

Teatr

WARSZAWA

M. Nr 6 06-2001

p r e d s t a w i e n i a

Widzenie Pielgrzyma

H e n r y k I z y d o r R o g a c k i

T I. eza o wielkości *Akropolis* przyjmowana jest na wiarę. Co prawda brutalna zwada dotycząca możliwości prapremiery utworu położyła się kompromitującym cieniem na pamięci o Józefie Kotarbińskim, ale reżyserskie spotkania z *Akropolis*, które były udziałem Kazimierza Dejmka, Mieczysława Kotlarczyka, Jerzego Grotowskiego czy Krystyny Skuszkanki – doświadczenia niekiedy fascynujące – nie zaowocowały powstaniem widowiska na swój sposób wzorcowego, uznanego powszechnie za arcydzieło sztuki teatru.

Legendę *Akropolis* wzmacnia też pamięć o tym, że utwór był przedmiotem marzeń i pracy Tajnej Rady Teatralnej. W koszmarny czas okupacji przygotowano inscenizację, która w reżyserii Leona Schillera, w scenografii Andrzeja Pronaszkę, z muzyką Romana Palestra, poprzedzona *Prologiem na otwarcie Teatru Narodowego* napisanym przez Czesława Miłosza, miała zainaugurować działalność Teatru Narodowego po zwycięskiej wojnie. I miało to być triumfalne zmartwychwstanie wielkiego ducha naszego teatru, odzyskanie przezeń częściowo utraconej, jak mniemano, godności, teatralne i narodowe święto świąt. Zamiaru nie zrealizowano, powiększył listę cudownych marzeń niezamieszkałych.

Może dlatego premierze *Akropolis* w Teatrze Narodowym, obwołanym przez Jerzego Grzegorzewskiego Domem Wyspiańskiego, towarzyszyło przekonanie, ba, pewność, iż nad-

chodzi chwila wielce osobliwa, znacząca. Ze względu właśnie na tę nadzieję wydaje się użytecznym i stosownym, iż by próbę refleksji nad premierą rozpocząć od przepowiedzenia na głos porządku i przebiegu przedstawienia.

2.

Teatr wystawia wnętrze katedry wawelskiej. Zmodyfikowane, lecz rozpoznawalne. Wielka scena otworem. Monumentalnie i mroczno. Pośrodku, w głębi czarny krucyfiks królowej Jadwigi. Ogromny, okolony czterema marmurowymi kolumnami – lekko pochylonymi, ujętymi w perspektywę, jakby zbiegały się górą w jednym punkcie położonym gdzieś w przestrzeniach nadszcienia. Przed krucyfiksem czarny stół ołtarzowy, podobny też do katafalku, na którym, w jakimś dziwnym ruchu skamieniała, stoją trzy wielkie, skrzydlate srebrzystoczarne anioły. Po bokach i w ciemnych zakamarkach sceny katedry czarne i białe ludzkie figury z posągów grobowych.

Na scenę wchodzi wolnym, zmęczonym krokiem człowiek okryty długim czarnym płaszczem – ni to peleryną, ni to pielgrzymią opończą. Na głowie ma artystyczny czarny kapelusz z bardzo szerokim, miękkim rondem, na ramieniu skórzana sakwę. W tej postaci, nazwanej Aktorem, łatwo rozpoznajemy Ignacego Gogolewskiego. Artysta, samą sylwetką i ruchem, „robi” starego, malowniczego, romantycznego, cygańskiego wędrowca. Słychać wybijającą godzinę, pewnie z zegarowej wieży. Przybysz, rozglądając się wokoło, obchodzi scenę półkołem i stanąwszy na jej skraju, w osobliwej melorecytacji wykonuje początek

wierszowanych didaskaliów *Akropolis* – sytuujący akcję w noc Wielkiej Soboty na Niedzielę Wielkanocną – i pierwszą strofę wyznania o teatrze ogromnym, uczynionego niegdyś przez Wyspiańskiego Adamowi Chmielowi. Teraz zamierza zejść ze sceny, pozostawiając nas w przekonaniu, iż wszystko, co zobaczymy, rozgrywać się będzie, być może, w jego „duszy teatrze”.

Zanim jednak zniknie w kulisie, na zapadni orkiestronu wyjeżdża z podscenienia mężczyzna młody, szczupły, z palającymi oczyma, w typie nerwowca, ubrany w czarne spodnie i białą koszulę, z szablą w ręku, mówiący pierwsze kwestie Konrada z tekstu *Wyzwolenia*.

Zanim przybywający na scenę wypowie głośno swe imię, schodzący ze sceny Aktor podpowiada mu je jakby rozpoznając przybysza i dopiero wówczas schodzi z planu. Konrad Mariusza Bonaszewskiego przynosi z sobą hamletyczne rozdarcie i Czechowską neurastenię, programowo nie mając w sobie niczego z tytanicznego herosa. We wnętrzu świątyni Konrad snuć się będzie bez celu, jak gość nieproszony, intruz, ktoś zbędny zgoła. A oto ołtarzowi anieli oraz postaci z bliższych i dalszych pomników grobowych ożywają, by przeżyć swoją godzinę miłosnego szału i upojenia, jakąś świętą orgię podczas najprawdziwszej eksplozji istnienia, jaką jest najświętsza z nocy.

Z tej pełnej spełnień i żądz świątyni uwalnia Konrada dopiero złowrogi, podobny zadziwionej śmierci, też na chwilę ożywiony Tempus grobowy, który wyrwa się na świat, rozcinając swą kosą sypiącą snopami iskier żelazne drzwi katedralnego kościoła. Za



Fot. Wojciech Plewiński

Na pierwszym planie Mariusz Bonaszewski (Jakub), Teresa Budzisz-Krzyżanowska (Rebeka)

nim, w jakąś ciemność wawelskiego wzgórza, w tajemną czeluść pejzażu pospiesza Konrad. Tymczasem z lewej wjeżdża na scenę wielgachny prospekt łudzaco imitujący katedralny gobelin *Walka Hektora z Ajaksem*. Płaszczyzna gobelinu zamyka w rejonie drugiego planu gdzieś dwie trzecie szerokości sceny, której część pozostała, otwarta, ukazuje ciągle skryte w mroku wnętrza katedry. Zaczyna się *Historia Trojańska*. Nadchodzą: Priam i Hekuba, Parys i Helena, Hektor i Andromaka – ukostiumowani, w barwach jaskrawych lub lekko spalonych podobni są postaciom z formistycznych snów o antyku. Fantastyczne zaś stwory mieszane (Krucy) zdają się bliskie istotom z wyobraźni konstruktivistów. W osobie Priama poznajemy naszego Pielgrzyma, kobiety

synów królewskich to panny z posągów, Hektorem zaś jest sam Konrad – jedyny nie przebrany, więcej: teraz obnażony do pasa, ofiarny, podobny Księciu Niezlomnemu. Scena pomiędzy Parysem i Heleną kontynuuje temat żądzy – siły kosmicznej i miłości tak wielkiej, że warto za nią płacić życiem, zagładą miasta, całego świata. Helena Sylwii Nowiczewskiej cała, jakby rzekł Grochowiak, „zaplątana w palcach mężczyzny” – podobnego bogom Parysa Krzysztofa Kolbergera – pięknieje, gubi nieśmiałość i staje się zuchwałą, wyzywającą miłośnicą. Bijący od tej pary blask ciągle na nowo spełnianego szczęścia otacza nimbem słoneczności cały ten świat Ilionu, którego przyszłość – pełna krwi, ognia, jęku i cierpienia – zda się li tylko chimeryczną, przesadzoną, chorą

wizją Kasandry. Hektor więc idzie się potykać na wszelki wypadek.

3.

Po przerwie scena jest gotowa do prezentacji *Historii Jakubowych*. Na drugim planie sceny zbudowano wąską estradę, zajmującą całą szerokość sceny, a w pionie dzielącą jej przestrzeń na dwie kondygnacje. Na ten pomost, z poziomu sceny wiodą, usytuowane frontalnie, prawie Jessnerowskie schody. Pośrodku pomostu, wyodrębniona czterema kolumnami, wręcz tronuująca „kaplica” z wyobrażeniem gobelinu *Sen Jakuba*. Estradowy pomost okaże się przestrzenią aniołów, scena dolna – przestrzenią ludzi. W pamięci pozostaje to tylko, że z poziomu anielskiego schodzi na ziemię Rachel.

I znów w Izaaku łatwo dopatrzyć się można Pielgrzyma, w Rebecce dojrzeć Hekubę, w córkach Labana – niedawne Trojanki, w Ezawie Parysa. Konrad, Konrad z *Wyzwolenia*, tym razem jest Jakubem. Kostiumy zdają się podobne do trojańskich, na egzotycznie zaś nowe wyglądają tylko postacie żydowskich ortodoksów i elegantów wzięte wprost z obrazów na przykład Bruno Schulza.

Anielskie manewry trwają na górnej płaszczyźnie pomostu, schody służą tylko fizycznej, realnej komunikacji, a walkę z aniołem – zrobionym na rabinackiego uczonego w rytualnym stroju modlitewnym – stacza Jakub na poziomie górnej kondygnacji. Tamże Jakub, nie mówiąc nic nikomu, przeistacza się w Harfiarza i z niezwykłego „monodramu” tej postaci wypełniającego IV akt *Akropolis*, wykonuje partie akcentujące, iż królewski śpiewak „za naród” się „biedził”, niczym kapłan i wieszcz, niczym starotestamentowy Prometeusz.

Tę przedziwną arię Konrad, wcielony w ożywiony posąg Króla Dawida, wykonuje na tle już nie gobelinu, ale dwu „gorejących” kościelnych witraży: *Kazimierza Wielkiego* z lewej i *Świętego Stanisława* z prawej strony. Wykonano je na wzór projektów

Wyspiańskiego sporządzonych z myślą o katedrze wawelskiej.

Finał przedstawienia zwiastuje dramatyczny łoskot *Exodusu* Wojciecha Kilara. Gdy cichną ostatnie dźwięki, na scenę wraca znów Aktor czy też Pielgrzym z prologu. Ma odkrytą głowę, stąpa z trudem i z trudem oddycha. Oburącz chwyta się za piersi i pada miękko na deski sceny, skurczony, jakby złożony we dwoje. Czyżby umarł na serce? Z pomostu zbiega ku niemu Konrad, by pochylić się nad Aktorem w jakimś odruchu współczucia, bezsiły i rozpacz. Tu spektaklowi temu koniec.

4.

Z powyższego być może wynika, że Ryszard Peryt znalazł się wobec *Akropolis* znacznie śmieiej niż Wyspiański wobec *Tatr*, które co prawda zachwyciły poetę i oczarowały, ale nie na tyle, by ukrywał konieczność wprowadzenia pewnych zmian. Reżyser nie poprzestął na projektach i okazał się nieubłagany i surowy tak wobec istotności, jak wobec litery utworu. W piorunującym skrócie zreferował trzy czwarte przebiegu zdarzeń i całkiem niespodziewanie rzecz zakończył eliminując ze swojej wersji nie tylko trumnę św. Stanisława i jej s p r a w ę oraz figurę i postać Salvatora, ale nade wszystko wielki finał. Ów wielki finał Wyspiańskiego, w egzaltowanym opisie Leona Schillera, sporządzonym na użytek zdumionego świata, wygląda tak: „Ze szczytu wielkiego ołtarza odzywa się głos Salvatora. Od strony ołtarza św. Stanisława słychać jęczący brzęk blach złotej trumny i od tejże strony na rydwanie złocistym, zaprzężonym w cztery rumaki, wjeżdża Apollo, Piorun, Jasność”. Ekwiwalentem tego zamysłu – stanowiącego koronę niezwyklej wielkości *Akropolis* – jest w spektaklu Peryta scena śmierci Aktora.

Przedstawienie w Narodowym, wahające się pomiędzy konwencją iluzji realności a realnością iluzji, ujęte zostało w nawias narracyjny, nadrzędny wobec

tekstu dramatu, tworzący ze spektaklu opowieść o pewnym zdarzeniu. Oto w czekający na rozpoczęcie przedstawienia świat spektaklu, w pejzaż sceny, przybywa Aktor. Aktor budzi Konrada. Konrad budzi katedrę. Wszystko, co widzimy, odtąd nie jest „cudem”, lecz inscenizacją, a może inscenizacją jest wszystko od początku, oczywiście inscenizacją wręcz triumfalnie powiadamiającą o swojej konstrukcyjności? Najważniejszy jest sugerowany sposób istnienia wydarzeń *Nocy Zmartwychwstania*? Czy są wspomnieniem pielgrzymującego Aktora, jego marzeniem, widzeniem, snem czy wizją? I jaka to wizja? Senna, na jawie, czy przedśmiertna może? W każdym razie sytuacja prawdopodobna – przybycie Aktora w świat dekoracji warunkuje, by nie rzec usprawiedliwia i uzasadnia, sytuację faktyczną. Na granicy zaś pomiędzy prawdopodobieństwem a fantazją istnieje Konrad, Konrad z *Wyzwolenia*. Spowinowacony z Aktorem i tak jak on niczego nie osiągający skutkiem udziału w katedralnych inscenizacjach, w których uczestniczą wespół z innymi aktorami. Nie można się jednak dopatrzyć głębszego sensu w pozornie znaczącym gospodarowaniu personelem dramatycznym „obsługującym” inscenizację. Wszyscy zresztą aktorzy – ci, co są; ci, co grają; ci, co grają, że są, oraz ci, co grają, że grają – funkcjonują na scenie jakby wtłoczeni w szczególną formę i w tę formę brną coraz to dalej – stając się coraz to mniej osobliwymi, coraz bardziej zaś dziwnymi.

Reasumując – wypowiedź teatralna czy bryk z *Akropolis*? Gorzej, bryk dla znawców, dla zorientowanych i kompetentnych, bo wszyscy inni utonął zdezorientowani. A może widowisko uderzająco piękne, programowo lekceważące znaczenia, epatujące niezwykłością, w dodatku dla cudzoziemców, co jeszcze nie widzieli katedry wawelskiej? Piękna bowiem i urzekająca jest wystawa *Akropolis* pozostającą wszakże kompozycją cytatów w niewielkim stopniu prefunkcjonalizowanych lub

zestawionych zdumiewająco. Ta olśniewająca scenografia ewokuje niezwykłą realność, nie waży się na kreację.

Akropolis pozostaje nadal zadaniem, obietnicą i niespełnieniem. Niespełnieniem także fascynującego załączku pomysłu Ryszarda Peryta, nad którym żadnym sposobem nie można było przejść obojętnie. Szkoda, że chybił celu. Całkiem jakby zabrakło wiary w to, że na Wawelskim Wzgórzu dzieją się „dziwy, przedziwy” – całkiem nie inscenizowane i nie tylko w *Noc Wielką Zmartwychwstania*.

P. S.

Któryś z teatralnych mędrków, jakich miałem zaszczyt spotkać w uczelni na Miodowej, być może sam Aleksander Bardini, opowiadał mi kiedyś pół żartem, pół serio, w jaki sposób w socrealistycznym teatrze można było wystawić *Jezioro łabędzie* Czajkowskiego, skoro nikt nigdy nie widział, żeby się kobieta przeobrażała w łabędzia, a łabędź w kobietę. Otóż tak: na pustą scenę wpadał krasnoarmieje z pepeszą i ostrzeliwał atakujących faszystów; wreszcie śmiertelnie zmęczony, ranny może, zasypiał i... śniło mu się *Jezioro łabędzie*. Tylko że przywoływanie tej opowieści przykładowej po *Akropolis* to chyba niepoczciwość...

Teatr Narodowy
w Warszawie:
AKROPOLIS Stanisława
Wyspiańskiego.
Opracowanie tekstu,
reżyseria i opracowanie
muzyczne: Ryszard
Peryt, scenografia:
Ewa Starowieyska,
choreografia:
Emil Wesołowski,
muzyka: *Exodus*
Wojciecha Kilara.
Premiera 28 IV 2001.