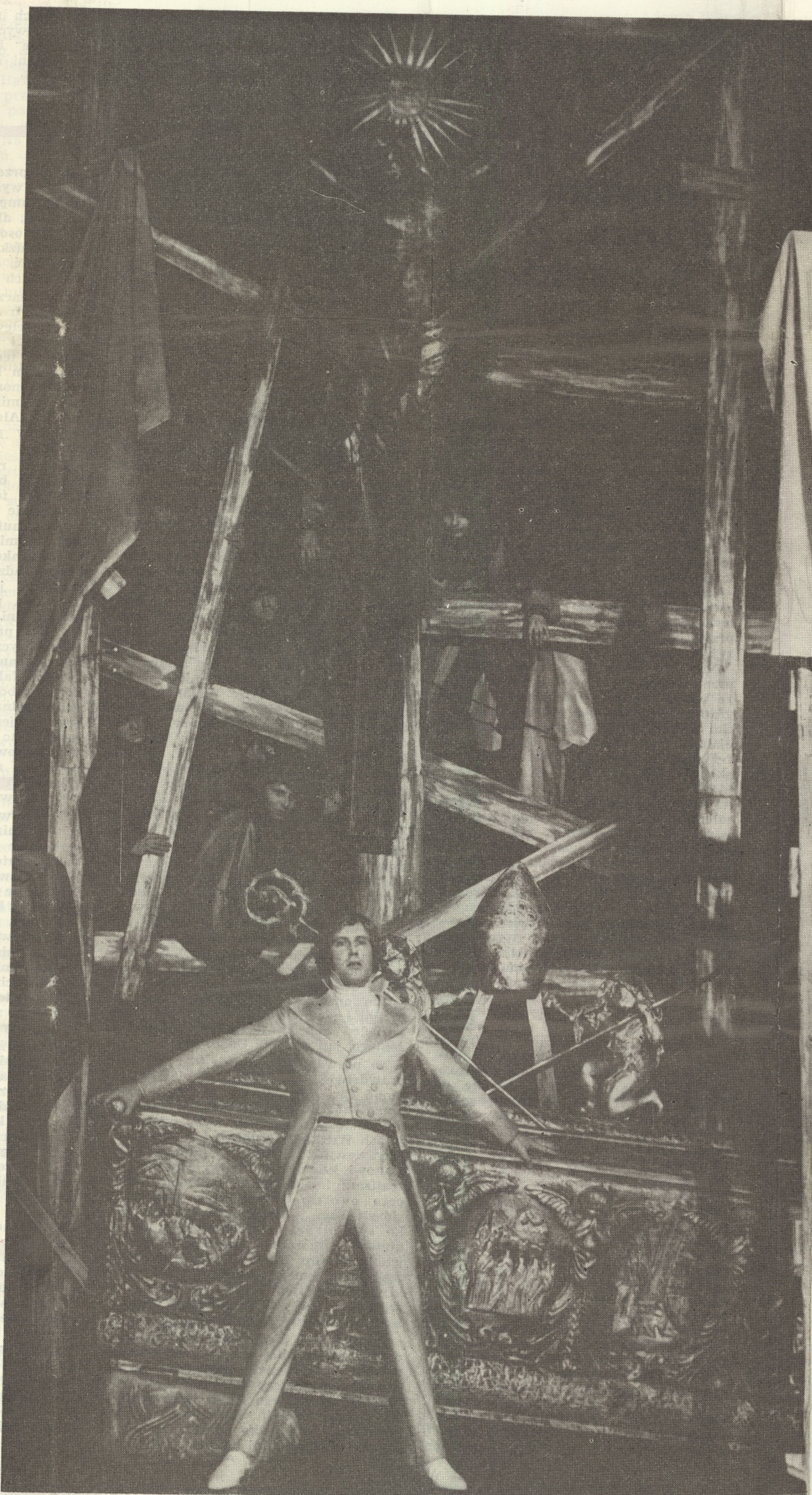


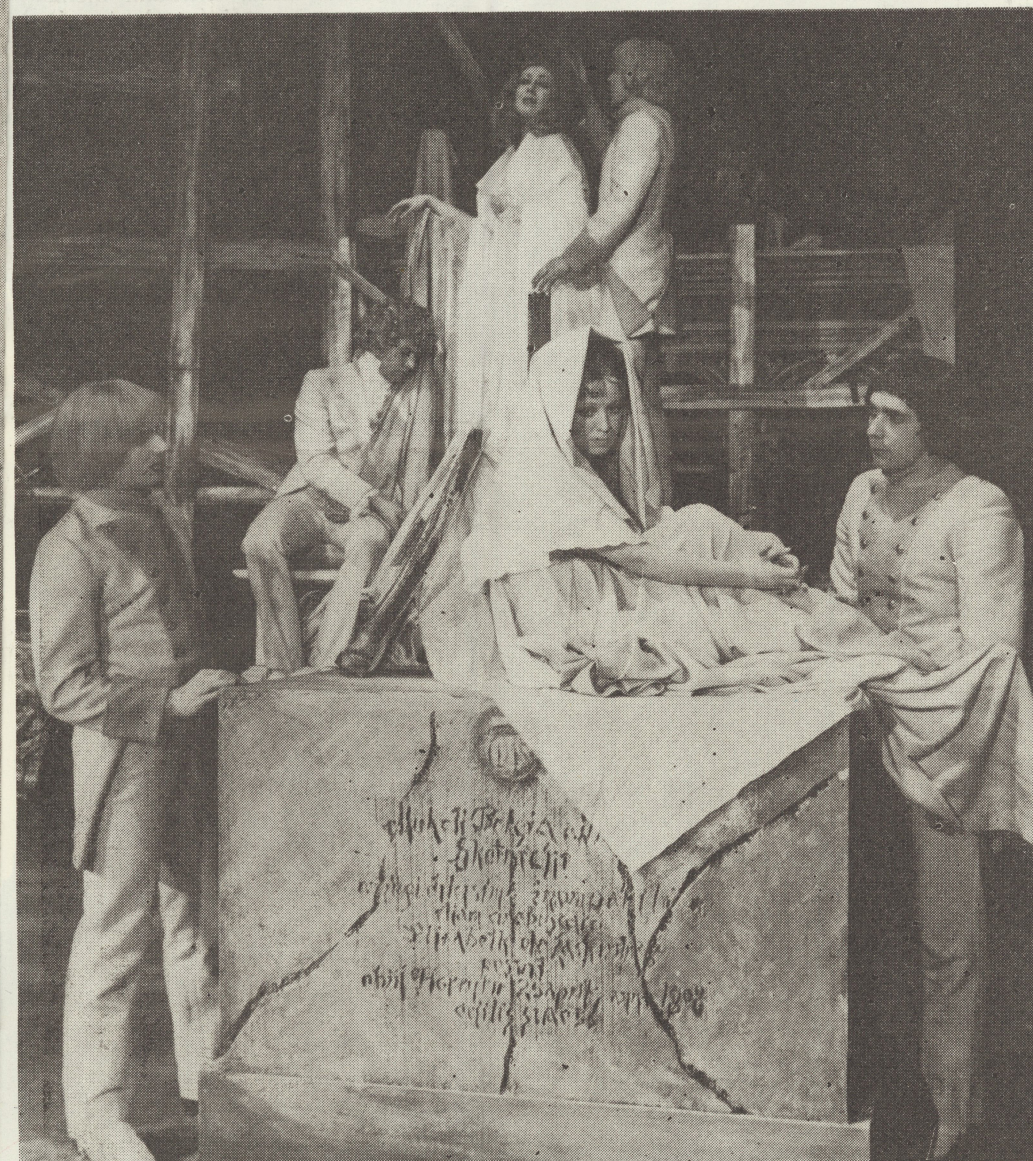
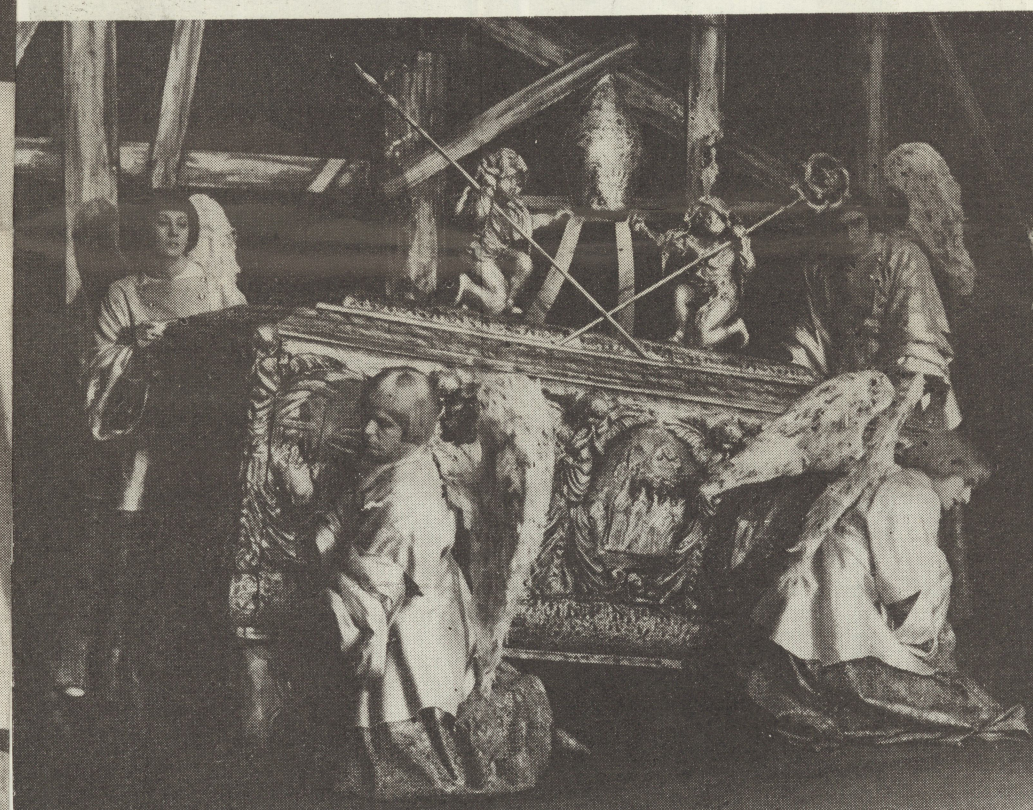
665
PRZEDSTAWIENIA
ROKU 1978

AKROPOLIS



DRAMAT POLSKIEJ ŚWIADOMOŚCI

Jerzy Bajdor



Inscenizacja *Akropolis*, zrealizowana przez Krystynę Skuszanek w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie, stanowi w skromnej biografii scenicznej tego dramatu rozdział na tyle istotny, że zasługujący na uwagę i nieco obszerniejszy komentarz. Spór o miejsce *Akropolis* w twórczości Wyspiańskiego nie jest zakończony. Sam autor przywiązywał do tego tekstu dużą wagę, uważając go za swoistą kontynuację ideowo-myślowych wątków *Wesela* i *Wyzwolenia*. Ale na recepcji *Akropolis* w znacznie większej mierze zaciążyła negatywna opinia Józefa Kotarbińskiego, z uporem podkreślającego „niescenicizność” utworu, niż entuzjastyczne prognozy Teofila Trzciańskiego, który pisał: „Kiedyś po latach, kiedy inne dramaty Wyspiańskiego będą miały tylko znamie historycznej doniosłości, *Akropolis* stanie się na zawsze żywotnym dziełem”...

Fakty nie potwierdziły jednak tej opinii. Prapremiera *Akropolis* w dość szczątkowej postaci (pierwszy i czwarty akt) wystawionego wraz z *Kazimierzem Wielkim* w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie w r. 1916, w 86 rocznicę Powstania Listopadowego, miała charakter w większym stopniu okolicznościowy niż artystyczny. W okresie międzywojennym ten utwór Wyspiańskiego tylko dwukrotnie pojawił się na scenie. Całość *Akropolis* wyreżyserował po raz pierwszy w r. 1926 w Teatrze im. Słowackiego Józef Sosnowski. I o tym właśnie przedstawieniu Leon Schiller napisał, że „stało się widowiskową krakowską, niepotrzebnie alegoryczną”. Jedyni poważniejsi sukces odniósł Teofil Trzciański inscenizując *Akropolis* w poznańskim Teatrze Polskim (r. 1932).

Również po wojnie nasze sceny sięgały po ten tekst niezwykle rzadko. W roku 1959 zrealizował go w łódzkim Teatrze Nowym — Kazimierz Dejmek, w r. 1962 — w opolskim Teatrze 13 Rzędów — Jerzy Grotowski, w r. 1966 — w krakowskim Teatrze Rapsodycznym — Mieczysław Kotlarczyk. Każda z tych propozycji miała zupełnie inny charakter. Dwie najbardziej znaczące w sensie teatralnym inscenizacje Dejmka i Grotowskiego charakteryzują się znaczną arbitralnością w interpretacji utworu. Dejmek odczytał go raczej jako przypowieść niż jako misterium, wyraźnie rzecz „upublicystyczny”, oczyszczając tekst z elementów romantycznej symboliki, w dużej mierze zacierając koloryt lokalny, to znaczy scenę Katedry wawelskiej, w której Wyspiański *Akropolis* usytuował. Cena tych zabiegów okazała się wszakże dość wysoka: łódzka premiera sztuki wywołała bardzo różne, niejednokrotnie negatywne reakcje krytyki.

Jerzy Grotowski i Józef Szajna potraktowali *Akropolis* w sposób najbardziej radykalny, respektując jego nadrzędną ideę ukazania swego rodzaju summy cywilizacji, a zarazem całkowicie zrywając z tradycyjną interpretacją tekstu. *Akropolis* w ich ujęciu to przede wszystkim „plemion cmentarzysko” osadzone w oświecenijskich realiach, współczesna Apokalipsa Borowskiego, którego fragment wiersza stanowił motto do całego przedstawienia. Ta niepowtarzalna próba Grotowskiego i Szajny, świadomie daleka od pietyzmu w stosunku do tekstu, zachowała jednak równocześnie walor twórczej prowokacji intelektualnej i teatralnej.

Krystyna Skuszanek dotarła do *Akropolis* oczywiście inną, a zarazem dość

charakterystyczną drogą. Miała za sobą bogate doświadczenia teatru romantycznego, w warstwie treści — związanego naglej z problematyką naszego narodowego losu, w warstwie języka — wypełnionego elementami symboliki i wizyjności. Rzec przy tym znamienne, że wystawiając *Akropolis* Skuszanka po raz pierwszy w swojej biografii reżyserskiej zmierzyła się z dramaturgią Wyspiańskiego.

Ten właśnie jego utwór stanowi dla teatru problem szczególnie trudny i złożony; to nie kwestia przypadku, że tak niewiele razy oglądaliśmy dotychczas *Akropolis* na scenie. Wyspiański pisząc ten tekst dał wyraz swoim olbrzymim ambicjom: chciał połączyć to, co polskie i to, co uniwersalne, zbudować dramat narodowej świadomości, która się przewartościowuje i doskonali w ciągłym procesie autokreacji, osiągając nowy kształt. Jest to z jednej strony tekst niezwykle śmiały i oryginalny w swoim wizjonerstwie i sztuce syntezy (dlatego z taką żarliwością projektowali jego inscenizację zarówno Leon Schiller, jak i Iwo Gall) z drugiej strony jednak — *Akropolis* nie należy do najbardziej klarownych intelektualnie, ani do najbardziej dopracowanych językowo i stylistycznie dramatów autora *Wesela*.

Skuszanka zdawała sobie z tego sprawę. Jeśli ją jednak coś zafrapowało w utworze, to przede wszystkim bliska jej dotychczasowym poszukiwaniom problematyka polskiego losu, wpisana tym razem przez Wyspiańskiego w kontekst ogólnoludzkiej historii i mitologii. Katedra wawelska, w której w wielką noc Zmartwychwstania rozgrywa się akcja sztuki, to przecież nie tylko wielkie mauzoleum heroicznych tradycji, grobów przywódców narodu, ale również dla Wyspiańskiego najczystszy symbol polskiej świadomości, aktywnie uczestniczącej w europejskiej wspólnotce kulturowej.

Starając się zachować lojalność wobec zawartej w utworze sfery znaczeń, treści i skojarzeń, Skuszanka jednocześnie dażyła konsekwentnie do wydobycia tego wszystkiego, co stanowi istotę całego dramatu. Jest to w *Akropolis* świadome podjęcie przez Wyspiańskiego próba uwołnienia polskiej osobowości od ciężaru fałszywej tradycji i związanych z nią kompleksów, wyobrażeń, mitów, a zarazem próba kreacji nowych wzorców i wartości, dających — zdaniem autora *Wyzwolenia* — narodowi autentyczną szansę przetrwania.

Ewa Miodońska-Brookes, wyjaśniając w programie zasadę doboru postaci dramatycznych *Akropolis*, chyba zbyt prostodusznie formułuje tezę, że była to ze strony Wyspiańskiego okolicznościowa replika wobec działań puryfikatorów, którzy próbowali usunąć te właśnie, na ogół konwencjonalne, a nawet rażące estetycznie pomniki z Katedry wawelskiej. Zamyśl autora wydaje się głębszy. Wyspiański nie tyle bronil barokowych, klasycystycznych czy preromantycznych dzieł sztuki, co związanych z nimi ideowych treści. Stanisław Ankiewicz, Kajetan Soltyk, Jan Skotnicki, Włodzimierz Potocki (o ich pomnikach tutaj mowa) to ludzie określonego pokolenia, którego biografia krystalizowała się przede wszystkim w okresie od rozbiorów do Powstania Listopadowego. Wszystkie te postacie personifikują wzorzec wiernej i aktywnej patriotycznej służby. Autor *Akropolis* nie przypadkiem więc ożywił i uznał za godne nobilitacji te właśnie pomniki Katedry wawelskiej.

Skuszanka, zachowując wierność wobec koncepcji Wyspiańskiego, jednocześnie szukała pomysłu inscenizacyjnego, który by może przewyciężył pewną amorficzność dramatu i stał się kluczem do całości. Znalazła go w postaciach Aniołów. One spełniają w tym przedstawieniu znacznie bogatsze funkcje niż w tekście — aranżują przypowieści, czuwają nad



4



5

rozwojem akcji. „Przewalczona noc” jest w ujęciu Skuszanki przede wszystkim dziełem zbuntowanych, spiskujących Aniołów, które pod skrzydłami noszą kostiumy stylizowane na mundur polskich podchorążych. Takie rozwiązanie jest w krakowskiej inscenizacji *Akropolis* może najważniejszym novum.

Przyjrzyjmy się teraz bliżej poszczególnej częściom i sekwencjom przedstawienia. Zaczyna się ono sceną, kiedy Anioły zdejmują z ramion trumnę św. Stanisława Szczepanowskiego i umieszczają ją w Katedrze, której teatralny odpowiednik pozostaje jedynym miejscem akcji całego spektaklu. (Fot. 2. Irena Szramowska, Paweł Galia, Andrzej Nowakowski i Ryszard Gajewski — Anioły). Ta trumna i wiszący nad nią Chrystus, przysłonięty czarnym woalem, to pierwsze szczególnie ważne wizualne sygnały problematyki *Akropolis*. Symbol klątwy ciążyącej nad Polską, kompleksu winy narodu skazanego na zagładę. I symbol meczsństwa, a zarazem identyfikacji z polską martyrologią. Nasza historia jest dla Wyspiańskiego przede wszystkim obszarem walki śmiałości ze świętością. Wyzwolenie się od psychozy klęski,



6

od fatalizmu nieszczęścia i niemożności w obliczu krzyża dyskurs, chwilami niemal bluźnierczy, pragnie „wziąć rozbrat z żalobą” i ożywić pomniki. (Fot. 3. Andrzej Nowakowski — Anioł III, Zbigniew Ruciński — Amor, Danuta Jamroz — Niewiasta z pomnika Ankwicza, Urszula Popiel — Pani z pomnika Skotnickiego, Paweł Galia i Ryszard Gajewski — Anioły I i IV). Dalsze partie tego aktu — niestety chyba tekstowo najsłabsze — to kolejne, sprowokowane przez Anioły, przebudzenia martwych dotąd postaci Katedry wawelskiej: Niewiasty i Amora z pomnika Ankwicza, Pani z pomnika Skotnickiego, Tempusa, Panny, Klio i Włodzimierza Potockiego. Większość tych postaci, gdy tylko zejdzie z cokołu, ulega fascynacji żywiołem erotyki, ucieka w



7



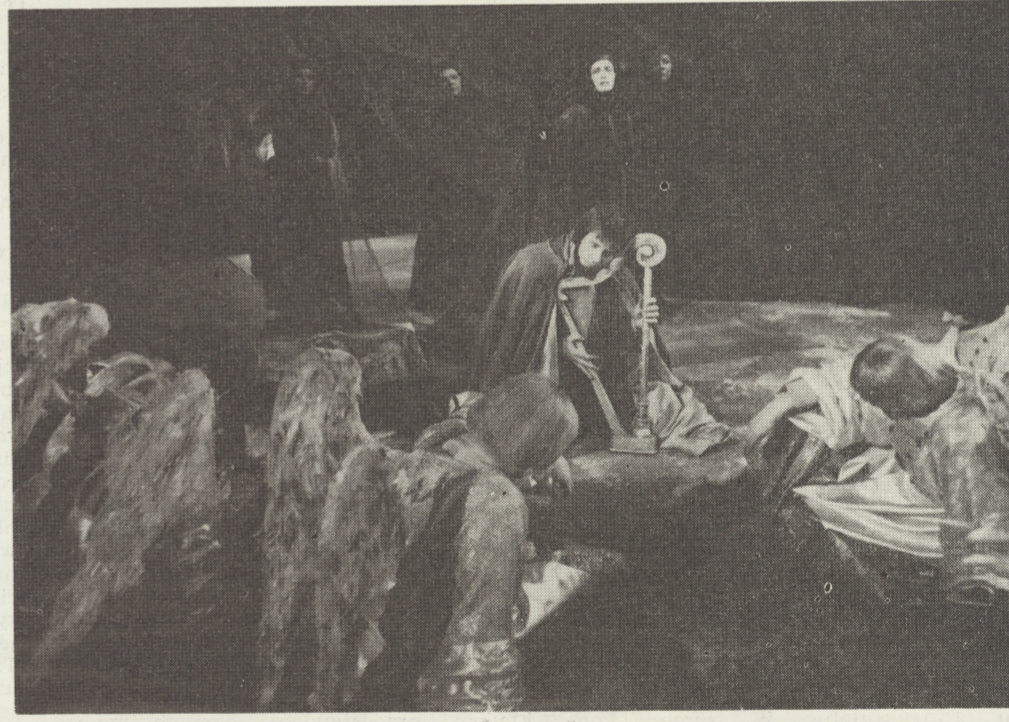
8

świat spontanicznych doznań, uczuć i namiętności. Nawet Tempus (symbol czasu niosącego śmierć) zapomina o naturze swoich powinności. Nawet Klio — strażniczka dziejów traci jakby wiarę w sens swojego posłannictwa (Fot. 4. Anna Lutowska i Maria Andruszkiewicz-Konieczna — Panna, a wzór rycerza — Włodzimierz Potocki nie odrzuca miłosnej pokusy).

Akt II to już sceniczna kreacja mitu trojańskiego. Skuszanka dość jednoznacznie podkreśla, że Wyspiański wprawdzie używa cytatów z tragedii antycznej, ale mówi w istocie o najbardziej polskich sprawach. W centralnym punkcie sceny, obok krzyża i trumny św. Stanisława, zostaje umieszczony sarkofag Jagielly, z góry schodzą dyskretnie stylizowane sztandary wawelskie, biały orzeł jako wieko przykrywa lochy królewskie. Kraków staje się Troją. Priam i Hekuba są ubrani w polskie renesansowe stroje. Niewiasta z pomnika Ankwicza jest już Helena, Amor — Parzem, Panna — Andromaką, Włodzimierz Potocki — Hektorem, Klio — Kasandra, Pani z pomnika Skotnickiego — Poliksena. Trzy Anioły towarzyszą akcji jako Paź i Strażnicy!

Oś dramatyczną tego aktu wyznacza przede wszystkim postać Hektora — heroicznego rycerza klęski. On najdobitniej ucieleśnienia zresztą model polskiego romantycznego bohatera. Stary Priam ma świadomość perspektywy — zagłady miasta i śmierci Hektora, ale należy, wraz z Hekubą, do świata ludzi już odchodzących. Natomiast Parys nie podejmie, mimo nalegań Heleny, ani gry o władzę, ani próby obrony Troi. (Fot. 5. Danuta Jamroz — Helena, Zbigniew Ruciński — Parys, Karol Podgórski — Priam, Halina Gryglaszewska — Hekuba, Paweł Galia — Paź, u góry Irena Szramowska — Anioł II). W jego hedonistycznej filozofii nie ma miejsca na aktywizm i poczucie odpowiedzialności.

Jedynie Hektor w sytuacji zagrożenia samotnie sprostą wyzwaniu historii. W połowie tego aktu wydaje się nawet, że Troja (tzn. Polska) nie jest skazana na klęskę — pieśń Polikseny o złocistym ptaku kończy się pełnym nadziei akcentem „i wolać śpiących, niech sierpy ostrzą na świt”. Dominującą rolę przejmują jednak Kasandra — wieszczka zagłady Troi. Wtedy — rzecz charakterystyczna — Anioły uciekają ze sceny. Kasandra zaś zwołuje kruki, które wróżą śmierć Hektora. On



9



10

TEATR

Warszawa, ul. Jakubowska 14

wydanie

7

2 -04- 78

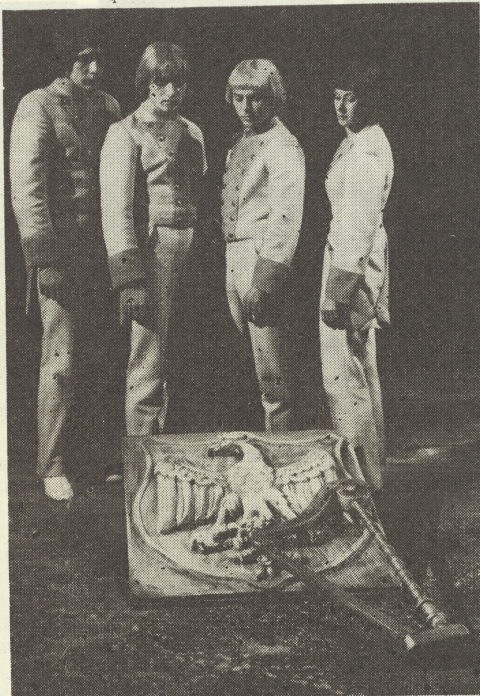
Nr z dn.

wprawdzie sam nie skapituluje, ale przyj-
mie postawę otwarcie katastroficzną, na-
cechowaną niewiarą w zwycięstwo, a za-
razem tęsknotą do heroicznej legendy
(Fot. 1. Wojciech Sztokinger — Hektor).

Drugą część spektaklu otwiera przypo-
wieść biblijna (akt III). Cokoły pomni-
ków, zasłonięte ciemnymi tiulami, pozos-
tają na tych samych miejscach. Na sce-
nie zaczyna się eksponować czerń, ostro
kontrastująca z białym, jasnym kolory-
tem dekoracji z I aktu. Mit biblijny jest
zupełnie różny w klimacie i charakterze
od mitu trojańskiego. Wyspiański świad-
omie uczynił historię Jakubową swego
rodzaju kontrapunktem. Szukał w niej in-
nych, już nie romantycznych treści i in-
nego modelu bohatera. Warto w tym
miejscu odnotować, że Skuszanka insceni-
zując oba mity zrezygnowała z sugestii
autorskiej, aby ożywić postacie z wa-
welskich gobelinów. W II, „trojańskim”,
akcie bohaterów pomników poddała tylko
pewnej transformacji, w III, „biblijnym”,
akcie wprowadziła od razu do akcji „dra-
matis personae” i towarzyszący im kwar-
tet Aniołów.

Ta część spektaklu ma zresztą najży-
wsze tempo i największą dynamikę narra-
cji. Główną rolę w całej przypowieści od-
grywa Jakub — bohater nieheroiczny.
Uzyskane od ojca podstępem błogosła-
wienie, sprzeniewierzenie się starsze-
mu bratu, wreszcie przymusowa emigra-
cja i pobyt u Labana (Fot. 6. Jerzy No-
wak — Laban i Zbigniew Bator — Ja-
kub) — oto pierwsze rozdziały jego bio-
grafii. Osobowość tej postaci ukształtu-
je w decydującej mierze — legendarny
sen Jakubowy. Właśnie potem odnajdzie
on w sobie siłę, a nawet właściwie po-
czucie misji. W na wskroś symbolicznej
scenie odsunie kamień, pod którym jest
źródło życia (znak jawnie polemiczny
wobec trumny i krzyża). (Fot. 7). Jakub
to typ bohatera nieromantycznego, giętki,
nie gardzący fortelem, a jednocześnie peł-
nen żywotności, wolny od kompleksów i
lęków. Dzięki temu nie przegrywa i za-
łożywszy rodzinę opuszcza kraj Labana
— powraca do ojczyzny. Dramatyczna
scena konfrontacji z Czarnym Aniołem
(Fot. 8. Jakub i Czarny Anioł — Wojciech
Ziętarski) staje się świadectwem siły i
dojrzałości Jakuba. Reprezentuje on mo-
del postawy aktywnej i skutecznej w
działaniu.

Skuszanka wyraźnie eksponuje w spek-
taklu obie sceny przebaczenia Jakubowi
jego winy — najpierw przez Labana, a
później przez brata Ezawa. Właśnie w
tych momentach zostaje wyświetlony
Chrystus na krzyżu, wiszący ciągle nad
sceną. Motyw pojednania i ekspiacji uzy-
skuje w ten sposób w *Akropolis* sankcję
metafizyczną, nabiera wymowy sym-
bolu i postulat. W samej kon-
strukcji postaci i losu Jakuba trudno nie
dostrzec przecież sugestii Wyspiańskiego,
wyznaczającej kierunek reorientacji pol-
skiej świadomości, kierunek wyboru no-



11

wych, nie obciążonych kompleksem kłę-
ski i cierpiętnictwa wzorców postępowa-
nia.

Czwarty akt *Akropolis* uległ w realiza-
cji Skuszanki chyba największej konden-
sacji. Pomimo skrótów — w sensie tek-
stowym — dominuje tu monolog Harfia-
rza. To jego jako króla Dawida w zło-
cistej pelerynie wywołują Anioły, później
pojawia się jeszcze na scenie Noc wraz z
chórem Eumenid (Fot. 9). Harfiarz —
„śpiewak na służbie narodu” w jego i-
mieniu rozmawia z Bogiem, wzywa Sal-
watora — symbol zmartwychwstania i ży-
cia. W sensie teatralnym ta finałowa sek-
wencja przedstawienia wyróżnia się
szczególną urodą i precyzją. Skuszanka
z premedytacją obnaża tu cały plan in-
scenizacyjny. Znikają z oczu krzyż i
trumna św. Stanisława, zostają tylko na-
głe rusztowania (Fot. 10). Harfiarz ściąg-
a złocistą pelerynę króla Dawida — jest
już jedynie Konradem. Anioły zrzucają
płaszcz. Stoją jako podchorążowie —
lekkko pochyleni nad odsłoniętym już bia-
łym orłem i harfą (Fot. 11. Ryszard Ga-
jewski, Andrzej Nowakowski, Paweł
Galia i Irena Szramowska — Anioły).

* * *

Zrealizowana przez Krystynę Skuszankę
krakowska premiera *Akropolis* jest —
jak to chyba wynika z tego opisu — przy-
kładem przedstawienia przemyślanego,
zarówno w odczytaniu tekstu, jak i w
całej koncepcji inscenizacyjnej. Harmo-
nijnie wspierały ją: scenografia Ewy Tę-
czy — staranna w kompozycji i pomysło-

wa w efektach oraz muzyka Adama Wa-
lacińskiego — doskonale zestrojona z ut-
worem, umiejętnie zagęszczająca rytm
spektaklu. Również wykonawcy stanęli
na wysokości zadania, wykazując dojrza-
łość i dyscyplinę. W wyrównanym zes-
pole aktorskim wyróżnia się przynaj-
mniej kilka ról.

Zacznijmy od głównych bohaterów obu
mitów. Zbigniew Bator nadał osobowości
Jakuba pewien wymiar, wyposażył ją w
cechy najbardziej znamienne, a więc siłę
i chytryść, poczucie realizmu i energię w
działaniu. To celna robota aktorska. Woj-
ciech Sztokinger — Włodzimierz Potocki,
Hektor — stworzył postać bardzo określo-
ną w wyborze kierunku stylizacji: był
świadomie upozowany, hieratyczny, jak-
by martwy w posagowej ekspresji. Jer-
zy Grałek nieco zawiódł jako Harfiarz,
mówiąc arecytrudny tekst w sposób zbyt
jednostajnie patetyczny, nie dość różni-
cujący jego tonację.

Mocną stroną krakowskiego spektaklu
okazały się role kobiece. Zasługują tu na
uwagę: Anna Lutosławska — sugestywna
szczególnie w partiach Kasandry, Maria
Andruszkiewicz-Konieczna — która gra
Pannę i Andromakę z wrażliwością i li-
ryzmem, Danuta Jamrozy — wyrazista w
rysunku Niewiasta z pomnika Ankwicza
i Helena, Urszula Popiel — Poliksena, z
finezją interpretująca zwłaszcza pieśń o
złocistym ptaku, Aldona Grochal — czy-
sta w ekspresji Rachel.

Jerzy Nowak narysował niezawodnie
charakterystyczną sylwetkę Labana. Hali-
na Gryglaszewska (Hekuba) i Karol Pod-
górski (Priam) stanowili pełną wyrazu
i dostojeństwa parę królewską. Bez zarzu-
tu wywiązali się ze swoich skomplikowa-
nych zadań odtwórcy ról czterech Anio-
łów: Paweł Galia, Irena Szramowska,
Andrzej Nowakowski i Ryszard Gajewski.

Czy to znaczy, że teatrowi udało się
tym razem uczynić z *Akropolis* dramat
w pełni żywy, czytelny w sferze treści,
intensywny w scenicznej ekspresji? Nie
jestem tego pewien. Bez wątplenia pow-
stał spektakl, który dla teatralnej recep-
cji utworu Wyspiańskiego będzie miał
znaczenie niezwykle ważne. Skuszanka
zaimponowała jeszcze raz klarownością
zamysłu, mistrzostwem inscenizacji. Są-
dzą jednak, że w pewnym stopniu prze-
ceniła walory *Akropolis*, jego tekstową
nośność. To poetyckie misterium ogrom-
nie gęste w swej trudnej do rozszyfro-
wania symbolice, a jednocześnie chwila-
mi drażniące koturnowe w swym kształ-
cie językowo-stylistycznym — stanowi po-
zycję, której nawet wybitny reżyser nie
jest w stanie w pełni obronić na scenie.
Trudno byłoby to jednak w tym wypadku
uznać za winę teatru. Intelktualna i
sceniczna wartość doświadczenia Krysty-
ny Skuszanki nie podlega dyskusji.

JERZY BAJDOR

TEATR im. SŁOWACKIEGO w KRAKOWIE

Stanisław Wyspiański

AKROPOLIS

Opracowanie tekstu i reżyseria: Krystyna Skuszanka

Scenografia: Ewa Tęcza

Muzyka: Adam Walaciński

Premiera 4 II 1978

Zdjęcia: WOJCIECH PLEWIŃSKI