

»AKROPOLIS«

LEONIA JABŁONKÓWNA

W jednej ze swoich recenzji Boy zwierza się z trudności rzeczowego i zobiektywizowanego przekazu pewnych treści poetyckich — w stosunku do których standardowy klucz pojęciowo-logiczny jest absolutnie nieprzydatny. Uznać należy za żalosne skutki takiego zabiegu, znakomity krytyk z właściwą sobie celnością skojarzeń powołuje się na przykład pewnego procesu, na którym prokurator streszczał liryczne wiersze samobójcy. Zalatwiał to, mówi Boy, krótko i rzeczowo, np.: „Mowa tam jest o liściach jesiennych, o których los denat się lęka..“

Ów rzeczowy i logiczny prokurator z jakiegoś powodu jawi się przede mną, gdy czytam niektóre rozważania na temat *Akropolis*. I to nie tylko w wypadku miazdzących analiz przeciwników tego utworu, rozkładających bezlitośnie na „czynniki pierwsze“ całą jego substancję; ale czasem i przy zetknięciu się z postacią niektórych entuzjastów, którzy zbyt dosłownie i zbyt pedantycznie usiłują go przymierzać do pewnych filozoficznych i historiozoficznych założeń, jakimi ponoć kierował się twórca. Formalnie biorąc, są do tego oczywiście uprawnieni; ale, jak wiadomo, zjawiska artystyczne mają swą własną konsekwencję i własną prawa — nieraz bardzo kapryśną i niekoniecznie podlegającą normom obowiązującej logiki. Istnieją twory sztuki, których wartość nie polega bynajmniej na ścisłym i racjonalnym przeprowadzeniu teoretycznych koncepcji, lecz na nieoczekiwanych „produktach ubocznych“ — czasem nawet nie mieszczących się w świadomej intencji autora, a które nagle objawiają nam fascynujące głębie i pełne niespodziewanego piękna tajemnice. Tak właśnie dzieje się chyba z *Akropolis*. Nie chodzi o to, jak się go ocenia: pozytywnie czy negatywnie, i o to, czy komuś tego rodzaju dramat zdaje się genialny, czy też mętny i nieprzekonywający; chodzi o wybór stosowanych doń kryteriów; o to, z jakiego stanowiska podejmuje się wędrówkę po jego drogach i bezdrożach. Czy się je po prostu „widzi i opisuje“ w miarę tego, jak się przed okiem wędrowca wyłaniają „w całej ozdobie“ (a może i w szpetocie); czy też za przewodnika bierze się wyłącznie schematyczny plan, zarys z góry ułożonej konstrukcji, i starannie dopasowuje się do niej wszystkie wyłaniające się widoki. W tym drugim wypadku wędrowca może spotkać rozczarowanie: perspektywa, jaka się przed nim w rezultacie rozłoży, będzie mu się zdawała tak mglista i tak rozległa, że zatrać się w niej i rozplątać wszelkie elementy krajobrazu, całą ich wielość i bogactwo; i będzie mógł o nich tyle tylko powiedzieć, co ów boyowski prokurator o liściach z wiersza samobójcy...

Ci, którzy w *Akropolis* chcą widzieć przede wszystkim ucieleśnienie pewnej spekulacji, pewnej określonej pojęciowo metafory, opierają się na znanej tezie, że dramat ten stanowi trzeci człon trylogii, której pierwszą część wyraża *Wesele*, a drugą *Wyzwolenie*. Treścią zasadniczą tej trylogii jest walka ze śmiercią — śmiercią pojętą jako zastój i lenistwo wewnętrzne, jako zastygnięcie w schemacie form

odziedziczonych a przeżytych i bezpłodnych, jako bezwolne poddanie się rytuałowi martwej przeszłości. *Wesele* kończy się pod tym względem integralną klęską; walki tu zresztą żaden z bohaterów nie podejmuje, bo żaden nie jest do niej zdolny; panem niepodzielnym zostaje „martwica“, niewola polska uosobiona przez Chochoła. W *Wyzwoleniu* „Harpia narodu“ zostaje pokonana przez Konrada. Konrad zwycięża — ale tylko na terenie sztuki: ponosi klęskę na terenie rzeczywistości. Jego władza nad rzeczywistością okazała się urojeniem: „Czy jesteś, Polsko — tylko ze mną? Sztuka mię czarów siecią wiąże... Sam jestem w wielkiej scenie pustej...“ W tym wielkim złudzeniu, w tym odosobnieniu Konrada leży jego wina — i dlatego zostaje oddany na żer Eryniom. Walkę o rzeczywistość polską, o naród, rozegra dopiero — jako Harfiarz — w *Akropolis*; dopiero tutaj znajdzie ponoć te słowa, które staną się prawdziwym pokarmem dla „rzesz“. Jak ajschylosowy Orestes zostanie przeto uwolniony od pomsty Eryni — które tu występują jako już przemienione, łaskawe Eumenidy; jak oczyszczony Orestes pieśnią swą sprowadzi na ziemię Salwatora, Chrystusa-Apollina, i wymodli przebaczenie nie dla siebie tylko, ale dla całej ziemi polskiej; *Akropolis* wawelski, który był dotąd siedliskiem grobów, stanie się wzgórzem życia.

Ze tak w najogólniejszym zarysie układa się schemat całej parabazy, nie ma wątpliwości; kwestia tylko, jak się on odbija w samym materiale twórczym, w samym tworzywie. W *Wyzwoleniu* ma to charakter jakiejś doskonałej pełni; wizja sceniczna i założenia myślowe przylegają tu do siebie organicznie. Sama konstrukcja akcji dramatycznej, akcesoria scenarii, zuchwałe przemieszanie realów „kulis“ i fikcji teatralnej, kontrapunkt zbiorowości i samotnej postaci bohatera, sama nawet zmienność rytmu i kadencji monologów — wszystko to wyraża bezpośrednio i namacalnie, choć może w sposób odbiegający od zwykłej konwencji, zamysł intelektualny, będący punktem wyjścia tego utworu. Lecz w *Akropolis* sprawa przedstawia się zupełnie inaczej. Przede wszystkim owa idea zasadnicza, upostaciowana przez Konrada-Orestesa (który tutaj występuje jako Harfiarz) i przez jego końcową walkę o wyzwolenie duszy narodu z niewoli śmierci, nie zostaje tutaj odzwierciedlona w żadnej wyraźnej akcji dramatycznej. Nie chodzi oczywiście tylko o akcję zewnętrzną, o jakiś konsekwentny ciąg wydarzeń; ów brak dotyczy w ogóle jakiegoś procesu rozwojowego, uczuciowego czy intelektualnego, choćby takiego, jaki uwidocznił się w II akcie *Wyzwolenia*, w rozmowie Konrada z Maskami. Z tego punktu widzenia *Akropolis* przedstawia się raczej jako jakaś liryczna ballada; cztery jego części, to raczej cztery wielkie strofy, cztery repрызy, podejmujące wciąż w innej tonacji i w innej skali motyw naczelny: dualizm śmierci i woli życia. Idee, które w *Weselu* wyrażały się poprzez indywidualności ludzkie, konkretne ich charaktery i postęпки, w *Wyzwoleniu* poprzez dialektykę wypowie-

dzi i dramatyczność spiętych sytuacyjnych, tutaj, w *Akropolis* zostają przekazane poprzez statyczne obrazy i liryczne wstępnienia. To jakby szereg inkantacji, którym musimy wierzyć dosłownie — „na słowo“ (ciągle mówimy z punktu widzenia owej teoretycznej tezy wyjściowej). Jeśli rygorystycznie przykładać cały utwór do owej trójczłonowej konstrukcji, to każdy z jego trzech pierwszych aktów — czyli przeważającą część sztuki — musimy uznać tylko za introdukcję, za prolog do właściwego dramatu, który przecież ma odzwierciedlać ostateczną walkę bohatera. Lecz cały akt ostatni, w którym wreszcie występuje ten, tak długo wyczekiwany moment, wypełnia jedno wielkie „psalmodium“ — pieśń modlitewna Harfiarza, nużąca i monotonna w swych ciągłych powtórzeniach, jakżeż błada, mętna i roztopiona w patetycznej frazeologii, w zestawieniu ze wspaniałą, zwartą, pełną prawdziwej siły i żaru, męską modlitwą Konrada!

A więc po prostu — twór nieudany, błędne zastosowanie formy do treści, jakieś zasadnicze potknięcie się autora, którego zawiódł tym razem instynkt teatralny? Pomyłka Wyspiańskiego i pomyłka teatru, który utwór realizuje?

Dla mnie osobiście *Akropolis* jest nie tylko jednym z najpiękniejszych, najbardziej urzekających przejawów wizji poetyckiej; jest ponadto jej wyobrażeniem integralnie teatralnym. Jest zaprzeczeniem konstrukcji dramatycznej w poszczególnych ogniwach; lecz działa dramatycznie jako całość. Nie wolno tylko patrzeć nań jako na sceniczny wykładnik dla pewnej apriorycznej, filozoficznej czy historiozoficznej spekulacji pojęciowej; wtłoczony w te ramy, musi się wydać mętny, ogólnikowy, werbalistyczny. Trzeba pozwolić, by oddziaływał na nas bezpośrednio swym własnym rytmem, swym życiem autonomicznym. Wówczas odkryjemy wewnętrzną konsekwencję, świeżość i twórczą siłę jego wizji; odkryjemy także jej nieoczekiwaną konkretność.

W Katedrze Wawelskiej, w noc Zmarłychwstania Pańskiego ozywają posągi; srebrzyste anioły, skazane na wieczyste dźwiganie trumny z ołtarza św. Stanisława, wyzwalają się spod dławiącej jej ucisku i budzą do życia i miłości postacie z pomników żalobnych, stojących na straży pamięci po zmarłych Polakach. Symbolika tego obrazu jest prosta i opiera się bezpośrednio na konkretach. Niemal każdy widz w Polsce zna wnętrza katedry wawelskiej i nie tylko z łatwością rozpoznaje *dramatis personae* — autentyczne figury z kościoła — ale i wiąże z nimi, choćby podświadomie, określony nastrój, określoną treść uczuciową. Nie potrzeba mu żadnych dodatkowych komentarzy i spekulacji myślowych, by schwytać sens poetyckiej przenośni: skoro postaci stanowiące w odczuciu ogółu uosobienia wiecznego żalu za zgasłą przeszłością zostają naraz przeniknięte wolą życia, każdy widz intuicyjnie przyjmuje, że oznacza to jakiś punkt zwrotny w życiu narodu, zapoczątkowanie owej „w całej polskiej naturze — przemiany“. Cała ta introdukcja jest więc w najlepszym sensie teatralna, bo oddziaływanie na widza bezpośrednio, poprzez same realia, a zarazem urzeka go swą wspaniałą, tajemniczą scenografią.

Lecz prawu wyzwolin uległ także Tem-pus — posąg w katedrze stojący na straży mijającego czasu. A skoro czas prze-

Teatr Nowy w Łodzi: *Akropolis* Wyspiańskiego. Hanna Bedryńska (Panna), Stanisław Skolimowski (Tempus), Danuta Mniewska i Bohdan Mikuć (Aniołowie), Eugeniusz Kamiński (Poeta), Eugenia Herman (Klio), Zofia Petri (Niewiasta); zdjęcie dolne: Eugeniusz Kamiński (Poeta)

rywa swoje działanie, zanika granica między chwilą obecną a przeszłością. I oto przeszłość ożywa — przeszłość zaklęta w gobeliny, pokrywające ściany kościoła.

Pod skejskim donżonem, na blankach,  
na murach  
pancerni przysiedli stróżowie;  
lby wsparli na szpadach, na srogich  
kosturach,  
na czatach na zamku w Krakowie.

Noc w mieście głęboka; Skamander polyska,  
wiślaną świetląc się falą...

Na czym polega osobliwy, zawsze tak samo nieodparty czar płynący od tego zestawienia? Jaką ukrytą, najwrażliwszą strunę porusza w nas melodia dzwonów krakowskich rozbrzmiewających w Ilionie? Dlaczego polskie fiołki ofiarowane nieśmiertelnym kochankom trojańskim tchną aż taką trucicielską słodyczą? Niełatwe to do sprecyzowania. Oczywiście, wiemy, że na gobelinach trojańskich w *Akropolis* rozegrał Wyspiański odwieczną sprawę polską: dualizm heroicznej, ofiarnej jednostki (Hektor) i małodusznej, egoistycznej, kierującej się jedynie elementarnymi instynktami, zbiorowości. Hektor przeciwstawiając się temu małemu, nędznemu, „przyziemnemu“ życiu, idzie jednak świadomie na śmierć, właśnie w imię tego życia. Bo to przecież elementy zwykłego, pospolitego bytowania: miłosne zapędy „gachów“, leniwe zadumy starców nad grobem, zwyczajne kłopoty, zabawy, śpiewki dnia powszedniego, składają się na tę świętość, o której mówi, że

żywiej porywa krew i sumienie  
ostawia wiecznie czyste:  
Ojczyzna — Ilion —  
żywe i wiekuiste.

Rozpoznajemy bez trudu motyw tragicznej antynomii przenikający całą twórczość Wyspiańskiego, leżący u podstaw jego historiozofii, jego pojęcia narodu i ojczyzny. Ideologicznie cała partia trojańska wiąże się wyraźnie z *Wyzwoleniem*: podejmuje znów, w innym tylko materiale i w innej tonacji, motyw wielkiej rozterki Konrada. Jasne, że Troja



to Polska. Ale sama ta substytucja, tak niewątpliwa i jednoznaczna, nie wystarczyłaby jeszcze dla wyjaśnienia tej tajemniczej magii, tego dziwnego uroku, jaki rozciąga wiślaną falą Skamandra czy Sandomierz na trakcie trojańskim. Jesteśmy przecież dziś już aż nadto spoufaleni z tego rodzaju transponowaniem mitów, z traktowaniem ich jako pretekstu do wyrażania chwili obecnej. Cała dramaturgia dzisiejsza stosuje wszakże nieustannie zabieg owego uwspółcześnienia dawności.

Ale w *Akropolis* ma to inny charakter. Wyspiański Ilionu nie unowocześnia, raczej go polonizuje, a ściślej biorąc — „wawelizuje“. To rozróżnienie wydaje mi się bardzo ważne, bo może ono właśnie tłumaczyć tę szczególną satysfakcję, niemal rozkosz, wybiegającą poza granice czysto intelektualnego zadowolenia, jaką wyobraźni widza i czytelnika daje to osobliwe przemieszanie, przenikanie się planów. Kiedy Giraudoux, Cocteau czy Anouilh tworzą swoje trawestacje mitów, czynią tak dlatego, że treść i układ danej legendy pasuje im do ich tez, do ich wyabstrahowanych teorii. Jest w tym coś ze zniewolenia, jakby zadanie gwałtu starej opowieści — a zarazem jakby zastosowanie przymusu do wyobraźni odbiorców. U Wyspiańskiego inaczej. Punktem wyjścia jego fantastyki nie jest abstrakcyjny teoremat, lecz konkretny realny. Ilion zlewa się z Wawelem, ponieważ na autentycznych, rzeczywiście istniejących w katedrze wawelskiej gobelinach rozgrywa się dramat Troi. Poprzez całe stulecia obraz Hektora i Ajaksa, Parysa i Heleny zapadał w pamięć pokoleń, wią-

zał się nierozzerwalnie z Wawelem. I dzięki temu zamił indywidualny, wytrysk natchnienia subiektywnego, uzyskuje tu jakby uprawnienie obiektywne, przestaje być czysto intelektualną fikcją, zaczyna o grunt rzeczywistości. I chyba dzięki temu nasza wyobraźnia, nieskrępowana, w podświadomym poczuciu jakiejś utajonej prawdy, może tak lekkim, swobodnym lotem podążać za wizją poety.

Ale gobelinowe intermedia spełniają jeszcze inną ważną funkcję w wewnętrznej strukturze dramatu. Ożywiając zamierający, omszały nurt prastarej legendy, unieruchamiając na chwilę wartki prąd przemijającej teraźniejszości, dają poczucie względności czasu, pozwalają nam jakby wyzwolić się na krótko spod jego przemożnej władzy. Od strony motywacji dramaturgicznej ma to swe uzasadnienie w akcie I, kiedy to Tempus (Czas) zaniechał swoich funkcji. Ale nie tyle chodzi w tej chwili o logikę akcji, ile o sens, o samą istotę sprawy. Zrelatywizowanie czasu nie oznacza, że można w ogóle przekreślić jego działanie. Motyw stałego przemijania, dążenie do kresu wszystkiego co się zaczęło, rozbrzmiewa wszakże bezustannie w tym utworze. By wspomnieć choćby dialog Hekuby i Priama:

Cieszą cię dzieci moje?  
Nie — to już minęło.  
Radują cię dzieci dzieci moich?  
Nie — to już minęło...

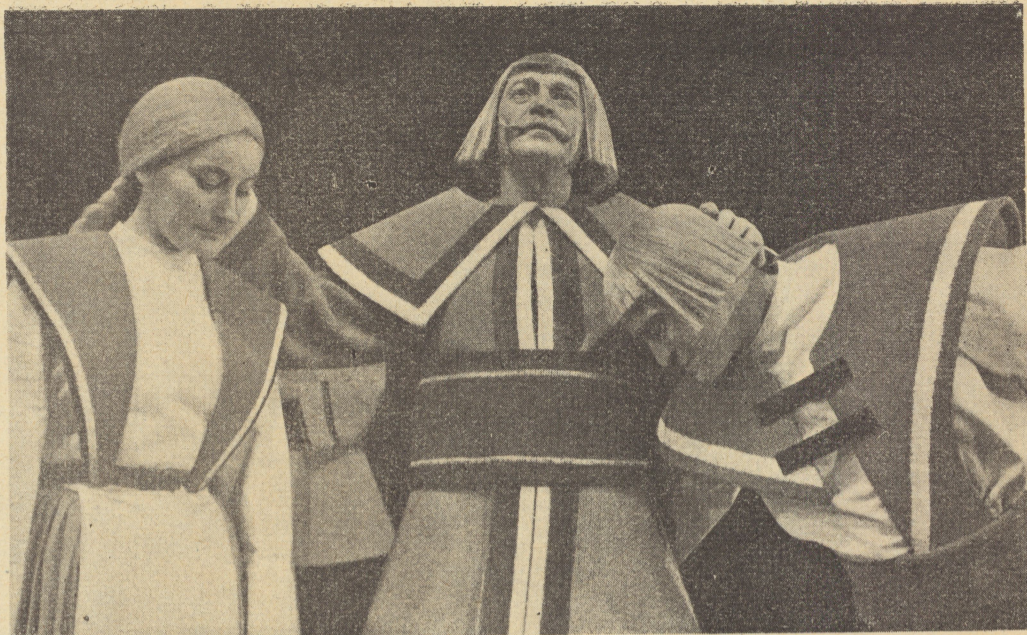
albo kontrapunkt strof owych Aniołów ze Snu Jakubowego w gobelinowej *Historii Jacobi*:

1. Witaj, promieniu życia.
2. Zegnaj mi, słońce dnia.
3. Zawitaj, jutrznio, zorzo.
4. Zanika krasa twa.
3. Promieniu żywy, wschodzisz.
4. Zamierasz, świetny dniu..."

Lecz chodzi o to, że gdy na moment choćby spróbujemy spojrzeć na rzeczywistość poza czasem, poza jego atomizującym działaniem, odczuwamy z niezwykłą siłą ciągłość, trwałość, nierozzerwalną spójność pokoleń. Bezustanne przemijanie widzi się wówczas nie jako unicestwienie, lecz jako nieustającą przemianę, przekształcanie się, przekazywanie wartości. I tutaj może tkwi najsilniejsze „argumentum” za owym postulatem przewycięzania śmierci przez życie, który stanowi zasadniczą ideę dramatu. Tutaj wyraża się ona nie tyle poprzez pojęciową zawartość słowa i przez poetyckość powtarzających się wielokrotnie refrenów, ile poprzez sam układ tworzywa, poprzez samą wewnętrzną strukturę dramatyczną. I dopiero na tej drodze trafia bezpośrednio do widza.

Gdyż właściwym bohaterem tej sztuki jest... Akropolis — wzgórze wawelskie i wznosząca się nad nim Katedra. Nie tylko w znaczeniu przenośni, jako uosobienie życia narodu; ale także dosłownie. Katedra jako pewna istność materialna. To jej monument, jej detale architektoniczne, jej realia tworzą budulec dramatu, są istotnymi współczynnikami akcji. Dopiero w ich świetle dostrzega się całą jej spójność i ukrytą konsekwencję. Dotyczy to np. aktu III — historii Jakubowej. Jej problematyka: zagadnienie winy tragicznej, krzywdy i odkupienia, dualizm woli i konieczności, nie wiąże się z zasadniczym nurtem utworu w sensie filozoficznym i ideowym dość wyraziste; z punktu widzenia reguł „normalnej” kompozycji robi wrażenie czegoś wyodrębnionego, jakiejś oddzielnej i zamkniętej w sobie całości. Ale jeżeli spojrzeć na nią jako na zawartość gobelinu wawelskiego — a więc na organiczną część katedry — zmieniają się zupełnie proporcje. Zdrada Jakuba, i jego miłość, i walka z Aniołem, i przebaczenie Ezawa, stają się wówczas wykładnikiem życia tej samej zbiorowości, której wyrazem i punktem centralnym jest Katedra. Cała metaforyczna treść tego moralitetu, jego aluzyjność w stosunku do spraw polskich, wszystkie te asocjacje, które na gruncie wyabstrahowanej koncepcji myślowej wydawały się dowolne i sztuczne, stają się jasne i zrozumiałe, gdy je wiążemy z katedrą, jako miejscem ich naturalnej przynależności.

*Akropolis* jest chyba najpiękniejszym i najpełniejszym przejawem owego „dramatu miejsca”, o którym pisał Zbigniew Raszewski w „*Pamiętniku Teatralnym*”. I dlatego właśnie jest tworem na wskroś teatralnym. Jego teatralność płynie z samej natury tej wizji poetyckiej, z której poczęła się jego sceneria. Ta wizja, sięgając nawet najbardziej niebotycznych wyzyna, korzeniem swym oplata zawsze mocno konkretną rzeczywistość. A to jest wszakże zgodne z najgłębszą istotą teatru, który, będąc sztuką ucieleśniania, z natury rzeczy musi opierać się na konkrety. I jeśli nie otrzymuje w tym zakresie dostatecznego oparcia w samym materiale tekstu, to albo przekształca się w rapsod, w recytację (a więc przestaje być teatrem), albo na własną rękę usiłuje ucieleśniać nazbyt eteryczną wizję autorską; lecz czyniąc to „własnym przemyśleniem”, spłaszcza ją w rezultacie i wulgaryzuje. Wyspiański jako dramaturg nigdy nie daje powodu do takiej operacji. Każda z jego zjaw najbardziej wysublimowanych, każdy z najbardziej uskrzydłych aniołów, ma w sobie dość cielesności, by obdarzyć nią całe zastępy figur scenicznych. Tylko że teatr nie zawsze umie i chce z tego królewskiego daru korzystać...



Zdjęcie górne: Barbara Horawianka (Rachel), Adam Daniewicz (Laban), Tadeusz Minc (Jakub); zdjęcie dolne: Wanda Jakubińska (Rebeka)

Czy skorzystał z niego Teatr Nowy, realizując *Akropolis*?

Kazimierz Dejmek odczytał utwór, nie posługując się z pewnością żadnym z owych uczonych i pedantycznych komentarzy, o których była mowa na początku tego artykułu. To już dobrze. Zresztą wiadomo, że Dejmek nie ma zwyczajnie opierać się na jakichś przewodnikach. Jest rasowym włóczęgą, zuchwałym trampem: na najbardziej ryzykowne wyprawy po rozlogach sztuki idzie samopas; i przeważnie instynkt go nie zawodzi. I tym razem odkrył i przekazał kilka bardzo pięknych widoków. Ale wydaje mi się, że jednak sporo pobił i przeoczył wiele najbardziej urzekających fragmentów krajobrazu.

Dejmek odrzucił wszelkie elementy mistyczne i metafizyczne sztuki: odczytał ją raczej jako przypowieść, niż jako misterium. Przypowieść o śmiertelności pierwiastkach polskiego romantyzmu: rozkochania się w grobach, w bezpłodnej ofierze, w próżnym i z góry skazanym na klęskę heroizmie. Konsekwentnie z takim ujęciem zredukował do minimum partię Harfiarza, która roztopiła się prawie całkowicie w innych elementach przedstawienia; nie wprowadził w finale Salwatora; w części trojańskiej potraktował Hektora zdecydowanie jako przedstawiciela „szaleństwa polskiego”, niemal przywódcę powstania warszawskiego (oczywiście nie w sensie jakiejś wulgarniej aktualizacji). Jakkolwiek takie ujęcie jest na pewno dużym uproszczeniem w stosunku do tekstu, a nawet częściową jego deformacją, to jednak wydaje mi się, że Dejmek miał do tego prawo. W głównym zarysie nie ma tu przecież sprzeczności się podstawowej idei utworu: przewycięzaniu śmier-

ci przez życie. Ostatecznie *Akropolis* jest olbrzymim konglomeratem myśli genialnych i niezrozumiałych, czasem wręcz dziwnych; część z nich ma w sobie aż bolesną aktualność, część jest związana wyłącznie z określoną epoką i straciła dziś swoje znaczenie. Reżyser ma prawo wyboru — pod warunkiem przekazania spraw zasadniczych. A przy ujęciu Dejmka pewne momenty utworu nabrały świeżości i mocy, jakiejś drapieżnej i bolesnej siły wyrazu. Przy tym Dejmek, odejmując sztuce „mistycyzm”, nie pozbawił jej wizyjności i w szeregu scen bardzo pięknie wydobyl jej nierealną, tajemniczą atmosferę.

Jednak widowisko ma błąd zasadniczy, godzący w sam rdzeń utworu: jest nim wyabstrahowanie, oderwanie *Akropolisu*... od *Akropolisu*. Dzieje się on wszędzie i nigdzie. Owszem, na początku mamy poczucie katedry, uzyskane zresztą bardzo szlachetnymi i prostymi środkami: poprzez grę światła i cieni, poprzez ustawienie postaci, samym swym gestem zastępnym wyrażających żalobę monumentów. Zwłaszcza sugestywnie zarysowuje się sylweta trumny św. Stanisława, wytworzona jedynie przez nachylenie srebrzystych postaci aniołów. Ale gdy te skamieniałe figury budzą się do życia i stają się „dramatis personae”, wszystko zawisa niejako w próżni. Gubi się wizja katedry i właściwie nie wraca już aż do końca. Wypowiedzi poszczególnych postaci stają się częściami zupełnie niezrozumiałymi, bo w tekście są one ściśle zdefiniowane konkretną funkcją każdej postaci, asocjacjami, jakie wiążą je z określonym pomnikiem. Tutaj, rozproszone w nieokreślonej przestrzeni, wypowiadające się w jednakowej, monotonicznie-patetycznej tonacji, zatracają wszelkie rysy indywidualne. Nie rozróżniamy kto co mówi i dlaczego.

Partie trojańska i biblijna potraktowane zostały jako całkowicie oderwane fragmenty. Mówi o nich wprawdzie jako o scenach gobelinowych komentator-poeta, który w widowisku wygłasza poetyckie didaskalia dramatu. Ale to nie unocznia dostatecznie ich powiązania z katedrą. Myślę, że nawet w ramach tak odrealnionej i unikającej wszelkiego „kolorytu lokalnego” scenerii można było to jakimś skrótem plastycznym zasygnalizować. Choćby na podobnej zasadzie, jak ową trumnę na początku.

Jeszcze boleśniej odczuwam brak w akcie II dostatecznie silnej spójni między rzeczywistością trojańską i krakowską; jakby zbagatelizowanie tego właśnie momentu, który dla mnie stanowi jedną z największych piękności Akropolis. Oczywiście nie chodzi o to, że scenografowie (Rachwański i Zaborowska) nie wprowadzili tu żadnej „dekoracji”: jakiegoś wzgórze wawelskiego, fal wiślanej i tych rzeczy. Słowo poetyckie i trafna stylizacja kostiumów (kostiumy są na ogół raczej dobre) wystarczają tu w zupełności. Ale jak można było zrezygnować z motywu „dzwonów krakowskich”? Przecież to partia nie tylko najpiękniejsza, ale i najbardziej ważka: przecież właśnie słowa i melodie tych ludowych (czy też na ludowe świetnie wystylizowanych) śpiewank krakowskich, których słucha sędziwa para królewska w Ilionie, wyrażają najpełniej i w sposób najbardziej odkrywczy owo przedziwne zlanie się różnych planów rzeczywistości, owo fascynujące połączenie dwóch skrzydeł metafory. Dejmek wszakże „na planie ideologicznym” podkreśla tę polskość Ilionu szczególnie silnie, rozwiązując w ogóle cały ten akt jako walkę z polskim romantyzmem. Zresztą jeden z fragmentów „dzwonów” — kantylenę z wieży Mariackiej („Przejasną świecisz glorią... Maryjo”) kładzie w usta Hektora jako jego modlitwę przedśmiertną. Mniejsza już o wątpliwości, jakie może budzić takie, chyba już nazbyt jaskrawe „sfideizowanie” biednego poganina; ale czemu w ogóle reżyser nie zaufał pocie i nie pozwolił mu przemówić jego własnym — i najpiękniejszym — słowem? Irytuje mnie to tym bardziej, że kto jak kto, ale właśnie Dejmek zdaje się być wprost predestynowany do twórczego i pięknego zrealizowania tego cudownego, a tak niesłychanie śmiałego pomysłu poety. Ta sprawa łączy się zresztą także z zagadnieniem ilustracji muzycznej; otóż Dejmek oparł całość wyłącznie na muzyce Bacha. Pomysł efektywny i w niektórych momentach daje dobre rezultaty, na ogół jednak, jak choćby właśnie w wymienionym wypadku „nie sprawdza się”. W ogóle, nie wydaje mi się, aby krystaliczna doskonałość bachowskiego dźwięku stanowiła jakiś odpowiednik tej rozedrganej, pełnej ciemnych tajemnic i załamań, a przy tym tak przesyconej polskością sztuki.

Najbardziej konsekwentny i prawdziwie piękny jest, moim zdaniem, akt III — *Historia Jacobi*. Szlachetna prostota sytuacji, celna a delikatna archaizacja słowa i gestu, dają jakąś niemal idealną syntezę stylu, atmosfery, ekspresji; bez jednego zgrzytu, czystym i młodym dźwiękiem rozbrzmiewa dawna, pradawna opowieść, z głębin wieków przekazująca swą gorzką i wzniosłą prawdę o losie człowieka. Tutaj też chyba najbardziej interesująco zarysowały się sylwetki aktorskie: zwłaszcza Wandy Jakubińskiej jako Rebeki, Barbary Horawianki — Racheli, a przede wszystkim Tadeusza Minca jako Jakuba. Scena miłośna tych dwojga młodych — spotkanie przy studni — miała wdzięk i prostotę starego sztuchu.

LEONIA JABLONKÓWNA

## KORESPONDENCJA

„W naszym teatrze nie ma Rady Artystycznej. A raczej istnieje ona tylko na papierze. Nie znamy historii naszej papierowej Rady, bo sytuacja była już taka jak dzisiaj, kiedy się zaangażowaliśmy. W szkole teatralnej uczono nas, że najświetlejsi, najbardziej postępowi ludzie teatru, jak Schiller, Jaracz, Osterwa, jeszcze przed wojną żądali utworzenia rad artystycznych dla walki z marazmem, samowolą i bezideowością dyrektorów. Po wojnie SPATIF-ZASP przeprowadził te koncepcje, o których czytamy jeszcze w przedwojennym „Pamiętniku Teatralnym”. A tymczasem u nas statut Rady jest martwą literą. Mimo że nasz dyrektor jest członkiem ZASPu. Nawet członkiem Zarządu”.

Trójka młodych aktorów z prowincji

Jest anegdotka dość znana o pewnym moralisście, który żył nie według ogłoszonych przez siebie zasad, a według swoich chęci. Moralista ten, odpowiadając na zarzut niekonsekwencji, powołał się na przykład drogowskazu, który wyprawia wędrowca w drogę, sam zaś wygodnie i bezpiecznie pozostaje w miejscu. Mnie osobliście ta anegdota nigdy nie przypadła do smaku i zawsze sobie myślałem, że jeżeli filozofia owego moralisty była równie głęboka i wybredna co jego usprawiedliwienie, to miał raczej lepsze od tych, które podał, by jej nie wprowadzać w życie. Z przykrością muszę wyznać, że jakkolwiek użyłbym innych argumentów, sam znajduję się w sytuacji podobnej do owego filozofa. Jestem kierownikiem teatru i członkiem Zarządu SPATIFU, i we własnej praktyce po latach doświadczeń całkowicie zerwałem z koncepcją Rady Artystycznej. Przynajmniej w rozumieniu statutu ZASPowego, który jest zresztą zgodny ze spojrzeniem lwiej części aktorstwa na tę sprawę. Co więcej, jestem szczerze i głęboko przekonany, że Rady Artystyczne, tam gdzie istnieją, są jednym ze źródeł zła w teatrze.

W dzisiejszej sytuacji wołanie o Rady Artystyczne stanowi wyraz protestu w stosunku do samowoli, ignorancji, brutalności i zarozumiałstwa części dyrektorów, prawem kaduka zajmujących stolce dyrektorskie i dzierżących w rękę losy artystów, z których większość więcej od nich posiada wartości. Aktorzy ci wierzą, że gdyby mieli do dyspozycji sprawnie działające Rady, to niejednej fałszywej decyzji mogliby stawić tamę, niejednej katastrofie zapobiec. Nieprawda! Z istoty Rad Artystycznych wynika, że mają one stanowiąc, i w idealnym wypadku stanowiąc, instrument współpracy pomiędzy zespołem a kierownictwem; narzędzie, przy pomocy którego dyrektor sonduje zespół, zbiera najlepsze pomysły, zasięga najcenniejszych porad. Tam gdzie w grę wchodzi ignorancja i zła wola taki instrument jest bez wartości. Gdy zaś zmienia się w oręż, wtedy zazwyczaj wraz ze złym dyrektorem ginie i teatr i często lepsza część zespołu, korzystając zaś i wypływając na wierzch najzręczniejsi w grze nie scenicznej ale życiowej.

Tak więc istnienie Rady Artystycznej uwarunkowane jest istnieniem zarówno dobrego dyrektora jak i dobre-

go zespołu. W tym wypadku sprawa staje się mi tyle, że w ciągu dłuższego i tak prędzej czy później w miany poglądów powstać współpracy, w której na niejsi i najbardziej czynni generis czołówkę kierownikowi wady mieć będą taka rzecz z życia powst musi ona być lepsza od wstąpię do wyboru lub nrdno mi w krótkiej odpomieniać wszystkie wady i i takiego organu, zanalizować możliwe sytuacje. Wystarczy, że dwa podstawowe zespołów w stosunku do tycznych, tj. prawo głosudaniu repertuaru i obsady, się złem największym, z obliczalnych szkód. Czas i nowane przez przedstawicieli na walkę z dyrektorami, reżyserów i dyrektorów czanie lub neutralizowani własnych doradców — w na dokonanie wiekopomi Dwie są bowiem przyczyrnych układanie repertuaru gronie przedstawicieli w najróżniejszych względów spól uważam za rzecz nier

Pierwsza: każdy z nas branie kilku chociażby po pertuaru jest rzeczą ogromną, zależną od wielu i wymagającą najczęściej: czyj. Decyzje takie może albo jeden człowiek, albo posiadających wspólny je nale zestrojonych, kieru jednym, chociażby natywnie zaborwionym, inte

Druga: zobiektywizowanych problemów jest rzeczą. Nonsensem. Nie ma H ni Dułskie, Albina. Są: H Dułska w konkretnych konkretnego ujęcia. Nikt p kiem lub gronem ludzi o niych za to ujęcie nie mo tecznie zabrać głosu. War w tej sprawie pamiętać o z poleona, który mawiał, że ski wódz lepszy jest od brych. Napoleon myślał Française, której socjietari miętał jednak o zbawieni cesarza, póki im jej nie nowy generał na czele Fi

Mówicie panowie o szlacheniach przedwojennych d szej sceny. To prawda. Ja wa, Schiller byli zwolenni na rad teatralnych w ok monii TKKT, w okresie wstecznictwa. Nic jednak Radach Artystycznych Red im. Bogusławskiego, Atene Teatru im. Słowackiego w rekcji Osterwy. Może zatem rektor w swoim niekon postępowaniu nie jest tak jakby się to wydawało. M nak w życiu samym, w n w istocie teatru jakieś pr, których nawet poważni dz lećni, nawet reformatorzy jąc na czele jakiegoś teatru ją statutowi Rady Artysty stać martwą literą.