

Rafał Węgrzyniak: Wyspiański prekursorem nurtu tanatyczno-katastroficznego w polskim teatrze

Wyspiański objawił się jako prorok hekatombi złożonej z milionów ludzkich istnień w Europie, a zwłaszcza na ziemiach polskich, w czasie obu dwudziestowiecznych wojen – pisze Rafał Węgrzyniak w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Wyspiański. Sztuka idei”.

Wraz z pojawieniem się na scenach dramatów Stanisława Wyspiańskiego w polskim modernizmie nastąpił regres do tematów i zagadnień rodzimego romantyzmu związanych z walką o przetrwanie narodu i odzyskanie niepodległego państwa. Pierwszą monografię Wyspiańskiego, wydaną w roku 1909, Józef Kotarbiński, który jako dyrektor Teatru Miejskiego w Krakowie umożliwił mu wystawienie czterech jego własnych sztuk *Wesela* (1901), *Wyzwolenia*, *Bolesława Śmiałego*, *Protesilasa i Laodamii* (1903) oraz *Dziadów* Adama Mickiewicza (1901), zatytułował właśnie *Pogrobowiec romantyzmu*.

W tym samym roku w eseju *The New Theater in Poland: Stanisław Wyspiański* Leon Schiller ukazał go jako inscenizatora – zarazem dramaturga, reżysera i scenografa – będącego samoistnym twórcą spektaklu zgodnie z postulatami Edwarda Gordona Craiga. Już w dwudziestoleciu międzywojennym Schiller traktował Wyspiańskiego jako prekursora polskiego teatru monumentalnego dążącego do nadania nowoczesnego kształtu scenicznego rodzimym dramatom

romantycznym i symbolistycznym. Ale Wyspiański zainicjował też zdawałoby się poboczny, bo w znacznym stopniu awangardowy, nurt w polskim teatrze oparty na formalnych poszukiwaniach służących jednak pokazaniu procesów rozpadu i agonii. Współtworzyli zaś ów nurt tanatyczno-katastroficzny inscenizatorzy będący tak jak Wyspiański plastykami.

1.

Jako plastyk Wyspiański przywiązywał szczególną wagę do dekoracji i kostiumów oraz efektów świetlnych. Wprawdzie projektował widowiska plenerowe, które miały być grane w amfiteatrze wzorowanym na greckim lub na dziedzińcu Wawelu jak świadczy studium o *Hamlecie*. W dziedzinie scenografii posługiwał się jednak zastanymi rozwiązaniami, bo dekoracje budował z elementów malowanych na płótnie. Chociaż ukazał ich odwrotną stronę w II akcie *Wyzwolenia* toczącego się na scenie i za kulisami krakowskiego teatru. Charakterystyczne dla Wyspiańskiego było wykorzystywanie istniejących dzieł sztuki lub ich części. W *Weselu* na różne sposoby ewokował aż sześć obrazów historycznych Jana Matejki swego nauczyciela ze Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie. Jego Akropolis rozgrywa się wyłącznie pomiędzy ożywającymi w Wielką Noc w Katedrze Wawelskiej rzeźbami i postaciami z arrasów. W inscenizacjach *Bolesława Śmiałego* i *Legendy* powstałej w teatrze lwowskim (1905) spożytkował motywy z wytworów rękodzieła ludowego z Krakowskiego, Podhala i Huculszczyzny. Do realizacji w Krakowie swej parafrazy *Cyda* Pierre'a Corneille'a (1907) zadysponował scenerię z obrazu Veronese'a, a kostiumy z portretów Diego Velazqueza. Zarazem Wyspiański wprowadzał na scenę elementy posiadające z estetycznego punktu widzenia niską rangę. W *Weselu*

odtworzył izbę w chacie z podkrakowskiej wsi, a z wiechcia słomy uczynił symbol odradzania się życia poprzez śmierć. Tragedię *Sędziowie* ulokował we wnętrzu żydowskiej karczmy.

W
*zakończeniu Akropolis katedra
na Wawelu – po triumfalnym
wjeździe na konnym rydwanie
Salwatora-Apolla – zawala się
niczym Walhalla w
epilogu Zmierzchu
bogów Richarda Wagnera*

W dramatach i
inscenizacjach
Wyspiańskiego
współistnieją żywi i
umarli, ukazywane
są osoby lub
zbiorowości
dotknięte
instynktem śmierci.
Granicząca z
nekrofiliją obsesja
śmierci powstała u

niego na tle nieuleczalnej choroby stopniowo wyniszczającej organizm. Zdradzał zafascynowanie wojną, zwłaszcza trojańską i polsko-rosyjską z lat 1830-31, czyli powstaniem listopadowym. Ekscytował go również akt burzenia jak świadczy zakończenie *Akropolis*, w którym katedra na Wawelu – po triumfalnym wjeździe na konnym rydwanie Salwatora-Apolla – zawala się niczym Walhalla w epilogu *Zmierzchu bogów* Richarda Wagnera. Z powodu tej sceny, uznanej za objaw zaburzeń psychicznych wywołanych chorobą, Kotarbiński w 1904 zresztą odmówił wystawienia *Akropolis* i zerwał współpracę z Wyspiańskim. Lecz po późniejszych doświadczeniach historycznych Wyspiański objawił się jako prorok hekatombi złożonej z milionów ludzkich istnień w Europie, a zwłaszcza na ziemiach polskich, w czasie obu dwudziestowiecznych wojen.

2.

W cieniu Wyspiańskiego dorastał Stanisław Ignacy Witkiewicz jeszcze za jego życia krótko studiując malarstwo na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Przekonywał on po powrocie z Wielkiej Wojny i ogarniętej rewolucją Rosji, że doznania estetyczne wywołane przez Czystą Formę mogą stać się źródłem przeżyć metafizycznych. Przy czym teorię swą stosował nade wszystko do malarstwa i teatru. W roku 1937 Witkacy ogłosił szkic *Czysta Forma w teatrze Wyspiańskiego*. Utrzymywał w nim, że Wyspiański był słabym pisarzem, a nawet malarzem, natomiast jego dramaty są przejawem „Czystej Formy na scenie”, gdyż stworzone w nich „amalgamaty obrazów, dźwięków, znaczeń pojęć i głównie znaczeń działań” stanowią „nowe jedności elementarne złożone, jakości teatralne”. Do ostatniego zachowanego dramatu, ukazującego jak wiele dzieł owego katastrofisty konsekwencje rewolucji, *Szewców*, wprowadził wraz z grupą chłopów Chochola z *Wesela*, aby go zdezawuować jako przebrzmiały symbol.

Witkiewicz nie miał zbyt wielu okazji do udziału w wystawianiu swych sztuk. W teatrach zawodowych tylko dwukrotnie. W 1926 w Małym w Warszawie zaprojektował scenografie do *Wariata i zakonnicy* oraz *Nowego Wyzwolenia*, w Małym we Lwowie zaś wyreżyserował *W małym dworku*. Natomiast rok wcześniej w Zakopanem, w złożonym z twórców z różnych dziedzin Towarzystwie Teatralnym, a potem w Teatrze Formistycznym, miał wpływ na kształt sceniczny owych trzech dramatów i *Pragmatystów*. Podobny charakter miał założony w roku 1933 w Krakowie przez malarzy i pisarzy skupionych wokół układającego dramaty Józefa Jaremy teatrzyk awangardowy Cricot

*W cieniu Wyspiańskiego
dorastał Stanisław Ignacy
Witkiewicz. Przekonywał on
po powrocie z Wielkiej Wojny
i ogarniętej rewolucją Rosji, że
doznania estetyczne
wywołane przez Czystą Formę
mogą stać się źródłem przeżyć
metafizycznych*

działający w Domu
Plastyków. W Cricot
wystawiono zarówno
Mątwę Witkacego
(1933), jak i
Wyzwolenie (1938), z
odwołaniami do
szerzących się wtedy
w Europie ruchów
totalitarnych.

3.

W okresie działania Cricot formował się student wydziału malarstwa ASP w Krakowie Tadeusz Kantor. W pracowni Karola Frycza, ucznia Wyspiańskiego, kształcił się w zakresie scenografii. A pierwsze kroki w tej dziedzinie stawiał przygotowując jeszcze w gimnazjum dekoracje do *Wyzwolenia* i *Akropolis*. Tuż przed wojną był owładnięty ideami konstruktywizmu, ale pozostawał cały czas pod wpływem symbolizmu. W 1938 zainscenizował *Śmierć Tintagilesa* Maurice'a Maeterlincka z użyciem marionet. W roku 1944 w warunkach konspiracyjnych w Teatrze Niezależnym wystawił *Powrót Odysa* ostatni dramat Wyspiańskiego napisany w obliczu śmierci. Przeniósł go w czas współczesnej wojny czyniąc z Odysa żołnierza Wehrmachtu w płaszczu i hełmie wracającego z frontu i osadził w rzeczywistości najniższej rangi. Spektakl był grany w pokoju z odrapanymi ścianami, a dekoracje tworzyły spróchniała deska, koło od wozu, zardzewiała lina czy uliczny megafon. Zaraz po wojnie, w 1945, Kantor w Starym Teatrze w

Krakowie wystawił raz jeszcze *Powrót Odysa* i opracował inscenizację plastyczną parafrazy *Cyda* granej na dziedzińcu dawnej Biblioteki Jagiellońskiej.

Poprzez uparte rozbijanie konwencji estetycznych, a zarazem obrazowanie wywołanych przez wojny i rewolucje procesów destrukcji, niszczenia i zabijania, doszedł bowiem Kantor do metafizyki śmierci

W roku 1956 Kantor, po okresie projektowania wyłącznie scenografii, reaktywował Cricot w Domu Plastyków wystawiając *Mątwę*. W Cricot 2 Kantor, już w Galerii Krzysztofory, inscenizował

dramaty Witkacego: *W małym dworku* (1961), *Wariat i zakonnica* (1963), *Kurka Wodna* (1967), *Nadobnisie i koczkodany* (1973). Przy czym utwory owe traktował pozornie jako pretekst do urzeczywistniania awangardowych idei formułowanych w manifestach a wywodzących się z obszaru plastyki: teatru informel, zerowego, happeningowego czy niemożliwego. W spektaklach pojawiały się jednak reminiscencje z dwudziestowiecznej historii Europy: obu wojen, rewolucji komunistycznej, deportacji, masowego ludobójstwa a szczególnie Zagłady Żydów. W inscenizacji *W małym dworku* aktorzy byli początkowo stłoczeni w szafie, a z wielkiej maszyny pogrzebowej w kształcie młynka dobiegał chrzęst mielonych kości. W *Kurce Wodnej* postacie – wśród nich Cadyk z trąbą Sądu Ostatecznego i poduszkami czy dwaj Chasydzi połączeni deską ostatniego ratunku – uciekały z dobytkiem, po czym były rozstrzeliwane przez żołnierzy. Do paryskiej inscenizacji *Szewców* (1972) wprowadził Kantor obok Chochoła

sobowtóra Wyspiańskiego jako widza z afiszem *Wesela* ulokowanego jednak w drewnianej skrzyni. Kwestie z *Tumora Mózgowicza* wykorzystał jeszcze w *Umarłej klasie* (1975) będącej realizacją idei teatru śmierci. Aktorzy wyglądający jak umarli wcielali się w dziecienniały staruszków, którzy powrócili do galicyjskiej szkoły lub chederu. Upodobnili się też do ożywionych manekinów tym samym urzeczywistniając Craiga ideę nadmarionety. Poprzez uparte rozbijanie konwencji estetycznych, a zarazem obrazowanie wywołanych przez wojny i rewolucje procesów destrukcji, niszczenia i zabijania, doszedł bowiem Kantor do metafizyki śmierci.

W kolejnych spektaklach opartych na osobistych wspomnieniach daremnie ożywiał zmarłych i krążąc pomiędzy nimi przygotowywał się do własnej śmierci. Skądinąd śmierć pojawiała się w owych przedstawieniach jako symboliczna postać o nader podrzędnym statusie: Sprzątaczką przypominająca uliczną prostytutkę w *Umarłej klasie* czy Wdową po miejscowym fotografie a zarazem pomywaczką z kostnicy w *Wielopolu, Wielopolu* (1980). Obsługiwany przez Wdowę aparat fotograficzny okazywał się kulomiotem służącym do zabijania legionistów. W *Niech szczerzą artyści* (1985) w reminiscencjach z pogrzebu Józefa Piłsudskiego jechał on na szkielecie konia przez co przypominał rozkładające się zwłoki władców Polski z witraży zaprojektowanych przez Wyspiańskiego do Katedry Wawelskiej. W *Nigdy tu już nie powrócę* (1988) Kantor ewokując próbę w podziemnym teatrze w czasie wojny – wobec manekina wyobrażającego trupa jego ojca zmarłego w obozie Auschwitz – odczytywał monolog protagonisty z egzemplarza reżyserskiego *Powrotu Odysa*. Przywołał także, zabierając zamordowanych – ofiary egzekucji dokonanej przez Odysa przy pomocy łuku-karabinu maszynowego, a zarazem dwudziestowiecznego ludobójstwa – łódź Charona z Nocy listopadowej zastępując ją jednak żeliwną wanną z inscenizacji *Kurki Wodnej*.

Ostatni spektakl Kantora – niedokończony z powodu jego śmierci – *Dziś są moje urodziny* (1991) był poniekąd realizacją projektu Wyspiańskiego dramatu o malarzu, w którego pracowni ożywają postacie z obrazów. W przedstawieniu z pustych ram niejako wychodziły kolejne postacie w tym Infantka z obrazu Velazqueza oraz malarz Jonasz Stern ocalały w masowej egzekucji Żydów pod Lwowem.

4.

W opolskim Teatrze 13 Rzędów Jerzy Grotowski w 1962 przetransponował *Akropolis* w realia obozu oświęcimskiego. Opracowanie inscenizacji plastycznej powierzył Józefowi Szajnie, absolwentowi wydziału grafiki i scenografii krakowskiej ASP, w czasie wojny zaś więźniowi Auschwitz. Przy pomocy zardzewiałych rur rozwieszanych na drutach, metalowej taczki czy wanny grupka udręczonych więźniów-muzułmanów, egzystująca na granicy życia i śmierci, wznosiła obóz po czym niosąc trupa-Mesjasza wchodziła do wnętrza skrzyni-komory gazowej. Ze zderzenia dramatu Wyspiańskiego z sytuacjami z obozu zagłady powstał obraz cywilizacji zmierzającej do samozniszczenia. Motyw słupów z obozowego ogrodzenia zmontowanych z rur powrócił w dekoracji zaprojektowanej przez Szajnę do *Bolesława Śmiałego* (1969) w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu. Wcześniej Szajna stworzył utrzymaną w stylu surrealizmu scenografię do pierwszych powojennych realizacji sztuk Witkiewicza w Warszawie, w Teatrze Dramatycznym, *Wariata i zakonnicy* oraz *W małym dworku* (1959). W Krakowie w Starym Teatrze wystawił *Nowe Wyzwolenie* i *Onych* Witkiewicza (1967). W warszawskim Teatrze Studio przygotował widowisko *Witkacy* (1972) wykorzystujące fragmenty *Onych* i innych jego dramatów. Z czasem bowiem zaczął tworzyć spektakle oparte na własnych doświadczeniach obozowych lub

inspirowane dziełami literackimi i biografiami pisarzy. A scenografie do nich były komponowane z przedmiotów jakby pochodzących ze śmietnika cywilizacji. Kierowanie Teatrem Studio w roku 1982 przejął z rąk Szajny Jerzy Grzegorzewski.

5.

Grzegorzewski ukończył wydział projektowania odzieży w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi, lecz uprawiał też malarstwo. Wraz z innymi studentami PWSSP przygotował w 1961 pierwszą dopuszczoną do publicznych prezentacji realizację *Szewców* w stylu przedstawień Cricot 2. W 1963 opublikował zaś szkic *Scenografia Kantora*. W teatrze Grzegorzewskiego tematy typowe dla symbolizmu, jak przeciwstawienie życia i sztuki albo tajemnica miłości i śmierci, prezentowane były w sposób właściwy surrealizmowi. Swe spektakle często rozgrywał w poetyce snu. Wykorzystywał oprócz sceny przestrzenie teatralnej widowni z balkonami, szatni, a nawet podziemnego tunelu. Dekoracje konstruował z gotowych przedmiotów: instrumentów muzycznych, przyrządów sportowych lub części samolotów. Znamienne było dla niego odwoływanie się do wielu inspiracji. W stworzonym w Studio scenicznym poemacie *Powolne ciemnienie malowideł* (1985) oprócz powieści Malcolma Lowry'ego *Pod wulkanem* ukazującej autodestrukcję alkoholika były to opustoszała od czasu wojny dzielnica żydowska w Amsterdamie i „skok japońskiego malarza z dachu wieżowca na rozpięte białe płótno”, a więc dzieło powstałe w rezultacie samounicestwienia twórcy. Poemat Tadeusza Różewicza *Francis Bacon, czyli Diego Velazquez na fotelu dentystycznym* (1996) rozegrał na ringu bokserskim ustawionym w

foyer Studia jako spór polskiego pisarza z brytyjskim malarzem o wpływ wojennej rzezi na sztukę. A toczył się on – niczym w *Mątwie* – w obecności papieża Innocentego X.

W teatrze Grzegorzewskiego tematy typowe dla symbolizmu, jak przeciwstawienie życia i sztuki albo tajemnica miłości i śmierci, prezentowane były w sposób właściwy surrealizmowi

Grzegorzewski wystawił szereg dramatów Wyspiańskiego. *Wesele* wyreżyserował w Teatrze im. Jaracza w Łodzi (1969) i w Starym w Krakowie (1977) rozbijając bronowicką izbę na poszczególne

elementy. W Łodzi zrealizował także *Warszawiankę* (1976) wraz z *Wnętrzem* Maeterlincka. Jako dyrektor Teatru Narodowego w Warszawie zainscenizował *Noc listopadową* (1997), *Sędziów* (1999) i *Wesele* (2000). W *Nocy listopadowej* Teatr na Wodzie z warszawskich Łazienek – stanowiący dla Wyspiańskiego replikę *Wyspy umarłych* symbolisty Arnolda Böcklina – przeniósł do Wenecji na nabrzeże ze słupkami do cumowania gondoli. Łodzią Charona pod wpływem *Śmierci* w Wenecji Thomasa Manna – przewrotnie zainscenizowanej trzy lata wcześniej w Studio jako wspomnienia umierającego Tadzia – była bowiem dla niego czarna gondola. Wcześniej w Studio wystawił *Dziady-improvizacje* (1988) nawiązując do inscenizacji Wyspiańskiego oraz przywołując motywy lub sytuacje z *Wesela* i *Nocy listopadowej*. W *La Boheme* (1995) zaś połączył fragmenty *Wesela* i *Wyzwolenia*. W przedstawieniu tym *Widmo* zmarłego malarza z *Wesela* pokrywało swej modelce, Marysi, nogi farbą w kolorze ultramaryny niczym Yves Klein.

W powstałym już w Narodowym spektaklu opartym na studium o *Hamlecie* Grzegorzewski uczynił protagonistą Wyspiańskiego umierającego w krakowskiej pracowni zabudowanej tkackimi maszynami będącymi odpowiednikami kołowroteków Parek.

Grzegorzewski w równym stopniu inspirował się twórczością Witkacego. W Łodzi wystawił *Nowe Wyzwolenie* i *Mister Price'a* w ramach spektaklu *Demoniczny nadkabaret* (1969) oraz raz jeszcze *Szewców* (1973). Przy pomocy passusów z rozmaitych sztuk, zwłaszcza *Onych*, w warszawskim Studio (1987) a później w Starym Teatrze w Krakowie (1992), niejako zrekonstruował zaginiony dramat Witkacego *Tak zwana ludzkość w obłądnie*. W owym przedstawieniu Grzegorzewski odtwarzał drogę dramaturga do samobójczej śmierci na początku wojny. Na scenie było aż pięciu jego sobowtórów jak na fotograficznym autoportrecie z Petersburga. Z kolei w Narodowym w również złożonej z fragmentów wielu dzieł *Halce Spinozie* (1998) Grzegorzewski pokazał Witkiewicza w Zakopanem usiłującego nakręcić film w Czystej Formie oparty na operze Stanisława Moniuszki i ponoszącego klęskę. Sobowtór Witkacego, Vignac Stacy, był konfrontowany z Widmem Rycerza z Giewontu jak Poeta z Zawiszą Czarnym w *Weselu*.

W ostatnim spektaklu, stworzonym w Narodowym na trzy miesiące przed śmiercią, a obrazującym dążenie do autodestrukcji, *On. Drugi Powrót Odysa* (2005), Grzegorzewski wykorzystał passusy z III aktu dramatu Wyspiańskiego i zarazem motyw niszczenia kolekcji obrazów z *Onych* Witkacego ulokowanej w piekarni jego ojca. Ponadto Grzegorzewski ukazał Kantora reżyserującego w czasie wojny *Powrót Odysa* w warunkach konspiracji. Ewokował także epilog *Zamku Sinobrodego* Beli Bartoka, bo był w 1962 świadkiem przygotowywania

przez Kantora scenografii do polskiej prapremiery owego utworu w Operze Warszawskiej. Na dekorację *Drugiego Powrotu Odysa* składały się zaś część łóżka ze sprężynami, karoseria samochodu, kontener na śmieci oraz ułożona na widowni sterta teatralnych krzeseł jak na barykadzie zbudowanej w czasie Powstania Warszawskiego obok Narodowego.

Rafał Węgrzyniak

Autor jest historykiem i krytykiem teatru; napisał *Encyklopedię „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego* (Wrocław 1991, Kraków 2001) i *Procesy doktora Weichert* (Warszawa 2017).