

# Teatr mój widzę ogromny – o spektaklu „Proszę Państwa, Wyspiański umiera” w reż. Agaty Dudy-Gracz z Teatru im. Słowackiego w Krakowie

13 stycznia 2024



— zdj. Bartek Barczyk

Jednym z ulubionych elementów teatru Agaty Dudy-Gracz jest zabawa ze sztuką, nierzadko tą malarską, polegająca na wykorzystaniu istniejących dzieł do konstrukcji własnych obrazów i myśli, z pomocą których snuje ona swoją opowieść. Najważniejszym spektaklem opartym na tego typu zabiegach wydaje się dziś oczywiście klajpedzkie przedstawienie poświęcone życiu i twórczości Michelangela Caravaggia, z obrazami bohatera użytymi w

charakterze głównych punktów konstrukcyjnych adaptacji oraz ostatnich ujęć puentujących kolejne epizody z życia wielkiego malarza. W spektaklu krakowskim jest nieco inaczej: choć jego bohater, Stanisław Wyspiański, jest przecież malarzem równie znanym co Caravaggio (przynajmniej w Polsce), jego malowidła jest na scenie Teatru im. Słowackiego niewiele, a to dlatego, że *Proszę Państwa, Wyspiański umiera* oparte zostało głównie na twórczości dramatycznej i teatralnej czwartego wieszcz. Dzieła sztuki cytowane, o ile się pojawiają, są autorstwa Rembrandta, Botticellego czy Wita Stwosza. Ich użycie jest niezwykle interesujące i znaczeniowoczące, o tym jednak za chwilę.

Główna strategia twórcza Agaty Dudy-Gracz wydaje się tu przynajmniej dwupiętrowa: po pierwsze reżyserka pragnie najpierw wrzucić nas, widzów w środek życia Wyspiańskiego i jego totalnego świata, po drugie – przy pomocy jego osoby opowiedzieć nam o człowieku (a więc i o nas samych) i świecie. Realizuje to wszystko przy pomocy nienowego w polskim teatrze pomysłu, najpełniej zrealizowanego w *Kartotece* Różewicza. Oto bohater znajduje się cały czas na scenie, a jego głównym punktem odniesienia staje się łóżko. Różnica jest taka, że bohater *Kartoteki* generalnie nie chce z niego wyjść, bojąc się życia, natomiast Wyspiański Dudy-Gracz umiera, łóżko więc staje się rodzajem charonowej łodzi, przy pomocy której dostanie się na drugi brzeg Styksu. W roli Charona występuje tu powracająca z zaświatów ukochana matka pisarza – Maria, ale w finale opowieść ta okazuje się fałszywa, snuje ją bowiem w swojej głowie człowiek, który poza opowieściami nie ma nic innego. Gdy więc figurze matki przyjdzie odegrać własną, niezwykle bolesną dla porzuconego w ten sposób Wyspiańskiego śmierć, zniknie i ze świata, którego powidok stanowi owo wspomnienie, i ze sceny, ośmieszając niejako wyobraźnię pisarza, próbującego zwizualizować sobie jakoś własną śmierć. Nie pozostanie mu nic innego, jak poddać ją procesowi antropomorfizacji: wyobraźnia podpowie popularny w jego epoce obraz Malczewskiego, piękna zaś dziewczyna z kosą w rzadkiej urody scenie zabierze go ze sobą w ciemność – tę teatralną i tę wieczną.

Ów centralny wątek spektaklu – czyli Wyspiański krążący wciąż wokół łóża swojej śmierci naszym satelita – ma niezwykle piękny początek. Oto w sercu Teatru im. Słowackiego – który był przecież jego teatralnym domem, zarówno w przestrzeni życiowej (tu reżyserował, wystawiał swoje dramaty, tu chciał mieć swoje teatralne miejsce), jak i tej dramatopisarskiej (scena ta stanowiła nieustannie punkt odniesienia jego twórczości, będąc nierzadko nawet jej bohaterem, że wspomnę tylko *Wyzwolenie*) – stoi skromne łóżo z leżącym w agonii Wyspiańskim. Po prawej jego stronie, u wezgiłowia umierającego widzimy piękną kobietą postacią (Maja Kleszcz), siedzącą na poręczy. Pierwsze wrażenie jest takie, że to jakaś rzeźba płaczącego anioła, tak popularna w sztuce cmentarnej epoki *fin de siecle*, w pewnym jednak momencie Wyspiański nazywa ją Muzą, naprowadzając nas na trop *Wyzwolenia*. Jak się okaże za chwilę, postać ta zostanie z nami na dłużej, żeby wysławiać najpiękniejsze, najbardziej liryczne teksty Wyspiańskiego, stając się symbolicznym głosem jego duszy. Od tego momentu mamy więc co najmniej dwa (w sensie proveniencji) nakładające się na siebie obrazy – realny (umierający człowiek, nad którym czuwa już anioł śmierci z cmentarnych wyobrażeń) oraz ten mitotwórczy, fikcyjny (pisarz/twórca w procesie powoływania światów, kontaktujący się ze swoim natchnieniem/duszą, czy może niemogący się wyzwolić Konrad pilnowany przez Muzę podającą ton jego sztuce). Nic dziwnego, w końcu funkcjonowanie w dwóch wykluczających się ze sobą światach oraz ciągłe eksplorowanie ich granicy było fundamentem życia i twórczości tego artysty. Prawdą jest przecież, że Wyspiański prawie całe swoje życie umierał, prawdą więc i to, że jego osobistą muzą była śmierć. Prawdą jest także to, że Konrad to jakaś esencja jego myślenia o polskim bohaterze, ale i autorze teatralnym, które to figury zamknął w *Wyzwoleniu* w Teatrze Krakowskim, ale i teatrze w ogóle.

Gdy się uważnie ogląda spektakl Dudy-Gracz łatwo dostrzec, że jest on właściwie w całości zbudowany z takich właśnie, nakładających się na siebie sposobów opowiadania tej samej historii ludzkiego życia i śmierci. I słusznie, owo bowiem ciągłe przenikanie się narracji, zatracanie się w różnych ich wymiarach czy nieustanne poszukiwanie wyjścia z labiryntu zwanego teatrem, było fundamentem życia, myśli i twórczości Stanisława Wyspiańskiego. Efektem takiego totalnego funkcjonowania na granicy światów był jeszcze fakt odczuwania ciągłej obecności duchów, widm i ludzi, postaci fikcyjnych i realnych, bohaterów różnych dzieł sztuki (w tym własnych) i odgrywających ich w teatrze aktorów. Wiersz Wyspiańskiego *...i ciągle widzę ich twarze* oraz jego *Studium o Hamlecie* dowodzą zresztą, że wszystkie te twory jego wyobraźni były ze sobą nierozdzielnie związane, ciągle się ze sobą przenikając, dlatego też owa materia, z jakiej Agata Duda-Gracz tka swoje przedstawienie, ma nie tylko głębokie uzasadnienie w prawdziwej biografii Wyspiańskiego, lecz jest jeszcze wyjątkowo skuteczna. Staje się bowiem budulcem wielopoziomowego, totalnego przedstawienia, którego Wyspiański jest jednocześnie narratorem, reżyserem i głównym bohaterem.

Innym niezwykle ważnym bohaterem spektaklu *Proszę Państwa, Wyspiański umiera* jest Kraków (nazwany dumnie przez miejscowego dostojnika Kościoła „miastem bez syfilisu”, ach ta dulszczyna!), a dokładniej jego burżuazyjne i artystyczne elity, reprezentowane przez najbliższą rodzinę Wyspiańskiego z ciotką Stankiewiczową na czele, przyjaciół (Rydel, Mehofferowie) oraz innych członków krakowskiej bohemy. Znakomici aktorzy wcielający się w owe postaci odgrywają też bohaterów *Ołtarza* Wita Stwosza czy *Piety* Botticellego. I znów narracja fikcyjna nakłada się na krakowskie życie z czasów Wyspiańskiego, a my z ich zespolenia odczytujemy na przykład, że w niektórych momentach jego życia i naszej podróży do wnętrza jego duszy, nasz bohater przegląda się w figurze Chrystusa. Z jednej strony – umęczonego proroka i mistrza, uwielbianego przez grupę swoich uczniów i kontynuatorów, z drugiej - konkurenta, pilnie śledzonego i skrupulatnie deprecjonowanego wszędzie tam, gdzie jego ponadprzeciętność mogłaby mu dać przewagę, budując go wewnętrznie jako człowieka i artystę. Ułożenie go w finale w pozie znanego z *Idioty* Dostojewskiego *Chrystusa w grobie* Hansa Holbeina kończy wątek tego nieco megalomańskiego i obśmianego przez reżyserkę rysu w charakterze wielkiego artysty. Gdy bowiem pojawia się śmierć, Wyspiański musi zakończyć wcielanie się w Chrystusa, żeby normalnym, prostym krokiem udać się we wskazanym przez nią kierunku. Otwierają się drzwi po drugiej stronie sceny, przez które widać prawdziwy Kraków, zapada ciemność, a widownię przeszywa styczniowy chłód, wsączający się szybko do budynku Teatru im. Słowackiego przez otwarte drzwi. Teraz pomyślałem, że przy tej okazji udało się Dudy-Gracz zinterpretować *Wyzwolenie*: Konrad ze swojego *labiryntu zwanego teatrem* może wyjść tylko poprzez śmierć. *Umierać musi, co ma żyć*. Umrze więc w teatrze Słowackiego, ale narodzi się na krakowskich plantach, w realnej rzeczywistości ukochanego miasta. Da tym samym początek ogólnopolskiej „wyspiańskomanii”, trwającej już ponad sto lat.

Złośliwie pokazane jest tu zresztą teatralne środowisko i grupa ludzi, którzy na przestrzeni kolejnych dekad próbują mocować się z postacią i twórczością autora *Wesela*. Mamy więc z jednej strony postać Tadeusza Kantora, który nie wiadomo, czego tak na dobrą sprawę od tego Wyspiańskiego chce (najsłabsze ogniwo spektaklu na poziomie scenariusza i aktorstwa), mamy Jerzego Grzegorzewskiego, który swoje teatralne życie poświęcił zgłębianiu i inscenizowaniu dramatów SW, naprawdę go w głębi duszy kochając i podziwiając. Mamy też znakomicie sparodiowany odcinek cyklu *Wyspiański wyzwała*, odbywającego się niedawno w Słownie naprawdę, w którym filozof Piotr Augustyniak wraz z zaproszonymi gośćmi (tu Bartosz Szydłowski i Krystian Lupa), próbowali uchwycić istotę myśli Wyspiańskiego i „przełożyć go” na współczesność. Lakoniczne reakcje i obojętność scenicznego bohatera na wszystkie te próby reinterpretacji swojej twórczości, w połączeniu z niewyszukaną formą ich parodii, każą domniemywać, że Duda-Gracz chciała nam powiedzieć, że pośmiertna recepcja, choćby i najbardziej genialna czy odkrywczą, z perspektywy niżującego artysty nie ma żadnego znaczenia.

Pięknie ten punkt widzenia dopełnia dziwna, oniryczna scena teatralnej „nadpróby” całej twórczości Wyspiańskiego, podczas której legendarne aktorki i aktorzy mają próbować swoje kanoniczne role z jego sztuk (Modrzejewska – Marię z *Warszawiąnk*, Solski – Starego Wiarusa z tego samego dramatu, Siemaszkowa Pannę Młodą z *Wesela*). Scena ta kończy się ogromną, podszytą prywatnymi animozjami awanturą, w której dostaje się wszystkim (z Wyspiańskim na czele) oraz popisem aktorskiego narcyzmu i megalomanii Solskiego. W tym czasie pan Stanisław leży sobie w samym centrum owej sceny, odgrywając postać modela Rembrandta, złodzieja Adriaana Arisza, którego ciało zostało przedstawione w słynnej *Lekcji anatomii doktora Tulpa*, zrekonstruowanej tu w nieco bardziej frywolnej postaci. Otóż Wyspiański leży z flakami na wierzchu, doktor Tulp zaś, wraz z holenderskimi mieszkańcami, zawzięcie czegoś w nich szuka. I znów – poprzez użycie tych samych aktorów w rolach członków krakowskiej elity oraz do wizualizacji obrazu Rembrandta – mamy przynajmniej dwie nakładające się na siebie narracje: *Lekcję anatomii doktora Tulpa* oraz opowieść o grzebaniu się mieszkańców miasta w prywatnych, intymnych wręcz sprawach Wyspiańskiego. Jako że obraz Rembrandta uważany jest za prototyp mody na dokumentowanie swoich sukcesów/zwycięstw/zbrodni, Wyspiański jako Adriaan Arisz jawi się tu nie tylko trofeum mieszkańców Krakowa (słusznie odbierając karę publicznej sekcji za swoje nieakceptowalne społecznie zachowania – kolejne piętro obrazu Rembrandta), lecz także aktorów (każdy przecież chciał zagrać w jego sztukach), wszyscy bowiem w istocie pozują z jego rozpiętym ciałem, dywagując o swoich sprawach, za nic mając jego na różnych poziomach uprzedmiotowioną osobę.

Czy zatem mamy w ogóle szansę spojrzeć na Wyspiańskiego jak na człowieka? Oczywiście, służy do tego wątek jego małżeństwa z Teofilą Pytko, służącą jego ciotki Stankiewiczowej, którą uwiódł, pokochał i z którą – wbrew całej rodzinie i społeczności – się ożenił, uznając wcześniej jej dziecko za pewnym znanym mecenasem za swoje. Ów wątek zrealizowany jest przejmująco, głównie za sprawą wspaniałej roli Agnieszki Przepiórskiej, która – niczym Roman Wilhelmi w słynnej anegdocie – wie, gdzie trzeba przypieprzyć, wie, gdzie odpuścić. Brawurowo więc w słynnej scenie z premiery *Wesela* pokazuje Krakowowi swoje gołe pośladki, przytomnie rozmawia ze Stankiewiczową w scenie, w której ciotka wraz ze swoimi akolitami zamienia się co rusz w rzeźby z ołtarza Wita Stwosza. Najbardziej jednak przejmująco robi się, gdy Przepiórska, wykorzystując gwarę i szczękościsk Teofili, opowiada nam o tym, jaką cenę musiała zapłacić za tę miłość pana Stanisława – bo że to była miłość, Duda-Gracz nie ma chyba wątpliwości. Jedną z najpiękniejszych zresztą scen w spektaklu jest miłosne zbliżenie między Stasiem a Teosią, pokazane w formie miłości francuskiej, której akompaniuje piękny śpiew *Muzy/Śmierci* w znakomitej interpretacji Mai Kleszcz. Ileż tam ludzkiej wrażliwości, ileż miłości w spojrześciach, drobnych gestów czy wstydu przeplatanego pożądaniem! Zresztą w scenie teatralnej – inspirowanej prawdziwą – kiedy to Wyspiański w całym teatrze tylko na Teosię zwraca uwagę, od razu widać, że w grę wchodzi wielkie uczucie. Tuż przed finałem na scenie pojawiają się ich dorosłe dzieci: Teodor, Mieciu, Stasio i Helenka (znani ze słynnych dziecięcych portretów), żeby w przydługich nieco monologach opowiedzieć o swoim złamanym przez sławę ojca życiu. I gdy zaczynamy się już nieco wiercić, Duda-Gracz ustami wstawionego Stanisława juniora (skończył jako alkoholik), rzuca nam w twarz, że nasze zniecierpliwienie to kolejny element koszmaru dzieci Wyspiańskiego, ofiar nazwiska i sławy ojca, które były w swoim życiu słuchane tylko wtedy, gdy opowiadały anegdoty o ojcu. Na widowni Słowaka zrobiło się nagle cicho, okazało się bowiem, że takie pułapki działają w teatrze najskuteczniej.

Wyspiański Krzysztofa Wrony jest nieco wycofany, jakby nie za bardzo miał już siłę działać, jest Konradem z ostatniego aktu *Wyzwolenia*, zmęczonym ciągłymi zmaganiem z Maskami i własną rolą. Aktywizuje się tylko wtedy, gdy na scenę jego życia wychodzi Teosia, reszta go przeraża i zabija. Gdy popatrzeć na konstrukcję jego postaci, łatwo można dostrzec liczne paralele z *Wyzwoleniem* (Maski, Polska Współczesna), ale trudno się dziwić, w końcu to najpełniejsze dzieło, w którym główną rolę gra Teatr Krakowski (dziś imienia Słowackiego właśnie).

Duda-Gracz o totalnym artyście i człowieku opowiada totalnie. Inaczej z sukcesem nie można. Totalna jest też muzyka Mai Kleszcz i Wojtka Krzaka, bez której tych wszystkich wspaniałych momentów wykreślonych z ciemności przez światło Cezego Studniaka przeżyć by nie można. Interesująco, nienachalnie ułożył ruch Piotr Mateusz Wach, brawa szczególne należą się tu za scenę miłości francuskiej. Całości spektaklu by nie było jednak bez totalnej (a jakże!) wizji scenicznej (scenografia, tekst, reżyseria) Agaty Dudy-Gracz. Gdy się bowiem szeroko spojrzyci na polski teatr oraz dotychczasową karierę śląsko-krakowskiej wizjonerki, wiadomo od razu, że ma ona odpowiednie karty na grę ze Stanisławem Wyspiańskim, bo sama uprawia bezkompromisowy teatr totalny, oparty na wielu dziedzinach sztuki. Przeżyła też w polskim środowisku teatralnym niejedno, a mieszkając w Krakowie, dobrze zna jego chimery i ukryte pod płaszczkiem historycznego marmuru podłoże. A czy sam Wyspiański byłby z takiego portretu w ogóle zadowolony? Tego się niestety nie dowiemy!