

MAŁGORZATA ANDRZEJAK-NOWARA  
Uniwersytet Opolski

*Wesele na podstawie „Wesela”*  
z Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu  
– recykling czy adaptacja

Recepcja *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego jest przebogata. Obrosła w setki interpretacji i odczytań, adaptacji i ekranizacji, krytycznoliterackich analiz, teatralnych recenzji. Te zaś, wspierane narodową mitologią, doczekały się już swojej własnej tradycji. Od prapremiery dramatu w krakowskim Teatrze Miejskim, która odbyła się 16 marca 1901 roku, minęło sto piętnaście lat. I właśnie tamto wydarzenie – jak zauważa Maria Prussak – „zapołątkowało nowoczesny teatr w Polsce” (Prussak 2005, 5). Dramat Wyspiańskiego – jak zapewnia badaczka – wymyka się sprawdzonym interpretacjom: „zwodzi, myli tropy (...) miesza fikcję i rzeczywistość, komedię i tragedię, blażeństwo i męczarnię, przeszłość i przyszłość, tańce weselne i pogrzebową stypę, obrzęd pisanego dużę literę *Wesela* i *Dziady*” (Prussak 2005, 49). Spektakularna prapremiera *Wesela* utrwaliła pozycję Wyspiańskiego jako dramaturga i inscenizatora. Kapryśny malarz i poeta, który – w opinii jemu współczesnych – pisał symboliczne, niejasne dramaty, stał się z dnia na dzień godnym następcę romantycznych wieszczów, a jego dzieło uznano za najlepszy polski dwudziestowieczny dramat.

Twórczość Wyspiańskiego trudno zamknąć nawet w najbardziej pojemnych formach. Sam autor *Wesela*, który był wrogiem konwencjonalnych etykiet, stroniącym od określeń ograniczających artystyczną swobodę, również wymyka się z ram prostej klasyfikacji. Wyspiański nie tylko sięgał do tematów i problemów obecnych w swojej epoce, ale dokonując rozrachunku z przeszłością, budował wypowiedzi krytyczne. Jego wielką zasługę był pro-

jekt otwartej kompozycji dramatu, wprowadzenie do teatru elementów innych sztuk (architektury, malarstwa, muzyki, tańca), nowoczesnej koncepcji gry aktorskiej i ruchu scenicznego. Podporządkowując wszystkie elementy inscenizacji nadrzędnej koncepcji – idei utworu, potrafił je spajać w jedno barwne widowisko. Odszedł od weryzmu, posługiwał się symbolami, zdezerzał i zespał mity z rzeczywistością. W scenicznych realizacjach swoich dramatów, które wówczas przekraczały możliwości techniki teatralnej, stosował symultaniczną organizację przestrzeni, zmiany perspektywy poprzez wykorzystywanie sceny obrotowej, zastyganie sytuacji w obraz. Fascynowało go światło, ruch, nakładanie i przenikanie obrazów, budowanie nastrojów za pomocą dostępnych elementów wizualnych. Stworzył projekt „teatru ogromnego”, nie tylko w sensie przestrzennym. Wyspiański poszukiwał nawiązań do teatru antycznego i jego widowisk o charakterze religijnym, które wywoływały *katharsis*.

Spektakl, który wybrałam jako egzemplifikację dla swoich analiz i refleksji nad teatralną adaptacją klasycznego dramatu, to niezwykle odważna inscenizacja *Wesela na podstawie „Wesela”* z Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu. Reżyserem przedstawienia jest znany z przewrotnych, surrealistycznych spektakli Cezary Tomaszewski, który opolską realizację nazwał esejem na temat tego, czym tekst Wyspiańskiego stał się po latach. Zawarty w dramacie potencjał wizji inscenizacyjnych stanowi nie lada wyzwanie dla współczesnego teatru, ale zarazem przysparza wielu kłopotów interpretacyjnych. Młodzi twórcy najczęściej wykorzystują kanoniczny tekst jako bazową tkankę, na której techniką palimpsestu piszą swoje własne historie, nierzadko spiętrzając eksperymenty formalne. Podobnie autorzy scenariusza – Tomaszewski i Wąsik – ogłosili, że z pełną świadomością wykorzystali dramat Wyspiańskiego, traktując go jako performatywną partyturę, będącą punktem wyjścia do dalszych działań zespołu biorącego udział w przedstawieniu. Tomaszewski wysnuł jeszcze jeden interesujący wniosek:

Nieudana zabawa weselna, która zaciążyła jak fatum nad losem Polski czy naszym losem, dała moim zdaniem mylne wrażenie na temat naszego społeczeństwa. Jakbyśmy byli jakimiś totalnymi półgłówkami, którzy się nie rozwijają, są cały czas w konflikcie, zamrożeni przez snopek siana (...). Jeszcze może ta diagnoza 115 lat temu była celna, ale przecież to jest ogrom czasu. U nas zjawy przejmują imprezę i ją naprawiają, powodują, że *Wesele* staje się weselem, czymś pozytywnym. A nie weselem, gdzie ludzie się zeszli, upili i zostali zamrożeni w niemocy i letargu (Friedla 2015).

Justyna Wąsik, odpowiedzialna za dramaturgię spektaklu, w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej” przyznała, że podejście do tekstu Wyspiańskiego było z założenia powierzchowne:

Chcieliśmy opowiedzieć, co się tam tak naprawdę dzieje, co widać, a nie o tym, czego się trzeba doszukiwać, wyczytywać ze streszczeń. Myślę, że zostało już powiedziane na wiele sposobów to, co jest w głębi, a teraz czas zrobić coś ciekawego z tym, co dzieje się na powierzchni (Friedla 2015).

Nieprzywiązywanie wagi do słów dramatu paradoksalnie nie zaprzecza intencjom twórcy *Wesela*, ponieważ sam Wyspiański – na co zwraca uwagę Prussak – „w tekście dramatu nieustannie gromadzi ostrzeżenia, żeby nie przywiązywać zbyt wielkiej wagi do słów i zdarzeń, nie absolutyzować prawd ogólnych, choć tyle tu aforystycznych formuł, tyle zwrotów, które jako przysłowia weszły już do języka codziennego” (Prussak 2005, 50). Zatem zarówno skrótowość wypowiedzi, jak i wszelkie możliwe zmiany, kontaminacje oraz przesunięcia interpretacyjne, przeprowadzone przez realizatorów widowiska na kanonicznym tekście, wydają się w pełni uzasadnione.

*Wesele na podstawie „Wesela”* rozpoczyna się od paru przed-prologów. Przedstawienie otwierają wypowiedziane przez tajemniczą kobietę zza kulis magiczne słowa: „Kocham cię”. W ciszy rozbrzmiewają pojedyncze akordy muzyki fortepianowej, a na jej tle kolejny głos z *offu* – tym razem męski – serdecznie wita gości zgromadzonych na widowni. Rola gospodarza teatru, jak się później okaże, przypada postaci Chochola, który w stylu konferansjera z poprzedniej epoki zapowiada rozpoczęcie spektaklu. Zwyczajna, grzecznościowa formuła, połączona z prośbą o niewyłączanie telefonów komórkowych, wprowadza widzów w konsternację. Z jednej strony odebrana jako niewybredny żart, z drugiej – zaproszenie do przewrotnej zabawy. Staje się rzeczą oczywistą, że zapowiedziany komunikat określa formułę przedstawienia *à rebours*. Następuje kolejny przedtakt do prologu: zza czerwonej kurtyny wylaniają się, również wywołane przez Chochola-konferansjera, gwiazdy opolskiego teatru, które mają deklamować wybrane fragmenty *Wesela*. I kolejno: monolog Pana Młodego wykonuje aktorka znana z farsy, granej z dużym powodzeniem w „Kochanowskim”. Dla odmiany rolę Racheli przejmuje tercet śpiewających w kanonie aktorów. Jakby tego jeszcze było mało, na scenę wkracza montażysta sceny, z intencją wypowiedzenia własnego monologu, utożsamiając się z powszechnie panującą w nowoczesnym teatrze zasadą, według której „każdy zagrać może”. W dalszym

ciągu tej zadziwiającej introdukcji pojawia się tym razem już zawodowy aktor, który wpisując się dosłownie w konwencję *à rebours*, recytuje kolejny fragment *Wesela*, tyle że od tyłu. Gdy wreszcie czekającej na swój popis Racheli udaje się dojść do głosu, zapomina swojej kwestii. Przytomny Chochol zarządza podniesienie kurtyny.

Wchodzimy w przestrzeń dramatu: ukazuje się „zmiksowany obraz ludowo-popkulturowego wzornictwa. Humorystycznie zderzone poetyki emanują ze sceny delikatną aurą niesamowitości, w której współgra architektura przestrzeni, kolorystyka i surrealistyczne detale” (Kopkiewicz 2015). Projekt tak pomyślanej scenografii to zasługa BRACI, czyli duetu artystycznego Klepacka-Choraży, którym udało się zorganizować znakomitą wizualną płaszczyznę. Jedną z największych scen obrotowych w Polsce tworzy krąg właściwego wesela, nad którym zawieszono instalację, zbudowaną na planie wiejskiej chałupy. Szkielet domu, przypominający stelaż gigantycznego namiotu, wyznacza miejsce akcji. Pośrodku sceny wyeksponowany jest stół, a na nim na tandetnych, ogrodowych krzesłach Para Młodych w bieli. Groteskowa Panna, popalając papierosa, wykrzykuje swoje jedyne dwie kwestie: „Trza być w butach na weselu” na przemian z: „Ano chciałeś, masz wesele”. I znowu mamy to czynienia z figurą *à rebours*, bo najczęściej to kawalera przymuszają do ożenku. Tymczasem zniewieściał Młody siedzi nieruchomo, nie mając dosłownie nic do powiedzenia, aż w końcu zostaje zrzucony ze stołu potężnym ciosem w szczękę, który wymierza mu jego świeżo poślubiona małżonka. Zaburzone relacje Młodych widoczne są już na pierwszy rzut oka, ale co kryje się pod spodem? Jak sugeruje Magdalena Popiel, zarówno „wybór bohaterów *Wesela*, miejsce i sam temat »wyjściowy« stanowi wariant dramatu rodzinnego” (Popiel 2007, 111). Bo przecież trudno nie dostrzec

ogromnej skali, na jakiej Wyspiański rozpina namiętności postaci. Sama tylko przestrzeń napięć erotycznych, zazwyczaj w tym dramacie bardzo intensywnych i gwałtownych, wykazuje duże zróżnicowanie: od wyrafinowanego towarzyskiego flirtu po dosadne parobczańskie zaloty (Popiel 2007, 111).

Także w opolskim spektaklu zostały wyeksponowane różne wątki miłosne, które wzbogaciły dramaturgię widowiska o swoje historie, jak chociażby zainicjowany podczas weselnej zabawy związek Zosi z Dziennikarzem, Racheli z Poetą, nie wspominając już o spotkaniu Marysi z Widmem.

Wracając do ostro zarysowanej dominacji Panny Młodej, to przecież podobna relacja istnieje pomiędzy parą Gospodarzy. W szczególności po od-

wiedzinach Wernyhory, kiedy to Gospodyni rozstrzyga kwestię znalezionej na progu swego domostwa złotej podkowy. W inscenizacji Tomaszewskiego zarówno sytuacje, jak i działania postaci opierają się na ironii, która również w oryginale „jest podstawową metodą kształtowania dialogu dramatycznego” (Prussak 2005, 50), o czym przypomina badaczka:

ironia, która wprowadza pewien rodzaj napięcia i dystansu, tak w stosunku do przedmiotu rozmowy, jak i w relacje między postaciami. Znika wtedy możliwość utożsamienia się współczucia. (...) Ironia pojawia się nie tylko między partnerami rozmowy, ale i wewnątrz wypowiedzi jednej postaci, czasem funkcjonuje jako oznaka jej samoświadomości, czasem jako autokompromitacja (Prussak 2005, 50).

W zgodzie z powyższym cytatem w spektaklu Tomaszewskiego autokompromitacja okazuje się najczęściej stosowanym chwytem.

Wokół usztywnionej młodej pary, usadowieni na prowizorycznych siedziiskach z palet, wyciągnięci na turystycznych łózkach czy wreszcie rozwaleni pośród plastikowych butelek z napojami, polegają weselni goście. W tle piramida ze słomianych kostek, po prawej stronie gigantyczna dożynkowa korona, po lewej – nadmuchane, kiczowate, tropikalne palmy. Siedzący w kręgu weselnicy monotonnie wyśpiewują znany motyw: „Miałeś, chamię, złoty róg”. To punkt wyjścia dla scenicznej akcji, która po podniesieniu kurtyny zastaje gości w uśpieniu, co jest kolejnym znakiem widowiska *à rebours*. Wszystko wskazuje na to, że uroczystość trwa już od paru dni, a początek spektaklu zapowiada mocno już wymęczoną końcówkę weselska. Gdy Chochół – tym razem w roli wodzireja – podrywa gości i woła: „Budzimy się!”, rusza scena obrotowa, postaci ożywają, wypowiadając symultanicznie kwestie, z których docierają do widowni strzępy dialogów Wyspiańskiego. Ale nawet z tego belkotliwego jazgotu wylania się nasza dobrze przecież znana „swojska szopa”. I oto zacządni ludomanią tak zwani „zadomowieni” w swoich barwnych strojach: w czapkach, serdakach, pawich piórach, z przytupem i ludową przyśpiewką na ustach ruszają w tan. Dołączają do nich wywołany z pola swojski Chochół, który ujawnia się zza kulis. W kontraście do swojskości w przeciwległym kącie izby – stłoczona gromada „obcych”. „A do tego wszystkiego jeszcze nasze typowe, jakże swojskie wady: słomiany zapal, lekkomyślność i... pijaństwo” (Podraza-Kwiatkowska 2003, 83).

Wydarzenia sceniczne, które rozgrywają się w przytancznej izbie, tak jak u Wyspiańskiego układają się w konstrukcję jasełek, inaczej nazywanych

szopką. „Istotnie, jak w jasełkach, bez wątku, który by je łączył, pojawia się para po parze, odgrywa swoją scenę i niknie w szumie toczącego się weselska” (Wyka 1950, 25).

W tle mazur Moniuszki ze *Strasznego dworu*, przetykany chocholim hasłem: „Bawimy się!” Ogólna kakofonia i zmęczenie. Nikt nikogo nie słucha. Nikt z nikim nie zamierza się porozumieć. Doskonale skomponowany zamęt, znów jak w dramacie Wyspiańskiego.

Pierwsza część przedstawienia została precyzyjnie zrytmizowana: letarg, pobudka, zabawa, wszystko komentowane przez Chochoła-narratora, który niepostrzeżenie zmienia maski i role. Jego komentarze do złudzenia przypominają szkolne bryki, które tutaj zastępują weselne rozmowy, czy dobrze znane pijackie, sklerotyczne przechwałki.

W drugiej części *Wesela* według Tomaszewskiego wkraczamy we współczesność – rzecz dzieje się „tu i teraz”. Zamiast spotkania z widmami wprost od Wyspiańskiego, mamy zjawy rodem z telewizyjnych programów o zjawiskach paranormalnych. W towarzystwie Dziennikarza-komentatora odwiedzamy nawiedzoną chatę. Zamerykanizowany łowca duchów, zaopatrzonego w rejestrator do komunikacji z zaświatami, usiłuje wylapywać demony przeszłości. Kiedy wreszcie natrafia na bliżej nieokreślone ciało astralne, przeistacza się w medium, poprzez które przepuszczane zostają głosy kolejnych wylapywanych duchów.

W ten sposób przenosimy się do kolejnego wymiaru współczesności – można śmiało stwierdzić, że jeszcze bardziej widmowej, niż ta z utworu Wyspiańskiego. Fantazmaty rzeczywistości, przybywające wprost z popkultury, wygłaszają z pozoru przypadkowe monologi, które pochodzą z różnych sfer współczesnego dyskursu. Tomaszewski, zachowując elementy tradycji i doświadczenie narodowej wspólnoty, czyta „dawność” w stylu współczesnym. Tym samym otwiera przestrzeń dramatu na aktualne dylematy i pytania egzystencjalne. Zjawy wyjęte z różnych opowieści i z różnych epok tworzą przestrzeń tonacji – od tragedii po farsę, jako kolejny miks historyczno-popkulturowy. Hetman w interpretacji Tomaszewskiego to wcielenie filmowej seksbomby z lat pięćdziesiątych XX wieku, w złotej kreacji Rity Hayworth, która opowiada o szybkich ślubach w Las Vegas. Wernyhora – również kobieta, w sterylnej czerni – dla odmiany – głosi pochwałę halucynogennych grzybków. Dziad-Szela krztusi się własną krwią, a popijający wino przy laptopie Stańczyk, w charakterystycznej czapeczce z dzwonczkami, próbuje rozwikłać „weselne” tropy komentarzami z Wikipedii. Monologi widm, które wymykają się aksjologicznemu statusowi swoich lite-

rackich pierwowzorów, tylko na pierwszy rzut oka wydają się bezsensowne. W istocie stawiają trafną diagnozę naszej skrzeczącej rzeczywistości.

Wchodzimy na poziom meta-teatralny. Ale zamiast dyskusji o dramacie twórcy spektaklu serwują nam wypowiedzi z forum dla maturzystów. Potem Tomaszewski wpisuje w treść widowiska analizę utworu, charakterystyczną dla tzw. prób stolikowych. Poznajemy wspomnienia Julii Nowakowskiej, która ujawnia fascynację Wyspiańskiego muzyką Wagnera, co Tomaszewski świetnie wykorzystuje, włączając do inscenizacji scenę z *Lobengrina*. Połączenie Wagnera z Wyspiańskim, na pierwszy rzut oka bez sensu, jest w pełni uzasadnione, jako że „tematem obu dzieł są nie tylko zaślubiny, ale również obecne w obu utworach pragnienia wewnętrznej przemiany”<sup>1</sup> (Kopkiewicz 2015).

Tymczasem w weselnym kręgu rodzi się emigracja, po czym scena pustoszeje, a zamiast weselników pozostają na niej już tylko transparenty: „Lepiej zmywać i balować niż się modlić i głodować”, czy „Bóg Horror Ojczyzna”, wreszcie: „Rzuć wszystko i chodź emigrować”. Pomimo to chocholi taniec trwa. Radośnie zgodni goście, tuląc się do siebie, tańczą w rytm kojącego przeboju z *Króla Lwa*. W finale spektaklu Pan Młody śpiewa – a jakże – po angielsku, za to z istic młodopolską emfazą, znany przebój Eltona Johna *Can You Feel The Love Tonight*, w tle przelatuje, niczym sen jaki złoty, zmaltretowany sztuczny bocian. Chór duchów w prześcieradłach, który w międzyczasie pojawił się *deus ex machina*, kolysze się miarowo...

Należałoby na koniec się zastanowić, czy *Wesele* na podstawie „*Wesela*” z Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu jest adaptacją kanonicznego tekstu, czy jego swobodna kompozycja bardziej przypomina jakąś szczególną formę parateatralną? Opierając się na stwierdzeniu Patrice’a Pavis’a, że w adaptacji scenicznej wszelkie zabiegi, takie jak: skróty, cięcia, modyfikacje, kontaminacje, reorganizacja fabuły, „wygładzanie” stylu, redukcja liczby postaci i miejsc akcji, włączanie tekstów spoza dramatu, wreszcie swobodne montaż elementami pozatekstowymi, są – jak najbardziej – możliwe. Jednak w przypadku omawianego spektaklu mnogość zmian i przesunięć interpretacyjnych wobec dramatu Wyspiańskiego jest tak gigantyczna, że trudno Tomaszew-

---

<sup>1</sup> Według Aldony Kopkiewicz motyw, który łączy *Wesele* Wyspiańskiego z *Lobengrinem* Ryszarda Wagnera, to pragnienie przemiany: konkretnie u Wagnera to poszukiwanie Świętego Graala, symbolizowanego w *Weselu* przez złoty róg. Ale można pokusić się o jeszcze głębszą refleksję, opierając się na Wagnerowskiej idei dzieła sztuki totalnej *Gesamtkunstwerk*, która zapoczątkowała Wielką Reformę Teatralną. Jak powszechnie wiadomo, pierwszym reformatorem polskiego teatru był właśnie Wyspiański, który przeniósł Wagnera teorię syntezy sztuk na grunt polskiego teatru, stwarzając swój własny projekt „teatru ogromnego”.

skiego *Wesele*... nazywać adaptacją. Tym bardziej że w przekazie scenicznym z pierwotnego tekstu pozostały zaledwie wyimki – około dwudziestu (jeśli nie mniej) procent z całości. Opolskie przedstawienie można śmiało wpisać w szereg modnych w ostatnich latach form pomiędzy instalacją a performansem. Idąc dalej tym tropem, nietrudno zauważyć, że inscenizacja wpisuje się w estetykę „re-”, oznaczającą różne postaci twórczego pasożytnictwa na cudzych tekstach. Ta z kolei realizuje się poprzez: renarracje, refabularyzacje, reinterpretacje, amplifikacje i kontynuacje czy wreszcie formy pastiszowe oraz parodyjne. Jak zauważa Anne Ubersfeld, „tekst w obrębie przedstawienia istnieje podwójnie – jako głos i jako wcześniejszy projekt spektaklu” (Ubersfeld 2007, 18). Każda realizacja sceniczna tego samego tekstu zakłada przekład wyjściowego tekstu na inne środki teatralnego przekazu. Tym samym nowa wersja projektu dysponuje już innym rozłożeniem akcentów, sensów i podtekstów.

Opolska inscenizacja *Wesela na podstawie „Wesela”* potwierdza znaną skądinąd tezę, że postmodernizm skutecznie zniósł wszelkie ograniczenia. Także kult autora – różnicę między czytanim a pisanym, mówionym a pokazywanym, własnym a cudzym. Bo teatr postdramatyczny stał się teatrem ryzyka, gry z widzem i z samym sobą. Prowokuje, zmusza do zaangażowania wszystkich zmysłów. Teatr postdramatyczny z matematyczną precyzją łączy ze sobą dramat, aktorstwo, taniec, muzykę, plastykę – zmierzając ku syntezie, tak jak to sobie wymarzył sam Wyspiański, tyle że we wszechobecnym i zupełnie nieznanym autorowi *Wesela* ujęciu performatywnym.

### Bibliografia

- Podraza-Kwiatkowska M., 2003, *Dlaczego róża nie zaimila „Wesela”. O przyczynach powodzenia dzieła Wyspiańskiego*, w: *Magia „Wesela”*, red. Michalik J. i Stafiej A., Kraków.
- Popiel M., 2007, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków.
- Prussak M., 2005, *Wyspiański w labiryncie teatru*, Warszawa.
- Ubersfeld A., 2007, *Czytanie teatru I*, przeł. Żurowska J., Warszawa.
- Wyka K., 1950, *Legenda i prawda „Wesela”*, Warszawa.

### Netografia

- Friedla M., 2015, *Wesołe „Wesele na podstawie Wesela” w Kochanowskim*, [http://opole.wyborcza.pl/opole/1,35114,17760323,Wesołe\\_\\_Wesele\\_na\\_podstawie\\_Wesela\\_\\_w\\_Kochanowskim.html#ixzz42o7AVCod](http://opole.wyborcza.pl/opole/1,35114,17760323,Wesołe__Wesele_na_podstawie_Wesela__w_Kochanowskim.html#ixzz42o7AVCod) [dostęp: 04.10.2015].

Kopkiewicz A., 2015, *Weselej!*, „Dwutygodnik”, nr 157, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/201315.html> [dostęp: 29.04.2015].

‘The Wedding on the Basis of *The Wedding*’ at Jan Kochanowski Opole Theatre:  
Recycling or an Adaptation

The article presents the cultural and existential purpose of using intertextual practice in a modern adaptation of *The Wedding* by S. Wyspiański in Jan Kochanowski Opole Theatre. The play, which reveals a spirit of post-dramatic theatre, has been called by its director, Cezary Tomaszewski, ‘an essay on what the text itself becomes in its stage form’. The performance encourages reflections and questions. Firstly, how far can a director go while abandoning the original text, traditions and expectations of the viewers? What kind of consensus must be reached when introducing changes into the original piece of work, to read it as a universal, existential drama about humans and contemporary times? Eventually, what does it mean to use *The Wedding* as a ‘performative script’?

Keywords: *The Wedding*, Wyspiański, literary recycling