszcze dwie figury piekielne: Hetmana (Zbigniew Kosiński), który przychodzi do Pana Młodego (Radosław Krzyżowski), oraz grającego na pile Upiora (Ryszard Łukowski), sceniczne wcielenie mordercy małopolskiej szlachty w czasie rabacji galicyjskiej 1846 r. Jakuba Szeli. Ze sceny 13 przypomnę tylko kwestię Chóru (nie ma go w krakowskim spektaklu w ogóle), która wzmacnia mroczną interpretację *Wesela* przyjętą przez Klatę:

Złoty pan, weselny pan,  
Pójdźże w tan, dalej w tan:  
Na Weselu hula Śmierć,  
Garniec pereł, złota ćwierć,  
Zaprzedałeś Czortu kraj (Wyspiański 1984: akt II, sc. 13).

Potem na scenie pojawia się jeszcze Wernyhora (Zbigniew Ruciński), wraz z nim wątek magicznego złotego rogu mający, jak wiadomo, proveniencję baśniową. Jan Kłata, odwołując się do estetyki ambalazu, demontuje tę ograną i zwykle kłopotliwą scenicznie sekwencję zdarzeń magiczno-rytualnych. Wernyhora nie przynosi bowiem złotego rogu, tylko pustą, foliową torebkę (nawiasem mówiąc, pisząc recenzję bydgoskiej inscenizacji *Witaj/Zegnaj* Jana Kłaty, użyłem w tytule formuły „kultura foliowych torebek” na oznaczenie współczesnego świata, który najbardziej zajmuje inscenizatora (Duda 2008). Ten reżyserski gest anihilacji przedmiotu-symbolu może być rozumiany dwojako: racjonalnie oraz magicznie. Pierwszą drogą idzie w swojej interpretacji Dariusz Kosiński, pisząc o finale przedstawienia:

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 (Kosiński: 2017).

Wykładnia racjonalno-performatyczna Kosińskiego oznacza, że my, Polacy uczestniczymy od stuleci w „starych” obrzędach, rytuałach (a może „rytuałach”?), tańcach i korowodach, bo nie znamy niczego poza tą formą. Forma jednak pozostaje pusta – jak kapliczka na środku sceny. Na afiszu krakowskiego przedstawienia można zobaczyć zdechłego bociana rozpląszonego na ziemi. Bociana, który upadł. Przypomina to *Dziady* zrealizowane przez Eimuntasa Nekrošiusa w Teatrze Narodowym w Warszawie, gdzie Książd Piotr w stroju bociana (biała koszula, czerwone pończochy i czerwony

drewniany dziób) wypowiadał swoje Widzenie, przemieniony w świętego ptaka Polski i Litwy, nade wszystko w potężne wcielenie opiekuńczego bóstwa Słowian, które krąży nad ziemią, chroni „swoich” przed złem. Jeżeli afisz pokazuje stan faktyczny i Dariusz Kosiński ma rację, świat Polaków został ostatecznie odczarowany. Znacznie później niż świat zachodniego postkapitalizmu, ale jednak. Dawne obrzędy i rytuały stały się już tylko formami wspólnego przebywania, zużywania czasu wolnego, czystej ludyczności. Chciałbym jednak zwrócić uwagę na pewne magiczne zdarzenia w spektaklu Jana Klaty. Złoty róg cudownie (?) zniknął, a młody Jasiek (Krystian Durman) wybiegł ze sceny jako młodzieniec, by za chwilę wrócić jako osiemdziesięcioletni starzec. Jaka sprawiła to siła? Magiczna? Ponadludzka? I aby autor tego tekstu mógł uniknąć podejrzeń, że zwariował: jaka jest rzeczywista siła teatru w sferze pracowania narodowych fantazmatów, egzorcyzmowania upiorów, uzdrawiania wspólnoty za pomocą przed-stawiania?

### Bibliografia

- CIEŚLAK, J. (2017). *Stary Teatr w Krakowie: premiera Wesela Jana Klaty*, „Rzeczpospolita”, dodatek „Życie Krakowa i Małopolski” 14.05.2017. Pozyskano z: <http://www.rp.pl/Zycie-Krakowa-i-Malopolski/305149912-Stary-Teatr-w-Krakowie-Premiera-Wesela-Jana-Klaty.html> (dostęp: styczeń 2018 r.).
- CIEŚLAK, J. (2018). „Wesele” Jana Klaty, czyli naród żywych trupów, „Rzeczpospolita online”, dodatek „Plus Minus”. Pozyskano z: <http://www.rp.pl/Plus-Minus/305189903-Wesele-Jana-Klaty-czyli-narod-zywych-trupow.html> (dostęp: styczeń 2018).
- DUDA, A. (2008). *Kultura foliowych torebek*, „Teatr”, 12, 25-27.
- Dziadowskie lamenty. Z „Nihilem” rozmawiają Justyna Bochenek i Wiesław Czapkowski*. Pozyskano z: <http://www.violence-online.pl/wywiady/furia-dziadowskie-lamenty/> (dostęp: styczeń 2018).
- GAC, D. (2017). *Chocholowi nie ulec*, „Teatr”, 7-8. Pozyskano z: [http://www.teatrpismo.pl/po-premierze/1791/chocholowi\\_nie\\_ulec/](http://www.teatrpismo.pl/po-premierze/1791/chocholowi_nie_ulec/) (dostęp: styczeń 2018).
- HORUBAŁA, A. (2017). *Ostatni akord Klaty*, „Do Rzeczy”, 21/22, 28.05.2017.
- KOSIŃSKI, D. (2017). *Martwica dusz*, „Tygodnik Powszechny”, 22, 28.05.2017.
- KOSIŃSKI, D. (2010). *Teatra polskie. Historie*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN
- LEHMANN, H.-T. (2009). *Teatr postdramatyczny* (przeł. D. Sajewska, M. Sugiera). Kraków: Wydawnictwo Księgarnia Akademicka
- TARGOŃ, J. (2017). *Klata i po Klacie*, „Dialog”, 9. Pozyskano z: <http://www.dialogpismo.pl/w-numerach/klata-i-po-klacie> (dostęp: styczeń 2018).
- WAKAR, J. (2018). *Zaduszki. Wokół „Wesela” w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie*. Pozyskano z: <http://laboratorium.wiez.pl/2017/05/23/wokol-wesela-w-narodowym-starym-teatrze-w-krakowie/> (dostęp: styczeń 2018).
- WALASZEK, J. (2003). *Teatr Wajdy w kręgu arcydzieł: Dostojewski, „Hamlet”, „Wesele”*. Kraków: Wydawnictwo Literackie
- WYSPIAŃSKI, S. (1984), *Wesele*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, BN I nr 218.
- WYSZOMIRSKI, P., *Wstawac trupy*. Pozyskano z: <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/wstawac-trupy.html> (dostęp: styczeń 2018).



**ARTUR DUDA**

**“GET UP CORPSES”: ON APPARITIONS IN JAN KLATA’S STAGING OF *WESELE* BY STANISŁAW WYSPIANSKI**

The article offers an analysis and interpretation of Jan Klata’s conception of staging *Wesele* [The Wedding] by Stanisław Wyspiański at the National Old Theatre in Cracow. The author focuses on the key elements of Klata’s vision, beginning from anchoring this vision in the text, through the use of music and lyrics of the black metal band Furia, to scenography, costumes and actors, all of which make up the overall message of the performance as “the night of the living dead”. The author pays special attention to the characters of the drama as the living dead and to the apparitions from Act 2 of *Wesele*.