

Przedstawienie w Teatrze Nowym w Poznaniu intriguje od pierwszej sceny. Nie znajdziemy tu weselnej aury, bez której tak trudno wyobrazić sobie w teatrze arcydramat Stanisława Wyspiańskiego. A jednak jest to możliwe. Zamiast rozświetlonej przestrzeni, tańca, radości — mamy przed sobą skromną przytanczną izbę, gdzie weselnicy wymykają się z weselnego korowodu, żeby odpocząć. Wyglądają na zmęczonych albo znużonych. Na płytkiej scenie, nieomal na proscenium, w zacisznym miejscu niejako „na stronie” — rytuał weselny już tak nie zobowiązuje, więc można weselnego koturnu zupełnie serio nie traktować. A jeśli czasem przez obskurne drzwi wpadają rozochoczone pary, widać od razu, że to biologia młodości się odzywa, która musi dojść do głosu zawsze i wszędzie bez względu na sytuację. Jest więc hafaśliwym wyskokiem, zgrzytem, który na pozór weselnej wspólnoty od razu nas uczyła.

Zywoćność manifestują przede wszystkim przedstawiciele stanu chłopskiego, bo stanowi ona argument wobec gości z miasta, jest poniekąd wyzwaniem, jak u wadziornie obnoszącego się swoją siłą Czepca (Tadeusz Drzewiecki). Nie znaczy to jednak, aby animozje klasowe miały być tym, co-buduje dramat tego przedstawienia. Reżyser, Janusz Nyczak, dopuszcza je do głosu, aby pokazać jak te siły się rozmiągają. Jak argumenty zarówno chłopów i inteligentów nie trafiają do drugiej strony, nie są właściwie rozumiane ani ocenione. Tak jest w rozmowie Dziennikarza z Ciepcom, Radczyni z Kliminą, Poety z Panną Młodą i wielu innych. To rozmiąganie argumentów pomaga ujawnić najbardziej znamienne rysy tego przedstawienia: bezwład i inercję przedstawionego świata, ukrytą pod pozorami zewnętrznego polotu, śmiechu, błyskotliwej riposty, weselnego animuszu, czy na drugim biegunie — ironii i dystansu, które wcale przed niczym nie chronią.

Kameralnie i z dużą wnikliwością rozegrane przez reżysera sceny i aktu, jakby żywcem wyjęte z realistycznego dramatu psychologiczno-obyczajowego, dają precyzyjnie zarysowany obraz duchowej panoramy społeczeństwa. I jest to obraz przygnębiający. Odkrywamy u weselników obojętność, zimną kalkulację interesu, pustą grę żartów, ironię — a wszystko to w atmosferze nostalgicznego zaszepienia, bo rzecz jasna nikomu z tym dobrze nie jest. Bo czy myśli się tu naprawdę o zmianie? Scena wywołania Chochoła wygląda na żalosne pokpiwanie z siebie samych, z głosu, który chciałby się w człowieku może i odezwać, lecz skąd wziąć siły i przekonanie? Wszelkie podejmowane działania są połowiczne. Każdy wydaje się być podszyty chochołem. Stąd też Chochoł z „Wesela” to żadna w przedstawieniu Nyczaka „osoba dramatu”, która by wносиła atmosferę złowieszczygo symbolu i nadawała rangę problemowi. Tutaj Chochoł to po prostu śmieć, rzecz niezauważalna, zwykła aż do przekreślenia wszelkiego znaczącego sensu. Wtarta niejako w krajobraz połowicznych znaczeń jakich w świecie tego „Wesela” pełno. Chochoł-symbol byłby w świecie tych głęboko nieszczęśliwych i zagubionych ludzi wręcz czymś niestosownym, nadmiarem, który przeszkadza. Tutaj nikt nie udaje kogoś innego niż jest. Nikomu nie trzeba prawdy cisnąć w twarz. Smutne twarze sygnalizują świat ludzkiego wyczerpania, tych którzy czują się przegrani.

„Wesele” w reżyserii Nyczaka odbiega bardzo od naszych pojęć i wyobrażeń o tym dziele Wyspiańskiego. Nie dał się uwieść reżyser polskością, która nazbyt często łączy się z witalnością, zwłaszcza kiedy znajdujemy ją w kręgach weselnego świata. Zamyślenie nad „kondycją” Polaków w przedstawieniu Nyczaka nie trzyma się tropów już znanych, mocno wyartykuł, czy po prostu nadużywanych. Nie mówi się tu o polskość uwikłanej w problemy, która pomimo to przepycha się do życia swoim zdrowym rdzeniem. Bo niemoc trawi tutaj wszystko. Jedna tylko po-



Scena z „Wesela” w inscenizacji Państwowego Teatru Nowego w Poznaniu  
Zdjęcie: Maciej Głowaczewski

## „Wesele” bez wesela

stać nie poddaje się temu prawu, to Jasiak zachowujący nieuległość pragnień. Najpierw marzy mu się wprowadzić dwór, pieniądze i pawie pióra, ale potem, kiedy gubi złoty róg i nie ma kłucza, aby obudzić ludzi do czynu, nagle przywiera rozpaczliwie i uparcie do majaku czy zwiudu, którym natchnął go Gospodarz, i nie rezygnuje do końca ze swego scenicznego losu.

Ten pełen gorzkiej refleksji obraz ulega zatarciu jedynie w II akcie dramatu. Wizyjny charakter scen związanych z pojawianiem się zjaw powoduje, że perspektywa jednostkowego widzenia musi ulec gwałtownemu poszerzeniu. Historia, polityka, głębie ludzkiej psychiki stapiają się w wielowarstwowym dziedzictwie ducha, które trzeba dźwignąć, przewartościować. Albo też wyśmiać jako zwid szalonej, wariackiej weselnej nocy. W obrazie scenicznym podnosi się wewnętrzna ściana izby i realistyczna sytuacja, skala ludzkich zachowań wydane zostają nagle na pa-

stwę mrocznych przestrzeni ludzkiego wnętrza. Rozmowy z „Osobami dramatu” przyjmujemy jako strzępy błędnej świadomości, która nie potrafi swym erupcjom nadać kształtu w pełni jasnego i czytelnego.

Logika myślenia reżysera, dotąd nie sprawdzająca się, już nie wystarcza. Postacie, tak jak zostały zakrojone w realistycznym i akcie, nie są dobrym punktem wyjścia. Właściwa byłaby ironia i szyderstwo, ale weselnicy postawieni wobec otwierającego się świata swej duszy czują się nazbyt zagubieni, aby było ich stać na tego typu dystans. Pozostaje jedynie izolacja jako swoista obrona wobec powinności, którym nie można sprostać. Tylko relacja Dziennikarz—Stańczyk uzyskała teatralnie czytelną wykładnię. Nie ma więc dialogu — są monologi: Dziennikarza (Wojciech Standałło), będący nieustannym samooskarżaniem i Stańczyka (Janusz Michałowski), dający świadectwo mądrości nikomu niepotrzebnej. Trzeba tu wspomnieć o najlepszej w przedstawieniu roli Gospodarza w wykonaniu Wiesława Komasy. Jego gwałtowny odruch, już nie buntu, ale bezsilnej rozpacz, który na przekór wszystkiemu chce dać świadectwo prawdzie, zdaje się wskazywać, że proces rozumnego kształtowania swego stosunku do sytuacji, w której się żyje, stracił rację bytu. Pozostało jedynie pulsowanie czy raczej skurcze świadomości przechodzącej od nostalgicznej zadumy po nagle porywy kończące się stanem jeszcze głębszego zagubienia.

W III akcie przedstawienie odzyskuje klarowność obrazu. Oglądamy dramaty tych, którzy nie dorosli do sytuacji, jaką sami po części wywołali, umacniając się w stanie oczekiwania przy najmniej okazy. Pijaństwo Nosa w wykonaniu Jacka Różańskiego staje się rodzajem kary, jaką wymierza sobie sam za głupotę i niezdolność do działania. On jeden spośród weselników zachowuje zdrowy osąd sytuacji. Inni ulegają omamowi bezsilnej świadomości, która na rzeczywiste pragnienia chce jakoś odpowiedzieć. Narastanie oczekiwania, proces utwierdzania się w nim, bo wszyscy chcą, żeby coś wreszcie się stało, w warunkach ciasnej izdebki uzyskuje szczególnie bolesną wymowę. Za to później, kiedy podnosi się wewnętrzna ściana izby i światło pada z głębi, skąd nadbiega Jasiak, widzimy ich przez jakiś czas jako świat cieni. Przejmująca jest też scena, kiedy weselnicy gromadzą się ze sztandarami, kosami i świętymi obrazami, z Matką Boską Ostrobramską włącznie — po które sięgnęli, bo sytuacja zdawała się wchodzić w stadium rozstrzygające. Ale są to jed-

nak tylko znaki i symbole. Przekonujemy się o tym, kiedy Jasiak stara się ich wyrwać ze stanu bezruchu i martwoty i wyjmuje im z rąk cały święty, narodowy sztandar. Okazuje się wtedy nagle, że są jedynie ludzką masą zbitą ciasno w tłum, do którego przemówić lub zwrócić jego uwagi wcale nie można. Ci ludzie zlepiani ze sobą i w ten sposób obezwładnieni poruszają się razem wspólnym ruchem. Słychać gwar i natłok ludzkich głosów, z których zrozumieć niczego się nie da. Jasiak próbuje coś mówić, krzyczy, szarpie rękami jednego i drugiego, ale kłęb ludzkiej masy odsuwa się powoli w głąb sceny, pogrążony w swoim drobnym, nieubłaganym dreptaniu. Na proscenium pozostała sterła złożonych sztandarów i świętych obrazów. Kto to podejmie? — zdaje się pytać teatr widzów, bo tylko oni zostali.