

***Klątwa* Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii Anny Augustynowicz**

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2025.037>



Dnia 29 listopada 2025 roku w Teatrze im. Wilama Horzycy (Scena na Zalepczu) odbyła się premiera *Klątwy* Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii Anny Augustynowicz. Jest to druga realizacja sztuki wybitnego dramaturga młodopolskiego

* Doktorant Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych, Teologicznych i Artystycznych na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Jego zainteresowania naukowe skupiają się wokół literatury i sztuki polskiego modernizmu, kultury tradycyjnej i *plant studies*.

E-mail: filip.bukowski@opoczta.pl | ORCID: 0000-0003-4460-0502.

w toruńskim teatrze (*Klątwa*, reż. Tomasz Kowalski, 18.02.1996). Augustynowicz, jako absolwentka teatrologii Uniwersytetu Jagiellońskiego i reżyserii Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie, już od początku swej kariery była w pewnym stopniu związana z autorem *Wesela* – w tym przypadku geograficznie. Zaledwie dwa lata po reżyserskim debiucie podjęła się zrealizowania sztuki Wyspiańskiego, którą stanowiła właśnie *Klątwa* (Teatr Współczesny w Szczecinie, 13.12.1991). W swoim dorobku Augustynowicz może pochwalić się jeszcze kilkoma inscenizacjami utworów symbolisty: *Wyzwolenie* (Teatr Współczesny w Szczecinie, 13.12.2003), *Sędziowie* (Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie, 24.09.2005), *Wesele* (Teatr Współczesny w Szczecinie, 22.09.2007), *Akropolis* (Teatr Współczesny w Szczecinie, 20.03.2015), *Wyzwolenie* (Teatr Polski im. Arnolda Szyfman w Warszawie, 29.01.2019), *Sędziowie* (Teatr im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie, 20.01.2023). Za reżyserię *Wesela* w 2007 roku otrzymała Główną Nagrodę w Ogólnopolskim Konkursie na Inscenizację Utworów Stanisława Wyspiańskiego.

W skład twórców spektaklu *Klątwa* wchodzi: Marek Braun (scenografia), Tomasz Armada (kostiumy), Jan Marek Kamiński (muzyka i dźwięk) oraz Wojciech Kapela (wizualizacje). W rolach postaci dramatu obsadzono: Arkadiusza Waleśsiaka (Ksiądz), Annę Magalską (Matka), Julię Szczepańską (Młoda), Pawła Pabisiaka (Sołtys), Michała Darewskiego (Dzwonnik i Parobek), Maję Kalbarczyk (Dziewka) oraz Pawła Kowalskiego (Pustelnik). Do katalogowego programu spektaklu dołączono tekst eseistyczny Przemysław Czaplińskiego *Świat na słowo* – autor pochyla się w nim nad znaczeniem siły sprawczej języka, który staje się narzędziem zarówno ustanawiania, jak i burzenia ładu w społeczności galicyjskiej wsi. Na potrzeby spektaklu

stworzono również jednostronicowy słownik archaizmów.

Refleksję nad spektaklem warto rozpocząć od zwrócenia uwagi na jego dojmującą i brutalną aktualność. Tekst Wyspiańskiego został napisany i opublikowany w 1899 roku w krakowskim „Życiu” (nr 15–16) oraz nakładem autora, prapremiera *Klątwy* odbyła się zaś dopiero dekadę później w łódzkim Teatrze Polskim w 1909 roku (reż. A. Mieleski, A. Zelwerowicz). Nie doczekał więc Wyspiański inscenizacji swojej sztuki, którą Adam Cehak nazwał jego najlepszym utworem scenicznym, arcydziełem przepojonym grozą (Cehak 1909: 17). Dziś – po 126 latach od powstania dzieła – dramat w dalszym ciągu zaskakuje żywotnością i nośnością podejmowanych w nim problemów. Mimo upływu czasu, zmiany realiów życia, światopoglądów czy przestrzeni *Klątwa* pozostaje niezwykle ważnym głosem we współczesnym dyskursie na temat władzy, przemocy, fanatyzmu i funkcjonowania w społeczeństwie. Dramat to również głos w dyskusji nad kobiecością, rolą Kościoła katolickiego w życiu publicznym, mechanizmami behawioralnymi czy hierarchizowaniem wartości. Augustynowicz uzewnętrzniła wyżej wymienione problemy w spektaklu, w którym nie ocenia się postaci sztuki. Zgodnie z arystotelesowską koncepcją tragedii bohaterowie nie podlegają jednoznacznej klasyfikacji pozytywnej lub negatywnej – to do widza należy indywidualny odbiór, przetworzenie i interpretacja poszczególnych zachowań postaci z *Klątwy*.

Toruńska inscenizacja została opracowana na poziomie pierwotnym tekstu Wyspiańskiego, który stał się dla reżyserki swoją partyturą dla aktorów. Rozwiązanie to pozwala na wybrzmienie poetyckiego języka wybitnego dramaturga, uzewnętrzniając jego muzyczność i rytm – obcowanie z nim nie stanowi jednak problemu dla współczesnego odbiorcy, reżyserka podkreśliła

w rozmowie z Martą Wudarską (podcast Ucho Horzycy), że scenariusz funkcjonuje na podobnej zasadzie, jak thriller czy film kryminalny. Nie da się zaprzeczyć, że spektakl już od pierwszych chwil niepokoi i zagarnia całą uwagę widza, trzymając w napięciu do ostatnich słów aktorów. Sztukę rozpoczyna bowiem dynamiczna scena, podczas której w sposób lamentacyjny wyśpiewuje się pieśń (powracającą jeszcze w późniejszym toku akcji) przez megafon, przed oczyma widzów przechadzają się wówczas postacie ze świecami. Spektakl opatrzone znakomitymi rozwiązaniami technicznymi – mowa tu szczególnie o cienkiej zasłonie pełniącej zarówno funkcję kurtyny, na której wyświetlano nagrane wcześniej materiały. Ten prosty element odegrał niezwykle istotną rolę – pozwolił bowiem na urozmaicenie i niesztampowe zdeformowanie przestrzeni sceny, stworzenie pewnych warstw wizualnych dopełniających działania aktorów oraz utrzymanie napięcia i poczucia niepokoju. Wizualizacje wyświetlane na zasłonie osadzały także odbiorcę w nieco onirycznej, tajemniczej sferze – przygasały wówczas światła na scenie, a obrazy jawiły się jako duchy, swego rodzaju emanacje głęboko zakorzenionych ludzkich lęków. W pierwszej scenie można więc odnieść wrażenie uczestnictwa w pochodzie dusz, w którym narasta chaos, a rozgniewana gromada zaczyna domagać się ofiary. Samo poczucie przynależności odbiorcy do wiejskiej gromady także wyraźnie się ujawnia – aktorzy często kierują słowa w stronę widowni, spoglądając na obecnych w teatrze dogłębnie przeszywającym wzrokiem.

Znamienna w spektaklu okazała się również scenografia – minimalistyczna, acz wyjątkowo wymowna i metaforyczna. Na scenie umieszczono bowiem dwa podesty z kilkoma schodkami, stół-ołtarz nakryty białym obrusem, kielichem i krzyżem oraz ekran w centralnym miejscu

z dwiema świecami po obu jego stronach. Udźwiękowienie i muzyka podtrzymują (a może wręcz intensyfikują) grozę i poczucie rozstrojenia – widz wsłuchuje się m.in. w tykanie zegara, kościelne dzwonki, pieśni wyśpiewywane z użyciem megafonu (co zaburza ich formę), nie brakuje także ostrych, nieprzyjemnych dla ucha dźwięków. Ciekawym rozwiązaniem okazało się również stworzenie kostiumów dla wszystkich aktorów z jednakowego, ciemnoniebieskiego materiału oraz ciężkich, czarnych butów. Poza tym schematem zaprezentowano jedynie Matkę (ubraną na czarno, owiniętą chustą, z koronkowymi rękawiczkami), która nie przynależała do społeczności gromady z galicyjskiej wsi, przybyła ona z zewnątrz, jest zatem reprezentantką „innego”, „obcego” w kulturze tradycyjnej często rozpatrywanego w kategorii zagrożenia. W przypadku postaci Matki zastosowano intrygujące rozwiązanie – wszystkie wypowiedziane przez nią kwestie docierają do nas z offu, aktorka nawet nie porusza zaś ustami. Przybycie Matki to zatem pewien katalizator przyspieszenia finału tragicznego wydarzenia, jej symboliczne milczenie staje się niezwykle głośnym komunikatem. A głośna, nierzadko wykrzyczana, zdaje się większość wypowiedzi aktorów. Każdy z nich próbuje przebić się głosem przez ścianę niezrozumienia – bohaterowie nie potrafią komunikować się ze sobą, słyszą, lecz nie słuchają się wzajemnie.

W twórczości Wyspiańskiego można odnaleźć wiele wątków i motywów wychodzących z jego fascynacji kulturą antyczną. *Kłątwa* również odwołuje się do konstrukcji tragedii greckiej (zasada trzech jedności, obecność chóru, fatum), autor wyraźnie zaznaczał w liście z 1893 roku do Lucjana Rydla:

[...] dramatem dla mnie jest jedna chwila, jeden dzień; inaczej dramatu nie rozu-

miem, i jeśli akcja nie odbywa się w jeden dzień, mam zawsze wrażenie niekompletności, opóźnienia obrazowania, które mię drażni, złości i które rad bym wykreślał (Wyspiański 1979: 232).

Patos, jaki towarzyszy tragediom antycznym traktującym o wzniosłych losach wysoko postawionych w hierarchii społecznej bohaterów, może nieco nie przystawać do prostej historii rozgrywającej się na plebanii w galicyjskiej wsi. Niemniej należy zauważyć, że Wyspiański niejako podnosi działania Młodej do rangi tych heroicznych, czyniąc z niej w pewien sposób wybawczynię, która położyła kres tytułowej kłątwie. Kwestię feministyczną wyraźnie wydobyła z tekstu Augustynowicz w spektaklu. Rola kobiety w przedstawionej społeczności została zagubiona. Jak zauważył Czapliński: „Kiedy wydarzenia w *Kłątwie* dobiegają końca, chłopci są nieco mniej «chamami», natomiast chłopki są tam, gdzie były i są tym, kim były” (Czapliński 2025: 12). Z brutalnej wizji rzeczywistości, która razi swą aktualnością, ujawnia się skala zawłaszczania kobiecych ciał, i to nie tylko przez mężczyzn. W dramacie dostrzega również wzajemny stosunek kobiet, to przecież Matka mówi do Młodej: „Tyżeś przyjęła syna w łóżce, jak kochać, jak przeklinać” (Wyspiański 1899: 66), Młoda z kolei przekracza granicę Dziewki, bijąc ją, obie też obzuczają się obelgami. Można więc zastanawiać się, w jakiej kategorii rozpatrywać chęć złożenia z siebie i swych dzieci ofiary na stosie: było to pokłosie intensywnego szczucia gromady-plemienia czy raczej pewien psychotyczny impuls prowadzący do oswobodzenia się ze swego ciała? Julia Szczepańska grająca Młodą (jej rola zasługuje na szczególne uznanie) wyznała w rozmowie z Wudarską, że zależy jej, by w spektaklu wyraźnie zaprezentować głęboką chęć zachowania kontroli

nad ciałem bohaterki. Pójście na stos może więc stanowić najpełniejszy akt samostanowienia i niezależności. Przez większość czasu bohaterce towarzyszy rekwizyt w postaci białej poduszki, którą kobieta zakrywa najbardziej narażone na uszkodzenia miejsce – swój brzuch. Warto zauważyć, że Młoda została przedstawiona jako kobieta brzemienna, co stoi w opozycji do pierwotnego tekstu utworu, w którym nieślubne dzieci mają już po kilka lat. Zdaje się ona również najbardziej ekspresyjną postacią, targając nią ambiwalentne emocje, nierzadko przyjmując postawę świadcząca o chęci ataku, co jest o tyle ciekawe, że ma ona przecież świadomość swej roli ofiary. To w ekspresji tkwi właśnie istota rzeczy – aktor konstruuje komunikat całym sobą, słowo stanowi zaś zwieńczenie jego działania. Intrygującą rolę w tym kontekście zdaje się także postać Księdza. Przez znaczną część spektaklu odbiorca ma wrażenie, że duchowny pozostaje niewzruszony tym, co się wokół niego dzieje. Widać to szczególnie w momentach, kiedy mówi: „ja tu w lęku stoję” czy „mnie po twarzy lży cieką” (Wyspiański 1899: 96, 106), choć w komunikacie niewerbalnym wcale się to nie ujawnia; dopiero pod koniec Książd staje się nieco zamroczony, wypowiada się z trudem – nie jest to jednak reakcja, której można się spodziewać po kimś, kto właśnie stracił trzy bliskie osoby w tragicznych okolicznościach. Na uwagę zasługuje jeszcze kwestia sensacyjności, która uwidacznia się szczególnie w postaci Parobka. Reprezentuje on postawę, również niezwykle współczesną, nastawioną na zaspokojenie za wszelką cenę swojej własnej ciekawości, nawet jeśli sprawa dotyczy tak brutalnego działania, jakim było rytualne ukamienowanie tracącej zmysły Młodej. Jako jedyny wśród bohaterów wykazywał żywe rozradowanie dynamiczną akcją, nie starał się ukryć, że cieszy go widok wydawanego

przez gromadę wyroku na kobietę. Augustynowicz postanowiła zwieńczyć spektakl inaczej, niż przedstawił to Wyspiański w utworze. Zastosowała bowiem kompozycję klamrową – inscenizacja kończy się przedstawieniem sceny z początku dzieła, kiedy Młoda z poduszką w ramionach pyta Dziewki: „Wierzysz ty we sny?” (Wyspiański 1899: 8). Pytanie to, zapętlone w kilkukrotnym powtórzeniu, pozostawia odbiorcę z samym sobą.

Kłątwa w reżyserii Anny Augustynowicz to spektakl, który niepokoi, wprawia w poczucie nadchodzącego zagrożenia i nie pozwala widzowi pozostać wobec tego obojętnym. Reżyserka z niezwykłą uważnością, wrażliwością i poszanowaniem dla utworu wydobywa z dramatu Wyspiańskiego aktualną problematykę, ukazując zhierarchizowane mechanizmy społeczne, przemoc symboliczną, hipokryzję oraz wielowymiarowe doświadczenie kobiecości. Minimalistyczne środki inscenizacyjne, sugestywna oprawa dźwiękowa i rozbudowana praca z ciałem aktorów tworzą przedstawienie intensywne, gęste, emocjonalnie pulsujące. Warta uwagi jest również sensoryczność spektaklu, mamy bowiem do czynienia nie tylko ze sferą audiowizualną, lecz także zapachową – w trakcie spektaklu salę wypełnia kadzidlana woń rozpraszana przez Pustelnika. Toruńska realizacja *Kłatwy* to zdecydowanie udana próba podjęcia dyskusji o wspólnotcie, odpowiedzialności i poczuciu winy – w świetle dzisiejszych napięć społecznych dyskusja ta nabiera szczególnie ostrego brzmienia. Augustynowicz proponuje odbiorcy doświadczenie, które pozostaje w pamięci na długo po opuszczeniu murów teatru. W tym kontekście *Kłatwa* to zdecydowanie nie tylko opowieść o minionej społeczności – to również odbicie lustrzane lęków, postaw i pragnień każdego z nas.

Bibliografia

- Cehak, Adam 1910. *Wyspiańskiego „Kłątwa” i „Sędziowie”*. Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Czapliński, Przemysław [2025]. *Świat na słowo*. [Program katalogowy spektaklu *Kłątwa* Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii Anny Augustynowicz w Teatrze Horzycy w Toruniu]. Teatr im. Wilama Horzycy: Toruń.
- Płoszewski, Leon [&] Jan Dürr-Durski [&] Maria Rydlowa 1979. *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla. T. II. Cz. 1 – Listy i Notatniki z podróży*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Ucho Horzycy – podcasty Teatru im. Wilama Horzycy w Toruniu [2025]. „*Kłątwa*” – rozmowa z twórczyniami. Wywiad promujący premierę spektaklu: <https://teatr.torun.pl/spektakle/klatwa/> [6.12.2025].
- Wyspiański, Stanisław 1899. *Kłątwa: tragedia*. Kraków: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego.

