

ROZMOWA „WIELOGŁOSU”

MODERNIZOWANIE WYSPIAŃSKIEGO

Rozmawiają prof. dr hab. Ewa Miodońska,
prof. dr hab. Magdalena Popiel,
Maria Potocka, prof. dr hab. Maria Prussak,
prof. dr hab. Teresa Walas,
dr hab. Joanna Walaszek

Teresa Walas: Powodem tego spotkania i tematem naszej rozmowy są trzy wydarzenia. Pierwsze ma charakter literaturoznawczy: jest to zmiana nawyków periodyzacyjnych, jaka dokonana się za sprawą Ryszarda Nycza, a później innych badaczy, którzy podjęli to wyzwanie, czyli zmiana rozumienia modernizmu – z tego, do jakiego przywykliśmy od czasu *Modernizmu polskiego* Kazimierza Wyki, na inne, zachodnioeuropejskie, a także amerykańskie jego rozumienie: jako rozległej formacji, zagarniającej koniec wieku XIX i ponad pięćdziesiąt lat następnego. Drugie wydarzenie to rocznica, którą właśnie obchodziliśmy, czyli stulecie śmierci Wyspiańskiego i związane z tym przedsięwzięcia, zarówno naukowe – sympozja, konferencje, jak i artystyczne – przedstawienia, wystawy oraz wszelkie inne sposoby przypominania oraz czczenia autora *Wesela*. I trzecie wreszcie wydarzenie: książka Magdaleny Popiel *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, którą widziałabym jako osobny przedmiot naszej debaty, choć tak naprawdę wiąże się ona, rzecz można – metonimicznie i synekdochalnie – z dwoma wcześniej wymienionymi wydarzeniami, bo inspirowana jest niewątpliwie tym nowym myśleniem o modernizmie, jakie pojawiło się w naszej wiedzy o literaturze, a wydana w czasie trwania Roku Wyspiańskiego, automatycznie się w niego wpisuje. Zapropo-nowałabym więc wstępnie takie pytania, wyznaczające szerokie ramy naszej rozmowy: Pierwsze – czy ta nowa propozycja periodyzacji, a co za tym idzie, nowa perspektywa opisu literatury polskiej, spowodowała przesunięcie Wy-

Wyspiańskiego w historycznoliterackim polu? Drugie – czy Rok Wyspiańskiego przyniósł jakąś zmianę czy może wręcz rewolucję w sposobie patrzenia na tę postać? I trzecie – czy i o ile sama książka Magdaleny Popiel nadała Wyspiańskiemu-artyście nowy wymiar, odmieniła jego usytuowanie w tradycji?

Maria Prussak: Gdy zaczynałam czytać Wyspiańskiego, to bulwersujące było dla mnie stwierdzenie faktu, iż rok premiery *Wesela* jest równocześnie rokiem ukazania się *Buddenbrooków*. Początkowo wydawało mi się, że tych wydarzeń nie da się postawić obok siebie, że istnieją w zupełnie różnych obszarach kultury. Potem, gdy zaczęłam czytać Wyspiańskiego więcej i bardziej dokładnie, okazało się, że od Tomasza Manna nie dzieli go tak wielki dystans i że tak naprawdę i Wyspiański, i Tomasz Mann są jednak autorami z jednej epoki, a nie z dwóch epok, które się rozeszły w przeciwnych kierunkach. Co by tak naprawdę potwierdzało, niezależnie od prac Nycza i Markowskiego, że ten modernizm powinien być pojęciem inaczej niż dotąd traktowanym. To dla mnie jest znamienny przykład zaskakującego rozpoznania w moim własnym myśleniu: *Buddenbrookowie* i *Wesele* obok siebie. Tomasz Mann, który najpierw wydawał mi się nieskończenie odległy od tego, czym wydawał mi się Stanisław Wyspiański. I w jakimś momencie poznawania literatury oni się u mnie spotkali.

Teresa Walas: Byłoby to dowodem na naturalne wejście Wyspiańskiego w ten nowo sprofilowany modernizm. Czy da się znaleźć inne na to dowody?

Ewa Miodońska: Zastanawiałam się nad taką rzeczą. Czy sposób czytania Wyspiańskiego, ukształtowany w okolicy pierwszej wojny światowej, nie zwichnął kompletnie takiego sposobu rozumienia jego twórczości, który pozwalał na włączanie go w tego rodzaju konteksty. Wydaje mi się, że współcześni Wyspiańskiemu, współcześni z jego pokolenia, czytali go w sposób o wiele bardziej otwarty i głębszy. Na późniejszym widzeniu jego twórczości okropnie zaważyła ideologizacja recepcji. Ideologizacja, która go szalenie zawężyła i która stanowiła przeszkodę dla spojrzenia na suwerenną sztukę i na artystę. Kiedy ja zaczęłam czytać Wyspiańskiego w sposób bardziej świadomy, to znaczy na studiach, i kiedy zaczęłam sięgać do tekstów krytycznych na temat Wyspiańskiego, to niezależnie od tego, że wrywałam sobie włosy z głowy, czytając na przykład teksty Lacka, w końcu zdałam sobie sprawę, iż te teksty właśnie otwierają perspektywę takiego widzenia Wyspiańskiego, które potem zostało całkowicie zablokowane. I konsekwentnie w tych moich kontaktach z Wyspiańskim do Lacka wracałam, bo wydawało mi się, że tam jest bardzo wiele takich pierwszych, może jeszcze niewyklarowanych w pełni otwarć. Jego hermetyczny język, jego specyficzna retoryka, jego – że się tak wyrażę – ścieżka myślowa, sprawiały zawsze trudność. Trzeba mieć już bardzo duże doświadczenie czytelnicze i umiejętność rozpoznawania różnych stylów dyskursu, żeby pokonać te przeszkody. Ale pokonać je warto, bo wtedy widzi się innego Wyspiańskiego.

Ja stosunkowo wcześniej zetknęłam się z korespondencją Wyspiańskiego. Uderzało mnie jej zróżnicowanie w zależności od tego, z kim on korespondował i na jakiej płaszczyźnie nawiązywał kontakt. Dla mnie listy do Opieńskiego są czymś zupełnie innym niż listy do Rydla, czymś zupełnie innym niż listy do Maszkowskiego i na przykład listy do Stryjeńskiego. Oczywiście, sprawa czasu, w jakim ta korespondencja powstawała, jest tutaj bardzo ważna. Bo to jest ta wczesna faza, o której tak świetnie pani Popiel pisała w swojej książce, wiążąc to z procesem indywidualizacji i zdobywania samoświadomości, zdobywania tożsamości przez człowieka i przez artystę. Potem poznałam listy do Stanisława Lacka. Poznałam je jeszcze w trakcie redagowania, bo pierwszym ich wydawcą był mój sąsiad z kamienicy, redaktor Jacek Susuł. Sama byłam wtedy młodą osobą, na początku studiów. I uderzyło mnie to, że poezja może znajdować się nie w wierszach, lecz w czymś zupełnie innym – w dyskursie epistolarnym właśnie. To był taki moment, który wyraźnie zmienił mój sposób lektury Wyspiańskiego. Moje myślenie – inaczej niż w wypadku pani Marysi Prussak – ograniczało się do wąskiego, polskiego jedynie kręgu kulturowego, ale też kierowało mnie w stronę przeświadczenia, że jest inny Wyspiański niż ten, z którym stykałam się wcześniej, także w tych pierwszych przedstawieniach teatralnych, jakie oglądałam jako uczennica szkoły podstawowej, a i później. To było doświadczenie, które mi powiedziało – i trwam w tym przekonaniu – że Wyspiańskiego należy czytać, i to czytać bardzo intensywnie, nie tylko oglądać w teatrze. Bo to są ważne dopełniające się, nie alternatywne, dziedziny.

Teresa Walas: Jak krótko scharakteryzowałabyś tę lekcję Lacka? Co w jego lekturze Wyspiańskiego jest tym elementem, jak powiedziałaś wcześniej – otwierającym, umożliwiającym więc inne, niż przywykliśmy, widzenie tego artysty?

Ewa Miodońska: Z jednej strony Lack mi uświadomił, że każdy dramat Wyspiańskiego jest autonomiczną, odrębną, od zera powstającą całością artystyczną i artystyczną koncepcją, że nie ma tutaj wpisywania się w rzeczywiste, gotowe paradygmaty, wzorce gatunkowe, rodzajowe, nie ma wariantów dyskursów dramatycznych. Dzięki temu zdałam sobie sprawę, że Wyspiańskiego trzeba postrzegać rzeczywiście w kategoriach kreatorskich. Zrozumiałam, czym jest poczucie oryginalności autora jako element jego samoświadomości, i nauczyłam się niedosłownie czytać zwłaszcza wczesne deklaracje Wyspiańskiego, gdzie oryginalność była bardzo szczególnie eksponowana jako zacięta chęć odróżniania się za wszelką cenę. A to się zmieniało i w lekturze, i w samym pojęciu twórczości rozumianej jako całość. Właśnie jako całość – także z uwzględnieniem sztuk plastycznych. Bo ja się wcześniej zetknęłam z Wyspiańskim artystą plastykiem, niż z Wyspiańskim poetą i dramaturgiem, ponieważ z resztek biblioteki mojego dziadka zostały różnego rodzaju wydawnictwa właśnie z epoki przełomu wieków, na przykład wydanie *Iliady*.

I ja od najwcześniejszego dzieciństwa oglądałam ilustracje Wyspiańskiego do *Iliady*. I bardzo instruktywne było też dla mnie to, jak zmieniał się mój stosunek do tych ilustracji: od takiego czysto naiwnego spojrzenia, w którym na przykład furia była czymś przerażającym, czymś obrzydliwym, a bardzo mi się podobała rozmowa Achillesa z Tetydą, ponieważ była utrzymana w zupełnie innej tonacji. Ale wtedy jeszcze nie umiałam tego czytać jako pewnej całości. Według mnie, to właśnie Lack zachęcał zawsze do tego, żeby nie czytać Wyspiańskiego, kierując się gotowymi interpretacjami jako rozstrzygającymi, ani nie szukać jakiegoś jednego wyraziście określonego wzorca, modelu czy paradygmatu, który powtarzałyby się w różnych dziełach, lecz traktować każde z nich jako odrębną, świadomie projektowaną artystyczną całość.

Teresa Walas: Takie widzenie Wyspiańskiego sytuowałoby go bardzo blisko teoretycznej myśli Berenta...

Ewa Miodońska: Oczywiście.

Teresa Walas: W ustanowionej przez Nycza hierarchii, alternatywnej względem tej, jaką dla Młodej Polski zaproponował Wyka (Kasprowicz, Reymont, Żeromski, Staff), Berent znajduje się w centrum modernizmu obok Brzozowskiego, Irzykowskiego, Leśmiana. Jeśli wskazać estetyczne pokrewieństwo Berenta i Wyspiańskiego (a widać je nie tylko w samym rozumieniu utworu – powieści czy dramatu – jako dzieła sztuki), to okazuje się, że i ten ostatni daje się włączyć do tak rozumianego modernizmu, którego jądrem jest sztuka pojmowana jako świętość w stanie podejrzenia.

Joanna Walaszek: Wyspiański jest pierwszym polskim twórcą, którego można nazwać artystą teatru, używając tego Craigowskiego określenia, i właściwie niesłychanie szybko (za sprawą Leona Schillera) został on wpisany w krąg tak zwanych reformatorów teatru początku wieku. Jego niezwykle oryginalne idee i fascynująca wyobraźnia teatralna, projekty inscenizacyjne, scenograficzne, wypowiedzi na temat teatru i sztuki aktorskiej, utwory dramatyczne i projekty scenicznych interpretacji dzieł dramatycznych – Mickiewicza, Szekspira, znakomicie korespondowały z poszukiwaniami wizjonerów nowego teatru w Europie. Inna sprawa, że była to bardzo wielowątkowa wizja teatru – w różnych okresach późniejszych dziejów polskiego teatru pewne wątki twórczości Wyspiańskiego okazywały się mniej lub bardziej żywotne, pewne były odrzucane albo stawały się oczywistością, inne do dzisiaj bywają bardzo inspirujące. Takie same zresztą były dzieje scenicznych realizacji wizji innych reformatorów teatru początku XX wieku. To tylko potwierdza zasadność łączenia Wyspiańskiego z innymi artystami teatru współtworzącymi ów radykalny przełom w tej sztuce.

Teresa Walas: Podczas jednej z kularowych rozmów w czasie sesji poświęconej Wyspiańskiemu profesor Majchrowski powiedział, że to przede wszystkim teatrologowie ratują opinię Wyspiańskiego jako modernisty, że oni od początku byli o tym przekonani, a literaturoznawcy chętniej go wpychają do neoromantycznego worka.

Maria Prussak: Tutaj jest problem, o którym wcześniej mówiła profesor Miodońska – z zamknięciem Wyspiańskiego przez literaturoznawców tuż po pierwszej wojnie światowej. Wtedy się zaczęło mówienie o Wyspiańskim, że on jest bardzo złym poetą i bardzo wielkim twórcą teatru. Niestety, myślę, że sprawcą tego jest wielki historyk literatury Waław Borowy, który pisząc o *Nocy listopadowej*, stworzył tekst w jakiejś mierze niespójny, pokazując, jak znakomitą wizję przestrzeni i świata, w którym historia przenika się z mitologią, Wyspiański w tę *Noc listopadową* wpisuje, a równocześnie czytając ten dramat z wyraźną dezaprobatą dla języka, jakim został on napisany. I tu był chyba początek tego przeświadczenia, że trzeba Wyspiańskiego ratować poprzez jego wyobraźnię teatralną wbrew temu, jak te dramaty są napisane. I przyjęto jako rzecz niewątpliwą, że są one napisane źle. Z czym absolutnie nie jestem w stanie się zgodzić. Myślę, tak jak pani profesor Miodońska, że one są napisane każdy na swój własny sposób, że mają bardzo przemyślaną stylistykę, nawet jeśli sprawia ona wrażenie koślawej czy ułomnej, a wiersz jest strasznie rymowany. Nie jestem w stanie uwierzyć, że to mu się wymyka, że jest świadectwem bezradności, a nie precyzyjnie pomyślaną konstrukcją. Na co znowu dowodem są listy, gdzie on włada językiem w sposób doskonały, naśladuje różne osoby mówiące, cytuje. A listy do Lacka są naprawdę arcydziełem. Nawet w listach młodzieńczych widać, jak się kształtuje jego sposób posługiwania się językiem. Szczególnie w tych pisanych do Maszkowskiego, gdzie wyraźnie uwidacznia się dialogiczność: Wyspiański przywołuje cudze głosy, streszcza podsłuchane rozmowy, kreuje postaci – ćwiczy warsztat pisarski. Nie wydaje mi się możliwe, żeby człowiek, który tak pracuje nad językiem, nagle, gdy zaczyna pisać dramaty, tracił tę umiejętność...

Teresa Walas: Może to presja rymu czy w ogóle formy wierszowej?

Maria Prussak: Myślę, że nie, ponieważ umie rymować pięknie i byle jak.

Ewa Miodońska: I niezwykle ciekawie posługiwać się wierszem. Jednak Dłuska miała wielką rację i sporo dobrego słuchu, skoro wyczytała w nim to, co wyczytała. A znalazła tam właśnie w pełni już uświadomione nie załączki nawet, ale formy wiersza bardziej nowoczesnego niż ten, który Wyspiański zastał. I to dotyczy zarówno tekstów dramatycznych, jak i tekstów poetyckich, które się pojawiają właśnie w korespondencji i które pokazują, jak ta nowoczesność ewoluowała. Bo ona zaczynała się od czegoś zrozumiałego w kontekście jego własnej epoki: od różnych manipulacji dokonywanych na toni-

zmie, czy na możliwościach tonizmu polskiego. W korespondencji późnej natomiast, zwłaszcza w listach do Maszkowskiego czy do Lacka, ujawniają się zupełnie inne możliwości. Dla mnie doświadczenie z tekstem *Akropolis* jest dowodem na wysoką świadomość jego operacji językowych. I nie chodzi tu jedynie o formy wierszowe i poetyckie. Jeżeli czytam na przykład dialog Priama i Hekuby, Heleny i Parysa, i nagle słyszę, że ta nie tak bardzo długa scena operuje kontrastowymi modelami językowymi, które stwarzają zupełnie inny status postaci wewnątrz jednej sceny dramatycznej, to nie jest to bałagan, lecz wyraźny zamysł artystyczny. To się może podobać lub nie podobać, ale to jest stosowane świadomie. Wydaje mi się, że na stosunku do języka Wyspiańskiego ogromnie zaważył naturalny odruch wstępującego pokolenia poetyckiego czy różnych grup poetyckich w okresie międzywojennym. Oni mieli mocno ukształtowany, z definicji negatywny stosunek do swoich poprzedników jako do poetów. Notabene do ataków wybierali tych, którzy właśnie, gdyby odwołać się do koncepcji Juszcza, mogliby być traktowani jako twórcy domykający epokę, obejmującą wiek XIX. Wyspiański nie był przez nich aprobowany, przynajmniej w deklaracjach. Natomiast, jeśli można tutaj wtrącić słowo na temat konferencji jubileuszowych, właśnie na konferencji doktorantów pojawiły się referaty, które dokładnie pokazywały, jak w deklaracjach negujących tę tradycję poetycką ich autorzy operują niekiedy frazą, pewnymi motywami, także sposobem kształtowania dyskursu poetyckiego przynależnymi do Wyspiańskiego. I to poeci wybitni, zarówno ci z okresu międzywojennego, jak i młodzi poeci z czasów drugiej wojny światowej.

Dla mnie taką lekcją dotyczącą języka Wyspiańskiego było czytanie tekstu napisanego, *ex post* oczywiście, przez Kantora o jego inscenizacjach, koncepcjach teatralnych itd. Skupiłam się przede wszystkim na sposobie kształtowania zapisu. I kiedy to się odniesie do tekstów Wyspiańskiego, zarówno epistolarnych, jak i dramatycznych – zwłaszcza w tych warstwach, które można czytać jako metadramatyczne, metateatralne, jako refleksyjne, jako dyskurs estetyczny wsunięty w obręb tekstu dramatycznego – to tutaj pewne zbieżności, a raczej współbrzmienia są widoczne. I Kantor sam się przyznawał do swoich fascynacji Wyspiańskim, choć czynił to dość ogólnikowo i odwoływał się raczej do dzieł plastycznych. Ale Kantor miał także w oczach i uszach teksty Wyspiańskiego. Ostatnio zauważyłam, że jak się czyta bardzo porządnie różne teksty Białoszewskiego, to także można w nich sporo z Wyspiańskiego usłyszeć.

Teresa Walas: Widzę, że ta część naszej dyskusji zmierza do tego, by podważyć przekonanie, ciężące na Wyspiańskim od dość dawna, iż jest on „geniuszem ze skazą”. Za tę skazę uznawano na ogół język (choć dla Irzykowskiego była to także archaiczność wyobraźni), który sytuował autora *Bolesława Śmiałego* w obrębie archaiki Młodej Polski, w jej wariancie stylizacyjnym i, jak to kiedyś ujął Zimand, teratogennym. Powinien więc zacząć się teraz proces oczyszczania go z tego zarzutu, z tej zmazy. Czy coś jeszcze pozwoliło-

by uwolnić Wyspiańskiego od ścisłych związków z Młodą Polską neoromantyczną i przenieść w obręb tego pola wyobrażeń i wartości, które kojarzymy z nowoczesnością, czyli po dzisiejszemu rozumianym modernizmem?

Maria Prussak: Myślę, że jeszcze trzeba obronić jego teatr przed archaizującymi młodopolskimi wyobrażeniami. Gdy Leon Schiller mówił o Wyspiańskim jako o twórcy teatru, twierdził, że to, co jest wpisane w jego dramaty jako ich kształt sceniczny, to jest jakaś nowoczesna wielka wizja, której teatr krakowski nie był w stanie udźwignąć. Że wobec tego trzeba tę prawdziwą wizję zrekonstruować. Myślę, że było trochę inaczej. Że kształt scenograficzny przedstawień Wyspiańskiego w tamtym czasie był tym, co on sobie zaplanował, wyobraził i stworzył. Nie sądzę, by to, co się działo w teatrze, było robione wbrew jego scenograficznej koncepcji poszczególnych dramatów, które wystawił. Natomiast jest coś innego. Są tam obrazy, które wraz ze zmieniającą się estetyką teatralną odczytuje się na różne sposoby, a nie w sposób rekonstruujący. I to jest ta siła inspiracji, która tkwi w tych dramatach i która nie stanowi inspiracji nawiązującej do kształtu plastycznego przedstawień z epoki Wyspiańskiego, ale prowokuje myślenie Kantora czy Grzegorzewskiego o zupełnie inaczej ukształtowanej, innej przestrzeni scenicznej i całkowicie innej scenografii.

Ewa Miodońska: Skoro mowa o przestrzeni, to chętnie bym tu wtrąciła dwa słowa. Myślę o *Sędziach* i o przestrzeni, w której ten dramat został umieszczony, a także o tradycji postrzegania tej przestrzeni jako ukształtowanej w prawie naturalistycznym modelu scenograficznym, tradycji przełamanej na przykład przez Skwarczyńską, wskazującą na symboliczne znaczenia wycinków tej przestrzeni. Otóż Krasiński w swojej korespondencji, kiedy chciał mówić o degradacji człowieczeństwa i społeczeństwa w Polsce, mówił o obrazie karczmy, która zastępuje w Polsce wszystko. Wyrugowuje przestrzenie swoiste, przestrzenie różno-znaczeniowe, różno-funkcjonalne itd. To się zresztą wiązało z kwalifikacją, z oceną społeczeństwa, z tym *mezzo*, które jest zawieszeniem i absolutnym brakiem zdecydowanego wyboru, postawy, zamiaru, decyzji i czynu. Wyspiański zbudował w *Sędziach* karczmę w taki sposób, by dla widza ówczesnego było w pełni czytelne, że ta karczma stanowiła kiedyś dom rodzinny i że jest to profanacja przestrzeni będącej domem rodzinnym. I ten motyw profanacji od początku twórczości się u niego przejawia. W zupełnie innym wymiarze występuje w *Legionie* i w innych tekstach dramatycznych. Ten dom sprofanowany przez formę karczmy. To wszystko, co się wiąże z modelem życia, który jest karczmą, że się tak wyrażę. Jest zakorzeniony równie dobrze w prawdziwości, realności, konkretnie życiowym, jak właśnie w pewnej tradycji myślenia o opozycyjnych wartościach. I wcale alkierz nie jest miejscem świętym ani wyłącznie sakralnym, bo w alkierzu znajduje się skrzyneczka ze schowanymi pieniędzmi, bo w alkierzu ukrywa się niewygodnego świadka, bo w alkierzu się zamyka dziewczyny, które mogą

skompromitować. Alkierz jest tak samo sprofanowany jak cała reszta. I otwarcie tej karczmy na wprost widza przez te wielkie drzwi, które prowadzą do ciemnej sieni, bo wszystko przecież zaczyna się wieczorem, to jest czarna dziura. Nią jest ten świat zewnętrzny i ta karczma tkwi w ciemnej dziurze. Dla mnie takim szczególnie wyrazistym motywem było to, że detaliczność opisu karczmy jest detalicznością niszczenia pewnego toposu domostwa. Na miejsce tych elementów, które stają się atrybutami zadomowienia i życia w jego najbardziej elementarnych, ale prawdziwych wartościach, pojawiają się znaki zupełnie innego rodzaju: te, które buduje naturalistyczny obraz karczmy.

Teresa Walas: Wypiański współbrzmiałby tu dobrze z Brzozowskim...

Ewa Miodońska: Oczywiście, ale współbrzmi też, choć tonacja jest inna, z Gombrowiczem, który także pomyślał o domu-karczmie i o całej tej degradacji pozoru, tego, co jest fundamentem prawdziwości stanu świata – jako domu albo jako karczmy; kogoś – jako króla czy też ojca.

Teresa Walas: Mam wrażenie, że pani profesor Popiel jest wśród nas osobą najbardziej powołaną do tego, by stać się promotorką i protektorką Wypiańskiego jako modernisty...

Magdalena Popiel: Może wrócę jeszcze do tej myśli, od której zaczęliśmy. Czy można mówić o Wypiańskim jako rówieśniku Tomasza Manna? A także – jak wynika z dalszego ciągu naszej rozmowy – poprzedniku Gombrowicza? I, podobnie jak Marysia, wspomnę o pewnym osobistym doświadczeniu, które skłoniło mnie do głębszego zastanowienia się nad Wypiańskim. Oglądałam parę lat temu w Wenecji wystawę dzieł Picassa z okresu klasycznego, przypadającego na przełom drugiej i trzeciej dekady XX wieku, a zatem już po rewolucji kubistycznej. Muszę powiedzieć, że właśnie te obrazy pozwoliły mi inaczej spojrzeć na podjętą przez Wypiańskiego tradycję klasyczną, zarówno w rysunku, jak i w dramatach. Nowy typ monumentalizacji połączony z deformacją i dysproporcją, jaki zobaczyłam u Picassa, uświadomił mi nowoczesny wymiar ilustracji Wypiańskiego do *Iliady* czy koncepcji *Powrotu Odysa*. Sympatie neoklasyczne zawsze były szczególnie silną opozycją wobec awangardy; tymczasem Picasso znakomicie pokazuje, jak możliwe jest ich spotkanie.

Druga rzecz, która odkryła przede mną jakby nowe możliwości myślenia o Wypiańskim, to lektura jego korespondencji. Korespondencji, która oczywiście była znana, zanim jeszcze została opublikowana w całości, i która była wykorzystywana także do celów interpretacyjnych, ale jednak dominowało korzystanie z niej jako źródła wiedzy biograficznej czy dotyczącej chronologii twórczości. To natomiast, że dzięki narratywistyce doszło do wyraźnej zmiany obszarów zainteresowań, spowodowało inne usytuowanie korespondencji, a także esejów, w obrazie całej twórczości Wypiańskiego. Tutaj zarysowało

mi się coś całkiem nieoczekiwanego. Wyspiański przestał do mnie przemawiać oddzielnie jako pisarz, dramaturg, jako malarz czy jako człowiek teatru. Ta korespondencja uświadomiła mi, że najbardziej interesujące jest w nim doświadczenie bycia artystą, które przeżywał w sposób szalenie głęboki, dramatyczny i które stało się fundamentem jego decyzji egzystencjalnych. Od początku do końca i z coraz większą świadomością samego siebie. A zatem jest doskonałym modelem do portretu artysty modernistycznego. Odnajdziemy w nim te same rysy, które znamy z wielu świadectw autobiograficznych i z konwencji fabularnych, zwłaszcza z powieści o artyście. W mojej książce wskazałam przede wszystkim na powieść Joyce'a, bo rzeczywiście ten model artysty zbuntowanego przeciwko własnym korzeniom wydawał mi się w przypadku Wyspiańskiego czymś szalenie ważnym. A jednocześnie, właśnie odkrywając w Wyspiańskim biografię artysty modernistycznego, wpisaną w pewne ogólne doświadczenia ludzi sztuki Europy przełomu XIX i XX wieku, zaczęłam sobie zadawać pytanie: co w tej biografii jest rzeczywiście niepowtarzalnego? Co wynika z indywidualnych doświadczeń Wyspiańskiego, co zaś z faktu jego usytuowania w tej, a nie innej sferze geokulturowej? To znaczy: w jakim stopniu ten portret Wyspiańskiego jako modernistycznego artysty europejskiego pokrywa się z tymi, jakie znamy z biografistyki czy literatury należącej do wysokiego modernizmu Europy Zachodniej, w jakim zaś zawiera rysy szczególne, cechy, które pozwalają nam odkryć specyfikę naszego, polskiego modernizmu. To jest wątek, który, jak mi się wydaje, warto dalej rozwijać. Bo ta lokalna krakowska czy szerzej – galicyjska kultura była dla Wyspiańskiego żywym źródłem inspiracji. Z tego wyrósł, wiele temu miejscu zawdzięczał; miało ono niezaprzeczną wartość w sensie materiału, tworzywa, z którego czerpał. To nie podlega dyskusji. Lektura jego korespondencji uświadomiła mi jednak, jak bardzo ta kultura była równocześnie opresyjna, jakie stwarzała bariery, z którymi on w sposób nieprawdopodobnie dramatyczny musiał się borykać! Poznanie i przeżycie Europy Zachodniej w jakiejś mierze otworzyło mu oczy na tę dwoistość, na to splećnię możliwości i niemożliwości, otwarcia i zamknięcia.

Otóż gdyby powiedzieć najkrócej, co z tego wszystkiego wynika i w czym widzę rdzeń tej tragicznej egzystencji Wyspiańskiego, uwikłanego zarówno w opozycję geokulturową Zachodu i Wschodu, jak i opozycję diachroniczną kultury XIX wieku oraz kultury XX wieku (bo wydaje mi się, że obie te antynomie są w nim bardzo wyraźnie widoczne), to rdzeniem tym jest sztuczność sztuki, owo „artificiel”, które Baudelaire w swoim eseju z roku 1863 wywodził z doświadczenia cywilizacyjnego. To jest kwestia, którą on w jakimś momencie zrozumiał, która stała się dla niego pewnym odkryciem, epifanią estetyczną, ale równocześnie absolutnym źródłem cierpień. Wyspiański dochodzi do owego pojęcia sztuczności sztuki właśnie dzięki bezpośredniemu spotkaniu z kulturą Europy Zachodniej. Uświadomienie sobie, że sztukę „się robi”, że sztuka nie jest tylko iskrą bożą, natchnieniem, zaklętym kręgiem spadku po romantykach i mistrzu Matejce, ale sprawą rzemiosła, konwencji,

rytuału, frazesu, zdania – to był wstrząs. On sobie nie mógł z tym poradzić. To, co mi się wydaje ciekawe u Wyspiańskiego, to rzeczywiste poszukiwanie nowego języka, lecz języka nie w sensie poetyckim, lecz właśnie języka sztuki. To jest widoczne we wszystkim, co robił. Taką formułą, może nie do końca trafną, miał być, jak on to nazywał – język myśli. Choć nie w pełni wiadomo, czym by to właściwie miało być. A nie wiadomo między innymi dlatego, że Wyspiański nie potrafił swoich poglądów wyłożyć. Właściwie jego teoretyzowanie jest żalodne. On nie dysponuje językiem dyskursywnym, językiem abstrakcyjnych kategorii, w którym mógłby się wypowiadać.

Ewa Miodońska: Prawdopodobnie nie chciał tego robić...

Magdalena Popiel: Może nie chciał, ale umówmy się, że też nie potrafił. Deklarował na przykład wierność naturze. Jest wiele opowieści jego przyjaciół, w których zauważają, że ten, kto żąda od innych, by byli „naturalni”, nakłania ich do tworzenia w sposób naturalny (chodziło między innymi o swego rodzaju mimetyzm zarówno w przedstawieniu plastycznym, jak i literackim, ale także o styl bycia) – sam zdradza tę zasadę. Te anegdoty mówią na przykład o jego aktorstwie w zachowaniu. W akcie desperacji w jednym z listów Wyspiański stwierdza: tak, ja jestem aktorem życia. Takie stwierdzenie pada właśnie w korespondencji. To rozdarcie podszyte jest u niego głębokim tragizmem. I to właśnie pociąga mnie w tym człowieku. Że jest on kimś, kto, jak trafnie ujął to Marshall Berman, może być przez nas postrzegany poprzez pewne ograniczenia, doświadczenia rzeczywistości, z którą się nie zgadzamy, której nie rozumiemy. To jest sposób na odzyskanie Wyspiańskiego. Spójrzec poprzez jego doświadczenie przełomu XIX i XX wieku na dylematy cywilizacyjno-kulturowe ludzi wieku XX i XXI.

Teresa Walas: Tak, to jest rzeczywiście centrum dramatu modernistycznego. To rozdarcie między religią sztuki i przeświadczeniem, że „sztuka to nie jest rzecz dostojna”, między sztucznym rajem a zapowiedzią śmierci sztuki.

Magdalena Popiel: Implikacje etyczne są tutaj bardzo silne.

Ewa Miodońska: Implikacje etyczne zwracają uwagę we wszystkim, co Wyspiański robił. Te jakości, które były może dostrzegane, ale częściej spychane na margines czy niedoceniane. U mnie też wielką zmianą w stosunku do Wyspiańskiego – i to akurat nie korespondencja sprawiła – było dostrzeżenie wartości tego wszystkiego, co jest w jego twórczości intymne, co jest, przepraszam – spod znaku *tendresse* Miłoszowskiej właśnie. To go charakteryzuje niesłychanie mocno. Można widzieć w tym jakiś pomost pomiędzy odczuwaniem sztuki jako sztuczności i pragnieniem bycia wiernym naturze. Tę sferę intymistyki należy rozumieć bardzo szeroko, bo to jest w gruncie rzeczy taka sfera, która prowadzi nieomal do deklaracji, że wszystko, co istnieje, jest god-

ne nie tylko uwagi, ale i współczucia, empatii, wejścia w dialog. To jest właśnie warunek istnienia tego czegoś, lecz także warunek mojego istnienia jako partnera w określonej sytuacji. I to się w moim pojęciu rysuje od początku jego twórczości dramatycznej, choć czasem jest przywalone tą retoryką, która bywała nie do zniesienia.

Teresa Walas: A Panią dlaczego zainteresował Wyspiański? Zrobiła Pani przecież ogromną wystawę jemu dedykowaną.

Maria Potocka: Najpierw muszę wyjaśnić swoją obecność w tej rozmowie, bo – mimo wykształcenia polonistycznego – nie uzasadnia tego ani moja wiedza na temat Wyspiańskiego, ani moja umiejętność sytuowania tej postaci w kontekście historii literatury. Wyspiański interesuje mnie przede wszystkim jako postać zaprzepaszczona historycznie. Nie zamierzam go ratować, bo Wyspiańskiego nie da się już uratować, ta możliwość dawno temu bezpowrotnie przepadła. „Uratowanie” artysty przez historię polega na tym, że jego gen twórczy zostaje wprowadzony w zapis kultury. Jest to możliwe w momencie, kiedy artysta tworzy i jeszcze krótką chwilę po jego śmierci. Wtedy artysta może być uratowany jako inspirator, jako ojciec przyszłych twórców. Jeżeli wówczas zamknie się mu usta – z różnych powodów: historycznych, obyczajowych czy przez fałszywą interpretację – będzie już nie do uratowania. Tym samym nie wejdzie w zapis kulturowy i nie pojawi się w twórczości następnych artystów w sposób adekwatny do swojej innowacyjności. Takie zaniechanie historii dotknęło Wyspiańskiego. On zaistniał jako wyspa, która nie stała się drogą. To jest nie do odrobienia. W tej chwili można się jedynie pobawić w kreatywną ekshumację Wyspiańskiego. Nie próbować go ratować, tylko kulturowo wykorzystać. Pomysł pasuje do miejsca, bo na drzwiach pokoju, w którym rozmawiamy, jest napisane Katedra Antropologii Literatury i Badań Kulturowych. Zawartość twórczo-biograficzna Wyspiańskiego świetnie się nadaje do rozważań antropologicznych. Wyspiański był człowiekiem fenomenalnie zniewolonym przez konteksty. Kontekst to dzisiaj główny „wihajster” teoretyczny. To sposób na interpretowanie, dłubanie w biografii i twórczości, by zobaczyć, jak człowiek funkcjonował w niewoli kontekstu. I Wyspiański jest artystą, który doskonale do takich metod pasuje. Jego pierwszym nieszczęsnym kontekstem jest Polska, jej sytuacja historyczno-kulturowa. Drugim jest bardzo specyficzna psychika tego człowieka. Psychika niewątpliwie dialektyczna. Wyspiański, z jednej strony, marzy o wolności, a z drugiej – perwersyjnie – rzuca się w niewolę. Jego powrót do Polski jest swego rodzaju odruchem samobójstwa duchowego. Widzi wszystkie ograniczenia, jakie się z tym wiążą, jednak wraca, ponieważ prawdopodobnie jest w tym jakieś wyzwanie, jakiś właściwy przeciwnik do konfrontacji z wewnętrzną siłą. Być może, gdyby – jak Picasso – znalazł się na obcym, wolnym terenie, nie byłoby to dla niego podniecające, bo nie byłoby walki. Wraca więc do polskiej niewoli, żeby przeciwstawić się nie wiadomo czemu i żeby sprawdzić własną siłę. Tutaj, w takim kontekście

– jak prawdziwy Polak – nie ma szans na zwycięstwo. I w tym jest fenomenalna wartość Wyspiańskiego, że on ucieleśnia i prowokuje najwybitniejsze, genialne porażki. Pokazuje, co się dzieje, jeśli człowiek znajdzie się w pewnych dramatycznych kontekstach i sam jeszcze te konteksty dodatkowo wzbogaci – bo on robił wszystko, żeby żyć jak najtrudniej. To jest jakaś nieprzytomna perwersja. I on z tym wszystkim walczył na różne sposoby przy użyciu sztuki. Nie znalazł właściwego narzędzia – stąd ta jego szamotanina.

Wiele zarzuca się dramatom Wyspiańskiego. Niestety, nie udało mu się dorwać do teatru. Tutaj niewątpliwie tkwił jego problem. Bo gdyby dopadł teatru, gdyby dysponował wszystkimi jego środkami (także możliwością manipulowania ludźmi na pełnej scenie, bo ten typ umysłowości lubi teatr lub sektę), gdyby udało mu się to, co udało się Kantorowi, może wyszłoby z tego coś niezwykłego. Próbował malować i rysować – to zupełnie nie wyszło. Okazało się, że ma genialną rękę, natomiast nie ma tematu. W jakiś sposób wyzwoliły go witraże. Tam znalazł energię, abstrakcję, znalazł możliwość uzasadnienia nadmiaru ekspresji. W odniesieniu do witraży, można by go praktycznie obwołać geniuszem świata. Myślę, że w witrażach Wyspiański nie ma konkurencji na świecie. Chagalle i inni to są przy nim grzeczni, banalni chłopcy. I to jest naprawdę stracone. Płakał nad tym Kantor, mówiąc, że nie byliśmy w stanie doprowadzić do tego, aby Wyspiański stał się artystą europejskim, co dopiero – światowym. Wyspiański – według mnie – jest obecnie również szczególnie interesujący jako przypadek twórcy miotającego się między mediami, poszukującego własnego medium. Reprezentatywnego dla siebie nie znalazł; w każdym był genialny, ale tę genialność opłacał spektakularnymi błędami. Uważam, że powinniśmy się nauczyć doceniać wybitne porażki. W wybitnej porażce jest *signum* egzystencji, czyli to, co tropimy w tych naszych rozważaniach antropologicznych. I ta wybitna porażka ma w Wyspiańskim reprezentację – też wybitną.

Zastrzeżenia, które literaturoznawcy i smakosze języka literackiego mają do dramatów Wyspiańskiego, biorą się stąd, że on próbował wymusić na języku cuda i eksperymentował z jego wytrzymałością. Często te wymuszenia doprowadzały do tego, że język pisał na granicy patosu. W pełni się zgadzam z tym, że czytanie Wyspiańskiego to dzisiaj jedyny sposób, żeby w te dramaty wnikać. W teatrze, otoczone obcymi egzaltacjami i interpretacjami, brzmią jak tekst napisany przez kogoś innego, nie pasują do Wyspiańskiego. Jedynie Wajdzie udało się w *Weselu* wyczuć nieposkromienie Wyspiańskiego i przetworzyć jego sztukę w jego portret.

Teresa Walas: To niezwykle śmiały, by nie powiedzieć – wyzywający projekt myślenia o Wyspiańskim.

Maria Prussak: Myślę, że to nie jest takie proste. Premiera *Wesela* była przykładem na to, że ten dziwaczny facet, który chodził po Krakowie, uprawiał różne sztuki i wszędzie się rozbijał o niemożność, nagle odniósł sukces. Bo

to był wielki sukces, który sprawił, że Wyspiański stał się twórcą dwudziestowiecznego teatru w Polsce. Od tego przedstawienia zaczął się u nas nowoczesny teatr. Na dodatek tematem jego dramatu jest najważniejszy, podstawowy problem samego Wyspiańskiego: sytuacja ograniczenia i szukanie wolności. Pytanie, co zrobić, żeby zachować wolność mimo zniewolenia najróżniejszymi rzeczami i okolicznościami. Jeśli przeczytać po kolei jego dramaty, to wiadać, że mówią one właśnie o tym – tylko w różnych wymiarach i w różnych konfiguracjach. Myślę, że on dlatego też zaczął pisać dramaty, żeby pokazać to doświadczenie konfrontacji ze światem. I obojętne, czy on by to robił w Paryżu czy tutaj, bo wszędzie są okoliczności zniewalające i potrzeba wolności, wszędzie szuka się sposobu ochrony własnej osobowości w obliczu tego, co jest naciskiem, udręką, niemożnością, przeciwnością...

Maria Potocka: Chciałabym uściślić, co rozumiem przez wybitną porażkę. To nie jest przeciwieństwo sukcesu publicznego. Sukces publiczny nie ma tu nic do rzeczy. Tu chodzi o adekwatność pomiędzy potrzebami osobowości twórczej a ich spełnieniem w twórczości. U Wyspiańskiego to napięcie pozostało niewyśyczone. Jego wewnętrzna konieczność wyrażenia i przeformułowania samego siebie, ambicja własnej formy były znacznie bardziej rozległe niż to, co mu się udało rzeczywiście osiągnąć jako formę wyrazu. I na tym polega jego wybitna porażka.

Maria Prussak: A nie sądzi Pani, że przyczyną tej porażki po części jest środowisko? Przecież gdyby on mógł zostać tym, kim chciał, czyli autorem polichromii i witraży, to wtedy by wyraził ten geniusz, który niewątpliwie miał? A tu gotowe już projekty przepadają mu, na Wawel go nie wpuszczają i po kryjomu rusuje te szczegóły, bo konserwatorzy przed nim zamykają Wawel...

Maria Potocka: Wielu artystów było i jest ofiarą środowiska, które ich tłumi albo demoralizująco rozpieszcza. Ale środowisko to nie wszystko, sporo jeszcze zależy od urzędników – świeckich czy kościelnych – którzy nie znoszą ludzi megalomańsko pewnych siebie, pogardliwych wobec przeciętności. A Wyspiański taki był: arogancki, dziwny, niewiarygodnie apodyktyczny. To naprawdę zdumiewające, że przy tym jego charakterze, przy tej postawie udało mu się otrzymać tyle zamówień i tyle zrealizować. Jednak – przynajmniej do pewnego stopnia – doceniono ten jego nieposkromiony geniusz.

Magdalena Popiel: Z tym, że on by to wszystko lepiej robił w Paryżu.

Maria Prussak: W Paryżu na pewno nie pisałby dramatów...

Magdalena Popiel: W Paryżu odnalazłby swoje środowisko, prawdziwych partnerów artystycznych. Tutaj, w Krakowie miał, jak mi się wydaje, tylko jednego człowieka, który dorównywał mu pewnym zmysłem estetycznym – to

był Przybyszewski. I tak naprawdę jedyny Przybyszewski zrozumiał jego obsesję sztuki. A dzięki dialogowi z innymi, dzięki rozmowie mógłby znaleźć swój język, rozumiany jako konwencja literacka czy artystyczna, i w pełni go wykształcić. On modelował go również na co dzień, w zwykłym życiu, bo tak naprawdę nie potrafił zwyczajnie rozmawiać. W listach starał się nawiązać kontakt z adresatem, próbował wymuszać odpowiedzi – często bezskutecznie. Upust swojej pasji do dialogowania dał natomiast w *Wyzwoleniu*, choć nie znalazł i nie stworzył tu sytuacji dialogowej *sensu stricto* – musiał wymyślić maski.

A co do możliwości lub niemożliwości uratowania żywej, a nie tylko mechaniczno-rytualnej obecności Wyspiańskiego w naszej kulturze XXI wieku, to wydaje mi się, że są między innymi dwa problemy z tym związane. Istnieje potrzeba rzetelnego pokazania uwikłania Wyspiańskiego w różnego rodzaju sieci odbioru istniejące jeszcze za jego życia, czyli tego, w jakiej mierze bycie oglądanym cudzymi oczami wpływało na samego Wyspiańskiego. Wyspiański deklarował, że jest artystą niezależnym i niewątpliwie takim był, ale oczywiście nie do końca. Wystarczy przywołać znamienne anegdotę o Solskim, który po przeczytaniu *Upadłych aniołów* powiedział artyście, że powinien wrócić do poziomu *Warszawianki*, a nie zajmować się „podejrzanymi” tematami. Jeżeli wziąć pod uwagę, że jest to moment inicjacji Wyspiańskiego w dramat i teatr, to decyzja o zniszczeniu tego dramatu, a także następnych, które dotyczyły losów artysty, takich jak *Fantaści* czy *Idea*, pokazuje, pod jak ogromną presją dokonywał on swoich wyborów. Niewiele na ten temat wiemy, wielu wątków tutaj jeszcze nie podjęto. Wolę myśleć o Wyspiańskim jako o projekcie niedokończonym, a nie – nieudanym.

I jeszcze jedna sprawa. Ten Wyspiański, który zadebiutował *Warszawianką*, a potem napisał *Wesele* i został obwołany wieszczem, mówi w *Wyzwoleniu*: „powinniście mnie zabić”. Tak dramatycznie odczuwał absolutną nieadekwatność postawy odbiorców swoich utworów względem własnego zamysłu. Bo jakaż to była lektura? Od początku silnie zideologizowana. Wyspiański był nasz, był swój. To pojęcie swojszczyzny przyczyniło się do porażki, o której mówiła pani Potocka. Uważam, że perspektywa antropologiczna w percepcji Wyspiańskiego może być owocna także dzięki temu, iż powinna umożliwić pokazanie Wyspiańskiego jako obcego, pomóc w zdjęciu z niego odium swojskości. A w tej swojskości mieściło się także to, że Wyspiański jest wielkim wieszczem, którego czytać i znać muszą wszyscy. Może należałoby powiedzieć: nie, dosyć tego. Może my, poloniści, powinniśmy przekonywać, że Wyspiański jest twórcą elitarnym, nie dla każdego. Sam chciał takim być, nie zamierzał wędrować pod strzechy.

Teresa Walas: Czyli co – skreślić z listy lektur?

Magdalena Popiel: Może raczej zabronić go czytać...

Teresa Walas: Albo czytać, ale czytać inaczej?

Ewa Miodońska: Oczywiście, powiedziałaabym, że w ogóle wreszcie należy go czytać. Dlatego że przedtem nie czytano go, ale właśnie widziano – przede wszystkim w teatrze. Toteż w książce pani profesor Magdaleny Popiel wątkiem szczególnie frapującym jest dla mnie wątek głosu rozumianego nie tylko w kategoriach antropologicznych, ale ogólnie – artystycznej twórczości. To się znakomicie sprawdza w teatrze. Sama oglądałam wiele przedstawień teatralnych, w których słuchanie tekstu Wyspiańskiego było dla mnie głębokim przeżyciem, było czymś fascynującym. I muszę powiedzieć, że znam z własnego doświadczenia co najmniej kilka przedstawień, które uświadamiały mi, jaki to jest inteligentny tekst. Nie tylko tekst efektowny, obrazowy. Nie tekst mamiący i powodujący, że człowiek przestaje myśleć. Przeciwnie. Akustycznie, że się tak wyrażę, zrealizowany tekst Wyspiańskiego daje bardzo wiele. W moim pojęciu Wyspiański sam był przekonany o tym, że jego teksty mają strukturę akustyczną. I było to dla niego bardzo ważne wyzwanie, całkowicie świadomie realizowane.

Joanna Walaszek: Wydaje mi się jednak, że dzisiaj przede wszystkim teatr może rozbudzić fascynację czy też zainteresowanie dziełem Wyspiańskiego. Kilka wybitnych przedstawień sztuk Wyspiańskiego może sprawić, że kolejni artyści sięgną do jego dzieł, czy ostrożniej rzecz ujmując – do jego idei. A nawet filmy. Filmowe *Wesele* Wajdy wzbudziło niegdyś ogromne zainteresowanie tą sztuką Wyspiańskiego w świecie. Dzisiaj fascynujące jest zainteresowanie cudzoziemców *Akropolis*, bez wątpienia wywołane mniej lub bardziej bezpośrednio spektaklem Jerzego Grotowskiego, Teatru Laboratorium. Robert Wilson przygotował właśnie inscenizację opartą w części na *Akropolis* (nie była jeszcze pokazywana).

Maria Potocka: Akurat *Akropolis* jest dramatem niesłychanie kuszącym. Weźmy pierwszy akt, gdzie mamy coś na kształt uprawiania seksu między nieznanymi płciami. Nie wiadomo, który anioł jest kobietą, który jest mężczyzną, kto się z kim spotyka, co się tam naprawdę dzieje... Zinterpretowanie tych zawłości to bardzo nowoczesna pokusa. Tej możliwości wcześniej nie zauważono, bo nie odczuwano takiej potrzeby, nie myślano tymi kategoriami.

Joanna Walaszek: Ale, jak na razie, nikt tak nie pomyślał o *Akropolis* na scenie. Artystów teatru fascynowały natomiast w *Akropolis* możliwości dialogu z dziedzictwem kultury, sztuki poprzez wcielanie ich idei i śladów w działania żywych ludzi, aktorów. Ciekawi mnie, jak w ogóle trafia się dzisiaj na sztuki Wyspiańskiego, by pozostać przy cudzoziemcach i *Akropolis*. Inspiracją przedstawienia *Poor Theatre*, awangardowego amerykańskiego teatru The Wooster Group, był spektakl Grotowskiego. Dialog z Grotowskim doprowadził Amerykanów z powrotem do źródeł, do utworu Wyspiańskiego. Przeczytali tę sztukę i, co ciekawe, przeczytali ją w dużej mierze inaczej niż Grotowski. Wydaje mi się, że żywotność teatralna utworów Wyspiańskiego

jest niesłuchanie istotna. Oczywiście, przede wszystkim w polskim teatrze. Wybitni artyści teatru i kolejne pokolenia reżyserów na kanwie sztuk Wyspiańskiego podejmują dialog nie tylko z jego dramatami, ale i ze swoimi teatralnymi poprzednikami. W ten sposób Wyspiański uczestniczy w żywej tradycji teatralnej, a także ją inspiruje. Najciekawsze byłoby prześledzenie, jak bardzo inspiruje poszukiwania nie tylko inscenizacyjne, ale aktorskie... Legendy wielkich przedstawień sztuk Wyspiańskiego bywają równie inspirujące jak same dramaty. Poczynając od legendy prapremiery *Wesela*... Trzeba sobie uświadomić, czym dla późniejszych pokoleń była ta słynna prapremiera *Wesela*. Fakt, że w ogóle mogło powstać przedstawienie o takiej sile i sposobie oddziaływania. Przecież *Wesele*, zarówno sztuka, jak i legenda prapremiery, na bardzo wiele lat stworzyło coś takiego jak idiolekt polskiego dramatu, teatru, w ogóle polskiej sztuki. Teraz ten idiolekt przestał być czytelny, ale rozwijał się przez prawie cały wiek XX.

Maria Prussak: Tak, to był stały punkt odniesienia.

Joanna Walaszek: Wracając do kwestii głosu. Ja też lubię słuchać Wyspiańskiego, natomiast przedstawienia, w którym dałoby się go słuchać jak muzyki, nie widziałam od bardzo wielu lat. Wyłączając spektakle Jerzego Grzegorzewskiego, którego twórczość stanowiła osobny, wspaniały rozdział w dziejach scenicznych Wyspiańskiego. Ale w tych najbardziej żywych przedstawieniach z ostatnich lat, jedynym, gdzie pozostała część tekstu, w której zachowano melodię wiersza, było przedstawienie Piotra Cieplaka *Albośmy to jacy tacy*... Tylko że w tym fragmencie przedstawienia tekst był mówiony „na biało” i po piętnastu minutach można było zasnąć. Taka była koncepcja, jeśli ją dobrze rozumiem: że Wyspiański w ten sposób czytany tylko usypia, zamiera... Aktorzy w spektaklu *Wesela* Michała Zadary mówią tekst Wyspiańskiego, akcentując jego obcość, mówią kwestiami Wyspiańskiego jak cytatami. Albo celowo tak modelują melodię wiersza, żeby nie poddać się urodzie znajomej frazy, ale wydobyć z niej sens. Barbara Wysoka w *Kłatwie* kreuje nowy język, w którym łączy kwestie Wyspiańskiego z językiem współczesnym, ale równocześnie swoją inscenizację w dużej mierze wyprowadza z toku i rytmu poezji.

Teresa Walas: Tu automatycznie wylania się pytanie, jak dramat Wyspiańskiego przechodzi dziś próbę teatru? Jak go pokazał ten festiwal, który odbył się w ramach jubileuszowego Roku Wyspiańskiego? Czy to dramaturg wciąż dla teatru żywy, czy raczej jest przedmiotem teatralnych wypracowań?

Maria Prussak: Ten festiwal pokazał rzecz dość rozpaczliwą: że gramy tylko *Wesele*, *Kłatwę*. I był to przykład, że nie mamy klucza do Wyspiańskiego. Według mnie, reżyserzy w większości sobie z nim nie poradzili. Ja akurat nie lubię *Wesela* pani Augustynowicz, ponieważ nic nie zrozumiałam z tego, co ona chciała mi przekazać ze sceny w czterogodzinnym spektaklu, gdzie

na początku już jest koniec. Jedyne natomiast, co wydało mi się ciekawe, to czytanie Zadary, który pyta, co zrobić z *Weselem* w dzisiejszym świecie, co się z niego da usłyszeć. I zauważyłam, że dla Zadary, dla jego bohaterów, *Wesele* staje się narzędziem, które pozwala im mówić o zepchniętych w podświadomość problemach; inaczej nie byłoby w stanie dopuścić ich do głosu.

Joanna Walaszek: Może sam festiwal rzeczywiście nie był wydarzeniem. Ale było już wspomniane przedstawienie Cieplaka *Albośmy to jacy tacy...*, które jednak mówiło o dzisiejszej żywotności *Wesela*. Ciekawe były propozycje Zadary, Wysockiej. Ważne też, że pokazano raz jeszcze w Krakowie *Sędziów* Grzegorzewskiego. To prawda, wiele przedstawień było po prostu nie do wysiedzenia. Także dlatego, że powielają stereotypy wykształcone przez lata – wbrew Wyspiańskiemu – na samym Wyspiańskim. Na skostniałych wyobrażeniach o tym, jak go należy grać w teatrze, jak należy interpretować i tak dalej.

Na marginesie chciałabym się podzielić pewnym spostrzeżeniem. Jeśli się przyjrzeć dziejom inscenizacji Wyspiańskiego w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat, ale też przedstawieniom najnowszym, rzuca się w oczy, że Wyspiański jest niesłuchanie krakowski. Wśród reżyserów przedstawień, o których warto mówić, są prawie wyłącznie ci, co przeszli przez krakowską szkołę teatralną.

Maria Prussak: Grzegorzewski przez łódzką...

Joanna Walaszek: Grzegorzewski to osobna sprawa. I mimo że w czasie obchodów stulecia *Wesela* w ogóle nie było żadnych przedstawień, to potem się kilka pojawiło, ale te, które można uznać za ciekawe, wywodzą się właśnie z kręgu krakowskiej szkoły teatralnej. Wynika to zapewne ze sposobu kształcenia aktorów, reżyserów. Jerzy Trela, na przykład, co roku robi ze studentami sceny z *Wesela*. Ci najmłodszy już w punkcie wyjścia mają poczucie, że jest to archaiczne, dalekie, raczej obce, a równocześnie wiedzą, że to było podstawą jakichś niesłuchanie ważnych wydarzeń teatralnych. Co więcej, ich wykładowcy mówią im, że to tekst ważny, że to jednak może być coś niesłuchanie fascynującego. To jest całkiem dobry punkt wyjścia do szukania własnej scenicznej lektury Wyspiańskiego. Nawet jeśli w pierwszym odruchu Wyspiański zostaje odrzucony.

Ewa Miodońska: Jeśli można się wtrącić: moje wieloletnie kontakty ze szkołą teatralną wskazują na to, że – podobnie jak w pokoleniu, które było reprezentowane przez doktorantów na sesji jubileuszowej – dokonuje się tu widoczna zmiana hierarchizacji i wyboru tekstów z Wyspiańskiego. Inne teksty stają się atrakcyjne, nie te kanoniczne (spośród tych kanonicznych notabene właśnie *Wyzwolenie* okazuje się bardziej interesujące niż *Wesele*). Wyraźne jest przesunięcie w stronę utworów jednoaktowych, tych, które przez długi czas rzadko były grywane w teatrze. Przykład *Sędziów* jest tutaj uderzający. Warto spojrzeć, ile różnych, także tak zwanych prowincjonalnych teatrów,

w ostatnich latach wystawiało *Sędziów*. Jest wysyp tych przedstawień. Nie wiem, czy są udane, bo ich nie widziałam, ale widać wyraźnie, że teatry zaczynają się dobierać do tekstów, które niekoniecznie były brane w ideologiczne kleszcze, lecz interpretowane stereotypowo pod innym względem, na przykład więzi tematyczno-formalnych. Tak ma się rzecz z całym nurtem dramatów mitologicznych. Zaczyna się je dziś całkowicie inaczej czytać. Weźmy odkrycie *Achilleis* jako materiału, który jest całością złożoną z autonomicznych części, zestawianych z sobą w sposób nieliniarny, nieoczywisty, nietworzący jednorodnej fabuły. Często też podejmuje się próby czytania tekstów dramatycznych przez pryzmat pewnych sformułowań z innych tekstów. Dwa z nich przede wszystkim zrobiły karierę. Ile na przykład było prac uwzględniających *Requiem*? Nie było ich w ogóle, albo były to rzadkie zaledwie dotknięcia. Od pewnego momentu młodzi nagle odkrywają ten tekst, jego potencjalny dramatyzm. Według mnie, dokonuje się wyraźna zmiana optyki. Oczywiście, działa tu po części mechanizm przekory – i pokoleniowej, i kulturowej, działa różnica doświadczenia, także – życiowego. Młodzi znajdują wreszcie coś, co dla nich nie jest ani oczywiste, ani przywalone, zdeptane setkami interpretacji, coś, co może bardziej bezpośrednio do nich docierać.

Teresa Walas: Z przebiegu naszej rozmowy wyłania się niezbyt optymistyczna konkluzja, że Rok Wyspiańskiego nie przyniósł jednak naprawdę wielkich wydarzeń, nie spowodował – że się tak wyrażę – rewitalizacji swego bohatera...

Joanna Walaszek: Nie sformułowałabym tego tak kategorycznie. Z festiwalu wykluła się na przykład w ciągu dwóch tygodni sesja w szkole teatralnej. To się nazywało „Wyspiański badany teatrem”. Rzecz całkowicie spontaniczna, niesłychanie interesująca. Brali w niej udział, z jednej strony, różni twórcy starszego pokolenia, mówiący o swoich doświadczeniach: Radwan, który powtórzył to, co powiedział wcześniej Marysi Prussak na temat muzyki, Trela, Polony; z drugiej – pokolenie młodsze: Cieplak, Zadara, studenci. I przez dwa dni właściwie nie wychodziliśmy z budynku. Wszyscy z sobą rozmawiali, a obecna rektor szkoły mówiła: „Po raz pierwszy oni się nie kłócą, ale siebie słuchają”. Tam się rzeczywiście coś działo; studenci przychodzili, dyskutowali, coś pokazywali, potem to komentowali. I powtarzam: to było robione absolutnie spontanicznie. Była potrzeba porozmawiania o Wyspiańskim.

Teresa Walas: A inne wydarzenia, które mogłybyśmy uznać za ważne?

Ewa Miodońska: Nie wiem, czy warto szukać takiego wydarzenia. Ważne jest to, że w młodym pokoleniu widać przejawy autentycznego zainteresowania Wyspiańskim. Ja w tamtej sesji w PWST, niestety, nie mogłam uczestniczyć, ale uczestniczyłam dość systematycznie we wspomnianej już sesji doktorantów, którzy także reprezentują młode pokolenie. I zdumiała mnie pasja

oraz dociekliwość tych młodych ludzi, uwidaczniająca się nie w referatach, ale właśnie w rozmowach.

Magdalena Popiel: Nie jest też źle z zainteresowaniem Wyspiańskim za granicą, oczywiście, głównie w kręgach polonistycznych. Z okazji rocznicy odbyły się dwie ciekawe sesje poświęcone twórczości Wyspiańskiego: w Rzymie i Bukareszcie. Przekonałam się, że Wyspiański jest dla Włochów i Rumunów intrygującym autorem, niektóre interpretacje, szczególnie te włączające konteksty obcych kultur, były naprawdę oryginalne. W Rumunii ukazało się też w tym roku pierwsze pełne tłumaczenie *Wesela*, Włosi przełożyli fragmenty *Akropolis*, co jest sporym wyczynem translatorskim.

Teresa Walas: Może więc w tej optymistycznej tonacji zmierzać będziemy do zakończenia naszej rozmowy. Wyłania się z niej Wyspiański wyłuskany ze stereotypu wieszczka, bliższy Berenta niż Mickiewicza, modernistyczny artysta, bohater nowoczesnej tragedii niespełnienia. Choć Rok Wyspiańskiego jest epizodem zamkniętym, to i w badaniach nad twórczością autora *Wesela*, i w jego teatralnej recepcji wolno się spodziewać nowego otwarcia, które zapowiada oraz realizuje książka Magdaleny Popiel.