



WIZJE NA WAWELU

MARTA FIK

PRZEDZIWNY to dramat. Niezwykły w pomysłach, nierówny w wykonaniu, pobrzmiewający pułko, miejscami — częstymi niestety — wręcz grafomański. I to nie tylko w myśl gustów dzisiejszych, lecz i młodopolskich. A zarazem należącego do owych, nie tak znów wielu dzieł, które bodaj raz w życiu chciałoby się zobaczyć w teatrze.

„Akropolis” to dla Brzozowskiego „Obchód żałobny po Polsce historycznej, tej co umiera i tej co życiem swym życiu urąga” — dla innych — „hymn życia i wesela”. „Akropolis” za bohatera głównego mające Wawel, za bohatera właśnie, nie tło. Dramat, w którym miejsce ludzi zajęły ożywione postacie z pomników nagrobnych, posągów i gobelinów, rodem z Wawelu, Skamandra i Jordana, przywrócone — pozornie czy prawdziwie? — życiu na jedną „wielką noc Zmartwychwstania”.

O oryginalności i nowatorstwie teatralnym tego dzieła zawsze pisało się w superlatywach, robili to nawet ci spośród krytyków literackich, którzy wobec treści i dramatycznej konstrukcji sztuki zgłaszali rozliczne pretensje. A przecież budząc wyraźne zainteresowanie właśnie swym scenicznym kształtem, pozostało ono jednym z niewielu dramatów Wyspiańskiego tak skrzętnie przez teatr omiających. I to nie tylko przez ostatecznego Józefa Kotarbińskiego. Za jego sprawą nie doszło do premiery utworu za życia poety, rozpoczął się natomiast najważniejszy w skutkach zatarg pisarza z teatrem krakowskim, zakończony impetyczną odpowiedzią na niezbyt zręcznie sformułowane obiektywne dyktando: „Szanowny Panie Sekretarzu. Przez żadne osoby trzecie o „Akropolis” nie interpelowałem. Wypraszam sobie nadal podobne głupie listy i głupie uwagi. St. Wysp.”

Rezerwy wobec utworu odczuwali także późniejsi dyrektorowie i reżyserzy, w całości „Akropolis” ukazało się w teatrze dramatycznym po raz pierwszy dopiero w 22 lata od chwili ogłoszenia drukiem (1926 w Krakowie), przed 1939 r. doczekawszy się jednej poza tym premiery. Po wojnie przypomniał je dopiero Kazimierz Dejmek w 1959 r. Inscenizacja ta pozostała w dodatku prawie bez rezonansu, podobnie jak późniejsza w Teatrze Rapsodycznym. „Akropolis” ożyło naprawdę tylko w Teatrze 13 Rzędów: owa głośna i rzeczywiście wstrząsająca realizacja, przygotowana przez Grobowskię i Szajnę była wszakże jedynie tra-

westacją motywu; pozostając „dramatem miejsca” przenosiła akcję z Wawelu, w „Akropolu współczesnym” — rzeczywistość koncentracyjnego obozu.

Ubożę dzieło sceniczne dramatu nie budzą zresztą zaskoczenia. „Akropolis” jest utworem tyleż fascynującym co trudnym: jeden fałszywy krok i cały zamiar inscenizatorski — najbliższy nawet wizjom autora — miast oryginalności i autentycznego patosu ukazać może sztuczność i pretensjonalność pomysłu. Ten dramat musi działać się na Wawelu i musi budzić wiarę, że idzie naprawdę nie o konkretne postaci, a o ich wizje-runki zaklęte w dziełach sztuki, wyrażone z bezruchu tylko dlatego, że oto na jedną noc zrzekł się praw i przywilejów Czas.

Przywołać Wawel, wyrwać śmierci, co nieżywe, „bieg rzeczy zatrzymać”, a równocześnie pokonać bezruch. Nie jest to zadanie łatwe reżysersko. Tym bardziej, że niewątpliwych walorów formalnych tego dzieła nie wspiera ani poezja, ani problematyka na miarę jego nowatorskiego kształtu.

W „Akropolis” traktowanym przez niektórych euforycznie jako część trylogii rozpoczętej „Weselem” i „Wyzwoleniem”, w istocie ani opozycja: przeszłość — teraźniejszość, ani śmierć — życie nie jest zarysowana tak, by mogła być inspirowana i w chwili obecnej. Przynajmniej gdy czytać ten dramat w oderwaniu od

rycy i pozorach. Nawet szlachetność niegdyśszych ideałów wydaje się zakwestionowana. Władysław Potocki, z aktu I i Hektor z aktu II, porównywani czasem z Konradem z „Wyzwolenia” (podobnie jak on osadzeni w mialkiej rzeczywistości i buntujący się przeciw niej), w konsekwencji stają się co najwyżej niewyszukaną Konrada parodią. Potocki przez niepoważną sytuację, w jakiej wypowiada swe szczytne hasła, Hektor przez pokazanie celów finalnych, do jakich hasła te prowadzą. Ow Hektor ma w sobie zresztą raczej coś z Chłopickiego z „Warszawianki”, tylko jego samoświadomość znacznie jest uboższa, toteż i dylemat tzw. bohatera szczytny nie rysuje się tak, jak w „Warszawiance” tragicznie.

Postać bohatera tragicznego pojawia się dopiero w akcie III dramatu, w ożywionej „Historii Jacobi”. Ale bo też zmienia się tu i zakres problemów i — co istotniejsze — sposób ich przedstawienia. Nie bez znaczenia jest fakt, iż w miejsce podniosłej i wieloznacznej poetyckiej gadaniny, pojawiają się lakoniczne i pełne treści, niemal cytaty z Biblii. „Historia Jacobi” staje się w końcu jakimś dramatem w dramacie; kontekst, w jakim się znajduje, dodaje jej oczywista pewnych znaczeń, ale i bez nich byłaby w stanie bronić swych wartości.

Tak się przynajmniej wydaje, przy pobieżnej lekturze utworu i wrażeń, nie to pogłębia spektakl krakowski. Potwierdza w sposób — wolno przy-

Skamander „wisłana światła się fałsz”, a bohaterowie spod Trol wystarczająco dawno zamieszkali na Wawelu.

Ow Wawel przywołany jest w przedstawieniu bezpośrednio przy pomocy rekwizytów, o jakich w tekście mowa. Jest więc i Chrystus Czarny, i trumna Stanisława, i żądane pomniki i Orzeł Jagiellonów, jest nawet coś w rodzaju drewnianego ruszowania, co stanowić ma zapewne aluzję do podjętej na przełomie wieków akcji odnowienia Wawelu (zawazyła ona na genezie sztuki w sposób znaczący). Jest więc w zasadzie wszystko, co niezbędne; i jeśli mówi się tylko o „rekwizytach”, to słowo to w stosunku do zamierzeń realizatorów brzmi zapewne niegrzecznie: pragnęli oni uzyskać coś więcej — atmosferę. Ale tej, niestety zabrakło. Scenografia, bez wątpienia utalentowana, tak jakby w ogóle już nie czuła, czym jest ów Wawel, który przywołuje. Przy okazji „Akropolis” myśli się z żalem o Katedrze Daszewskiego w „Wyzwoleniu”, czy aluzji doń w „Kronikach królewskich” Kosińskiego.

Bo dwa pierwsze akty, tego dramatu mogą się w teatrze obronić tylko sugestyjnością wizji. Skuszan-ka stara się wizję taką stworzyć, ale (poza autorem muzyki, Walacifskim) nie znajduje sprzymierzeńców, ani w oprawie plastycznej, ani — w większości — w aktorstwie. Przynajmniej w takim wymiarze, o

conych przez historię i legendę ról, odbywa się w sferze tak przyziemnej, iż to dopiero jest śmiercią.

Pierwsza część przedstawienia nie opowiada się jednak wyraźnie ani za intencją serio — ani za ironiczną. Pobrzmiewa często parodystyczną nutą, ale myśl generalna wyrażać ma chyba werset: „O prawdę walczą duchy”. W tej sytuacji raczej muszą zostać przyznane Hektorowi, jego idei walki w obronie godności za każdą cenę, nawet własnego i cudzego życia. Najważniejsze bowiem staje się po prostu to, że Hektor wyrasta ponad życiową ostrożność i rozważność, będącą dewizą niby lekkożyjnego Parysa: „Gdybym walczył to mógłby mnie kto zranic”.

Lecz zarazem Hektor nie otrzymuje dla swej idei żadnego — poza wymową — wsparcia: ani od autora, ani od wykonawcy. I w rezultacie z części I przedstawienia pozostają w pamięci tylko gorzkie słowa Klio-Kasandry: „Umarli nie powstaną, Ciała się skręszą w prochy... My jeno nieśmiertelne duchem”.

Może o to zresztą szło Skuszan-ka przede wszystkim. O pokazanie, iż w istocie początek „Akropolis” to przyznanie, iż w grobach nie teraźniejszość zamknięto, lecz historię, i że zmartwychwstanie nie zastąpi życia.

Tak więc dwa pierwsze akty byłyby teatrem śmierci, mało co prawdziwym wstrząsającym, ale stanowiącym przekonywujące preludium dla aktu III.

Bowiem w części biblijnej wkroczyliśmy w konflikt naprawdę żywy, choć przecież jego bohaterowie przywołani zostali z przeszłości zamierzchłej. W „Historii Jacobi” pojawia się bowiem wreszcie człowiek; wszystko jedno czy zastajemy go w momencie, gdy przeżywa swe życie po raz pierwszy, czy też w chwili gdy zastąpił w nim po raz wtóry z gobelinu. Wszystko jedno — nie z pozycji samego „Akropolis” oczywiście, ale z punktu widzenia publiczności.

Akt III w przedstawieniu krakowskim został niezwykle wystylizowany: nie mamy wątpliwości, że nie idzie tu o żadne indywidualne życie. Akcja nadal — jak żąda autor — dzieje się w katedrze; tyle że rekwizyty przesłania kir. Snowi Jakuba (Zbigniew Bator) towarzyszą Anioły. Poszczególne obrazy mają wartość symbolu: pięknie rozegrane spotkanie z Rachelą (Aldona Grochal) przy źródle, walka z Czarnym Aniołem, spotkanie i pojednanie z Ezawem (Tomasz Międzik). Druga część przedstawienia rozbudowana jest więc inscenizacyjnie o wiele bardziej niż pierwsza, i to w stylu tych inscenizacji Skuszan-ki, które określano niegdyś jako „teatr snów”. A równocześnie wszystko to nie tłumaczy życia. Otrzymujemy przypowieść o człowieczym kondycji, lecz nie jest to przypowieść, z której uszła krew, a zostały jedynie złote myśli. Odwrotnie. I dlatego widownia — która się wszak nie orientuje we wszystkich starotestamentowych symbolach i odwołaniach — uczestniczy w tej części spektaklu z prawdziwym napięciem. Otrzymuje to, czego brak jej we współczesnych sztukach: bohatera, broniącego godności ludzkiej nie poprzez swą nieustającą szlachetność i zwycięstwa, ale przez rangę wątpliwości i błędów.

Przesądza to w znacznej mierze o wartości przedstawienia; choć dla sytuacji „Akropolis” w naszym teatrze nie ma rozstrzygającego znaczenia. Skuszan-ka uzasadnia bowiem powód, dla którego dramat ten ją zainteresował, ale zasadnicze sprawy, jakie starał się w nim zawrzeć Wyspiański, omija. Kto wie zresztą, czy wbrew nieco irracjonalnej sympatii i szacunku, jakie się wobec „Akropolis” odczuwa, nie jest to dziś wyjście jedyne.

Teatr Im. J. Słowackiego w Krakowie: „Akropolis” Wyspiańskiego. Oprac. tekstu i reżyseria K. Skuszan-ka, scen. E. Też-za, muz. A. Walacifski. Prem. 4 II 1978 r.



Jeden fałszywy krok i patos staje się pretensjonalny

Fot. Wojciech PLEWIŃSKI

wiedzy o tym, co mówił Wyspiański w tej sprawie w innych swych utworach.

„Czy prawdą jest, że na dnie mogły spać życie całkiem gotowe do zmartwychwstania... że wstanie całkiem skończone, gdy nastanie godzina? Czy prawdą jest, że my nie żyć mamy lecz tylko zmartwychwstawać?” — pytał z irytacją Stanisław Brzozowski w szkicu „Życie i śmierć w twórczości Wyspiańskiego” i pytanie to w stosunku do „Akropolis” pozostaje właściwie bez odpowiedzi, w każdym razie w dziedzinie tzw. interpretacji zamierzeń autorskich.

Bohaterowie dwóch pierwszych części dramatu — polskiej i trojańskiej — czują wprawdzie po latach znów „w żyłach krew” i czują chęć działań niegdyś ich angażujących („walka”, „czyn”, „wolność” i „lubość”), kończy się wszakże na reto-

puszczać — zamierzony. Wynika to i ze sposobu opracowania tekstu i z konstrukcji przedstawienia. Nowa inscenizacja „Akropolis” — Kry-tyczna Skuszan-ka dokonuje radykalnych cięć w całym dramacie, jedynie III akt pozostawiając prawie bez skreśleń. Dwa pierwsze akty bardzo wyraźnie łączy zarówno poprzez tę samą sceniczną poetykę, jak i poprzez pewną ciągłość ról, podkreślając podobieństwo postaw między bohaterami, którzy zastąpili z polskich nagrobków i trojańskiego gobelinu. Niewiasta z pomnika Ankwicza wcielił się więc wkrótce w Helenę (Danuta Jamroz), Panna w Andromadę (Maria Andrzejewicz), Klio — w Kasandrę (Anna Lutosławska), Amor w Parysa (Zbigniew Ruciński), Potocki w Hektora (Wojciech Szotkinger) itd. Nie jest to rzecz jasna zabieg sztuczny, raczej postawienie kropki nad i. Niedarmo przecie

jakim wolno przecieżyć marzyć, choćby był trudny do zrealizowania.

Jeśli zaś ująć „Akropolis” tę wizyjność, jaką mogłoby uzyskać — najpoważniejszym wrogiem reżysera okazuje się sam tekst. W teatrze krakowskim brzmi on wprawdzie i tak o wiele nośniej i bardziej przekonująco niż w lekturze, ale to za mało, by dać mu się porwać. Nie zostaje też do końca obalona wątpliwość, o co tu ma iść naprawdę?

Zmartwychpowstał wśród patetycznej frazeologii — trudu, czynu i wolności, bohaterowie, dopiero co wyrwani śmierci biorą się po prostu za romanse. W owej ucieczce do miłości, i to miłości wyraźnie myślowej, można widzieć albo intencję serio (powrót do elementarnej rzeczywistości po długich latach niewolnictwa w służbie ideału, lub intencję ironiczną, wyzwolenie z narzu-