



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Stanisław Wyspiański - obraz bohatera : wokół inscenizacji Akropolis i Chryj z Polską

Author: Bogdan Tosza

Citation style: Tosza Bogdan. (2012). Stanisław Wyspiański - obraz bohatera : wokół inscenizacji Akropolis i Chryj z Polską. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Bogdan Tosza



Stanisław Wyspiański – obraz bohatera

Wokół inscenizacji *Akropolis* i *Chryj z Polską*

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2012



Stanisław Wyspiański —
obraz bohatera

Stanisławowi, synowi mojemu



NR 2971

Bogdan Tosza

Stanisław Wyspiański — obraz bohatera

Wokół inscenizacji *Akropolis* i *Chryj z Polską*

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2012

Redaktor serii: Telewizja, Radio, Film
Piotr Ślęzak

Recenzent
Ewa Kutryś

Publikacja będzie dostępna — po wyczerpaniu nakładu — w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

Spis treści

Wstęp	~ 7 ~
Wyspiański a Katowice — założenia projektu	~ 9 ~
Wokół patrona	~ 13 ~
Wokół repertuaru	~ 15 ~
Wokół <i>Akropolis</i>	~ 17 ~
Miejsce akcji. Inspiracje. Założenia scenograficzne	~ 29 ~
Czas akcji. Czas święty	~ 31 ~
Postacie. Zasada łączenia	~ 34 ~
Założenia muzyczne	~ 46 ~
<i>Akropolis</i> (opracowanie tekstu)	~ 49 ~
Joseph Beuys w perspektywie Wyspiańskiego	~ 113 ~
Wokół sztuki Macieja Wojtyzki <i>Chryje z Polską. Rzecz o Stanisławie Wyspiańskim</i>	~ 123 ~
Spotkanie Stanisława Wyspiańskiego z Józefem Piłsudskim	~ 131 ~
Stanisław Wyspiański na początku 1905 roku	~ 139 ~
Inne postacie historyczne w sztuce	~ 145 ~
Wybór scenografa i koncepcja plastyczna	~ 153 ~
Warstwa dźwiękowa	~ 155 ~
Zakończenie	~ 157 ~
Bibliografia	~ 161 ~
Summary	~ 163 ~
Zusammenfassung	~ 165 ~

Wstęp

Prezentowana publikacja jest skróconą wersją rozprawy habilitacyjnej, która została obroniona na Wydziale Radia i Telewizji im. Krzysztofa Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego. Jej immanentną częścią była płyta DVD z dwoma spektaklami: *Akropolis* Stanisława Wyspiańskiego oraz *Chryje z Polską. Rzecz o Stanisławie Wyspiańskim* Macieja Wojtyszki, wyreżyserowanych przeze mnie na deskach Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach. Zapisy spektakli, dokonane przez Beatę Dziańowicz, pozostają w archiwum Teatru. Z przyczyn metodologicznych elementem rozprawy był również tekst *Chryj z Polską*, w którego powstaniu miałem znaczący udział. W niniejszej wersji książki został on pominięty, ponieważ dwukrotnie był już wydrukowany. Publikacja zawiera zatem część opisową pracy, przedstawiono okoliczności, w jakich doszło do powstania obu spektakli, a także tło historyczne, mające jednocześnie lepiej uwidocznić założenia ideowe i programowe, jakimi kierowałem się, będąc w latach 1992—2003 dyrektorem Teatru Śląskiego. Projekt *WYSPIAŃSKI* był jednym z najważniejszych przedsięwzięć, zrealizowanych w tym okresie.

Publikacja zawiera również, rozszerzony o uwagi reżyserskie, tekst *Akropolis* Stanisława Wyspiańskiego. Inscenizacja wymagała szczególnej adaptacji tej wyjątkowej i tajemniczej sztuki autora *We-sela*. W konfrontacji z nią założenia reżyserskie, jak sądzę, lepiej się tłumaczą.

Wyspiański a Katowice — założenia projektu

Kiedy w 1992 roku obejmowałem stanowisko dyrektora Teatru Śląskiego w Katowicach, miałem świadomość, że przyjdzie mi prowadzić jedyną w Polsce scenę, noszącą imię Stanisława Wyspiańskiego. Dziwnym zrządzeniem fatalnego losu, jaki przypadł autorowi *Wesela*, największy twórca polskiego dramatu i teatru, którego Adam Grzymała-Siedlecki nazwał „budowniczym piękna w Polsce XX stulecia”¹, patronuje w całym kraju tylko tej jednej instytucji. I gdyby nie decyzje przedwojennych polityków obozu piłsudczykowskiego, którzy zostali oddelegowani z Krakowa na Śląsk, po przywróceniu go w 1922 roku do Macierzy, zadziwienie mogło być jeszcze większe. Tak więc, mimo iż Stanisław Wyspiański w ciągu całego swojego życia spędził w Katowicach zaledwie trzy godziny, jego imię związało się ze śląską sceną na zawsze.

Krótką wizyta Wyspiańskiego odbyła się 12 lipca 1898 roku. Twórca, podróżujący do Innsbrucka w związku z realizacją witraży, miał w Katowicach przesiadkę do Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej. Spacerował wówczas po centrum miasta, które zaledwie trzydzieści trzy lata wcześniej uzyskało prawa miejskie. Potwierdzeniem wrażenia, jakie wywarł na nim pobyt w Katowicach, była karta pocztowa wysłana do Lucjana Rydla, dziś znajdująca się w zbiorach krakowskiego Muzeum Stanisława Wyspiańskiego. Jej treść warta jest powtórzenia: „Zwiedzam więc Katowice. Jest to wielkie miasto malutkie. Zupełnie brzydkie i głupie, ale praktyczne,

¹ A. Grzymała-Siedlecki: *O twórczości Wyspiańskiego*. Kraków 1970, s. 147.

eleganckie i mądre, dziewczęta ładne, głupiuteńkie, sądząc z wyrazu twarzy”².

Śląsk był dla Wyspiańskiego zawsze ciekawy, ale szczególnie zajmował go Śląsk piastowski. Odbył po nim podróż, której potwierdzeniem były notatki i szkice plastyczne. Ślady tego zainteresowania przeanalizował Stanisław Kolbuszewski³. Opisał w książce zarówno podróż od Legnicy przez Wrocław do Poznania, jak i późniejsze jej odbicie w dziele autora *Wesela*, ponieważ wrażenia z lat studenckich były zbyt silne, aby mógł o nich zapomnieć. Przejały dojrzałej twórczości to rapsody i witraże, związane głównie z osobą Henryka Pobożnego. Warto wspomnieć jeszcze jedno zdarzenie, które łączy się ze Śląskiem. Otóż, kiedy w 1890 roku sprowadzono prochy Adama Mickiewicza i 4 lipca odbył się w Krakowie powtórny pogrzeb wieszczka, Wyspiański przebywał poza krajem. Relacje z przebiegu uroczystości przesyłał mu do Francji Lucjan Rydel. Twórca *Wyzwolenia* niezwykle przeżywał fakt „pośmiertnego powrotu” wieszczka. Wśród opisywanych zdarzeń wielkie wrażenie wywarł na Wyspiańskim hołd złożony przez Ślązaków autorowi *Dziadów*. Delegacja z Raciborza przyniosła na pogrzeb wieniec wraz ze specjalnie napisanym wierszem, którego autorem był stojący na czele delegacji nauczyciel: „Z tej śląskiej ziemi na twój grób, Adamie, / Gród raciborski składa wiązkę kłosów. / Niech świadczą kłosa, jakie Śląska znamię. / Jak śląskie serca zmężniały od ciosów”⁴. Wyspiański, w odpowiedzi nadesłanej ze Strasburga, zwierza się Rydłowi, jak wielkie wrażenie wywarła na nim relacja („[...] za list dziękuję ci bardzo a bardzo. / Płakałem czytając go pod katedrą”⁵). Osiem lat później w Krakowie obchodzono 100. rocznicę urodzin Adama Mickiewicza. Uroczyste przedstawienie zwińczył *Epilog*, napisany wspólnie przez Wyspiańskiego i Rydla, odnoszący się do opisanego zdarzenia. „W utworze znalazł się motyw walki narodowowyzwoleńczej, genetycznie wprowadzony z atmosfery filomackiej, powiązany z motywem walki i wytrwałości ludu śląskiego: na tle krypty wawelskiej z sarkofagiem Mickiewicza ukazały się, tuż obok Polaków z Litwy, dwie Ślązaczki i śląski nauczyciel. Jego słowami definiowali autorzy bohaterską po-

² S. Wyspiański: *Listy zebrane*. Oprac. L. Płoszewski, J. Durr-Durski, M. Rydlowa. T. 2: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*. Kraków 1979, s. 497.

³ Zob. S. Kolbuszewski: *Śląskie impresje Stanisława Wyspiańskiego*. Wrocław—Warszawa—Kraków 1962.

⁴ Ibidem, s. 44.

⁵ Ibidem.

stawę Ślązaków: *My się na Śląsku bronim — jak Litwiny!*⁶ Dodajmy, że pisząc tę scenę, twórca *Wesela* był już po owej krótkiej wizycie w stolicy Górnego Śląska...

Te anegdotyczne zdarzenia nie były jednak powodem nadania w 1936 roku Teatrowi Miejskiemu w Katowicach imienia Stanisława Wyspiańskiego. Dzieje śląskiej sceny, zarówno pierwszego piętnastolecia, które było niemieckie, jak i początkowego okresu polskiego, pełne są dramatycznych napięć. Teatr borykał się z szeregiem problemów organizacyjnych i finansowych. Sytuacja ustabilizowała się dopiero w 1926 roku, kiedy dyrektorem został Marian Sobański. W szóstym sezonie działalności polskiej sceny był jej szóstym dyrektorem. Nikt zapewne się nie spodziewał, że ten nie najwybitniejszy śpiewak operowy z niepełnym wykształceniem prawniczym stanie się jednym z najlepszych dyrektorów katowickiego teatru. Bliski współpracownik Michała Grażyńskiego, podobnie jak wojewoda, był wyznawcą piłsudczykowskiej idei państwowości polskiej. Obu łączyły także wspólnie spędzone lata szkolne w krakowskim Gimnazjum św. Anny. I to właśnie na ten okres przypadło ogromne zainteresowanie osobą Stanisława Wyspiańskiego. Co więcej, był to okres kształtowania się osobowości i wrażliwości artystycznej zarówno Michała Grażyńskiego, jak i Mariana Sobańskiego. Ten drugi wprowadził na katowicką scenę wielki romantyczny repertuar — sztuki oparte na dziełach Mickiewicza, Słowackiego i właśnie Wyspiańskiego. Zaangażował Leopolda Poboga-Kielanowskiego, który przez trzy sezony realizował na Śląsku schillerowski „teatr ogromny”. Te trzy osoby: Michał Grażyński, Marian Sobański i Leopold Pobóg-Kielanowski doprowadziły do nadania 17 września 1936 roku Teatrowi Miejskiemu w Katowicach imienia Stanisława Wyspiańskiego. Uroczystości towarzyszyła premiera *Wyzwolenia* w reżyserii Leopolda Poboga-Kielanowskiego. Tego samego dnia reżyser ogłosił w prasie, posługując się retoryką autora sztuki, że: „Przez lata pracy i wysiłku wykrystalizowała się już całkiem jasno linia rozwoju teatru na Śląsku [...] — ziemi tytanicznych wysiłków, ziemi wykuwającej byt materialny Polski uderzeniami kilofów i młotów”⁷. Przedstawienie stało się jednym z najważniejszych wydarzeń w dziejach teatralnej recepcji tego tytułu, a sam reżyser w poczuciu sukcesu jeszcze dwukrotnie wracał do *Wyzwolenia*. Sobański zaś miał przekonanie, że oto finalizują się jego dziesięcioletnie starania o podniesienie teatru do rangi znaczą-

⁶ Ibidem, s. 43.

⁷ 65. rocznica nadania Teatrowi Polskiemu w Katowicach imienia Stanisława Wyspiańskiego. Red. i oprac. E. Tosza. Katowice 2001, s. 13.

cych scen w kraju. Mając w repertuarze *Dziady* w reżyserii Poboga-Kielanowskiego, *Wesele*, przygotowane przez Wandę Siemaszkową, i wspomniane *Wyzwolenie*, dawał wyraźny sygnał, w jakim kierunku ma iść teatr i co wyznacza jego program. We wspomnieniach, opisujących okres dykcji Sobańskiego, czytamy: „Myślowe połączenie tych trzech dramatów było niejako scenicznym zobrazowaniem walki Narodu Polskiego o wolność, w trzech jej okresach, przechodzących kolejno — od romantyzmu Mickiewiczowskiego Gustawa-Konrada, poprzez uśpienie dusz polskich w *Weselu* — do kulminacji walki o wolność narodowego ducha i o człowieka realnej pracy w *Wyzwoleniu* Wyspiańskiego”⁸. Świadomy roli, jaką te trzy przedstawienia odegrały w dziejach katowickiej sceny, dodawał: „znaczyły historię teatru i jego oblicze artystyczne”⁹. I choć nie te tytuły dominowały w repertuarze katowickiego teatru, który musiał walczyć o widza i pokonywać ogromne trudności finansowe, to właśnie klasyka narodowa w zakresie repertuaru jest podstawą wysokiej oceny tamtego okresu.

Wspomniana tradycja, ten sposób pojmowania misji teatru w Katowicach był dla mnie podstawą myślenia w chwili obejmowania stanowiska dyrektora.

⁸ M. Sobański: *Teatr Polski na Śląsku 1922—1937*. Katowice 1937, s. 94.

⁹ E. Nawrat: *Teatr Polski w Katowicach. O artystycznej działalności sceny dramatycznej w latach 1922—1939*. Wrocław 1981, s. 100.

Wokół patrona

Stanisław Wyspiański pozostaje jednym z najwybitniejszych twórców teatru polskiego. Jest największym artystą, jest artystą — jak byśmy to dziś określili — intermedialnym. Dramaturg, reżyser, scenograf, autor oprawy muzycznej, a wreszcie teoretyk dramatu i teatru. „Żaden bodaj artysta teatru Reformy ani przedtem, ani potem nie był tak wyposażony przez tradycję i upoważniony przez wielostronne talenty, do odegrania przełomowej roli w historii teatru”¹⁰. Nowoczesny sposób rozumienia teatru przez Wyspiańskiego polegał na przyznaniu przedstawieniu całkowitej autonomiczności. Gordon Craig zaliczał go do takich znakomitości Wielkiej Reformy, jak: Konstanty Stanisławski, Adolphe Appia, Max Reinhardt czy Georg Fuchs. Także w Polsce dostrzegano jego wyjątkowość. Tak mówił Wilhelm Feldman: „Wyspiański był stworzony dla sceny. Posiadał ten specjalny talent, iż pomysły swoje widział, i to nie tylko jako poeta, ale i jako malarz, i nie tylko malarz, ale zawsze w dynamice scenicznej. Te jego właściwości poety, malarza i mistrza ruchu i rzeźby scenicznej złożyły się na odrębną, jedyną w swoim rodzaju całość, na specjalny styl Wyspiańskiego. Styl ten umiał on z żelazną siłą wlać w personel teatralny, we wszystkie akcesoria dekoracyjne i w reżyserię sztuki, więc wystawione pod jego okiem są — o ile środki na to pozwalały — całościami tak harmonijnymi, tak artystycznymi, że obok usiłowań reformowania sceny, pojawiających się dziś równolegle w Londynie, Berlinie i Moskwie, staje jako wyprzedzający je, skończony, niezrównany teatr polski, teatr przyszłości”¹¹. Jak najwybitniejszy wtedy w Eu-

¹⁰ K. Braun: *Wielka Reforma teatru w Europie: ludzie — idee — zdarzenia*. Wrocław 1984, s. 104—105.

¹¹ Zob. K. Zbijewska: *Orzeł w kurniku. Z życia Stanisława Wyspiańskiego*. Warszawa 1980, s. 205.

ropie, Wyspiański walczył o poważne traktowanie sceny, o to, aby teatr tworzył dzieła artystyczne, a nie spektakle wyłącznie ku ucieście gawiedzi. „Teatr — sztuka autonomiczna, miał być sztuką naprawdę wielką, stanowiąc wypowiedź grupy ludzi wyznających wspólną ideę, miał być urzeczywistnieniem wizji reżysera inscenizatora — artyście teatru, a więc twórcy biegłego w rzemiosłach i sztukach scenicznych, którego wiedza, zapal i wola tworzenia budują widowisko teatralne — dzieło sztuki dotychczas nieznanne — samodzielne, samoistne i skończone, które nie jest podobne do żadnej z innych sztuk, ale horyzontami, pięknem i siłą oddziaływania równe największym arcydziełom ludzkiego geniuszu”¹². Bezkompromisowe pojmowanie sceny stało się — jak później pokazało życie — źródłem konfliktów i napięć w czasie konkursu na stanowisko dyrektora Teatru Miejskiego w Krakowie. Wyspiański, świadomy, że teatr jest sztuką elitarną, oskarżany, iż nie gra dla wszystkich, odpowiedział w liście adresowanym do Stanisława Lacka znanym zdaniem: „[...] żądają wyraźnie grywania *Skromnego Kazimierza*, motywując to tym, że jest i taka publiczność. A tak są i psy także. Czy i dla psów mam grywać sztuki?”¹³ On pierwszy w Polsce sformułował dziś tak oczywistą definicję teatru jako syntezy wielu dyscyplin artystycznych, a reżyser w nim — zdaniem Wyspiańskiego — „staje się twórcą nadrzędnym, ale i pomocniczym zarazem, nie panem teatru, ale przewodnikiem po *labiryncie zwanym teatrem*”¹⁴. Twórcza lektura *Hamleta* zawiera, w przetworzeniu cytatu Szekspira, własną definicję: „Architektura, Malarstwo i Dramat w jedność spojone, ujawniające zmysłom widzów, ŚWIATU i DUCHOWI WIEKU POSTAĆ ICH I PIĘTNO”¹⁵.

¹² H.I. Rogacki: *Mgła i zwierciadło. Obrazy teatru w prozie, liryce i dramacie okresu Młodej Polski*. Warszawa 2001, s. 6.

¹³ S. Wyspiański: *List z 17.04.1905 roku*. W: Idem: *Listy do Stanisława Lacka (1905)*. Kraków 1957, s. 65.

¹⁴ S. Wyspiański: „*Hamlet*”. Oprac. M. Prussak. Wrocław—Kraków 1976, s. LXXIV.

¹⁵ *Ibidem*, s. 189.

Wokół repertuaru

Wydawało się zrozumiałe, że w zgodzie z rozumieniem sztuki autora *Wesela* Teatr, noszący imię Stanisława Wyspiańskiego, winien być miejscem, w którym spotykają się zarówno literatura, jak i plastyka oraz muzyka. Że oprócz przedstawień teatralnych odbywać się powinny spotkania z pisarzami, wieczory poezji, wystawy twórców wszystkich dziedzin sztuk wizualnych, a także koncerty muzyczne. I to od muzyki poważnej, poprzez poezję śpiewaną, piosenkę poetycką aż po jazz. Taki program, wówczas gdy byłem dyrektorem Teatru Śląskiego, uważałem za zgodny z duchem twórczości patrona, za realizację jego rozumienia sztuki.

Repertuar teatru także w istotny sposób uwzględniał sztuki patrona. I nie wynikało to wyłącznie z poczucia obowiązku, lecz ze świadomości, że jego sztuki są niewyczerpanym źródłem ważnej artystycznej wypowiedzi. Jesienią 1992 roku na afiszu pojawiło się *Wesele* w inscenizacji Anny Polony. Jak przed wojną Wanda Siemaszkowa tak również teraz reżyserii podjęła się wybitna aktorka, o ogromnym dorobku w zakresie dramatu romantycznego i sztuk Wyspiańskiego. Powstało przedstawienie, którego tematem była przede wszystkim niemoc młodego pokolenia. Rezygnacja z takich postaci jak Klimina, Radczyni wyprowadzała na proscenium właśnie młodych.

W tym samym czasie na deskach teatru została zaproponowana po raz pierwszy w swojej historii *Śmierć Ofelii*. Premiera uświetniła otwarcie trzeciej sceny Teatru Śląskiego, Sceny w Malarni, która mieści się w budynku dawnej katowickiej Łoży Masońskiej, w jej sali inicjacji. W roli Ofelii wystąpiła Anna Kadulska, spektakl reżyserował Zbigniew Najmoła. Artystka za tę rolę została nagrodzona podczas Festiwalu Teatrów Jednego Aktora w Toruniu.

Pięć lat później przysłała pora na kolejny tytuł, dotąd w Teatrze im. S. Wyspiańskiego niegrany. Chodzi o *Akropolis*. Szerzej na ten temat piszę w kolejnym rozdziale, bo jest obok *Chryj z Polską* głównym przedmiotem tej pracy.

W 2000 roku na afisz wróciło *Wyzwolenie*. Nową inscenizację przygotował Krzysztof Babicki, scenografię Marek Braun, a muzykę Marek Kuczyński. Spektakl, w którym Konrada grał Grzegorz Przybył, a Mużę Anna Kadulska, przyniósł realizatorom wiele nagród. Przedstawienie było skierowane do młodego pokolenia. W nawiązaniu nici porozumienia między głównym bohaterem a młodym widzem dużą rolę odegrał pewien rekwizyt — laptop. Scenę z Maskami zinterpretowano według wskazówki autora: „scena jak ławy sejmowe”. Zasadniczym przesłaniem przedstawienia była „rozmowa na temat zagospodarowania zdobytej wolności na zbiegu etyki i polityki”¹⁶.

Rok 2001 przyniósł następne zdarzenia, podkreślające związek z tradycją teatru i osobą jego patrona. 65. rocznica nadania teatrowi imienia Wyspiańskiego okazała się dobrym pretekstem do zwrócenia uwagi na śląską scenę. Znaczący był fakt, iż teatr miał w repertuarze dwa wielkie tytuły: *Akropolis* i *Wyzwolenie*. Takim osiągnięciem mógł się poszczycić wtedy tylko Teatr Narodowy. Sesja naukowa, która uświetniła rocznicę, i jej efekt — wydawnictwo, przybliżyły okoliczności nadania imienia i główne postaci tych zdarzeń — Leopolda Poboga-Kielanowskiego i Mariana Sobańskiego, któremu poświęcono tablicę na budynku teatru. Specjalnie przygotowana wystawa pokazywała, jaką rolę w historii Teatru Śląskiego odegrał jego patron.

W rok później 80. rocznica powstania sceny polskiej stała się inspiracją do napisania sztuki, której bohaterem — po raz pierwszy w historii — był sam Stanisław Wyspiański. *Chryje z Polską* napisał na zamówienie Teatru Śląskiego Maciej Wojtyszko. Premiera odbyła się 5 października 2002 roku — w dniu jubileuszu 80-lecia Teatru Śląskiego im. S. Wyspiańskiego w Katowicach, 95. rocznicy śmierci Stanisława Wyspiańskiego i 95. rocznicy otwarcia siedziby teatru.

¹⁶ 65. rocznica nadania Teatrowi Polskiemu w Katowicach..., s. 14.

Wokół *Akropolis*

Decyzja o wystawieniu w 2000 roku *Akropolis* w Teatrze Śląskim była pochodną nie tylko dawnego marzenia reżysera. Nie chodziło również wyłącznie o to, aby wypełnić znaczącą lukę repertuarową na scenie, noszącej imię Stanisława Wyspiańskiego. Najistotniejsze było przekonanie, że ten fascynujący utwór jest niezwykle współczesny zarówno w sposobie budowania świata scenicznego — można powiedzieć, że jest wyjątkowo postmodernistyczny, jak i w swej najogólniejszej wymowie. Oto w dobie wstąpienia Polski do Unii Europejskiej potwierdza naszą w Europie obecność. Pokazuje, że kultura polska została ukształtowana przez te same obszary, które stworzyły całość tego, co nazywamy kulturą śródziemnomorską czy zachodnioeuropejską. Wydawało się zatem, że jest to najlepszy okres do wprowadzenia *Akropolis* na afisz Teatru Śląskiego.

* * *

Akropolis jest sztuką, która fascynowała i fascynuje do dziś wielu inscenizatorów. Reżyserowali ją Teofil Trzeciński, Kazimierz Dejmek, Mieczysław Kotlarczyk, Krystyna Skuszanka, Ryszard Peryt, w specyficzny sposób Jerzy Grotowski ze scenografią Józefa Szajny. Jej wystawienie planowali Iwo Gall, Leon Schiller i Konrad Swinarski. Ten ostatni, krótko po *Hamlecie*, który — jak wiadomo — inspirowany był Wyspiańskim. Niestety, śmierć reżysera zniweczyła plany. Mimo iż tytuł ten wzbudza zainteresowanie twórców teatru, liczba realizacji scenicznych jest niewspółmiernie mała, zwłaszcza jeśli porównać ją z wystawieniami *Wesela* czy *Wyzwolenia*. Od momentu ukazania się utworu panuje opinia, że jest to utwór trudny, pokretny. Pierwszą recenzję autorstwa Józefa Kotarbińskiego, że to „luźna sekwen-

cja żywych obrazów, źle skomponowana”¹⁷ podziela do dziś wielu twórców i odbiorców. Ostatnią wyraził być może Zbigniew Herbert, pisząc w wierszu *Wawel*: „Patriotyczną kataraktę na oczach miał ten / co cię zrównał z gmachem marmurów”¹⁸. W zgodnym chórze wyjątek stanowi pogląd Wojciecha Natansona: „*Akropolis* należy do przejrzystych utworów Wyspiańskiego; wystarczy znać pewne ogólne założenia i posiadać jakieś minimum wiadomości o Wawelu, by móc się rozkoszować pięknem tego na wskroś muzycznego poematu”¹⁹. Nie sprawdziło się także, przynajmniej do dzisiaj, prorocтво jednego z pierwszych realizatorów — Teofila Trzcńskiego: „Kiedyś po latach, kiedy inne dramaty Wyspiańskiego będą miały może tylko zamię historycznej doniosłości, *Akropolis* stanie się na zawsze żywotnym dziełem, Festspiellem polskich scen”²⁰. Mimo tego entuzjazmu trudno odmówić słuszności Irenie Sławińskiej, że *Akropolis* to w twórczości autora *Wesela* utwór „najbardziej wyrafinowany intelektualnie i teatralnie — ryzykowny, sięgający głęboko w sens dziejów Polski”²¹. Jeszcze przed II wojną światową, kilkadziesiąt lat po ukazaniu się utworu, Adam Grzymała-Siedlecki zawyrokował: „Pośród dramatów Wyspiańskiego, dramatów — jak wiadomo — nastęrczających słuchaczowi niejedną zawiłość myślową, najtrudniejszym, najbardziej zagadkowym jest dotychczas *Akropolis*. Nawet ci komentatorowie, którzy w dramatach Wyspiańskiego wyinterpretowali każde niemal poszczególne zdanie, tu, przy tej pieśni Zmartwychwstania, stają zakłopotani”²². Warto przywołać uwagę Jana Błońskiego: „Jakkolwiek to osobliwie zabrzmia, *Akropolis* zbudowane byłoby zatem wedle reguł pozaliterackich, pozadramatycznych. Można nawet mówić o jakiejś osobliwej antycypacji witkiewiczowskiej Czystej Formy w widowisku...”²³. Rację ma Ewa Miodońska-Brookes, najwybitniejsza badaczka twórczości literackiej Wyspiańskiego, gdy pisze: „Czas, w jakim powstawało *Akropolis*, [...] a więc lata 1903—1904, stanowi, jak się zdaje, okres intensywnych przemian w twórczości krakowskiego artysty. Być może sytuacja ta sprawiła, iż *Akropolis*

¹⁷ J. Kotarbiński: *W służbie sztuki i poezji*. Warszawa 1929, s. 229

¹⁸ Z. Herbert: *Wawel*. W: Idem: *Struna światła*. Wrocław 1994, s. 66.

¹⁹ W. Natanson: *Stanisław Wyspiański. Próba nowego spojrzenia*. Poznań 1965, s. 217.

²⁰ Cyt. za: E. Miodońska-Brookes: *Wawel — „Akropolis”*. *Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego*. Kraków 1980, s. 219.

²¹ I. Sławińska: *Stanisław Wyspiański — twórca polski i metafizyczny*. „*Ethos*” 1999, nr 48, s. 18.

²² A. Grzymała-Siedlecki: *O twórczości...*, s. 323.

²³ J. Błoński: *Wyspiański wielokrotnie*. Kraków 2007, s. 201.

stało się jednym z najtrudniejszych tekstów w polskiej literaturze XX wieku, wyzwalającym w krytyku poczucie bezsilności i zagubienia wśród różnych możliwości interpretacyjnych, jakie otworzył przed czytelnikiem autor”²⁴. Ale równocześnie trzeba pamiętać celną opinię Stanisława Brzozowskiego: „Jako dzieło sztuki, jako wyraz pełny i swobodny, bezcelowy i bezinteresowny duszy Wyspiańskiego jest *Akropolis* najcharakterystyczniejszym z jego utworów”²⁵. I stwierdza dalej: „Wyspiański jest wielkim poetą — twórcą obrazów i wzruszeń, ale jako myśliciel jest umysłem dla samego siebie niejasnym, uświadamiającym sobie samego siebie raczej przez wzruszenia doznawane w zetknięciu z własną twórczością niż przez myślowe wyczerpanie i objęcie treści tej twórczości”²⁶.

W rezultacie, mimo wielu prób, podejmowanych jeszcze w okresie międzywojnia „*Akropolis* jest dziełem, o którym można powiedzieć, że nie w pełni zaistniało, że w znacznym stopniu jest zapisem pomysłu, a nie pełną jego realizacją. Nie doszło w nim bowiem do urzeczywistnienia komunikatywności zdyscyplinowanej i konsekwentnej, zbyt wiele ono tylko sugeruje, wciągając odbiorcę w płataninę wieloznaczności, nawarstwień semantycznych, które prowadzą do bardzo daleko idącej opalizacji znaczeń”²⁷. Dodatkowym problemem dzisiaj jest fakt, że dwa obszary, z których czerpie Wyspiański w swoim utworze — krąg kultury antycznej i krąg biblijny, kultury chrześcijańskiej, inaczej niż w czasach autora, dla przeciętnego współczesnego widza okazują się ziemią całkowicie nieznaną. Coraz trudniej poprzez *Akropolis* nawiązać wspólny język pomiędzy aktorem i widzem.

* * *

*Docześnie jestem całkiem nieuchwytny
Bowiem mieszkam jednako wśród umarłych
Jak nienarodzonych*

P. Klee²⁸

W krótkim i niezwykle twórczym życiu Stanisława Wyspiańskiego odnaleźć możemy lata, które należy uznać za przełomowe,

²⁴ S. Wyspiański: *Akropolis*. Oprac. E. Miodońska-Brookes. Wrocław—Kraków 1985, s. III. Tym wydaniem posługuję się w całym tekście. Cytaty lokalizuję przez podanie skrótu A i numeru strony.

²⁵ S. Brzozowski: *Współczesna powieść i krytyka*. Kraków—Wrocław 1984, s. 334.

²⁶ *Ibidem*, s. 333.

²⁷ E. Miodońska-Brookes: *Wawel — „Akropolis”...*, s. 184.

²⁸ S. Partsch: *Paul Klee 1879—1940*. Tłum. E. Wojciechowska. Köln 1991, s. 84.

istotne z perspektywy dzisiejszego widza. Przykładem mogą być lata 1903—1904 — okres powstawania *Akropolis*. Na początku 1903 roku ukazało się pierwsze wydanie i odbyła się prapremiera *Wyzwolenia*. W tym samym czasie trwała intensywne prace nad *Bolesławem Śmiałym*, którego Wyspiański ukończył w kwietniu.

Jeszcze w marcu rozpoczęły się prace nad *Achilleis* i — co nas najbardziej interesuje — nad *Akropolis*. Zapewne nie bez znaczenia pozostaje fakt, że w tym samym czasie Wyspiański ilustruje *Iliadę*, której przekładem zajął się wtedy Lucjan Rydel. Jak pisze Ewa Miodońska-Brookes, autorka monografii *Akropolis* i naukowego wstępu do utworu, który ukazał się w serii Biblioteka Narodowa, „półroczce to śmiało można określić jako trans twórczy, ale zarazem jako morderczy bieg do celu, jakim było w życiu Wyspiańskiego doskonalenie, rozwijanie, pogłębianie się człowieka i artysty, bieg stale pospieszany świadomością śmiertelnej choroby uderzającej niespodziewanie i coraz groźniej”²⁹. Narzuca się w tym kontekście przejmujące zdanie Jana Błońskiego o Witoldzie Gombrowiczu: „jego ciało stało już między nim a jego wolnością (czyli uprawianiem literatury)”³⁰. Autor *Wesela* widzi bliski, coraz bliższy kres życia, dokonuje z tej perspektywy istotnych przewartościowań. Powraca do lektury *Biblii*. To kolejne czytanie Starego i Nowego Testamentu także nie pozostanie bez wpływu na kształt pisanego wówczas utworu.

Perspektywa zbliżającej się śmierci dodatkowo intensyfikowała — jak pisze Miodońska-Brookes — „stały komponent twórczości poety — poczucie obywatelskie, jego opętanie Polską — ojczyzna coraz mocniej identyfikuje się dla niego z pojęciem kultury duchowej narodu utrwalonej przede wszystkim w dziełach artystycznych, tak literackich, jak i innych”³¹. Wyspiańskim kierowała, zgodna z zapotrzebowaniem społecznym przełomu wieków, uświadomiona konieczność kontynuowania i rozwinięcia modelu poety romantycznego, wielkiego artysty, podejmującego najważniejsze problemy pozbawionego wolności narodu. „Społeczeństwo poznało, że ktoś położył mu ciężką, zimną dłoń na sercu i słucha...”³². Artysty, który dla tego narodu jest autorytetem, sumieniem, nieledwie prorokiem. Jak pisał z patosem Leon Schiller: „Teatr Wyspiańskiego jest świę-

²⁹ S. Wyspiański: *Akropolis...*, s. IV.

³⁰ J. Błoński: *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*. Kraków 1994, s. 275.

³¹ S. Wyspiański: *Akropolis...*, s. V—VI.

³² S. Brzozowski: *Współczesna powieść...*, s. 331.

tynią, gdzie lud sam na siebie wydaje wyroki, gdzie szuka własnej prawdy, gdzie ogląda w czarodziejskim zwierciadle poety oblicze Duszy. Teatr Wyspiańskiego jest teatrem czysto narodowym. Jest niejako kamieniem węgielnym pod gmach przyszłości, o którym marzył Mickiewicz”³³. Wcześniej, bo jeszcze w 1905 roku, podobną sugestię wyraził Stanisław Brzozowski: „Wyspiański jest nowym stwierdzeniem tego, co Mickiewicz mówił w kursie literatur — objawieniem wiary w ojczyznę żyjącą w sercu”³⁴. Autor *Legendy* te oczekiwania spełniał. Bezpośrednią realizacją modelu romantycznego i jego konfrontacji ze współczesnością jest postać Konrada w *Wyzwoleniu*. Rozwinięciem *Wyzwolenia* stało się *Akropolis*. Tak od początku było traktowane przez krytyków. W pierwszej zbiorowej edycji z 1927 roku wydano je w jednym tomie z *Weselem* i *Wyzwoleniem*. Tadeusz Sinko traktował *Akropolis* jako „trzecią część trylogii dramatycznej podejmującej problematykę egzystencji narodowej”³⁵. Jest to zgodne z tym, jak miejsce utworu widział sam autor, który w rozmowie o krytyce mówił do Zenona Parvi: „Teraz kończę nowy utwór: *Akropolis*, i ten będzie zamknięciem cyklu trylogii, której początkiem jest *Wesele*, środkiem *Wyzwolenie*, *Akropolis* będzie dopełnieniem i wtedy może mnie pojmą [...]”³⁶. Warto dodać, że Tadeusz Sinko związał te trzy utwory określeniem „polskiej *Boskiej komedii*, w której *Wesele* miało być polskim piekłem, *Wyzwolenie* czyścem, a *Akropolis* dziejami wyzwolenia od klątwy, które dał swej ziemi Orestes. W koncepcji tej ważną rolę pełniło potraktowanie bohaterów dramatycznych jako masek poety”³⁷. Nie miejsce tu na szczegółową analizę związków *Akropolis* z *Weselem* i *Wyzwoleniem*. Zawiera ją monografia Ewy Miodońskiej-Brookes i wstęp jej autorstwa do wydania dramatu w Bibliotece Narodowej. Jeśli o tych związkach wspominam, to jedynie w celu unaocznienia kontekstu znaczeniowego i wskazania kierunków interpretacyjnych, tropów inscenizacyjnych, szczególnie zaś zbudowania postaci Poety.

* * *

³³ Cyt. za: *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*. Wybór I. Sławińska, S. Kruk, wstęp I. Sławińska, noty B. Frankowska. Warszawa 1966, s. 212.

³⁴ S. Brzozowski: *Współczesna powieść...*, s. 326.

³⁵ Cyt. za: E. Miodońska-Brookes: *Wawel — „Akropolis”...*, s. 65.

³⁶ Z. Parvi: *U Wyspiańskiego*. Cyt. za: *Wyspiański w oczach współczesnych*. Zebrał, oprac. i komentarzem opatrzył L. Płoszewski. T. 2. Kraków 1971, s. 62.

³⁷ Cyt. za: E. Miodońska-Brookes: *Wawel — „Akropolis”...*, s. 65.

Tekst *Akropolis*, jak słusznie sugeruje Ewa Miodońska-Brookes, zawiera w sobie wiele dramatów. Reżyser, podejmujący się inscenizacji, w przeciwieństwie do filologa, musi dokonać wyboru interpretacji, musi zdecydować o kształcie, jaki utwór literacki przybierze na scenie.

W celu ustalenia zasady naczelnej spektaklu trzeba powrócić do koncepcji romantycznego artysty — przewodnika narodu. Inaczej niż Konrad w *Wyzwoleniu*, gdzie zatarciu ulegają „granice między autorem i bohaterem”³⁹, w *Akropolis* został on wpisany w didaskalia. Są one bardzo szczególne, jak zresztą często w twórczości dramatycznej Stanisława Wyspiańskiego. Warto podkreślić, że didaskalia intrygowały realizatorów od momentu ukazania się utworu. Najczęściej pisano o ich walorach poetyckich. Teofil Trzeciński „zdecydował się na zastosowanie niewidzialnego głosu, któremu powierzył wszystkie wprowadzone do spektaklu didaskalia, podkreślając ostentacyjnie ich poetycki, a nie informacyjny charakter”⁴⁰. Szukano w nich jednak także sposobu na uporządkowanie rozwichrzonej, nieokiełznanej wyobraźni autora. Według informacji, pochodzących z monografii Ewy Miodońskiej-Brookes (a muszę się nimi posługiwać, bo oprócz spektaklu Krystyny Skuszanki nie widziałem żadnej realizacji *Akropolis*), Kazimierz Dejmek wprowadził „w świat bohaterów — dzieł sztuki osobę poety”⁴¹. Trudno na podstawie opisów i recenzji wyobrazić sobie, jak funkcjonowała ta postać w łódzkim spektaklu. Dla mojego myślenia inspirujące w relacji Miodońskiej-Brookes są słowa: „Poeta Dejmka był zarazem twórcą i władcą swojej wizji”⁴². Mimo różnicy w wyciąganiu wniosków podzielam, sformułowany przy okazji *Nocy listopadowej*, pogląd Jana Nowakowskiego, że „tekst ten [didaskalia — B.T.] posiada swój sens autonomiczny: znaczna bowiem część tej wypowiedzi, ujętej często w formę wierszy, poza przedmiotową informacją wnika np. w słowa bohaterów, interpretuje i komentuje sytuację, układ i wygląd postaci, zdarzenia, nasycy się przy tym emocjonalnie, stając się już nieraz wprost monologiem lirycznym na marginesie

³⁸ Z. Herbert: *Wawel...*, s. 67.

³⁹ M. Prussak: „Po ogniu szum wiatru cichego”. *Wyspiański i mesjanizm*. Warszawa 1993, s. 77.

⁴⁰ E. Miodońska-Brookes: *Wawel — „Akropolis”...*, s. 243.

⁴¹ *Ibidem*, s. 249.

⁴² *Ibidem*, s. 250.

kreowanych scen teatralnych”⁴³. Początek utworu, pierwsze zdanie: „Poszli i na kościele ostawili dymu powłoczną chmurę” (A, s. 3), ewokuje „poetycką aurę” i przede wszystkim obecność kogoś, kto tę szczególną atmosferę odbiera, kto ją odczuwa i przetwarza w sztukę. Tym kimś jest Poeta, *alter ego* autora. Ktoś, kto w przeciwieństwie do tłumu wiernych pozostał w katedrze i poddaje się działaniu owej „powłocznej chmury dymu”. Wyspiański, moim zdaniem, „napisał” w didaskaliach postać, która jest przewodnikiem po świecie dramatu, na wzór postaci Wergilego, przewodnika po *Piekle* Dantego. Dla obu „istnieć po ludzku — to znaczy żyć pod Sądem nieustającym. Każdy moment życia, każde poruszenie woli, każdy czyn muszą być spełniane w poczuciu słuszności i odpowiedzialności. Sensem życia jest demaskowanie fałszu, karczowanie drogi ku prawdzie po to, by swoje czyny i swoje życie widzieć w prawdzie”⁴⁴.

Stworzenie w inscenizacji dodatkowej postaci jest tym ważniejsze, że „tłumaczy” brak uporządkowania w świecie przedstawionym, a równocześnie określa źródło, podstawę tego, co Błoński nazywa antycypacją Czystej Formy w widowisku. Poeta i jego świat wyobraźniowy eliminują realistyczne reguły gry. Przypomnijmy jeszcze jedną opinię Stanisława Brzozowskiego: „*Akropolis* Wyspiańskiego to utwór do naga jasny, a gdy się nie szuka w nim ukrytych symbolów, to tylko ujawnienie własnej duszy poety”⁴⁵. Dodatkowo ten świat przedstawiony w *Akropolis* jest zdeterminowany przez wyobraźnię Artysty będącego w stanie choroby („w gorączce / w obłądnie żalu barbarzyńca”, jak pisze Herbert we wspomnianym wierszu). „Choroba” czy szczególny stan napięcia odsyła zarówno do biografii Wyspiańskiego, jak i do romantycznej koncepcji tworzenia. Wyspiański często przeżywał stany, które można krótko opisać jego własną formułą: „W trupim kole ziemskich snów stałem, jako żywy gość”⁴⁶. Czysta Forma czy też akt twórczy, którego na naszych oczach dokona Poeta, rzeczywistość w jego wyniku powstała ma zachodnioeuropejskie korzenie. Tkwią one w *Biblii* i mitologii greckiej, ale przepuszczone są niejako przez biografię i doświadczenie samego autora. Koncepcja artysty, który uruchamia świat dzieł sztuki, które go otaczają, tkwiła w Wyspiańskim od dawna. Jednym z jej świadectw jest wspomnienie

⁴³ S. Wyspiański: *Dramaty o powstaniu listopadowym. Warszawianka, Lelewel, Noc listopadowa*. Oprac. J. Nowakowski. Wrocław 1967, s. CXI.

⁴⁴ E. Miodońska-Brookes: „*Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej*”. *Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*. Kraków 1997, s. 21—22.

⁴⁵ S. Brzozowski: *Współczesna powieść...*, s. 333.

⁴⁶ A. Grzymała-Siedlecki: *O twórczości...*, s. 53.

Karola Maszkowskiego, należącego do kręgu najbliższych przyjaciół, o planowanej trylogii dramatycznej, której środkowa część miała nosić tytuł „Fantaści”. Zamierzony utwór miał mówić „o artyście, mieszkającym w pracowni u stóp Wawelu, o scenach wianków nad Wisłą, o życiu koleżeńskim: wszystko to niewątpliwie reminiscencje rzeczywistości, branej może in extenso. [W ostatniej scenie] artysta ów, »z dała od przyjaciół i od Wawelu« umiera w Paryżu. Podniesiona kurtyna oddaje oczom widza trupa, ułożonego na katafalku czy po prostu na nędznym łożu. Pusto, nikogo z żywych nie ma. Wówczas z rozpoczętych kartonów, z rysunków rozpiętych na sztalugach, z obrazów — wychodzą, nabierają życia i do głosu dochodzą te wszystkie właśnie »imaginacje«, z których wczoraj jeszcze może artysta składał swoje kompozycje malarskie”⁴⁷. Już zatem w tym wczesnym porzuconym utworze mamy „pierwsze drgnienie *Akropolis*”, jak słusznie pisze, relacjonujący tę opowieść Adam Grzymała-Siedlecki. Ale mamy również, co dla mnie szczególnie ważne, koncepcję Artysty, który animuje nieruchomy świat faktów artystycznych. Przez wiele lat poprzedzających napisanie *Akropolis* nawiedzały Wyspiańskiego stany, które najprościej byłoby nazwać, cytując pierwsze frazy *Bolesława Śmiałego*, bezpośrednio w czasie poprzedzającym interesujący nas dramat:

Sen miałem taki i w śnie widziałem
rzeczy, ku którym sercem gonię całym:
Szły widma-ludzie⁴⁸.

W tym samym kręgu można widzieć cytowane już poetyckie wyznanie, przekazane przez Stefana Felsztyńskiego: „W trupim kole / ziemskich snów / stałem, jako żywy gość”⁴⁹.

Poecie „snuje się” taki oto dramat... Kończy się Wielki Tydzień, podczas którego przeżywamy misterium Męki Pańskiej. Jak pisał Adam Mickiewicz, „godna uwagi, że nigdzie w chrześcijaństwie nie obchodzono tak uroczyście Wielkiego Tygodnia jak w Polsce. Naród nasz zdaje się mieć przecucie, iż to święto cierpień, mąk i zmartwychwstania będzie kiedyś symboliczną uroczystością odrodzonej Polski”⁵⁰. Po Wielkim Piątku Ukrzyżowania przychodzi Wielka So-

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ S. Wyspiański: *Bolesław Śmiały, Skalka*. Oprac. J. Nowakowski. Wrocław 1969, s. 3, w. 9—11.

⁴⁹ Cyt. za: A. Grzymała-Siedlecki: *O twórczości...*, s. 142.

⁵⁰ Cyt. za: ibidem, s. 93.

bota, poprzedzająca Zmartwychwstanie. I właśnie wtedy, po mszy Wigilii Paschalnej, ktoś — Poeta — pozostał w katedrze wawelskiej, aby doczekać mszy rezurekcyjnej, czyli momentu, gdy wierni Kościoła katolickiego dostrzegają brak Chrystusa w grobie. Tajemnica zmartwychwstania — główny temat *Akropolis* — dzieje się między tymi nabożeństwami. Ta noc, czas największego napięcia i oczekiwania jest czasem akcji arcydzieła Wyspiańskiego. Autor stawia w nim pytanie, jak twórczo, jak indywidualnie przeżyć zmartwychwstanie. I *Akropolis* jest wizyjną, poetycką na tę tajemnicę odpowiedzią „Zmartwychwstanie, rozumiane jako boski akt autokreacji”⁵¹, jak pisze Ewa Miodońska-Brookes.

Jeśli wspominałem o uświadomionej konieczności kontynuacji modelu romantycznego, to tu właśnie warto wspomnieć, że *Akropolis* jest kolejnym ogniwem rozmowy Wyspiańskiego z romantykami, swoistą polemiką z *Dziadami*. Tak jak Mickiewiczowskie *Dziady* rozgrywają się w noc Wszystkich Świętych, tak Wyspiański swoje Święto Zmarłych (U-marłych, tych, którzy nie żyją) umiejscawia w noc zmartwychwstania. Sprawa uśpionego społeczeństwa, pogrążonego w inercji, w kulcie zmarłych, społeczeństwa żyjącego przeszłością, rozpatrywaniem klęsk i grobów to jeden z obsesyjnych tematów Stanisława Wyspiańskiego. W *Weselu* Stańczyk atakuje Dziennikarza: „A cóż tobie niepokoję / tych, co w grobach leżą?...”⁵².

Motyw zmartwychwstania, traktowanego jako egzemplifikacja indywidualnego „podnoszenia się z martwych”, jako obraz budowania własnego kościoła w zestawieniu z tworzeniem świata scenicznego *in statu nascendi*, z jakim mamy do czynienia w *Akropolis*, znalazł — jak sądzę — kontynuację w *Ślubie* Witolda Gombrowicza. W tym wypadku jest to „podnoszenie się” po wojennej katastrofie. Przypomnijmy pierwszą kwestię dramatu:

Zasłona wzniosła się... Niejasny kościół...
I niedorzeczny strop... Dziwne sklepienie...
A pieczęć tonie otchłań w otchłań czarnej
Zastygłej sfery sfer i kamień kamień...
Pustka. Pustynia. Nic. Ja sam tu jestem
Ja sam
Ja sam⁵³.

⁵¹ S. Wyspiański: *Akropolis...*, s. XLVI.

⁵² S. Wyspiański: *Wesele*. Kraków 1903, s. 94.

⁵³ W. Gombrowicz: *Dzieła*. T. 6: *Dramaty*. Red. J. Błoński. Kraków—Wrocław 1986, s. 99.

I tak jak w *Akropolis* — teraz może się zacząć dramat. Jak mówi Henryk: „Czy można wyobrazić sobie coś dziwniejszego / Niż ten figlarny cieniów marsz w oparach złudy?” Pod wrakiem samolotu-trumną bohater wzniesie swój kościół, świątynię — teatr, aby przywołać wyrażenie samego Wyspiańskiego, użyte przez Tadeusza Micińskiego w tekście o autorze *Wesela*.

Powracając do dzieła Stanisława Wyspiańskiego, Poeta, powtórzmy, postać wywiedziona z didaskaliów, kreuje świat przedstawiony przez autora, wewnątrz katedry wawelskiej, „katedry przeinaczonej scenicznie”⁵⁴ — jak twierdzi Błoński. Wyspiański, pisząc *Akropolis*, planował premierę utworu na scenie Teatru Miejskiego w Krakowie, tej samej, na której katedrę wawelską zbudował już raz w *Wyzwoleniu*. Wbrew sugestiom niektórych inscenizatorów nigdy nie zamierzał wystawić *Akropolis* na samym Wawelu. Charakterystyczne i znamienne, że do akcji utworu nie wprowadził wszystkich obiektów katedry, a tylko niektóre, wybrane zresztą według określonego klucza. Ten klucz, opisany przez Ewę Miodońską-Brookes, był głosem poety w żywej na przełomie XIX i XX wieku dyskusji o renowacji katedry wawelskiej. Spory dotyczyły „czystości” świątyni, której odnowa zaczęła się w 1895 roku, po opuszczeniu jej przez Austriaków. Chodziło o podjęcie decyzji, które obiekty należą do pierwotnego wystroju, a które powinno się usunąć, uznając za późniejszą naleciałość. „Gdyby założyć dla ściśle określonego celu poznawczego, że przynajmniej niektóre dramaty poety-malarza przyjmują na siebie także pewne funkcje twórczości okolicznościowej, to w stosunku do *Akropolis* można sformułować ważny wniosek. Wszystkie atakowane w wypowiedziach prasowych, a także wyrzucane, przestawiane i niszczone przy pracach restauracyjnych dzieła sztuki stały się pierwowzorami postaci dramatu Wyspiańskiego”⁵⁵. Tak więc Poeta nie jest jedynie przewodnikiem po realnie istniejącej katedrze, ale twórcą „własnej” teatralnej katedry i postaci, które w niej ożywi. „Jestem ten, który cudze przeżywa, a nie powtarza”⁵⁶. Jest więc kimś, kogo najprościej można nazwać reżyserem zgodnie z dzisiejszym rozumieniem tego słowa. Także w tym aspekcie *Akropolis* jest rozwinięciem *Wyzwolenia*, gdzie reżyser starego teatru jest jedynie podniesioną o stopień funkcją inspicjenta. Taki teatr Wyspiański zastał, przychodząc jak Konrad w *Wyzwoleniu* ze swoimi sztukami. W *Akropolis* Wyspiański daje nam

⁵⁴ J. Błoński: *Wyspiański wielokrotnie...*, s. 181.

⁵⁵ S. Wyspiański: *Akropolis...*, s. XVII.

⁵⁶ Idem: *Wyzwolenie*. Oprac. A. Łempicka. Wrocław—Warszawa—Kraków 1970, s. 140.

już Reżysera jako Inscenizatora, „mistrza wiedzy scenicznej”. Kogoś, kto wobec tekstu zajmuje twórczą, interpretacyjną postawę. „Reżyser — nowy twórca w teatrze, mający niewiele wspólnego z reżyserem starego teatru — jest tym, kto opracowuje całość widowiska, wprowadza jednolity styl, subiektywizuje, ulirycznia teatr”⁵⁷. Było to zgodne z nowym rozumieniem teatru, reprezentowanym przez autora *Wesela*, który tym samym — jak wspominałem — stawał w jednym rzędzie z propagatorami przemian, dojrzewających w wielu punktach Europy. Wyspiański — na co zwróci uwagę E.G. Craig, informowany przez Leona Schillera — znajdzie się w gronie reformatorów europejskiego teatru, podnoszących teatr do poziomu prawdziwej sztuki. Dzieło sceniczne, jego „sztuczność” — w przeciwieństwie do realistycznego odziorowania — odbywa się na naszych oczach, powstaje tu i teraz.

Powtórzmy raz jeszcze: *Akropolis* jest rozwinięciem *Wyzwolenia*. Poeta (Konrad — Reżyser), nie uzyskawszy porozumienia z „żywyymi” twórcami teatru, którzy nie pojmują jego zamysłu artystycznego (Strójcie — mi, strójcie narodową scenę”⁵⁸) odwoła się do pomników, rzeźb i postaci z gobelinów. Warto przywołać wspomnienie Michała Siedleckiego, charakterystyczne dla okresu powstawania utworu: „Kiedy pewnego razu, będąc u niego, rozmawiałem o jego pomysłach do *Akropolis*, Wyspiański zaczął snuć fantazje, mówiąc, że chciałby kiedyś skomponować taki dramat, w którym nie byłoby zupełnie aktorów. Scena przedstawiałaby katedrę lub też pałac, a raczej same tylko ściany i okna katedry lub pałacu, a w oknach byłyby witraże. Te witraże zmieniałyby się i grały same barwami i zmieniającymi się postaciami tworzyły treść dramatu”⁵⁹. Powodowany tymi samymi obsesjami (wolność i zmartwychwstanie), ujęty w tej samej przestrzeni (katedry wawelskiej), będzie szukał dalszych sposobów wyjścia (w finale *Wyzwolenia*: „Tu dramatowi temu koniec. Lecz myśl, ten chybki lotny goniec, poza ten dramat polatuje [...]”⁶⁰). Pamiętajmy, że dla Wyspiańskiego katedra była zawsze terenem teatralnego życia. W 1890 roku, zwiedzając francuskie świątynie, pisał do Lucjana Rydla: „Patrząc na te katedry, na te olbrzymie kamienne, ma się wrażenie, jakby się czytało dramaty Szekspira”⁶¹.

Ostatnią inspiracją sposobu istnienia Poety w przedstawieniu, które wyreżyserowałem (a zarazem kontynuacją myślenia Stanisława

⁵⁷ S. Wyspiański: „*Hamlet*”..., s. LXXI.

⁵⁸ Idem: *Wyzwolenie*..., s. 18.

⁵⁹ *Wyspiański w oczach współczesnych*..., s. 199.

⁶⁰ S. Wyspiański: *Wyzwolenie*..., s. 211.

⁶¹ Idem: *Listy zebrane*..., s. 125.

Wyspiańskiego o teatrze), był... Tadeusz Kantor i formy jego obecności jako twórcy i reżysera, *spiritus movens* swoich przedstawień. Dodajmy jeszcze, że pierwszym wielkim spektaklem twórcy Cricot 2 była *Umarła klasa*, w której — jak w dramatach Wyspiańskiego — „uruchomieni” zostali umarli. Było to przedstawienie, „gdzie umarli są sobowtórami żywych i żywi sobowtórami umarłych”⁶². Kantor-Reżyser-Wielki Animator uruchamiał wszystkie elementy swojego świata scenicznego. Jak pisał Jan Kott: „Kantor [...] zawsze wydawał mi się Charonem [...], który umarłych przeprowia z powrotem na naszą stronę przez Rzekę Pamięci”⁶³. Kończąc swój wywód, Kott napisał zdanie, które tyleż odnosi się do twórcy Cricot 2, co do autora *Akropolis*: „Kantor jak niewielu tylko artystów naszego czasu przełożył na znaki teatru pamięć zapomnianą, która jest w każdym z nas jak źle zagojona rana. I być może w tym jest właśnie katartyczna rola Kantora/Charona, który przywraca umarłe”⁶⁴.

Motyw samotności twórcy jest obecny w całym życiu Stanisława Wyspiańskiego. Poczucie potrzeby izolacji, warunkującej kreację artystyczną, odszukujemy zarówno w korespondencji, zapiskach prywatnych, jak i w samej twórczości. W liście do Lucjana Rydla z 1896 roku czytamy: „kto przyjdzie, zbywam go półsłówkami — i czekam, rychło wyjdzie, bo gdy jestem sam, to dopiero jestem nie sam. [...] Rozsadzają te figury mój pokój. Świat mi z niego robią wielki. Mam je tu w pokoju olbrzymie, widma uroczyście, poważne, i nikt jeszcze ich tutaj nie widział. Jestem z nimi sam, a one mi gadają”⁶⁵. W początkowych didaskaliach *Bolesława Śmiałego* autor wyznaje: „Sen miałem taki i w tym śnie widziałem / rzeczy, ku którym sercem gonię całym: Szły widma — ludzie”⁶⁶. Świadomość podobnych stanów podyktowała zapewne Wyspiańskiemu to znane zdanie z *Not do Bolesława Śmiałego*: „mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej”⁶⁷. Związek autora *Wesela* z Kantorem przypomniła ostatnio Ewa Miodońska-Brookes. W tekście *Stanisława Wyspiańskiego ćwiczenia ze śmierci* badaczka zwraca uwagę na łączący obu artystów „pewien rodzaj bliskości doświadczenia artystycznego i ludzkiego, wypływający z mężnego drażnienia doświadczenia śmierci, z upartego wychodzenia na spotkanie z *Tą Panią*, wyostrzenia

⁶² J. Kott: *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*. Gdańsk 1997, s. 21.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem, s. 37.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ S. Wyspiański: *Bolesław Śmiały. Skalka...*, s. 3.

⁶⁷ Ibidem, s. 183.

czułości na wszelkie przejawy jej obecności i różnolicej mocy, na jej tajemnice”⁶⁸.

Powtórzmy, postać Poety w przedstawieniu, jej zasada istnienia, rodzaj kontaktu z występującymi na scenie postaciami, inspirowany jest samą osobą Wyspiańskiego, świadectwami z epoki, mówiącymi o jego zachowaniu, o rodzajach odczuwania świata, w szczególności świata sztuki. Być może najbardziej stymulujący był zapis, przekazany przez autora *Akropolis* w liście do Stanisława Lacka: „Wszystkie osoby wszystkich dramatów chodzą po moim pokoju, po mojej pracowni, że przejść nie można. Ciasno się stało. Natłok jest. Chodzą, mówią, wrzawa jest. Mówią, zaglądną, co piszę, pochylają się nad stołem, kładą mi ręce na rękach, szepczą do ucha. Niepokoją się. Zaniepokojone są i jak ja czekają — na kogo skinę — jakie imię wymówię. Obrażają się, dumne są, zagniewane, zadąsane, pobłażające, grożące, kpiące, śmieją się — kłócą się, nasłuchują — nad stół się, nad papier chylą...”⁶⁹.

Miejsce akcji. Inspiracje. Założenia scenograficzne

Wyspiański umieścił miejsce akcji *Akropolis* w katedrze wawelskiej. Wielokrotnie zwracano uwagę w badaniach nad twórczością poety na inspirującą rolę miejsca i przestrzeni przedstawionej w jego twórczości dramatycznej. Jan Błoński daje następujące przykłady: „dworek w *Weselu*, teatr w *Wyzwoleniu*, Skałka w *Skalce*, Łazienki w *Nocy listopadowej*”⁷⁰. Tym bardziej, konkluduje, taką rolę spełnia w *Akropolis* katedra wawelska. Zaznaczmy jednak, że utworzony szereg nie jest jednolity. Scena Teatru Miejskiego (może należałoby dodać: każda scena teatralna) nie jest tym samym co bronowicki dworek, Skałka czy warszawskie Łazienki. Wszystkie te wymienione miejsca, z wyjątkiem... samej sceny, trzeba bowiem dopiero na scenie zbudować. Podobnie jak katedrę... Trzeba ją „przeinaczyć scenicznie”. Takiej kreacji, jak całego świata przedstawionego, dokonuje Poeta. Tym samym, można powiedzieć, scena staje się jego pracow-

⁶⁸ E. Miodońska-Brookes: „*Sami złożycie stos...*” *Pogrzeb Stanisława Wyspiańskiego*. [Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie]. Kraków 2007, s. 9.

⁶⁹ S. Wyspiański: *Listy do Stanisława Lacka (1905)*..., s. 66—67.

⁷⁰ J. Błoński: *Wyspiański wielokrotnie...*, s. 180.

nią, w której „ikonografię katedry wawelskiej zastępuje Wyspiański ikonografią własną, wybraną oczywiście spośród zgromadzonych na rzeczywistym Wawelu dzieł sztuki”⁷¹. Obserwujemy zatem proces *in statu nascendi*. Sygnałem tak rozumianej katedry w przedstawieniu będzie za plastikową folią pomnik nagrobny Ankwicza z Niewiastą i Amorem. Jest on otoczony rusztowaniem, które przywodzi na myśl warunki pracowni. Taki sposób patrzenia na miejsce akcji nie osłabia decyzji autora, ale — jak się wydaje — dodatkowo go wzmacnia. Pracownia jako miejsce zmagania twórcy podnosi wiarygodność ukazania samego procesu twórczego. W niej może powstać wszystko, także świątynia. „Świątynia to *miejsce* spotkań — człowieka z Bogiem, człowieka z człowiekiem. [...] Świątynia otwiera horyzont *całkiem innej rzeczywistości*. To, co jest wokół nas, jako dotykalne i widzialne, jest jedynie metaforą tego, co naprawdę jest”⁷².

Tak zaznaczone miejsce akcji nie zwalnia nas jednak z pytania o powody wyboru katedry czy ogólniej Wawelu na miejsce sztuki. Niezależnie bowiem jak zrealizuje się scenicznie to miejsce, jego znaczenia muszą być jasno sformułowane. Wawel zarówno w rozumieniu Wyspiańskiego, jak i odbiorców, także tych, którzy dzisiaj siadają na widowni, funkcjonuje w trzech podstawowych wymiarach. Przede wszystkim jest „symbolem wielkiej przeszłości narodowej; miejscem, gdzie skupione zostały pamiątki, które pozwalają myśleć i wyobraźnią wnikać w ducha narodu”⁷³. Drugie jego znaczenie: Wawel to miejsce pochówku królów i królów ducha, a w każdym razie tych największych, Mickiewicza i Słowackiego, do których należał rząd dusz. Trzecie znaczenie przywołuje odczucia społeczne z okresu pisania przez Wyspiańskiego *Akropolis*, a mianowicie postrzeganie Wawelu jako cmentarnej ruiny. „Spustoszenie zamku i nawet katedry pozostało w pamięci wszystkich, symbolizowało naocznie poniżenie i upadek tak państwa, jak narodu”⁷⁴. Odzyskiwanie Wawelu, sfinalizowane w 1905 roku, tak przeżywane przez Wyspiańskiego, przywrócenie zarówno zamkowi, jak i katedrze właściwej funkcji, miało zapewne wpływ na powstające *Akropolis*. Wspomniałem wcześniej o dyskusjach wywołanych pracami renowacyjnymi i ich wpływie na wybór rzeźb, wprowadzonych do utworu. Ale sama „kwestia wawelska” ma jeszcze jeden aspekt. Nie chodzi przecież o zagadnienia konserwatorskie. „Ponieważ w świadomości kulturalnej wzgórze królewskie

⁷¹ Ibidem, s. 183.

⁷² J. Tischner: *Filozofia dramatu*. Paryż 1990, s. 191.

⁷³ J. Błoński: *Wyspiański wielokrotnie...*, s. 181.

⁷⁴ Ibidem, s. 180.

reprezentowało — na łatwo zrozumiałej zasadzie *pars pro toto* — całą Polskę, rozumianą zarówno jako naród, jak i jako państwo, to wszystko, co działo się z Wawelem i na Wawelu, symbolizować mogło bez trudu to, co miało, ma lub będzie mieć miejsce w Polsce”⁷⁵.

W dobie globalizacji powraca pytanie o podtrzymanie świadomości historycznej i kulturalnej. Trzeba bowiem pamiętać, że „człowiek jest istotą dziedziczącą. Dziedziczenie jest formą wzajemności”⁷⁶. Jak przejmująco pisał w *Filozofii dramatu* Józef Tischner: „Czym jest teraz miejsce cmentarne? Jest miejscem zjaw, które straszą współczesnych. W ciemne zaduszone noce, w snach, w gorączce — powracają ku nam nasi zabijani przodkowie. Opowiadają głosami sumień o tym, jakimi naprawdę jesteśmy. Powtarzają swą prawdę, iż *świat idzie ku najgorszemu*. W ten sposób [...] cmentarze stają się siedzibą niepokojących, historycznych zjaw. Tutaj zjawy, znając tajemnice serc żywych, dokonują aktów swego odwetu. Nie zabijają, lecz oskarżają i szydzą. Zmusza to żywych do walki z cmentarzami. Walcząc z cmentarzem, żywi wierzą, że w ten sposób potrafią uwolnić się od własnej historii”⁷⁷.

Czas akcji. Czas święty

Jak już wspomniałem, akcja *Akropolis* obejmuje kilka godzin pomiędzy zakończeniem mszy Wigilii Paschalnej w Wielką Sobotę wieczorem a rozpoczęciem rezurekcji w Wielką Niedzielę rano. Ta noc — jak mówi poeta — „noc wielka zmartwychwstania”, jest czasem największych wtajemniczeń:

tej nocy ma się duch przetworzyć;
przybyć ma Ten, co zbawiać wyrzekł świąty
i powstać z martwych i ożyć

A, s. 3

Decyzja o czasie akcji sztuki była z całą pewnością wyborem głęboko przemyślanym. Liturgia Wigilii Paschalnej składa się z czterech części: liturgii światła, liturgii słowa, liturgii chrzcielnej i liturgii

⁷⁵ Ibidem, s. 181.

⁷⁶ J. Tischner: *Filozofia dramatu...*, s. 203.

⁷⁷ Ibidem, s. 203.

eucharystycznej. Każda z nich nacechowana jest głęboką symboliką. Liturgia światła, która rozpoczyna to nabożeństwo, przerywa ciemność, w jakiej pogrążony był Kościół po ukrzyżowaniu Jezusa. Na zewnątrz świątyni dokonuje się poświęcenia ognia i zapalenia od niego paschału, symbolu Chrystusa. Wniesienie go do wnętrza jest unaocznieniem ewangelicznej prawdy o tym, że Chrystus „jest światłością, która rozświetla ciemności świata” (A, s. 3). Wierni od paschału zapalają przyniesione świece. To po nich pozostanie w opuszczonej katedrze „dymu powłoczna chmura”. Kiedy światło wróciło do świątyni, kapłan intonuje jeden z najpiękniejszych i najstarszych hymnów chrześcijaństwa, *Exsultet*, rozpoczynający się od słów: „Weselcie się już, zastępy Aniołów w niebie! / Weselcie się, słudzy Boży. / Na zwycięstwo tak wielkiego Króla”⁷⁸. I być może w tych właśnie wersach tkwi załączek idei uruchomienia Aniołów z konfesji św. Stanisława i całej akcji *Akropolis*. Liturgia słowa obejmuje siedem czytań. Cyfra 7 to suma 3 i 4. Cyfra Boga to 3, z kolei 4 to cyfra świata, a zatem 7 daje przymierze Boga i świata. Teksty czytane w czasie Wigilii Paschalnej są bardzo stare, odpowiednio dobrane. Pierwsze cztery zostały wzięte z żydowskiej Paschy, były czytane jeszcze w Palestynie w czasach Jezusa. Stanowią dwanaście mesjańskich prorocत्व *Starego Testamentu*. Potem przychodzi fragment z *Listu do Rzymian* i Ewangelia. Po liturgii słowa następuje liturgia chrzcielna, w czasie której wierni odnawiają swój związek z Bogiem poprzez ponowienie przyrzeczeń chrztu. W średniowieczu w Kościele właśnie tej nocy dokonywano aktu chrztu. Wigilię Paschalną wieńczy liturgia eucharystyczna, po której dzisiaj najczęściej następuje procesja rezurekcyjna. W czasach Wyspiańskiego tak jednak nie było. Rezurekcja miała miejsce o szóstej rano. Tak jak dla Wigilii Paschalnej istotne jest, aby zaczęła się po zmroku, bo dopiero wtedy wierni mogą w pełni odczuć symbolikę wracającego światła, tak rezurekcja o świcie daje możliwość głębokiego przeżycia wschodu słońca, świadomość początku nowej egzystencji. Zarazem, odsunięcie w czasie obu nabożeństw stwarza obszar swoistego **bez-czasu**, ogromnego napięcia pomiędzy wieczorną chwilą obietnicy i porannym spełnieniem. Ten **bez-czas** jest przestrzenią do zagospodarowania dla każdego chrześcijanina, pozostającego w nim w stanie czuwania, oczekiwania. Powinien on zostać wypełniony refleksją o wierze, namysłem nad własną kondycją duchową. „Tej nocy ma się duch przetworzyć”, zanim przybędzie „Ten, co zbawiać wyrzekł światy”. W pierwszych wersach didaskaliów czytamy istotny komen-

⁷⁸ *Krótki przewodnik po Triduum Paschalnym*. Kraków 2003, s. 64.

tarz, świadczący o krytycznym stosunku autora do biorących udział w dopiero co zakończonym nabożeństwie. Dwukrotnie użyta forma „poszli”, a także zdania: „Pieśniarze, co śpiewali pieśni Rzymu, / pokłony bijąc u ołtarza-trumny. [...] Przychodzą tutaj na ten dzień Ofiary / raz tylko jeden do roku. / Przychodzą jeden raz tylko do roku” (A, s. 3), artykułują zarzut braku zaangażowania uczestników i ich niezrozumienia dokonującego się misterium. „Pieśni Rzymu”, odprawiane zapewne w języku łacińskim, nie stają się dla większości źródłem głębokiego, indywidualnego przeżycia. Jeśli opisywałem elementy składowe Wigilii Paschalnej, to nie dlatego, że Wyspiański czyni je wprost punktami odniesienia w *Akropolis*. Dla niego — jak sądzę — najważniejsza była opozycja między tymi, którzy powtarzają pustą formę rytuału, a tym, który traktuje zachodzące w katedrze zdarzenia jako inspirację do najgłębszej duchowej przemiany, bo tak rozumie on ideę **zmarłych-wstania**. „Sprowadzenie odprawianej w katedrze wawelskiej liturgii do zewnętrznej, pustej formy postrzeganej z niechęcią, jest w dramacie informacją istotną, z naciskiem przypominaną. U Wyspiańskiego i zmarłych-wstanie, i zbawienie wciąż są oczekiwanym aktem, który dopiero ma się wypełnić. Poeta odrzuca chrześcijańską wykładnię obu tych pojęć, choć posługuje się obrazami i metaforą zaczerpniętymi z chrześcijańskiej tradycji. Poszukuje własnej ich interpretacji, odczytując na nowo treść wawelskiej świątyni”⁷⁹.

Tak więc to Poeta bierze na siebie obowiązek wypełnienia nocy zmarłych-wstania (**zmarłych-wstania**) „oczekiwanym aktem”, jak powiada badaczka utworu. To oczekiwanie wywodzi się z dwóch źródeł. Jednym jest Bóg, przyjęcie wiary i płynących z niej zobowiązań, które twórca rozumie jako nakaz **autokreacji**. Drugim jest kultura, sztuka, historia jej obiektów, z którą artysta się konfrontuje. Wobec nich Poeta przyjmuje postawę, którą możemy ująć, posługując się końcowym fragmentem wiersza Reinera Marii Rilkego: „[...] każde miejsce tego głazu / widzi cię. Musisz twoje życie zmienić”⁸⁰.

⁷⁹ M. Prussak: „Po ogniu szum wiatru cichego”..., s. 84.

⁸⁰ R.M. Rilke: *Starożytny tors Apollina*. W: Idem: *Poezje*. Przeł. M. Jastrun. Kraków 1974, s. 137.

Postacie. Zasada łączenia

Wszystkie postacie w *Akropolis* są, powtórzmy, wybranymi przez autora dziełami sztuki, znajdującymi się w katedrze wawelskiej. Pochodzą przede wszystkim z grobowców i arrasów. „Wszystkie prawie przedstawiają figury alegoryczne (Amor, Czas), mitologiczne (Apollo, Eumenidy), legendarne (Hektor, Priam) lub biblijne (Dawid, Jakub). [...] unaoczniają całości znaczeniowe wyższego rzędu, symbolizując zjawiska naturalne (Noc), wzorce zachowań (Pani), postawy moralne (Hektor), wybory metafizyczne (Jakub)”⁸¹.

Wybór postaci zaludniającej katedrę „przeinaczoną scenicznie” nie respektuje ani wagi historycznej (wtedy pewnie wstali by przede wszystkim królowie), ani perspektywy wartości artystycznych (choć trudno takich odmówić arrasom). Wspominałem wcześniej, że do *Akropolis* weszły głównie obiekty mające, jak pisze Miodońska-Brookes, relacjonując współczesne dyskusje, opuścić wawelski pantheon. Wyspiański niejako wystąpił w ich obronie, stojąc na stanowisku, że katedra nie powstała wyłącznie w okresie jagiellońskim, lecz powstawała przez wieki i dopiero stan obecny daje prawo do uznania jej jako polskiego Akropolu. Ale nie to, nie problemy polskości czy utraty niepodległości są tematem utworu. „Jego autor, poprzez kolejne postacie wyłaniające się z tła, stopniowo odczytuje zapisany w katedrze obraz ludzkich losów i praw, jakie nimi rządzą. Układają się one w ukształtowane przez kulturę europejską podstawowe koncepcje egzystencji człowieka⁸²”. Czołowi badacze tekstu zgodnie piszą o tym, że wyselekcjonowane przez Wyspiańskiego obiekty-postacie, będące prototypami bohaterów, mają pretekstowy charakter. Jan Błoński, odwołując się do poetyki tragedii antycznej, odrzuca możliwość jakiegokolwiek interpretacji psychologicznej. Zapewne słusznie. Nie można jednak zapominać, że proces ożywiania, budzenia się z kamiennego czy... spiżowego snu dokonuje się w tej sztuce poprzez uaktywnienie zmysłów. I choć bohaterowie pozbawieni są reakcji, które tradycyjnie, zwłaszcza w teatrze, należą do psychologii postaci, to przecież słowem kluczem, które na jedną noc zmieni formę ich egzystencji, będzie deklaracja: czuję. Czucie, reakcja na bodźce zmysłowe jest utożsamione z samym życiem. Gra zmysłów, chwilowych krótkich emocji determinuje przebieg I aktu sztuki. Nawet bardziej niż postawy, bardziej niż stałe wzory, które dominują

⁸¹ J. Błoński: *Wyspiański wielokrotnie...*, s. 185.

⁸² M. Prussak: „*Po ogniu szum wiatru cichego*”..., s. 85.

w akcie II. Dla aktu I — jak się wydaje — najważniejsze są sam proces ożywienia postaci, samo przewyciężenie bezwładu. Pokonanie bezruchu jest uwarunkowane podjęciem decyzji, zgodą na odrzucenie dotąd przypisanej roli. Aniołowie, którzy uruchamiają z woli Poety wybrane przez siebie rzeźby, wymagają od nich zgody, deklaracji przystąpienia do gry tej nocy. Jej „reguły” są sprzeczne z dotychczasową gębą, żeby użyć wyrażenia Witolda Gombrowicza. Płaczki (a jest ich większość, jak to w rzeźbie nagrobkowej...) powinny przestać płakać, Amor, na swoim pomniku symbol zgasłej miłości, znów budzi gorące uczucie, Rycerz musi zrezygnować z gotowości do udziału w bitwie na rzecz miłości, Tempus, poddany największej dyscyplinie, „urywa się” i opuszcza katedrę. Aniołowie na pytanie, jak zerwać z dotychczasową skamieniałą formą, odpowiadają formułą: „patrz na mnie”. Relacja twarzą w twarz ma dla postaci zasadnicze znaczenie. Opiera się na przekonaniu, że wymiana spojrzeń prowadzi do powstania prawdziwie głębokich związków, umożliwiających poznanie samego siebie. Jak pisze Józef Tischner w *Filozofii dramatu*: „Twarz jest tym, co bardziej daje się słyszeć niż widzieć. W istocie rzeczy nie chodzi jednak ani o wzrok, ani o słuch, lecz o ujawnienie czegoś, co wykracza poza sferę zmysłowości”⁸³. Propozycja, aby w partnerze zobaczyć siebie, aby poprzez udzielenie się jego poczuciu wolności, a poprzez nią radości, jest zaproszeniem do podróży w głąb siebie, do lustrzanej gry, której celem jest uwolnienie się od dotychczasowej formy. Aniołom przypisuje Poeta jedynie rolę inicjalną. Jak w znanym aforyzmie Jeffersona: „Pozwólcie nam najpierw istnieć, a potem usprawiedliwimy nasze istnienie”, Następne działania, reakcje, sposób odczuwania będą już zależec od samych obudzonych postaci. Jedni — i to jest ich rys indywidualny — poddają się z oporem, nieśmiało, inni — jak Tempus — znajdują ulgę w rezygnacji z dotychczasowej roli. Wypiański chce wzbudzić przekonanie, że wyjście z martwoty jest możliwe, jeśli tylko poddane zostanie odpowiedniej sile kreatywnej wyobraźni. Tu odbywa się realizacja opozycji ludzi bez duszy i duszy dzieła sztuki. Tworzy okoliczności — w moim przedstawieniu dokonuje się to właśnie przez Poetę — w których, poprzez pobudzenie do życia, będzie tworzona nowa katedra. „Poeta, autor dramatu, rozpoznaje mowę katedry stopniowo, z aktu na akt poszerza swoje pole widzenia”⁸⁴. I dzieje się to właśnie poprzez wybór i ożywienie tych, a nie innych obiektów. W teatrze, na scenie proces ten odbywa się „tej jednej godziny” na naszych oczach. Poeta, który uruchamia postacie

⁸³ J. Tischner: *Filozofia dramatu...*, s. 30.

⁸⁴ M. Prussak: „*Po ogniu szum wiatru cichego*”..., s. 99.

i zdarzenia, kieruje się zasadą, sformułowaną przez Wyspiańskiego w *Hamlecie*: „W co wierzę, ma się stać. [...] Być albo nie być!”⁸⁵. Oto warunek kreatywnej, autentycznej egzystencji.

Owo „patrz na mnie” ma szeroki wymiar. W akcie I służy głównie samemu ożywieniu, wyjściu ze stanu unieruchomienia. W akcie II realizuje się w sposób bardziej skomplikowany. Na początku poprzez jeden z niewielu rekwizytów, zwierciadełko Heleny, o którym zresztą tylko się mówi. Zgodnie z informacją bohaterki, częściej od niej używa go Parys („We zwierciadełko moje wciąż pogląda”). Sytuacja, w której Priam i wtórująca mu Helena kompromitują Parysa, dokonuje się poprzez rewizję, wobec aktu I, roli, jaką spełnia skonfrontowanie się w lustrze z sobą. W pierwszych scenach sztuki postacie były mobilizowane przez Aniołów do uwolnienia się od zastygłej formy. W akcie trojańskim Parys „pogląda we zwierciadełko”, aby potwierdzić swoją urodę. Widzimy zatem, jak wykorzystuje kobiece gesty, a nie męskie. Trudno o celniejszą syntetyczną charakterystykę. Tym bardziej, że otrzymujemy dodatkową informację. Parys, zapytany przez Priama, „A gdzieżeś ty siebie widział” (A, s. 93), kłamie, odpowiadając: „Siebie? W studni” (A, s. 93). Patrzenie w siebie nie jest tu równoznaczne z pogłębianiem wiedzy o sobie, lecz przejawem megalomanii, zniewieścienia i obłudy. Być może dzieje się tak, ponieważ Parys przegląda się „w zwierciadełku”, a nie w drugim człowieku. To go skazuje na odrzucenie przez Hektora i Priama, którzy potwierdzenia męskości szukają w walce i rządzeniu, a nie w uwłaczającej męskości kontemplacji urody.

Jak słusznie zwraca uwagę Miodońska-Brookes, Parys i Helena są echem miłosnych par z I aktu. Tyle tylko, że tam bohaterowie dokonywali konfrontacji twarzą w twarz. Tu natomiast pole ocen poszerza się o innych uczestników akcji scenicznej. Na początku II aktu Strażnik 1 stawia fundamentalną kwestię: „Co to jest człowiek? myślę, a nie wiem nic”(A, s. 73). Dalszy przebieg dramatu będzie próbą różnych wariantów odpowiedzi na to podstawowe pytanie. Trudno nie kojarzyć Strażnika z szekspirowskim Grabarzem z *Hamleta*. Jakże podobnie obaj myślą o człowieczej tajemnicy i to w takim momencie sztuki, „gdy myśl ma postąpić krokiem naprzód”⁸⁶.

W tak rozumianej kreacji postacie nie mają bytu samodzielnego, ich istnienie warunkuje sprawczy gest Poety. Aby podkreślić takie rozumienie tworzonego przez niego świata, a także aby zrealizować ideę „układu rozkwitania”, jak za Peiperem nazwała to Miodońska-

⁸⁵ S. Wyspiański: „*Hamlet*”..., s. 162.

⁸⁶ Ibidem, s. 160.

-Brookes, zdecydowałem, że różne role, według określonej zasady i z powodów, objaśnionych poniżej, grać będą ci sami aktorzy.

Łączenie postaci wygląda następująco:

Klio — Kasandra

Panna — Helena — Rachela — Aurora

Włodzimierz — Hektor — Jakub — Harfiarz (Dawid)

Tempus — Priam

Hekuba — Noc

Pani — Andromaka — Lia

Amor — Paź

Parys — Czarny Anioł

Niewiasta — Eumenida

Anioł 2 — Eumenida

Anioł 3 — Strażnik 1

Anioł 4 — Strażnik 2

Poeta — Kruk.

Uzasadnienie połączeń

Klio, muzę historii, łączy z **Kasandrą** przypisana przez autora funkcja profetyczna. „W wypowiedziach obu postaci można odnaleźć pewne motywy odpowiadające sobie zarówno w tonacji nastrojowej, jak i bardziej dosłownym sensie, np. zapowiedź gruzów, dwuznaczna obietnica wskrzeszenia na nową walkę, opozycja życia ginącego i powstającego na nowo, analogia sytuacji Klio zbudzonej z zadumy i niewoli czuwania nad »księgą — myśli katownią«, by wypowiedzieć słowa prorocze, i sytuacji Kasandry niewolonej w wieży i *zbudzonej w słowie* przez Hekubę, by wyprorokować tragiczny los zamku i jego mieszkańców”⁸⁷. Klio, Historia wielokrotnie była nazywana „nieszczęśliwą nauką, Kasandrą ludzkości”. To ona jest partnerką Poety, kiedy analogicznie artykułuje swój stan i sytuację w teatralnej katedrze („Obłok się nad widownią / unosi — oczy mgleją, / znikają myśli z oczu. [...] Czy mam nieprzytomne”; A, s. 49), a on przyjmuje w jej wyobraźni postać Kruka, apollińskiego ptaka, kiedy Muza historii stanie się Kasandrą. Klio wreszcie formułuje zasadę palinogenezy, która rządzi światem przedstawionym. Klio „przeciży możliwości zmartwychwstania ciał, ale równocześnie wierzy w trwanie pamięci o dziejach, w stałą aktualizację przeszłości”⁸⁸. Tę szczególną wędrówkę dusz („gdy na wyższe się duchy przetworzą”) będziemy obserwować w przebiegu przedstawienia.

⁸⁷ S. Wyspiański: *Akropolis...*, s. XXII.

⁸⁸ M. Prussak: „*Po ogniu szum wiatru cichego*”..., s. 94.

Panna, która towarzyszy Klio, jest uosobieniem młodości, miłości, poranka. To dziewczyna szukająca mężczyzny, który da jej oparcie. Działa urodą i radością życia. Tak jak w wypadku Klio, nie widzimy jej budzonej przez Anioła. Wydaje się, jakby w niej samej była wielka chęć działania, szukania miłości i realizacji. Przełamując martwość i bezruch, dając jej motywację do życia, Panna staje się dla Klio Aniołem. Jest rewersem muzy historii. Klio to pesymistka, Panna tryska optymizmem. Klio patrzy na świat przez pryzmat przebiegu dziejów, Panna żyje chwilą, silna dzisiejszą swoją urodą i wiarą w jej działanie, co zresztą się potwierdza, gdy Poeta „sprawdzi” ją w roli **Heleny**, a potem **Racheli**. W obu kulturach: greckiej i judaistycznej, są to modele kobiecej urody, dla których mężczyźni podejmują największe zadania, motywowani ich zdobyciem na przekór wszelkim przeciwnościom. Jako Panna i **Aurora** będzie miała bukiet świeżych kwiatów, podkreślający inicjacyjny charakter postaci. Jako Helena otrzyma od Pania bukietek fiołków, symbol miłości i rodzącego się życia.

Najistotniejsze dla mojego przedstawienia zestawienie postaci to ciąg: **Włodzimierz — Hektor — Jakub — Harfiarz**. Tu bowiem dokonuje się jedna z głównych idei sztuki. Wyspiański poprzez Poetę „studiuje” koncepcję bohatera, który najpierw związany jest wyłącznie z walką zbrojną, z obroną ojczyzny, by potem w rozwoju postaci przejść w przywódcę, który obejmuje również „rząd dusz”.

Warto zwrócić uwagę na charakterystyczny mechanizm. Włodzimierz Potocki, syn głośnego targowiczana Szczęsnego Potockiego, był pułkownikiem wojsk napoleońskich. „Wbrew faktom historycznym opinia publiczna wyolbrzymiała jego patriotyzm jako przeciwwagę zdrady ojca, a tekst Wyspiańskiego wiąże jego osobę z wojnami narodowymi”⁸⁹. Autor zatem, zgodnie z powszechnym odczuciem, idealizuje Włodzimierza, aby zbliżyć go do mitycznego Hektora. Co równie znamienne, w scenach obu bohaterów pojawiają się elementy komiczne, podważające idealny wizerunek modelowego wojownika. Taki charakter ma początek sceny Włodzimierza i Panny (Włodzimierz: „Bitwa tutaj być miała?! / Panna: O nie — teraz jest rozejm”; A, s. 80) oraz Hektora i Priama (Hektor: „Oto tym, co w mym łonie / na samo wspomnienie / żywiej porywa krew i sumienie / ostawia wiecznie czyste: / Ojczyzna — Ilion — / żywe i wiekuiste. / Priam: Matka przysnęła”; A, s. 80). Obu łączy również fakt bycia na pozycji przegranej, w której znajdują się ich wojska. Na działanie jest już za późno. Włodzimierz stracił w ogóle orientację („Gdzie moi? Gdzie są

⁸⁹ S. Wyspiański: *Akropolis...*, przypis na s. 57.

moi!!? [...] Bitwa tutaj być miała?!"; A, s. 61) a Hektor, wcielenie idei wierności i bohaterstwa, spełnia jedynie swoje przeznaczenie („To, co ja robię, / czynię dla się i przez się. / Jestem na to postawion / walką, ustawną walką”; A, s. 53). Hektor obdarzony jest najwyższą antyczną cnotą — *arete*, czyli odwagą, której najpełniejszym wyrazem jest świadome spełnienie przypisanego przeznaczenia i śmierć. Następnym i doskonalszym, bardziej skomplikowanym wcieleniem bohatera będzie Jakub. Jak pisze Błoński, „Hektor i Jakub są tym samym *duchem* wznoszącym się coraz wyżej w hierarchii poznania i działania”⁹⁰. Jakub jest jednym z tych przetworzonych duchów, o których mówi Klio:

Inne wśród żywych idą
odrodzone, ród mnożą,
skazane w powrót służby, i te są jako drużby,
które naród prowadzą człowieczy.

A, s. 53

Na czym ten rozwój, to „odrodzenie” i „wznoszenie” polega? Hektor żyje w niewoli przeznaczenia. „Działa jako narzędzie obowiązku, wypełnia misję wynoszącą go ponad otoczenie i jego codzienność”⁹¹. Uwiarygodniający stosunek do najbliższej rodziny, czułość wobec żony i dzieci, opiekuńczość w odniesieniu do rodziców nie zmieniają jego postawy. „Działania Hektora nie zmierzają bynajmniej ku życiu, ale ku śmierci. Podejmuje on walkę świadomy przegranej i nie pragnie zwycięstwa, ale — pamięci potomnych”⁹². Błoński słusznie wiąże świadomość Hektora z grecką tragiczną koncepcją losu ludzkiego. Człowiek w tym rozumieniu jest w rękach bogów i wypełnia tylko przypisany przez nich los. W tej pesymistycznej wizji Hektor może uzyskać wielkość dając jedynie zgodę, przyzwolenie na wcześniej wybraną śmierć. W przeciwieństwie do bohatera trojańskiego Jakub postępuje tak, jakby tylko od niego zależało jego życie. Wydzierając ojcowskie błogosławieństwo, jest przekonany o jego magicznej funkcji, poza etyką. Mimo że zdobyte nieuczciwie, będzie przecież przy nim. Bóg poddaje go próbom, w czasie których bohater sprawdza swoje poczucie wolności. W walce z Czarnym Aniołem, której nie może wygrać, już przez fakt podjęcia starcia, pogłębia swoje przymierze z Bogiem. Przyjmując ranę, przełamuje magię na rzecz uwewnętrznionego związku religijnego. Przez całe swoje życie Jakub jest w aktywnym,

⁹⁰ J. Błoński: *Wyspiański wielokrotnie...*, s. 204.

⁹¹ M. Prussak: „*Po ogniu szum wiatru cichego*”..., s. 103.

⁹² J. Błoński: *Wyspiański wielokrotnie...*

wielorakim kontakcie z Bogiem. Realizując się jako człowiek, wśród ludzi, za których czuje się odpowiedzialny, spełnia boskie oczekiwania. Obciążony grzechem wykradzenia błogosławieństwa będzie całe swe życie starał się na nie zasłużyć. O ile perypetie Hektora są poddaniem się wyznaczonemu losowi, o tyle biografia Jakuba to nieustanna walka o własny los. Tu tkwi jądro rozwoju tej postaci. Kulminacją zmagających wewnętrznych bohatera jest sen, podczas którego dochodzi do konfrontacji duszy Jakuba z Bogiem. Anioły „są znakiem tajemniczej identyczności człowieczego jestestwa z bóstwem”⁹³. We śnie Jakub jako przywódca swego narodu przyjmuje od Aniołów boskie wyroki, a sam poprzez nich kieruje do Najwyższego modlitwy i prośby. Mówią one o sprzecznościach, które charakteryzują ludzkie życie, o kondycji człowieka, „równocześnie wybranego i przekłętego, zagrożonego wolnością i koniecznością stawienia czoła pokusom”⁹⁴. Umocniony snem, który w wielu kulturach jest symbolem śmierci i zmartwychwstania, a tym samym przemiany, Jakub stanie do walki z Czarnym Aniołem. Wyjdzie z niej pokonany, ale i dojrzały. Następnym wcieleniem przywódcy narodu będzie w IV akcie Harfiarz, Dawid z katedralnego chóru. Dawid — Harfiarz to ukoronowanie ciągu postaci, dzierżących ster w rządzeniu swoimi społecznościami. Podobnie jak Włodzimierz, Hektor — Jakub jest wojownikiem, ale równocześnie ma królewską władzę. Wreszcie to, co w *Akropolis* najważniejsze, jest artystą, poetą, w którym naród widzi swojego wieszczą. Stanowi zatem, tak bliskie Wyspiańskiemu w wielu jego utworach, połączenie człowieka sztuki słowa i człowieka czynu. Jego psalmodium ogarnia wszystkie wątki dramatu. Dawid — Harfiarz obejmuje swoją perspektywą całą sztukę. Dopiero tak „wyposażony” bohater, dzieło najgłębszej przemiany, będzie mógł stanąć przed Bogiem, powracającym do katedry wraz ze swym ludem na rezurekcję. Jak słusznie pisze badaczka, „nie jest możliwa jednoznaczna identyfikacja bohatera czwartego aktu *Akropolis*”⁹⁵, dlatego w finale spektaklu jego rolę obejmuje Poeta, który wtedy uzna swe dzieło za zakończone:

Zbudzę stulecia jednej doby;
w obliczu Boga wstałem.
Bóg: Żywe Słowo zszedł nad groby;
uczciłem go chorałem.

A, s. 218

⁹³ E. Miodońska-Brookes: *Wawel — „Akropolis”...*, s. 41.

⁹⁴ M. Prussak: „*Po ogniu szum wiatru cichego*”..., s. 105.

⁹⁵ Ibidem, s. 109.

Kolejną parą postaci, graną przez jednego i tego samego aktora jest **Tempus — Priam**. Czas (Tempus), według zamysłu autora, odwzorowano na rzeźbie z nagrobka Kajetana Sołtyka. Przedstawia półnagi starca z kosą w ręku. Oprócz Priama jest to jedyny starzec występujący w *Akropolis*. Istotnym powodem związania obu postaci jednym aktorem jest stosunek do kończącego się życia, jaki artykułuje król Troi. Świadomy konieczności trwania państwa Priam przeżywa upływający czas i choć wie, że nie do niego należy przyszłość, to przecież właśnie o niej rozmyśla najbardziej („ja ino ku temu patrzę, co przyjdzie, im dalej, im dalsze, tym mnie miłsze i duszy mojej”; A, s. 44). Podobnie jak Tempus („Jeszcze rzeński — pogonię! / Pogonię, jeszcze jary; / zmożę starość — zem stary”; A, s. 44). Priam określa w przejmująco pięknej rozmowie z Hekubą zdarzenia tej szczególnej nocy („Tej nocy żyjem, ocknieni, marzący / i wieczność ciągnie nas oboje; / ciebie ku wiekom, co były — / mnie ku wiekom, wiekom, które będą”; A, s. 44). Próbuje wpłynąć na zachowania synów, przecież godzi się na otaczający go świat, akceptując w ten sposób zapisany wyżej porządek rzeczy. „Dystans, z jakim Priam patrzy na wypadki, pozwala mu demaskować rzeczywistą treść haseł głoszonych przez jego dzieci, komentować ich działania”⁹⁶. W tym oddalonym spojrzeniu leży źródło ironii w wielu jego kwestiach, które budują wrażenie patrzącego z wysoka mędrca. Razem z Hekubą tworzy modelową parę małżeńską, która obserwuje stworzoną przez siebie rzeczywistość, widząc jak ta rozwija się z ich wyobrażeniami, jak oni sami tracą wpływ na to, co się wokół nich dzieje.

Z perspektywy dzisiejszego realizatora trudno pary Priam — Hekuba nie skojarzyć z parą głównych bohaterów *Krzesła* Eugène Ionesco. Stary powiada w tej sztuce: „[...] jestem zmęczony historią [...] Chcę patrzeć. Barki na wodzie mienia się w słońcu. [...] wieczność... wieczność... dlaczego nie mieliśmy odwagi? Nie chcieliśmy dość mocno... Straciliśmy wszystko, wszystko, wszystko”⁹⁷.

Podobną parę tworzą **Hekuba — Noc**. Obie skupione na dzieciach, obie jak prawdziwe matrony, próbujące je ogarnąć, opanować. O ile Priam „reprezentuje państwo, pojęte jako trwanie ku przyszłości”, o tyle Hekuba „wkorzenie w cielesność macierzyństwo”⁹⁸. Wspólnie z Priamem tworzą w ten sposób pewien nadrzędny układ

⁹⁶ Ibidem, s. 102.

⁹⁷ E. Ionesco: *Krzesła, farsa tragiczna*. Przeł. J. Kosiński. Warszawa 2004, s. 141.

⁹⁸ J. Błoński: *Wypiański wielokrotnie...*, s. 186.

odniesienia dla pozostałych par, nie tylko zresztą w akcie trojańskim. Z Nocą łączy Hekubę zarówno motyw macierzyństwa, jak i motyw odchodzenia, rezygnacji.

Znamienne, że to Hekuba jest punktem odniesienia — interludium w scenie z Priamem — pieśni maryjnej Chóru:

Gwiazdy Cię wieńcem kryją;
stajesz promienna w świetle
na gwiazd iskrzącej mietle. [...] Tęcze Ciebie owiją,
zanim zapłoną jutrznie.
Ty weźmiesz w piersi włócznie.

A, s. 196

W zakończeniu IV aktu jako Noc zawoła:

Cyt, uciekajmy, cyt, synkowie,
cyt, córzy zwleczenie zwoje szat,
pogaście gwiazdy na płaszczach,
przepadniem w norach, zginiem w paszczach,
hej w groby, cyt —
już świt.

A, s. 196

Obie — Hekuba i Noc, ewokują motywy upadku, odchodzenia. Noc, zbierając swoje córki Eumenidy przed nadchodzącym świtem, zachowuje się podobnie jak Hekuba (znany to zachowanie z relacji antycznych, podczas klęski Troi). Zanim to jednak nastąpi, żona Priama pogrąży się w kontemplacji owoców swego macierzyństwa, niezainteresowana bieżącą chwilą („Nie dbam nic na to, co widzę”).

Pani — Andromaka — Lia. Trzy spełnione kobiety. Dwie pierwsze postawione w sytuacji wdowieństwa. Trzecia — zmuszona do walki o mężczyznę, który ją odrzuca, ale i poślubia. Sytuacja, w której znajdzie się Lia, jest swego rodzaju wdowieństwem. Panią i Andromakę łączy również brak zrozumienia mężczyzny, który dla jakiegoś niepojętego przez nie celu, rezygnuje z miłości i rodziny.

Amor — Paź. Amor ma postać chłopca z pochodnią, rozniecającą uczucie miłości. Paź, w warunkach wawelskich, spełnia podobną rolę, zwłaszcza wobec pary Helena — Parys w akcie trojańskim. Jego atrybutem stanie się tu bukietek fiołków, które w starożytnej Grecji

były symbolem miłości i rodzącej się do życia ziemi. Zderzony ze Strażnikami ujawnia swą chłopięcość.

Parys jest antagonistą Hektora. Autor nigdy nie doprowadzi do ich bezpośredniego spotkania. Choć pozbawieni konfrontacji cały czas przecież prowadzą z sobą walkę. Jest to zderzenie postaw, światopoglądów i wreszcie zachowań. Jeśli Hektor żyje wiecznością i tworzeniem swojego w niej mitu, Parys napawa się terażniejszością, w której rozkwita jego uroda i męska atrakcyjność. Gdyby mówić o jego przeznaczeniu, byłby to los wiecznego kochanka u szczytu powodzenia. W takim rozumieniu czuje się on wybranym, a nawet ulubieńcem bogów, którzy, w jego poczuciu, przeznaczyli mu najpiękniejszą kobietę. Jako faworyt bogów i opozycjonista Hektora, Parys zbliża się do **Czarnego Anioła**. Ten z kolei stanie się antagonistą Jakuba. Parys jest wysłannikiem Boga, który poprzez niego potwierdza wyrok, jaki kiedyś został skierowany do Adama. Brzmi on jak parafraza *Księgi Wyjścia*:

Przez wieki pójdziesz walczący,
jakoś się zmagał ze mną
w bólu na byt nieśmiertelny,
w pracy i ręk ciąglým trudzie
i w twoim rozpoznasz ludzie
twój trud i oręż daremny

A, s. 171

Ikonografia walki Jakuba z Aniołem tego ostatniego najczęściej przedstawia jako pięknego młodzieńca, który bardziej jest predestynowany do miłości niż do zbrojnego starcia. Przykładowo, na znanym obrazie Rembrandta ze zbiorów berlińskich zwanie Anioła z Jakubem przypomina raczej scenę erotyczną niż próbę sił.

Dlaczego Anioł w wizji Stanisława Wyspiańskiego jest Czarny? Skłaniam się do poglądu tych badaczy (jak Maria Prussak⁹⁹), którzy widzą w nim autoinspirację. Czarny Anioł przywołuje na myśl Ducha z prapremierowej inscenizacji *Dziadów* Adama Mickiewicza w krakowskim Teatrze Miejskim. Wydaje się pewne, że autor *Akropolis*, przewidując na tej samej scenie realizację swej sztuki, chciał budzić takie właśnie skojarzenia.

Myśląc współcześnie o zmaganiach Jakuba, nie sposób zapomnieć zdania francuskiego poety Renè Chara: „Przymierze z aniołem —

⁹⁹ M. Prussak: „Po ogniu szum wiatru cichego”..., s. 106.

nasza główna troska. (Anioł, to, co we wnętrzu ludzkim odsuwa od religijnego kompromisu, mowa najwznioślejszego milczenia, znaczenie umykające wszelkiej ocenie)¹⁰⁰.

Niewiasta — Eumenida. Łączy je miłość niespełniona, która zanim rozwinęła się „w pełni młodzieńczych lat” (Niewiasta) — zgasła. Obudzone, mają nadzieję, „że będą żyć miłością” (A, s. 197), a „woń różana” stanie się początkiem spełnienia, bo „róża pachnie jak żywa” (Eumenida). Eumenidy, w mitologii greckiej przeciwstawiane boginiom zemsty Eryniom, stanowią personifikację ludzkiego doświadczenia winy, wyrzutów sumienia, żalu. Niewiasta przyjmuje na siebie rolę „świętej płaczu i żalu”. Jak mówi w otwierającej sztukę scenie:

Płacz ten we mnie zakłęto
i uznano mnie świętą
w płaczu i moim żalu.

A, s. 16

Anioł 2 — Eumenida. Anioł 2 jest kobietą, jedyną kobietą w kwartecie Aniołów. Budzi Amora, aby — jak się wydaje — przywrócić światu język miłości. Jest swego rodzaju figurą wiecznej Ewy. „Ożywianie okazuje się procesem, którego nie da się zatrzymać, narastaniu pożądań nie sposób wyznaczyć granicę. Przemiana siebie oznacza także ucieczkę od siebie¹⁰¹. Rola „budzicielki pożądań” jest jedyną, jaką ma do wypełnienia Anioł 2. Kiedy ją spełni, autor — Poeta wycofuje postać z akcji, najmniej aktywną z całej czwórki.

Anioł 3 — Strażnik 1. Anioła 3 charakteryzuje szczególna świadomość zdarzenia, które odbywa się tej jednej nocy. Jest bodaj najbardziej aktywnym jego uczestnikiem („Wskrzyszę ducha w godzinie”; A, s. 6). To on stawia jako pierwszy sprawę: „Pójdziem na spyt?” On wreszcie doprowadza do przysięgi *W Imię Ojca i Syna i Ducha*, która ma zobowiązać pozostałe Anioły do wzajemnej lojalności, gdyby trzeba było odpowiadać za niesubordynację wobec PANA. Razem z Aniołem 4 będzie stał na straży sprzysiężenia. To zadanie łączy ich ze Strażnikami w akcie trojańskim. Strażnik 1 nie tylko spełnia swoją wyznaczoną funkcję, dość niską przecież w hierarchii

¹⁰⁰ R. Char: *Kartki Hipnoza*. W: R. Char: *Wspólna obecność*. Przeł. i wstępem opatrzył A. Międzyrzecki. Warszawa 1972, s. 95.

¹⁰¹ M. Prussak: „*Po ogniu szum wiatru cichego*”..., s. 92—94.

wojskowej, ale nieoczekiwanie artykułuje fundamentalne pytanie: „Co to jest człowiek?”. To on pierwszy określa krytyczny, negatywny stosunek do pary Helena — Parys: „Ci ino wiecznie broją. / Dwa pieścidla”. Anioł 3 wraz z Aniołem 4 tworzą typową parę, w której pierwszy stanowi mocniejsze ogniwo, posiadające najczęściej inicjatywę i myśl sprawczą, natomiast drugi, otrzymawszy odpowiedni impuls, rozwija go i usamodzielnia. Podobna zależność cechuje parę Strażników.

Anioł 4 — Strażnik 2. Połączenie w jedną parę obu tych postaci uzasadnia relacja, w jakiej Anioł 4 jest z Aniołem 3, a Strażnik 2 ze Strażnikiem 1. Razem budzą Panią z pomnika Skotnickiego, po której Anioł 3 wychodzi z bohaterką, jakby był starszy i miał większe do niej prawa, a młodszy poczuje się odpowiedzialny za zdarzenia nocne. Anioł 4 podchwytuje pomysły Anioła 3 i je rozwija, nadając im swoje piętno nadgorliwości. To on sprawdza lojalność Anioła 1 po scenie z Niewiastą i mityguje zapędy Tempusa, opuszczającego Katedrę.

Poeta — Kruk. Poeta, główna postać opisywanego spektaklu, jest siłą sprawczą całego świata przedstawionego na scenie. Można by powtórzyć za Augustem Strindbergiem: „Osoby rozdwarzają się i podwajają, są dublowane, roztopiają się, zagęszczają i jednoczą. Lecz ponad wszystkimi stoi jedna świadomość: Poety. Nie ma dla niego żadnych tajemnic, żadnych niekonsekwencji, żadnych skrupułów, żadnych praw”¹⁰². O szczególnej roli Poety piszę, analizując założenia ogólne. Poeta jest sługą Apollina, co w naturalny sposób spokrewnia go z Krukiem, którego Kasandra nazywa jednocześnie bratem i kochankiem. W tym drugim wypadku symbolizuje on samego Apolla. Obsadzenie Poety w roli Kruka cały ten kontekst ukonkretnia. Kruk jest bowiem ptakiem apollinijskim. Dawniej był białopióry, ale kiedy przyniósł wiadomość o zdradzie *Koronis* („Wrona”), pięknej boskiej kochanki swego pana, Apollo zmienił mu barwę, karząc posłańca złej wieści¹⁰³. I już na zawsze „kruczy ton” będzie związany z czar-nowidztwem.

¹⁰² A. Strindberg: *Gra snów. Od autora*. W: Idem: *Wybór dramatów*. Wybór, przekł. i przypisy Z. Łanowski, wstęp L. Sokół. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1977, s. 733.

¹⁰³ Zob. Z. Kubiak: *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa 1997, s. 265.

Założenia muzyczne

Wśród wielu interpretatorów *Akropolis* są i tacy, którzy w poszukiwaniu materiału scalającego w całość niespójne elementy sztuki, odwołują się do reguł rządzących światem muzycznym. Najobszerniejszą egzegezę tego rodzaju przedstawił przed laty Tadeusz Makowiecki. Przypisując wielkie znaczenie fascynacji Ryszardem Wagnerem, pamiętając o zamiarze stworzenia dzieła totalnego (*Gesamtwerk*) przez Stanisława Wyspiańskiego, badacz sugeruje, iż kompozycja analizowanego dramatu ma wszelkie cechy utworu muzycznego „z pominięciem logiki zewnętrznych wydarzeń czy psychologicznych przeżyć”¹⁰⁴. Chociaż nie podzielam poglądu, że reguły muzyczne są panaceum na zrozumienie wszystkich problemów i zawiłości interpretacyjnych w *Akropolis*, to jednocześnie nie sposób odmówić racji myśleniu, które muzyce przypisuje w tym utworze wyjątkową rolę. Niewykluczone, że jest to rola tak szczególna jak w *Weselu*. Skądinąd trudno nazwać odkryciem stwierdzenie o znaczeniu muzyki dla Wyspiańskiego. Ze świadectw z epoki wiemy, jak był na nią wrażliwy i otwarty, nie tylko zresztą na klasykę, ale i na współczesne dokonania. Bolesław Raczyński, kompozytor, który przygotowywał *Akropolis*, a następnie współpracował w przygotowaniu kilku innych sztuk autora, wspomina: „Wyspiański doskonale zdawał sobie sprawę z potęgi i wchłonności muzyki, która ogarnia wszystkich i wszystko. Bez muzyki nie mógł istnieć”¹⁰⁵. Na dowód, z jak wiarogodnym świadkiem mamy do czynienia, przypomnijmy fakt, iż zapis nutowy włączył autor do pierwszego wydania sztuki. Wyspiański przeznaczał muzyce w nowym utworze funkcje wyjątkowe. Argumentem, który za tym przemawia, jest to, że precyzyjnie ją przygotowywał, nie mając zgody na realizację sceniczną. Zapewne więc miał jej dokładne wyobrażenie, a także głębokie przekonanie, iż propozycja ilustracji muzycznej powinna immanentnie przynależeć do dramatu.

Realizując dzisiaj *Akropolis*, trudno traktować propozycję autora jako zobowiązującą wykładnię. Przynależy ona do czasu powstania utworu i konwencji ówczesnego teatru. Przygotowując inscenizację, pamiętałem jednak o znaczeniu, jakie stronie muzycznej nadawał Stanisław Wyspiański. Wiedziałem, że moje przedstawienie, a zwłaszcza jego rytm będzie wyznaczać muzyka. Jej skomponowanie powierzyłem Zygmunutowi Koniecznemu. Jest to kompozytor wyjątkowy

¹⁰⁴ Cyt. za: J. Błoński: *Wyspiański wielokrotnie...*, s. 200—201.

¹⁰⁵ *Wyspiański w oczach współczesnych*. T. 2..., s. 207.

nie tylko ze względu na wielkość i rangę swego dzieła, ale w tym wypadku przede wszystkim z powodu stosunku do dramaturgii Wyspiańskiego i ilości skomponowanej muzyki do jego sztuk. Konieczny napisał także muzykę do *Wesela* i *Nocy listopadowej*, do *Wyzwolenia* i *Legendy*. Jak mówi: „U niego jest rytm, rym, jest symetria, a przy tym pomysły wizualne, a dla mnie to niezwykle ważne, to oddziałuje na wyobraźnię. Wyspiański pod tym względem jest wszechstronny i daje niejako gotowe obrazy. Ma proste rymy i wielkie, można powiedzieć, muzyczne poczucie rytmu. Krótkie słowa, rymy męskie — rytmizują wiersz. On ma wyobraźnię plastyczną, tworzy bardzo wyraziste obrazy, które są inspirujące, porusza też wielkie sprawy. To pobudza wyobraźnię”¹⁰⁶. Powierzenie skomponowania muzyki Zygmunutowi Koniecznemu było więc wyborem odpowiedniego kodu znaczeniowego i estetycznego. Powstała muzyka w pełni potwierdziła oczekiwania.

¹⁰⁶ *Wciąż szukam tamtej trąbki. Rozmowy z Zygmuntem Koniecznym*. Kraków 2007, s. 109.

Akropolis

PROLOG

Na pustej, zasnutej dymem scenie — Poeta

POETA

z goryczą, podniecony

Poszli i na kościele ostawili dymu
Powłoczną chmurę; — opłotła kolumny.
Tej nocy ma się duch przetworzyć;
Przybyć ma ten, co zbawiać wyrzekł światy
I powstać z martwych, i ożyć.
Poszli — i dymu snują się obręcze,
I mrok coraz gęsty pada.
Cichość się stała i weszło milczenie,
I stał się moment wielki czaru,
Ciemno.

Poeta jest w szczególnym stanie. Wywołują go: dopiero co zakończone nabożeństwo, którego przesłanie bierze bezpośrednio do siebie, oraz stan fizyczny Poety, człowieka cierpiącego, zmagającego się z chorobą i słabością. Te dwie okoliczności sprawiają opóźnione wyjście z katedry. Reszta jest, nazwijmy to, działaniem nieoczekiwanego natchnienia, ale i sprawdzania swoich twórczych możliwości.

SCENA 1

Muzyka, motyw inicjacyjny. Poeta animuje pojawianie się Aniołów. Anioł 2 jest kobietą. Pozostali Aniołowie to mężczyźni. Są — jak twierdziła Ewa Miodońska-Brookes — „figuratywnym przedstawieniem podstawowego motywu zmartwychwstania poprzedzonego męką i śmiercią”¹⁰⁷. Ich wygląd zewnętrzny jest inspirowany aniołami, podtrzymującymi konfesję św. Stanisława w katedrze wawelskiej. W kostiumie widać wyraźne znaki zużycia materiału.

¹⁰⁷ S. Wyspiański: *Akropolis...*, s. XXI.

ANIOŁ 1

— Bracie, czy to ty?

ANIOŁ 2

O! Jakże ręce, ręce bolą...

ANIOŁ 1

O ręce, ach, jak bolą...

ANIOŁ 2

Wielki ten ciężar, wielki gład.

ANIOŁ 1

Ramiona rozprzeć! — Jeszcze raz!

Ach, a swobodo! — Idzie. Cyt.

To on?

Poeta wywołuje z głębi sceny następnego Anioła.

ANIOŁ 2

Nasz brat.

ANIOŁ 3

Pójdziem na spyt?

ANIOŁ 1

Pójdziemy.

ANIOŁ 2

Czy przyjdzie...

Poeta wprowadza czwartego Anioła.

ANIOŁ 4

Jestem.

ANIOŁ 1

Oto my czterej wieszczce.

Ach, a, swobodo!

Rozpostrzeć skrzydła!!

— O! Jakże mi ta trumna obrzydła.

ANIOŁY

razem

Ach! A! Swobodo!

ANIOŁ 4

Trudu nam nie poskąpił
Nasz PAN.

ANIOŁ 1

— Pójdziemy je budzić śpiące?

ANIOŁ 2

Pójdziemy.

POETA

Podajcie dłonie!

ANIOŁ 1

Wodą zmyjemy świętą skronie.

ANIOŁ 2

W Imię Ojca i Syna i Ducha.
Godzina nasza. Świat słucha!

ANIOŁ 3

Wodą zmyjemy świętą skronie.

ANIOŁ 1

Podawajcie wzajemnie dłonie.

ANIOŁY

razem

W Imię Ojca i Syna i Ducha.

ANIOŁ 4

Czujesz? — — jeszcze kadzideł dymy
ostały woniącą mgłą,
i snują się jak pajęcza sieć — ?

ANIOŁ 2

Oczy ich twoje nie zmuszą
drgnąć?

POETA

Ha! Gdyby byli z duszą! — —

ANIOŁ 4

O słysz — — znów Ten z koroną
Jęczy. — — Te mgły ku Niemu
idą...

ANIOŁ 2

Nie chodźmy.

ANIOŁ 4

Czemu?

ANIOŁ 3

O, ta nad zbrodnie zbrodnia,
co dnia tu męką święcona!

ANIOŁ 1

W Imię Ojca i Syna...

ANIOŁ 2

przerywając z lękiem

Noc głucha.

ANIOŁ 3

W Imię Ojca i Syna i Ducha.

POETA

Wskreszę ducha w godzinie.

ANIOŁ 2

Krew płynie.

ANIOŁ 1

Siła.

ANIOŁ 3

Siła!

ANIOŁ 4

Noc przyszła — wyzwoliła.

ANIOŁ 1

Wiecie, co czynić macie!?

POETA

Przystanąli. /—/ Słuchają. /—/ Już. /—/ Idą.

Poeta stymuluje ruch najodważniejszego Anioła 1 w kierunku pomnika Ankwicza za ochronną folią budowlaną. Śledzi sprowadzanie Niewiasty z rusztowania. Pozostałe Anioły weszły w kulisy. Nowy motyw muzyczny.

SCENA 2

Zza folii środkiem sceny zmierzają Anioł 1 i Niewiasta z pomnika Ankwicza

NIEWIASTA

O strato!
O strzaskana kolumno!
O trumno,
Czyliżeś wszystko szczęście skryła?
O lato!
O skoszone zboże;
któż to cię wiąże w snopy
i rzuca snopy na wicher?
Skąd ten wicher dmie — co porywa?
O burzo — zawiejo straszliwa,
zabijasz!
O żalu, żalu,...

ANIOŁ 1

Cicho — —...
Czego ty płaczesz? Kogo?

NIEWIASTA

Płacz ten we mnie zakłęto
I uznano mnie świętą
w płaczu i moim żalu.

ANIOŁ 1

Rozdziel się z tego szalu.
Wstań!
— zapominaj.

NIEWIASTA
— Skąd ten głos?

ANIOŁ 1
Nie płacz i nie przeklinaj.

NIEWIASTA
Ja mam zapomnieć trun?

ANIOŁ 1
Zapomnieć. —

NIEWIASTA
Zapominać?! — —

ANIOŁ 1
Kochać!

NIEWIASTA
Kochać? — Kochać —

ANIOŁ 1
Miłować.
Na przyjęcie się Jego gotować.

NIEWIASTA
On przyjdzie?

ANIOŁ 1
Świątyni gość.

NIEWIASTA
Przyjdzie?! On miły, luby!!

ANIOŁ 1
Przybędzie oblubieniec.

NIEWIASTA
Przybędzie Oblubieniec!!!

ANIOŁ 1
Czujesz ty płynącą krew?

Czy to noc — ?

NIEWIASTA

Noc!

ANIOŁ 1

To światło — —

NIEWIASTA

Gwiazdy świecą!

ANIOŁ 1

Upadają i lecą.

NIEWIASTA

Potok łask.

ANIOŁ 1

Kto ty — ?

NIEWIASTA

Nie pytaj nic.

ANIOŁ 1

Nie — ?

NIEWIASTA

Żyję jedną noc
i ty na jedną chwilę
ockniona — masz tej chwili moc.

ANIOŁ 1

Ja żyję!!

NIEWIASTA

Pójdź w ramiona!

ANIOŁ 1

Ktoś szepce — ?

NIEWIASTA

Inne duchy.

ANIOŁ 1

NIEWIASTA

Duchy?

ANIOŁ 1

To inni żywi.

NIEWIASTA

Szczęśliwi. — Czy szczęśliwi?
Ktoś był ze mną.

ANIOŁ 1

Ja z tobą.

NIEWIASTA

Był ktoś, co przed moją żałobą,
gdym jeszcze była smutna,
pochylił pochodnię gasnącą
i dłoń podnosił z pociechą.
Ktoś mówi — ? Kto to mówi — ?

POETA

Echo.

NIEWIASTA

Zapomnieć?

Anioł 1 całuje Niewiastę

— Zapomniałam. —

Poeta animuje ruch Anioła 1 i Niewiasty w kulisy. Kieruje najbardziej nieśmiałego Anioła 2 w stronę rusztowania za folią, gdzie pozostał Amor. Tam rozpoczyna się dialog. Motyw muzyczny Amora.

SCENA 3

ANIOŁ 2

Rzuć ten gasnący żar.
Wstań — powstań.

AMOR

Czar?

ANIOŁ 2

Wstaj. Czar!
Chłopcze! Zeskocz, a żywo.

AMOR

Ktoś ty? — Kim jesteś ty?

ANIOŁ 2

Jestem duszą szczęśliwą!
Szczęśliwą jestem duszą,
duszą szczęśliwą, wolną.

AMOR

Czyjże rozkaz mnie wzywa?

ANIOŁ 2

To nie rozkaz.

AMOR

Wołanie!

reaguje na echo własnego okrzyku

Słyszę.

ANIOŁ 2

Kto słyszy, wstanie.

AMOR

Podnosi się, wstaje

Ach. — Co to jest?

ANIOŁ 2

Ocknienie.

AMOR

Czym ten dreszcz?

ANIOŁ 2

To jest życie.

AMOR

Czy to noc — ?

ANIOŁ 2

Noc. — O świcie
swobodzie naszej koniec.

AMOR

Żyję!!

ANIOŁ 2

Teraz ty goniec!

Z głębi sceny wchodzi Anioł 2 i Amor, druga postać z pomnika Ankwicza. Na horyzoncie za folią pozostaje Poeta.

AMOR

Żyję!!! — Czuję, napływa siła!
Gdzie ta, co ze mną była?

ANIOŁ 2

Zapomnij.
Widzisz, widzisz mnie żywą
Serce bije — a twoje?

AMOR

Tak — tak — serce mi bije.

ANIOŁ 2

Kocham. —

AMOR

Piękna, lilijo!
Cóż te szaty cię kryją?
Ty mię budzisz z kamienia.

ANIOŁ 2

Ty uczynisz, że rajem godzina.

AMOR

patrząc w kierunku Anioła 1 i Niewiasty

Kto są tamci —?

ANIOŁ 2

Za tamtą kolumną?

AMOR

Idą jak nieprzytomni.

ANIOŁ 2

Kochanka, oblubieniec;
jako my zakochani.

AMOR

Jako my?! — Jego pani?!

ANIOŁ 2

Jako ty mój młodzieniec.
O pójdz — nie patrz — pójdz ze mną.

Amor nie może oderwać spojrzenia od Niewiasty. Anioł 2 wyprowadza go w przeciwną stronę sceny. Z głębi zza folii Poeta wyprowadza Panią z pomnika Skotnickiego w towarzystwie Aniołów 3 i 4. Motyw muzyczny Pani.

AMOR

niepewnie, sprawdzająco

Kochasz. —

ANIOŁ 2

Kocham, w noc ciemną
Dam ci miłość tajemną.
Ty mój.

AMOR

jakby pytając

Ja twój, ty moja.

ANIOŁ 2

Kochaj.

AMOR

Kocham.

ANIOŁ 2

Ja twoja.

Dialog Anioła 2 z Amorem ma charakter sceny inicjacyjnej. Dla chłopca jest to pierwszy kontakt z kobietą, co wywołuje w nim szczególne napięcie.

SCENA 4

Anioły z obu stron prowadzą, okrytą tiulowym szalem, Panią z pomnika Skotnickiego. Za nimi Poeta.

PANI

do Anioła 4

Gdzie mnie wieszysz?

ANIOŁ 3

W blask.

PANI

zdziwiona obecnością Anioła 3

Gdzie mnie wiedzicie?

ANIOŁ 3

W świt.

PANI

Kto wy?

ANIOŁ 4

Idziem na spyt.

ANIOŁ 3

Idziem budzić.

PANI

Nie warto.

Grób przede mną zawarto
i kamieniem ten grób przyłożono.

ANIOŁ 3

Byłaś mu żoną?

PANI

Nie, nie byłam.

ANIOŁ 4

Czy znałaś?

PANI

Nie wiem. — Ja się modliłam
i lutnię ze sobą wzięłam,
i lutnią się bawiłam,
i miałam ręce załamane,
jak teraz.

ANIOŁ 3

Rozplącz ręce.

PANI

Rozplątać...

ANIOŁ 4

Rozpleć dłonie.

PANI

A ból, który mam w łonie — ?

ANIOŁ 3

Zapomnij — potrzebę czoło.
Czy jeszcze co pamiętasz?

ANIOŁ 4

Byłaś kiedy wesołą?

PANI

Czy ja byłam kiedy wesołą?
Nie wiem. — Ja się smuciłam.

ANIOŁ 3

Czego?

PANI

Stałam na grobie.

ANIOŁ 4

Zeszłaś z grobu.

PANI

Na chwilę?

ANIOŁ 3

Tak, tą jedną godziną
budzisz się —

PANI

Czuję, płyną
strumienie krwi do rąk.
Byłam w męce — ty budzisz — ?

ANIOŁ 4

Budzę, zapomnij mąk.

PANI

Czyli ty mnie nie łudzisz?

ANIOŁ 3

Nie łudzę — żyjesz.

PANI

Żyję!!

ANIOŁ 4

Zasłonę odrzuć z głowy,
a ujrzysz wkoło siebie
nas żywych i świątynię —
bo dotąd ją dla ciebie
zasłony rąbek kryje.
Podnieś rękę do czoła.

Anioły 3 i 4 zdejmują z Pani tiulowy szal, który odbiera Poeta.

PANI

Ty masz postać Anioła.

ANIOŁ 3

Pójdiesz ze mną!

PANI

Pójść z tobą!
Gdzie wieszysz?

ANIOŁ 3

Na wesele!

PANI

Ty gwiazdy masz na czele.

ANIOŁ 3

Gwiazdy. — Mam światło ducha!

PANI

Słyszę. —

ANIOŁ 3

Kto słucha, pójdzie za mną!
Gdy chcesz — echo wyśpiewa,
co chcesz. Tylko się wsłuchaj.
Słyszysz, tam, ptak trzepoce.
Słyszysz — łopocą drzewa
we wicherze tam od pola —?

PANI

Ach, ten blask — tam migoce...

rozglądając się w obie strony kulis

Kto są tamci? —

ANIOŁ 3

Są żywi...

PANI

Kochankowie? —

ANIOŁ 3

Szczęśliwi.

Anioł 3 wyprowadza Panią w lewą kulisę. Daje znak Aniołowi 4, aby pozostawił go samego. Z prawej wraca Anioł 1. Motyw muzyczny zakochanego Anioła. W pierwszej części sceny Anioł 3 stara się przełamać nieufność przesądnej kobiety środkami magicznymi (potarcie czoła, zdjęcie chusty). Kiedy efekt zostaje osiągnięty, scena przybiera charakter sceny miłosnej.

SCENA 5

ANIOŁ 1

Idź pobudź te, co w tamtej są kaplicy,
zadumane.

ANIOŁ 4

Ty sam?

ANIOŁ 1

Ja sam. —

ANIOŁ 4

Czyli twoje ciało czyste?

ANIOŁ 1

Czyste. — Spójrz mi w oczy.
Patrzaj po moim stroju,
poznaj, lilie przejrzyste.

ANIOŁ 4

Daj rękę.

ANIOŁ 1

nie podając ręki

Idź w pokój!

Anioł 4 wychodzi.

Anioł 1 jest podniecony, pod wyraźnym wpływem sceny erotycznej, która miała miejsce za kulisami. Czuje się przyłapany przez Anioła 4. Stąd jego ekspansywne zachowanie. Chce zostać sam, ponieważ nie może zapanować nad rozbudzonymi uczuciami. „Proces ożywiania — twierdziła Maria Prussak — to przede wszystkim proces budzenia się zmysłów. Pierwszą reakcją organizmu staje się świadomość własnej stającej się biologii, zdumiewającej, bo nieoczywistej dla posągów zbudowanych z kamienia lub srebra. Pierwsze skojarzenia rozbudzonych zmysłów związane są z erotyką, co z kolei wywołuje niekonkretny i różnie ukierunkowany stan oczekiwania”¹⁰⁸.

¹⁰⁸ M. Prussak: „Po ogniu szum wiatru cichego”..., s. 93.

SCENA 6

Na scenie Poeta i Anioł 1.

ANIOŁ 1

do Poety

Jakoż się wyrzec tej miłości?
Uciekłem z objęć krasnolicy.
Przysiągłem. — Jak dochować śluby,
gdy żądza ciągnie do zguby — ?
Kocham, uciekłem — kocham, żądam,
daremno; ogień w piersi tłumię;
żądam, a żądzę nie rozumiem
i ze wstydem po niej poglądam.
Idzie. —

*Poeta odciąga go na przód sceny, gdzie staje się niewidoczny dla wchodzących
Amora i Niewiasty.*

SCENA 7

NIEWIASTA

Gdzie mój kochanek?

AMOR

po raz pierwszy zazdrosny

Cóż szukasz za nim smętna?
Czemuż jesteś na niego
i na miłość jego pamiętna?

NIEWIASTA

Całował.

AMOR

Jak całował?
Czy tak? —

całuje

NIEWIASTA

Tak całował.

AMOR

Pocałuj.

NIEWIASTA

O tak, o tak — o, dłużej,
ty ze mną — pójdz ty ze mną.
Miłość zakryje chusta.
W ustroń pójdziemy ciemną.
Kochaj.

AMOR

Kocham.

ANIOŁ 1

niewidoczny dla nich, powstrzymywany przez Poetę

Zwodnica!

AMOR

Czy pamiętasz?

NIEWIASTA

Nie pomnę.

AMOR

Gdzie spoczniem ulubiona?

NIEWIASTA

Jesteśmy jako te bezdomne
istoty. —

AMOR

Weź w ramiona.
O, przytul, przytul, pieść.

NIEWIASTA

Daj ust. —

AMOR

Kochaj — ja cię w róże uwieńczę;
oderwę róże z trumny,
zdejmę róże z ołtarza
i tobie dam.
Pani moja.

NIEWIASTA

Mój chłopcze ukochany.

Poeta kieruje Amora i Niewiastę w kulisy. Anioł 1 śledzi za nimi wzrokiem. Tymczasem z drugiej strony pojawia się Anioł 4 z Tempusem. Tempus, wymiennie zwany przez autora po polsku Czasem, wyposażony jest w otwartą kosę.

SCENA 8

ANIOŁ 4

Cóż, stary? Oddaj kosę.

ANIOŁ 1

zaczępnie

Niech trzyma.

TEMPUS

Jest kto?

ANIOŁ 4

Nikogo nie ma.

TEMPUS

Cóż mam czynić?

ANIOŁ 4

Rzuć kosę!

TEMPUS

Bieg się rzeczy zatrzyma.

ANIOŁ 4

Zatrzyma się.

TEMPUS

Co słyszę?

ANIOŁ 4

Zatrzyma się bieg rzeczy.

TEMPUS

Będzie chwila spokoju.

ANIOŁ 4

Chwila wiele uleczy.
Noc jedna — noc jedyna.
Pierwsza płynie godzina.
Wstań i żyj. — Kosę złóż.
Zatrzymaj rzeczy bieg.

TEMPUS

odkłada kosę

Upływa wiek, przelata wiek,
tysiące lat, tysiące lat.
Patrz, zatrzymałem świat.

ANIOŁ 4

Żyj. —

TEMPUS

Zbyłem trwogi, trudu.
Och, zbyłem z głowy lęku;
tak nuży kosę dzierżyć w ręku,
wieczyście, wiecznie w dłoni —
a krew bije do skroni.
Krew do ciała napływa,
żyw jestem — krew porywa!
Słysz! — siądziemy na konie
i pogonim lotami na błonie
ku góróm — ponad rzeki.

ANIOŁ 4

Przed świtem trza tu być.

TEMPUS

Czas jest i świt daleki.
Noc jasna, jasna noc.
Polecim het — het — w lot.

ANIOŁ 4

Jak wyjdiesz stąd?

TEMPUS

Jak? — Kto ma klucze wrot?

ANIOŁ 4
Żaden z nas.

TEMPUS
Więc gdzie są!?

ANIOŁ 4
Zewnątrz zamknięte bramy,
a my kluczków nie mamy.
Pozostaniesz tu —

TEMPUS
Nie chcę!
Przełamie wrót tych siłę.

ANIOŁ 4
Czymże?

TEMPUS
Bierze do ręki na powrót kosę
Kosą.

ANIOŁ 4
Nie ruszaj!

TEMPUS
Ostać mnie nie przymuszaj.

ANIOŁ 1
Idę.

TEMPUS
Na świat.

ANIOŁ 1
Na koń.
Ja z tobą.

TEMPUS
Pierwszy goń!
Noc jasna, jasna noc.
O patrz, rozwieram wrota.
Na świat!
Żegnajcie mury! Wróćę!!!

Anioł 1 i Tempus odchodzą w głąb sceny. Anioł 4 w kulisy, być może w poszukiwaniu Anioła 3. Poeta wyprowadza z zapadni Klio i Pannę, postacie z monumentu Sołtyka. Klio z księgą, Panna z bukietem kwiatów.

SCENA 9

KLIO

ze skargą, smutna

Nad księgą czuwam lat dziesiątki.

PANNA

I cóż ci księga daje?
Czy daje księga wiarę?

KLIO

Wspomina biegi dziejów stare,
pamiętki
i coraz starsze, dalsze dzieje.

PANNA

A wiara?

KLIO

Ta się raczej chwieje.

PANNA

Rzuć księgę.

KLIO

Księgę rzucić?

PANNA

To się przestaniesz smuć!
Cóż tobie trudy cudze?
I cóż tobie łzy czyje?
Nie, siostró, nie myśl o tym.
Ja sama zadumana
byłam nade mną i nad tobą;
i myślę: po cóż my żalobą
kajamy się, zadumą — ?
rzuć księgę, księgę rzuć;

zobaczysz — co będziem same czuć
za siebie, przez się — żywe,
niepamiętne, szczęśliwe! —

KLIO

Mogę ja być szczęśliwą?

PANNA

Będiesz, tę jedną noc.
Rzuć księgę, zyskasz moc,
moc świętą zapomnienia.

KLIO

Siostró, jesteś z kamienia.

PANNA

Oddychać, chwilę żyć!
Nie smucić się! — być!!! być!!!

KLIO

Precz, księgo — myśli katownio,
zabijałaś moje porywy,
trułaś serca —

Poeta odbiera od niej księgę.

PANNA

Zapomnij!

POETA

Obłok się nad widownią unosi —

KLIO

— oczy mgleją,
znikają myśli z oczu.
Oczy mam nieprzytomne.
Zapominam —

PANNA

Śmieję się, uśmiechnij ino.
Słuchaj, jestem dziewczyną!
Chcę się kochać.

KLIO

Pustoto!

PANNA

Miłość jest szczerzotą.
Czy to prawda?

KLIO

Jak dusza,
prawda inna każdemu.
Są, co kłamią.

PANNA

Są? — Czemu?

KLIO

Opętani przez żądze.
Patrz, rozwarli wrzecządze.

PANNA

Powietrza świeży wiew,
gdy wionie na grobowce,
na trupy, czyli wstaną?

KLIO

Nie powstają umarli.
Ciała się skruszą w prochy.
Pełne tych ciał te lochy.
Dziś z ciał tych mnogich pył,
żadnych już nie ma sił,
by wstał i znowu był.
My jedno nieśmiertelne
duchem. —

PANNA

Ich dusze żyją?

KLIO

Żyją.

PANNA

Gdzież są?

KLIO

Te z win się myją,
zanim wstąpią do Raju.

PANNA

Cóż dla nich Rajem jest?

KLIO

Rajem powrót do kraju,
Gdy na wyższe się duchy przetworzą.

PANNA

Wrócą kiedy?

KLIO

Po latach.
Gdy się wszystko odmieni
i z tych silnych kamieni
będą gruzy.

PANNA

My w gruzach!

KLIO

Upłyną jeszcze wieki,
jeszcze czas ten daleki,
wrócą duchy z powrotem.

PANNA

Wiem. —

KLIO

Wiesz?! —
idźmy w blasku
przypatrzeć się zjawisku.

PANNA

Jakiemuż to zjawieniu?

KLIO

Gdy Bóg przyjdzie w odzieniu
króla.
Złota jego koszula,

chorągiew w jego dłoni.
Ten dusze w odkupieniu
przez swą koronę u skroni
sprowadzi wybawione
w tę świątynię!

PANNA

Wskreszone!?!

KLIO

Duchy wskreszone!

PANNA

Wiem. — Duchy pośle żywe!
Między żywe! —

KLIO

Wskreszenie!
I każdemu odważy
osobne przeznaczenie.
U tych stanie ołtarzy.

PANNA

Cyt, siostró — kto to?

*W głębi sceny pojawia się Rycerz z posągu Włodzimierza Potockiego z mieczem
w dłoni, prowadzony przez Poetę.*

KLIO

Cienie!
Wstąp ze mną na promienie.

PANNA

Któż to ten piękny...?

KLIO

Rycerz —

PANNA

Zbudź mi rycerza!
Pokocham — zakochana.

POETA

Zastukaj do pancerza.

KLIO

Żegnaj, siostró — odchodzę.

PANNA

Ja ostanę z rycerzem.
Tak tem powietrzem świeżem
jestem oprzytomniona,
że czuję, jak mi bije
krew i serce u łona,
i kocham — kocham jego.

patrzac w kulisy, gdzie widzi Anioły

Któż oni?

POETA

Oni strzegą
skarbów wielkiego ducha.

Klio odchodzi w głąb sceny. Rycerz doszedł już do Panny.

PANNA

Siostró, widzisz — on słucha!

Najważniejsze informacje dotyczące tej sceny znajdują się w części opisowej. Tu warto dodać istotne skojarzenie, dowodzące głęboko tkwiącego w Wyspiańskim idiomu. Dialog dwóch sióstr, Klio i Panny przywołuje rozmowy innych sióstr — Marii i Anny z „Warszawianki”, utworu o sześć lat wcześniejszego. Maria reprezentuje pełen zwątpienia w historię kasandryczny ton („Wam oto wiara się rozwiła. / Przenaczeń twoich gwiazda leci mimo... / więc rycerze i boje stracone —”¹⁰⁹), a młodszą Anna pełna jest nadziei na zwycięstwo w rozpoczynającej się bitwie i zachwytu nad idącym do walki rycerstwem („Patrz! Jacy piękni, młodzi, jak dorodni; / cały gościniec pełnią, tak sutym szeregiem / płyną na koniach...”¹¹⁰). W zakończeniu „Warszawianki” Maria wypowiada znamienne dla „Akropolis” słowa: „Serce moje martwieje, / zbudź moje serce — / siostró... serca nie czuję. — — / Daj rękę — oto martwota. — / Wołaj, krzycz... / przywróć mi czucie. — — / Ręce moje sztywnieją. / Myśl, myśl skrzepła się w lody”¹¹¹.

¹⁰⁹ Idem: *Dramaty o powstaniu listopadowym...*, s. 43.

¹¹⁰ Ibidem, s. 47.

¹¹¹ Ibidem, s. 55—57. Warto przywołać wspomnienia Heleny Modrzejewskiej z przygotowań roli Marii w *Warszawiance*: „[...] przeistoczenie zaś osieroczonej kochanki w Kasandrę polską poeta przeprowadził tak mistrzowsko, że od razu trafiło mi do przekonania i ułatwiło zadanie”. Cyt. za: *Wyspiański w oczach współczesnych*. T. 2..., s. 363.

SCENA 10

PANNA

stukając zalotnie, żartobliwie w pancierz

Kochanku.

WŁODZIMIERZ

Sławo!

PANNA

Ja nie sława.
Ja rozkosz, lubość, ja zabawa.
Ku tobiem przyszła, rycerzu,
jak dziewczka — i stoję przy żołnierzu
krewka. — Kochanku, chodź.

Jeszcze raz puka w pancierz.

WŁODZIMIERZ

Na bój!?

PANNA

Miecz ten odpasziesz twój.
Zestąp.

WŁODZIMIERZ

Gdzie moi? Gdzie są moi!!?

PANNA

Jacy twoi? — Ja k'tobie
zeszłam, bom zakochana.
A ty? —

WŁODZIMIERZ

Mam odeprzeć tyrana!!

PANNA

Jakiego? Kogo? — nie ma.
Nikogo nie ma. — Ty się mylisz.
Pochyl się — gdy się pochylisz,
ujrzesz, żem jest tu sama
przy tobie, w ciebie patrząca.
Zestąp.

WŁODZIMIERZ

Ty miłująca?

PANNA

Zestąp.

WŁODZIMIERZ

Otom przy tobie.
Bitwa tutaj być miała?!

PANNA

O nie — teraz jest rozejm.

WŁODZIMIERZ

Ty śmiejąca — w uśmiechu?

PANNA

Ja pragnę — ja bez grzechu.
Ty piękny.

WŁODZIMIERZ

A ty ładna.

PANNA

To miłość nami władna.
Pocałuj. —

WŁODZIMIERZ

Muszę zapomnieć.

PANNA

Zapominaj.

WŁODZIMIERZ

Kochanko!

Oddaje miecz Poezie.

Cyt — muszę oprzytomnieć.

PANNA

Czy mnie żądasz?

WŁODZIMIERZ

Całuję.

PANNA

Kocham! —

WŁODZIMIERZ

Krew żywą czuję!
Ze mną! ze mną dziewczyno.

PANNA

Tą jedyną godziną
żyjemy. — Krew w nas krąży.

WŁODZIMIERZ

Jestem w armii chorąży.

PANNA

O ty mój bohaterze!

Muzyka. Motyw chorałowy.

WŁODZIMIERZ

Czyli grają na lirze?
Skąd te dźwięki?

PANNA

Patrz we mnie.
Cicho. — —
Zejdźmy w ubocze.
Ramieniem cię otoczę —
o luby — o kochany.

WŁODZIMIERZ

Cyt — to szemrzą organy.
Ktoś pośrodkiem hal krąży.

PANNA

Zakryję twoje oczy
rękoma — uchodź ze mną.

WŁODZIMIERZ

Tam?

PANNA

Tam — w kaplicę ciemną.

Wychodzą, kierowani przez Poetę, który zostaje sam na scenie. Zmiana dekoracji. Sława, o którą woła na początku sceny Włodzimierz, odwołuje się do alegorycznego wyobrażenia na nagrobku. Równocześnie jednak jest tradycyjnym zawołaniem wszystkich postaci rycerskich u Wyspiańskiego. Sława będzie punktem odniesienia dla Hektora, wzywa ją również chór żołnierzy w „Warszawianie”. W „Akropolis” to zawołanie jest szczególnie ironicznie pointowane.

Obudzony przez Pannę Rycerz uzyskuje życie, którego przejawem mogłaby być scena z Poetą w „Weselu”. Niezmiernie znajomo brzmi język Włodzimierza, język walecznej tromtadracji, którą w obecności Poety wykpiwa Panna. Dla Poety w „Akropolis” jest to kolejny wariant rozwoju postaci narodowego bohatera w świecie, w którym do bitwy, która mogłaby wyzwolić kraj, nie dochodzi.

SCENA 11

POETA

sam, na przodzie sceny

Noc w mieście głęboka; Skamander połycka,
Wiślaną świetląc się falą,
A stróże wąsala ściskają mieczyska
i hasłem zawodnym się żalą.
Czy nuta dobiegnie wołana?
— czekają.
— czekają.

Monolog międzyaktowy Poety pozwala mu wyartykułować swój stan artystycznego rozgrzania i mimo walkę z chorym organizmem prowadzić dalej grę rozpędzonej wyobraźni. Kwestia: „Czy nuta dobiegnie wołana?” ma szerszy wymiar niż odniesienie do akcji na scenie.

SCENA 12

Na podeście-zapadni dwaj Strażnicy, starszy i młodszy. Poeta wprowadza Pazią, który ukrywa za plecami bukiet fioletów. Nad Strażnikami rząd wron. Na środku sceny stalla kościelna, stara i ozdobna, która, podtrzymując w widzu skojarzenie obecności w katedrze, będzie w tej scenie tronem.

STRAŻNIK 1

Czuwajcie.

STRAŻNIK 2

Czuwajcie.

POETA

Hola.

PAŹ

Echo płynie od pola,
od Skamandru echo przybiega
i ginie w murach miasta.

STRAŻNIK 1

Czy wiecie, że chwycono szpiega,
gdy u wielkiego dzwona
uwadził skrzydłem
i ułowił się w sieć zastawioną.

STRAŻNIK 2

Któż się ułowił?

PAŹ

Wrona.

STRAŻNIK 2

Z daleka biegł?

PAŹ

Ptaka szary,
przybiegł słuchać, co szepce nasza dusza,
i wpadł w sieć —

STRAŻNIK 1

Martwy leży,
w piór przemokłej odzieży,
bo gdy chciał zrywać pęta,
krwią spłynęły skrzydłeta.

STRAŻNIK 2

Niech nas nie podsłuchuje.

PAŹ

Widziałeś — pająk snuje
od zegarowej wieży ku dzwonnicy,
od dzwonnicy do szczytu świątyni.

STRAŻNIK 1

Patrzę, co noc tak czyni.

Przez scenę przechodzą objęci Parys i Helena. Paż darowuje jej bukietik fiołków.

PAŻ

Fijołki świeże...

Parys i Helena wychodzą.

Paż do Strażników.

Z leża idą na inne leże.

Paż wychodzi za Parysem i Heleną.

Ta scena, nawiązująca do tradycji antycznej i szekspirowskiej, powinna mieć charakter komediowy. W twórczości Wyspiańskiego znajdujemy wiele dowodów, że w „wiślanej fali” odbijają się wszystkie zamki, zaludniające jego wyobraźnię. Zarówno zamek Hamleta, jak i twierdza trojańska. Podobnie język, który jest summa polszczyzny od renesansu po współczesność autora, od najwybitniejszych dzieł piśmiennictwa po folklor, o czym przekonująco w swojej monografii pisze Ewa Miodońska-Brookes¹¹².

SCENA 13

STRAŻNIK 1

Co to jest człowiek? Myślę, a nie wiem nic.

STRAŻNIK 2

Chciałbyś mieć onę gładkość lic?

STRAŻNIK 1

Chciałbym mieć tę gładką kobietę.

Co mi tam lice.

Zazdrośne mi się zdają te błyskawice

Hektora — jak on to tak ogromnie szeroko

broni naszego dwora

i wie, że nie ujdzie zgonu...

Odgłos przelotu wron.

¹¹² S. Wyspiański: *Akropolis...*, s. 170 i nast.

STRAŻNIK 2

Idzie, to jego pora.

STRAŻNIK 1

Hasło.

Z bocznej loży wchodzi Hektor.

Jak wspominałem w części opisowej, scena Strażników przypomina scenę Grabarzy z V aktu „Hamleta”. Warto pamiętać, że „Akropolis” i studium o „Hamlecie” były pisane w przybliżonym czasie. W obu scenach mamy podobną relację postaci. Pierwszy jest bardziej „filozofem”, drugi raczej prostakiem.

SCENA 14

HEKTOR

Sława Ilionu!

STRAŻNIK 2

Sława Ilionu hasło.

Motyw muzyczny „kruków”.

HEKTOR

Ptactwo wróżbą odwrzasło.
Cóż mówią? Kiedy zginę?

STRAŻNIK 1

Nigdy!

STRAŻNIK 2

Nigdy!

HEKTOR

Kto wstrzyma
bieg przeznaczeń i losy?
Jestem i będę walczyć. — Zginę. —
Gdzie ta dziewczka, co wróży?

STRAŻNIK 1

Chcesz ją widzieć?

HEKTOR

Nie żądam. Wiem już. —

*Z lewej kulisy wchodzi Priamus i Hekuba. Zasiadają w stalli.
Hektor zadaje retoryczne pytania. Szuka potwierdzenia swojej śmierci. Zaprzeczenia
go drażnią.*

SCENA 15

PRIAMUS

Synu, radością ci nowinę powiem,
że Achilles nie walczy.

HEKTOR

Czemu?

PRIAMUS

Ciesz się więc, bo nic złego
nie może stać się tobie.
Życ będziesz.

HEKTOR

Nie chcę tego.

PRIAMUS

O ty jedyna moja chlubo,
o ty jedyna obrono,
rozstać chciałbyś się z żoną
kochającą i odbiec dziątek,
i nas u kresu latek
ostawić samych? — Zgubo!
Ilionu zguba twoja myśl!

HEKTOR

Moja wola!
Walczyć!

PRIAMUS

Za nas? Za miasto?

HEKTOR

A czymże wy jesteście?
Ten podły gach z niewiastą...

PRIAMUS

Masz żonę.

HEKTOR

I ostawiam wam syna.
Pójdę, gdzie mnie godzina
zawezwie.

PRIAMUS

Co cię zmusza?
Jaka to myśl przeklęta?

HEKTOR

Dusza!

PRIAMUS

Na ojca się porywa
i chce zatrwożyć we mnie
starca. — O synu, synu.
Sam już ostanę ze starością.
Ciebie sława i wielkość uwodzi.

HEKTOR

Sława mnie rodzi.
Wyście ojciec — poważam —
nie bierzcie mi to źle — że się odważam
rzec, co moim jest bólem.

PRIAMUS

Chciałem, byś ty był królem.

HEKTOR

Chcę, byście wy ostali.

PRIAMUS

Mówisz nam, żeśmy mali;
za mali, by sięgnąć ku tobie.
Duch cię niesie.

HEKTOR

Ojcie — to, co ja robię,
czynię dla się i przez się.
Jestem na to postawion
walką, ustawną walką
we świętości obronie.
Wytrwam i będę zbawion.

PRIAMUS

Cóż jest ta świętość?

Hekuba zasypia.

HEKTOR

Oto tym, co w mym łonie
na samo wspomnienie
żywiej porywa krew i sumienie
ostawia wiecznie czyste:
Ojczyzna — Ilion —
żywe i wiekuiste.

PRIAMUS

Matka przysnęła.

HEKTOR

Senne powietrze mgliste
uśpiło —

PRIAMUS

Spiało starą.

HEKTOR

Zejdę chwilę ku żonie.

PRIAMUS

Idź ku dziecku.

Hektor wychodzi w kierunku łoża. Odgłos przelatujących wron budzi Hekubę. Scena ta — zarówno atmosferą, jak i językiem — podobnie zresztą jak cały akt trojański, jest inspirowana „Odprawą posłów greckich” Jana Kochanowskiego. Jedną z istotnych konsekwencji inscenizacyjnych będzie „jagielloński” kostium. Z psychologicznego punktu widzenia istotny jest brak porozumienia między synem i rodzicami, a zwłaszcza ojcem. Priam chciałby widzieć w najstarszym synu sukcesora tronu, władcę państwa i wreszcie opiekuna. Motywacje i zachowanie Hektora są dla niego niezrozumiałe, a jego świat wewnętrzny całkowicie niedo-

stępny. Niektórzy badacze tekstu w sposobie budowania postaci trojańskiego bohatera sugerują nawiązania do osoby Chrystusa. „Całkowita izolacja Hektora od ludzi, którzy do niego nie dorastają, wewnętrzne wsłuchanie w głos jakowejś górnej władzy, świadomość, iż jego powołanie nierozłączne jest z ofiarą życia, heroiczny smutek, z jakim Hektor patrzy na świat — wszystkie te przesłanki wskazują, że modelem biografii Hektora było życie Chrystusa, przede wszystkim zaś, iż postawa Hektora w swych fundamentalnych sensach została ukształtowana w oparciu o ewangeliczne ujęcie Boga-Człowieka”¹¹³. Takie odniesienie postaci nie może przysłonić istotnych środków artystycznych, użytych w tej scenie przez autora, jak choćby ironia, zarówno w języku, jak i w sposobie budowania sytuacji. Dzięki niej problemy pary królewskiej sprowadza Wyspiański na ziemię.

SCENA 16

HEKUBA

Spominam dzień urodzin
naszego pierworodnego —
jak go wzięłam raz pierwszy na ręce
a dzisiaj on rycerzem!

PRIAMUS

W męce,
we wiecznej męce ducha.

HEKUBA

Widzę, jak był maleńki
i u swojej mateńki
bawił długie godziny,
śmiejący i gwarliwy;
dziecko małe.

PRIAMUS

Wyrósł w męża — straszliwy;
lata jego dostałe;
duchem pierwszy nad twoje syny;
wyrósł w męża.

HEKUBA

Jak się cieszę, że on zwycięża,
że masz chlubę w tym synie?

¹¹³ Ibidem, s. 81—82.

PRIAMUS

Mieczem walczy, od miecza zginie.

HEKUBA

On to wie?

PRIAMUS

On wie o tem.

HEKUBA

Czy przygnębion?

PRIAMUS

Wspomniał tu coś przelotem;
już nie pomnę — zabyłem.
Ja co inne myślałem,
gdy on mówił.

HEKUBA

A gdzie on się oddalił?
Czy ku żonie?

PRIAMUS

Ku żonie.

HEKUBA

Zgadłam — serce ma w łonie.
Wiem, on ma w łonie serce.

Oboje zasypiają.

To jedna z najpiękniejszych scen w literaturze polskiej. „Przejmująca rozmowa”, jak pisze Błoński. Zarówno Priam, jak i Hekuba wiedzą, że nie mogą wpłynąć na postępowanie swoich dzieci, że powołany przez nich świat usamodzielnił się, osiągnął autonomię, którą oni mogą jedynie obserwować. Równocześnie między nimi jest niezwykle intensywna bliskość, mimo różnicy zdań na każdy prawie temat. Ich sen jest antycypacją ostatecznego odejścia.

Z przodu sceny Paź wprowadza Parysa i Helenę.

PAŹ

Ot, tam siedzą i gwarzą.

HELENA

Co mówią? O mnie?

PAŹ

Marzą.
Zdaje mi się, że mówią o Hektorze.

HELENA

Nie o mnie?

PAŹ

Myślą może.
Może o tobie myślą,
a o Hektorze bają.

PARYS

Idź i kaź, niech zagrają,
to się starzy pocieszą z nami.

Paź wychodzi w kulisy. Pierwsze słowa Heleny świetnie obnażają jej egocentryzm, a środek dyplomatyczny, użyty przez Pazią, unuchamia temat sukcesji władzy. Parys, nie mogąc zaspokoić jej ambicji, będzie akcentował kobiecość.

HELENA

Kiedy weźmiesz berło?

PARYS

Muszę czekać.

HELENA

Hektorowego zgonu.
Nie maszże to prawa do tronu?

PARYS

Nie mam.

HELENA

Boś leniwy.
Mów z ojcami, niech berło oddadzą.

PARYS

I cóż ja zrobię z władzą?
Cóż mi po niej? Mam ciebie.

HELENA

Będiesz pierwszy.

PARYS

Nie żądam.
Kiedy na cię poglądam,
nie chcę nic prócz kochania.

HELENA

Czyli żem tylko łania?
A byłam już królową!!

PARYS

No, wyrzec, mów to słowo:
Kocham.

HELENA

Kocham, może.

PARYS

No, rzecz mi: pójdźmy w łóżko.

HELENA

Pójdźmy.

PARYS

Rzecz mi jeszcze:
że nie chcesz nic nad kochanie.

Muzyka. Motyw dworsko-miłosny.

HELENA

Kochania chcę —

PARYS

Czy słyszysz granie?

HELENA

Słyszę— —
Starzy zdrzemnęli.

PARYS

Drzemią.

HELENA

Gwiazdy świecą nad ziemią.
My świecimy drugie gwiazdy.

PARYS

Czas przystanął.

HELENA

Noc cicha.

„Niebo gwiazdziste” nie skłania Parysa i Heleny do refleksji etycznej, nie pobudza do poczucia odpowiedzialności za dziejące się wypadki. Są jedynymi w akcie trojańskim, którzy nie odnoszą się do toczącej się wojny. Jak pisze Błoński: „Dla Parysa i Heleny istnieje tylko chwila, tylko teraźniejszość (nie przypadkiem mówią prozą!)”. Ostatnia uwaga nie odpowiada prawdzie. Parys i Helena między sobą mówią wierszem, co zresztą wzmacnia motyw miłosny. Prozą rozmawiają z Priamem i Hekubą, dzięki czemu ostrzejszy staje się konflikt ojca i syna. Zresztą, w tym mówieniu prozą jest także znaczący wyjątek, kiedy Parys tłumaczy ojcu jego „filozofię władzy”: „Wszystkich masz, ojczu, wszelakich, / byś wzrok cieszył — stać cię i na takich / jak my: — zupełnie boskich, / spokojnych i beztroskich”. Argumentacja jest tak porażająca, że Priam nie znajdzie na nią kontrpropozycji. Zanim jednak rozmowa się zacznie, Parys banalizuje sen rodziców. Noc, czas bezsenności i czuwania pozostałych postaci, jest dla niego i Heleny chwilą erotycznego zaspokojenia. Wypiański bardzo przekonująco pokazuje ten związek jako wzajemną fascynację seksualną, poddanie się „żądrom nieprzepartym”.

PARYS

Słyszysz? — Starzec oddycha.
Starcem być się nie zgodzę.
Chcę mrzeć młody.

HELENA

Ja chcę moją zachować urodę.
Ja twych uścisków głodna;
dla nich rzuciłam Spartę,
okryłam dom żałobą;
żądze te nieprzeparte
porwały mnie ku tobie;
wiem, że nieprawość czynię,
wiem, że źle, że źle robię;
ale kocham — pożądam.

PARYS

W ciebie jeno poglądam.
Pójdź w łóżce.

HELENA

Idę z tobą.

Budź się Priam i Hekuba.

PARYS

Ona powiedziała, że żaden z Achajów nie ma tak myślących oczu jak ja.

PRIAMUS

Czy ty sądzisz, chłopcze, że ona w ogóle co myśli?

PARYS

Czy ty co myślisz?

HELENA

Właśnie myślę, jakbyś ty wyglądał, gdybyś włos szesał jak tenejski Apollo.

PARYS

A widzisz, ojcze, myśli o mnie.

PRIAMUS

Myśli o peruce.

PARYS

A właśnie porównała mnie z Apollonem i sądzę, że bardzo trafnie, i gdyby Apollo wyglądał tak jak ja, to nawet by mi się bardzo podobał.

HEKUBA

Ja też tak myślę.

PRIAMUS

do Parysa

Sądzisz więc, że wygląda inaczej?

PARYS

Nie myślałem o tym.

PRIAMUS

A właśnie nad tym pomyśleć było warto.

A czy wy wiecie, że wasza głupota to jest nasze nieszczęście?

PARYS

A czy to nie jest właśnie wasza cnota, że my możemy być głupi do woli

pod osłoną waszego majestatu woli
i majestatu siły.

HEKUBA

I ja tak myślę.

PARYS

Tacy, co na roli
pracują, są — są i wojenni,
są w rzemiośle, we wszelkim najemnicy dzienni.
Wszystkich masz, ojcze, wszelakich,
byś wzrok cieszył — stać cię i na takich
jak my: — zupełnie boskich,
spokojnych i beztroskich.

HEKUBA

I ja tak myślę.

PARYS

Gdybym walczył, to mógłby mnie kto zranić,
mimo mojej biegłości, ot, przypadek.
Niech więc Hektor, gdy zechce mnie ganić,
pamięta — żem zrównoważony więcej niż on. —

HELENA

Chodźmy już.

HEKUBA

Niech was strzegą Bogi, pieścidla moje.

PARYS

do Heleny

Czy pójdziesz na pokoje?

HELENA

Nie, wprost do łóżka.

PARYS

Myślę to samo.

HELENA

do Priama

Pa-a!

PARYS

Pa-a, mammo!

PRIAMUS

Ostań zdrów.

Parys i Helena wychodzą w kulisę. Z drugiej strony pojawia się Poeta. Przerwana snem rozmowa Priama i Hekuby ma teraz istotne tło. Król reprezentuje państwo, które trwa ponad jednostkami, a królowa obowiązek macierzyństwa, biologicznej kontynuacji. Ich czas dobiega końca („Wieczność ciągnie nas oboje”).

HEKUBA

Podaj mi rękę.
Cieszą cię dzieci moje?

PRIAMUS

Nie — to już minęło.

HEKUBA

Radują cię dzieci dzieci moich?

PRIAMUS

Nie — to już minęło.
Świat ich się zamknął,
mój stoi otworem.
Ja widzę dalej, het poza ich żywot,
który się zdaje krótki.
Tej nocy żyjem, ocknieni, marzący
i wieczność ciągnie nas oboje;
ciebie ku wiekom, co były —
mnie ku wiekom, wiekom, które będą.
A oni, ci żyjący,
oni swoje moce i siły
tej jednej zużyją nocy
i w naszych oczach poginą.

HEKUBA

Rzekłeś.

POETA

Czas znaczy się godziną.

Poeta wyprowadza stallę wraz z Priamem i Hekubą za kulisy. Z przodu sceny, z łoży wychodzą Andromaka i Hektor. Scena ta, sięgająca do „Iliady”, odwołuje

się również do „Zbójców” F. Schillera, do tzw. pieśni Amalii. Oprócz oczywistych konotacji homerowskich, szczególnie język tej sceny i wywołana atmosfera mają w sobie coś, co przywołuje na pamięć grafiki Artura Grottgera... To wrażenie buduje autor przede wszystkim przez postawę Hektora, poczucie beznadziejności walki, do której przystępuje, przeświadczenie o niemożności odstąpienia od niej, przywiązanie do sztandaru. Skojarzenie tym zasadniejsze, jak sądzę, że walka ma się odbyć nocą, a przewidywany powrót nastąpi o „bladym świcie”.

SCENA 17

ANDROMAKA

Czyli mi wrócisz o poranku?
Powrócisz mi ty o poranku?

HEKTOR

Iść muszę, kędy sztandar mój,
kędy porporzec załopoce;
przeznaczeń wicher go podrywa;
tam wiem, że Bóg Hektora wzywa.
Wracałem zawdy, jutro wrócę
o szarym, bladym pierwszym świcie,
ciało na pastwę sępom rzucę,
na pastwę krukowi moje życie,
a duchem k'tobie lgnę, jedyna.
Pozostań — ty — wychowaj syna.

ANDROMAKA

Gdy syn dojrzeje, cóż mu powiem?

HEKTOR

By szedł jak ojciec, moim śladem.
Nie zginę, nie — rozpogódź lice,
z pierwszym świtaniem wrócę bladym.
Iść muszę. Znasz mą tajemnicę.

ANDROMAKA

Jedno wiem tylko, że mię rzucasz,
samotną w opuszczeniu wdowiem.

HEKTOR

Na drogę próżną skargę wołasz.
Wróg się raduje smętkiem twoim.
Ani mię łzami strzymać zdołasz.
Jakoż tajemne słowo powiem?

Na podeście pojawiają się Strażnicy.

ANDROMAKA

Idź i powracaj mężem moim!

HEKTOR

Gdy mnie pochłonie walka krwawa,
każ iść synowi za mną!

ANDROMAKA

Sława!

Hektor wstępuje na podest i wychodzi. Z przeciwnej strony wracają Priamus i Hekuba.

W skreślonej przeze mnie kwestii Hektora, skierowanej do Priama, syn dwukrotnie mówi do ojca, „głos twój odbiera mi siły”. Stąd decyzja, podnosząca dramatyzm sytuacji, aby konfrontację sprowadzić do dwóch słów. Dodatkowo, taka kontaminacja tekstu jest realizacją skojarzenia Ewy Miodońskiej-Brookes, która w interpretacji tej sceny przywołuje model Pasji Chrystusa. Zważywszy na całość problematyki utworu, nawet jeśli to skojarzenie nie jest w oczywisty sposób czytelne, kontekst wart ze wszech miar przywołania.

PRIAMUS

z off-u

Synu!

HEKTOR

z off-u

Ojcze, oto noc głęboka.
Ojcze...

Muzyka — motyw wron. Poeta wyprowadza z zapadni Kasandrę. Kasandra, jak artysta wobec natchnienia i twórczego pomysłu, jest bezsilna wobec wieszczego daru. To jest podstawa ich pokrewieństwa. Kasandra, patronka pesymistów, w wielokrotnionym stopniu odczuwa nadchodzące niebezpieczeństwo i zagrożone nim związki rodzinne. Bezpośrednim impulsem, uwalniającym monolog, jest wyjście Hektora, od którego zacznie się rozpad rodziny. Zderzenie okrzyków: „Ojcze”, „Synu” i wreszcie „Matko”, wzniesionego przez córkę, tworzy dramatyzm sytuacji.

KASANDRA

Matko, ogień mam w czole,
Apollona moc czuję
Hej, Apollu, grot pali,
grot w mej piersi wrażony,
krucy będą krakali
ponad zamek zburzony.

Perspektywa „zburzonego zamku” dramatyzuje zachowania i powoduje opuszczenie sceny. Priam i Hekuba wychodzą na lewo. Andromaka wychodzi w kierunku, w którym poszedł Hektor. Kasandra zostaje sama z Poetą.

Hej krucy!
Chwytajcie tę szaloną,
co wyszła patrzeć na obroty
walczących. — Komuś ty żoną?
Nie wróci mąż twój z pola.
Hej, stróże, strażnice, hola!
Zagnajcie onę do dwora!
Wiedźma! Żona Hektora!
Do mnie zlatujcie, krucy!
Krukowie, lećcie do mnie!!

Poeta — Kruk obejmuje Kasandrę. Przewidywanie złego, wieszczanie nieszczęśliwych wypadków jest bólem, zmaganiem, które łączy oboje. Poeta mimo fizycznego cierpienia nie rezygnuje ze swej roli.

Czarny mój, czarnoskrzydły,
ulubiony nocy powierniku,
przysiądź i patrz, i płakaj.
A gdy ujrzysz rycerzy, to zakrakaj.
Pancerz pod mieczem gra...

POETA

Kra-a, kra-a, kra-a.

KASANDRA

Dziób twój czarny, przyostrzy,
przytul się do mnie, siostry,
osłoń mnie piórem.
Tam walczą moi bratowie,
a bracia twoi chórem
posiedli jak czarne mrowie.

Na księżycowej mietle
roją się w świetle.
A ty, kochanku, krakaj,
a gdy ujrzysz rycerzy, to zapłakaj.
Pancerz pod mieczem gra.

POETA

Kra-a, kra-a, kra-a.
Hej, Wisłą płynie kra.

KASANDRA

Kochanku, patrzaj, krakaj.

POETA

Kra-a, kra-a, kra-a.

KASANDRA

Hej, spływa wodą kra.
Wiosna — kto jej doczeka — ?

POETA

Kra-a, kra-a, kra-a...

Kasandra wybiega do zapadni na proscenium. Poeta sam. Przełomowy moment przedstawienia. Jak II akt, przepojony duchem antyku, odwoływał się do źródeł od „Iliady” po „Odprawę posłów greckich”, tak III jest odpowiednio przysposobionym montażem dziejów Jakuba z Biblii w przekładzie Jakuba Wujka. Ponieważ jednak w mojej koncepcji „Akropolis” najważniejsza konfrontacja aktu kreacji z wizją bohatera, który ewoluuje od przywódcy w znaczeniu wojskowym po tego, który ma rząd dusz, skreśliłem całą anegdotyczność losu Jakuba, koncentrując się na dwóch kluczowych dla tej postaci momentach. Są nimi sen, podczas którego odnawia się przymierze z Bogiem i walka z aniołem, po której Jakub uzyskuje samodzielność wewnętrzną i osiąga pozycję przywódcy narodu. To właśnie te dwa zdarzenia mają decydujące znaczenie dla rozwoju głównego bohatera sztuki. Pierwszy czterowiersz sceny 18 pochodzi, podobnie jak na początku przedstawienia, z pierwszej kwestii Henryka w „Ślubie” Witolda Gombrowicza. Jest to jeden z najbardziej tajemniczych fragmentów tej sztuki. Badacze źle sobie radzą z jego interpretacją. Mnie wydał się niezmiernie adekwatny do budowanej koncepcji spektaklu, potwierdzając równocześnie swoją źródłowość. Poeta przypomina sobie i nam, co odbywa się na scenie, jakiego rodzaju misterium staje przed nami.

SCENA 18

POETA

Tu wrota niemożliwe co wciąż przemyśliwam
Tam ołtarz zniekształcony obcego psalterza
Zamknięty klamrą bezsensu kielicha
Co w bezruch grażąc draży się pasterza...

Z zapadni na środku sceny w kłębach mgły wyjeżdża Jakub. Stoi, przykryty filcowym kocem. Jest to zatem bardziej sytuacja tworzenia wizji niż dosłowny sen. Jakub trzyma w ręku długi pasterski kij, atrybut patriarchy. Dodatkowe konotacje i odniesienia wyglądu Jakuba do sztuki Josepha Beuysa przedstawiam w osobnym tekście.

POETA

Na zegarze wybija godzina,
na zegarze godzina uderza,
czas się świętych przejawów poczyna,
czas Niebios i Ziemi przymierza.

Muzyka — motyw Boga. Z góry zjeżdża instalacja drabiny Jakubowej, która składa się z dwóch drabin i ośmiu aniołów. Ich głosy słychać z off-u. Instalację zrealizował artysta ludowy Antoni Toborowicz. Skoro cała scena jest kreacją Poety, budującego swoją katedrę wawelską, należało ją skonstruować z ewidentnym obrazem wizyjnym. Zastosowanie sztuki ludowej (śnionej przez bohatera...) jest zgodne z fascynacją Stanisława Wyspiańskiego.

SCENA 19

ANIOŁOWIE SNU JAKUBOWEGO

1. Witaj, promieniu życia.
2. Żegnaj mi, słońce dnia.
1. Zawitaj, jutrznio, zorzo.
2. Zanika krasa twa.
3. Promieniu żywy, wschodzisz.
4. Zamierasz, świetny dniu.
3. Po światel morzu brodzisz.
4. Głowę kładziesz na pniu.
Skazańcze, śmierć cię goni.
3. Ku życiu wnijdź nowemu.
Tysiąc cię potęg broni.

5. Przed tobą sława, mienie,
przed tobą żywot boży.
6. Za tobą pokolenie
zamarłych, klątwą trwoży.
5. Przed tobą złości, żądze;
nasycesz twoje usta.
6. Za tobą zawarto wrzeczadze
i noc przed tobą pusta.
5. Co zechcesz, zyskasz prośbą
I wnijdziesz w chwałę siły.
6. Zagrodzę Raju groźbą,
By węże cię strwożyły.
7. Przemożesz siły wrogie,
ramieniem męża złamiesz.
8. Twe władze za ubogie;
potęgę swoją skłamiesz.
2. Szczodra Twą łaską, Panie,
przywrócisz mnie do łona
i dasz Tve królowanie,
gdy ciało w trwodze skona.
1. A gdy już mnie wyzeniesz
ze szczytów Twego domu,
choć pozwól kęs mi przysiąść
u bram Twych, tu u złomu.
4. Gdy zechcesz, wszystko może
żywototwórcza władza.
Porzucam nędzy łoże,
Gdy moc mię Twa odradza.
2. Gdy moc mię Twoja strąca,
za przeznaczeniem muszę,
w przepaść dusza idąca.
Ulituj moje dusze.
6. Tak nowe co dnia budzisz.
5. Tak co dnia męką trudzisz.
6. Tak z nocy Tve wywodzisz.
5. Tak szczęściem zwodnym łudzisz.
8. Tak czynisz mnie potęgą,
Który-m był marnym pyłem.
7. Tak wijesz żywot wstęgą,
żem pył, gdy siłą byłem;
na nicość obrócony,
ku szczytom gdy dążyłem.

8. Świetność mi wracasz znowu,
na Twe zwołujesz trony,
bym z Tobą w królowaniu
zapomniał, co przeżyłem.

Anioły znikają w górze sceny. Z dwóch stron wchodzi Rachel i Lia, aby zabrać okrycie Jakuba. Zmiana muzyki. Z prosceniowej zapadni wyłania się Anioł Czarny. Staże naprzeciw Jakuba. Anioł z mieczem, Jakub ze swoją pasterską laską. Kostium Anioła inspirowany kostiumem Ducha z prapremierowej inscenizacji Wyspiańskiego „Dziadów” Mickiewicza. Walka jest układem choreograficznym, bardziej tańcem niż pojedynkiem.

SCENA 20

ANIOŁ CZARNY

Puszczaj, ustąp sprzede mnie.

JAKUB

Przystań — wołasz daremnie.

ANIOŁ CZARNY

Puszczaj, mnie nie wyzywaj.
Niech idę w bród znaczony.

JAKUB

Rzekłem: tu się zatrzymaj.
I rzec: błogosławiony.

ANIOŁ CZARNY

Nie rzekę słów zbawienia,
ty kłamca, ty przeklinany.

JAKUB

Siłą cię pojmem ramienia,
otrokiem będziesz spętany.

ANIOŁ CZARNY

Moc moja nad siły twoje;
Boża znaczyła mię ręka.

JAKUB

Bogu przemocą dostoję,
choćby wieczysta męka.

ANIOŁ CZARNY

W męce wieczystej upadam,
gdy słabych gnę w ucisku.
Gną się pod moimi stopami
na plemion cmentarzysku.

JAKUB

Władczą człowieka potęgą,
pan nad stworzeniem żywym,
z tobą się zmierzę straszliwym,
twego uroku potłumię.

ANIOŁ CZARNY

Gdy skrzydeł loty mych sięgą
twojej żywej u bioder kości,
zapoznasz, ślepiec w rozumie,
mojej mocy; w żywe kamienie
zaryjesz się kolanami.
Świadom się staniesz mądrości:
kto panem nad stworzeniami.

JAKUB

Wyznałeś, gończe skrzydlaty,
że idziesz z Bożymi dary.
Nie zwolnię, choć zorze płyną,
i farbą niebiosą różami,
aż twymi uświęcisz mnie czary
i ręce złożysz modlące
nad moich ziem plemionami.

ANIOŁ CZARNY

Puszczaj — za różą słońce
Skrzydła me pali purpurą.

JAKUB

Przewalczę godzinę wtórą.

ANIOŁ CZARNY

Puszczaj, zmażę cię karą.
Poczujesz dłoń twoją schnącą.

JAKUB

Nie igraj z człowieka wiarą;
w bólu ją znaj żyjącą.
Chociaż powalisz i zmożesz,
zaryjesz do ziemi kolanem,
z gleby powstanie kwitnącą
i poznasz, kto ziemi panem:
na czym najemstwie stoję.

ANIOŁ CZARNY

Weźmij część twoję.

Uderza Jakuba w biodro.

JAKUB

Ktoś jest, żeś mię wziął poły
Ramieniem nad mężów ramię.

ANIOŁ CZARNY

Łamię.

JAKUB

Skąd idziesz, żeś mnie poimał.
Czyli ty zjawisko boże,
Żeś mnie na drodze zatrzymał?

ANIOŁ CZARNY

Trwożę.

JAKUB

Siliz przeokrutną dłonią
darmo w ujęciu się zwijam,
twoje słowa piorunem dzwonią —
słabi próżno się bronią.

ANIOŁ CZARNY

Zabijam.

JAKUB

Sąd ten wyrzekasz.
Za jakie karzesz mnie winy?

ANIOŁ CZARNY

Godzinę twoją odwlekasz
na zbrodnie, na nowe czyny.
Przez wieki pójdiesz walczący,
jakoś się zmagał ze mną
w bólu na byt nieśmiertelny,
w pracy i ręk ciągłym trudzie
i w twoim rozpoznasz ludzie
twój trud i oręż daremny.

JAKUB

Błogosławieństwo to twoje?

ANIOŁ CZARNY

Pan stoję.

JAKUB

Zabijasz duszy słoneczność.
Kędy idziesz, odchodzisz — — ?

ANIOŁ CZARNY

We wieczność.

JAKUB

Krew płynie szeroką rzeką,
nad bożym zlituj się sługą,
rzec słowo — idziesz daleko — ?
Skrzydła za tobą się wleką...
we wieczność — idziesz we wieczność...
Rzec słowo — ktoś jest — ?

ANIOŁ CZARNY

Konieczność.

Anioł Czarny odchodzi w głąb sceny. Widać jego wielki cień na ścianie. Do Jakuba, który podnosi się po walce, podchodzi Poeta z harfą i płaszczem królewskim. Wkłada go na ramiona Jakuba. Dokonuje się przemiana głównego bohatera w Dawida — Harfiarza. Muzyka chorału.

Dawid jak Jakub był pasterzem i jak on stał się przywódcą narodu. Wyspiański wprowadza go jednak do finału „Akropolis”, ponieważ oprócz tego, że reprezentował

interesy swego ludu, wyrażał także jego ducha. Obdarzony łaską rozmowy z Bogiem, uzyskał również prawo do określenia ludzkich lęków i nadziei, do sformułowania człowieczej egzystencji. Na tym poziomie monolog Harfiarza bliski jest wymowie snu Jakuba, w którym aniołowie zanoszą ludzkie prośby i wracają z Bożymi odpowiedziami. Rola Harfiarza jest wszakże czymś więcej. Oprócz deklaracji samego przywództwa i płynącej stąd odpowiedzialności, otrzymujemy wyznanie artysty, który zastanawia się nad swoim zadaniem i wyraża obawy, czy jest w stanie mu podołać. To monolog poety, który czuje się przygnieciony nałożoną na niego funkcją, pytającego, czy potrafi unieść stawiane mu oczekiwania. Ma świadomość, że otrzymał szczególnie dar, „znamię”, że jest medium dla „głosów skarg” i „proszalnych modlitw”. Aby jednak wypełnić swą rolę, potrzebuje wsparcia tego, który obdarzył go wyróżniającym talentem. Wydaje się, że w Psalmodium występują dwie postawy. Jedna, która silnie odczuwa „trudów żywot długi” i jest jedynie realizatorem zadań, stawianych przez Boga, stale w obawie, czy podejmowane działania pozwolą zachować „czystość myśli”. I druga, artystyczna, obdarzona wspomnianym „znamieniem twórczości”, świadoma swojej kreatywnej siły („bym opowiedział Słońcu siebie”; A, s. 210). Zacytowana kwestia odwołuje się do Psalmu 138, zwanego Psalmem dziękczynienia, który śpiewa się w czasie procesji rezurekcyjnej. W przypisie do niego w Biblii Tysiąclecia czytamy znamienne zdanie: „Indywidualna, co do formy, pieśń dziękczynna do zastosowania zbiorowego”. Charakterystyczne, że w żadnym z tłumaczeń nie ma owego „siebie”, które dla Wyspiańskiego było zapewne najważniejsze. W tej drugiej postawie znajdujemy wiele zdań, które są bezpośrednim odbłyśkiem biografii autora, reakcją na to, jak była przyjmowana jego sztuka i on sam jako artysta. Widzimy tu również świadomość nieodzwonnej uprawianiu sztuki pychy, która sprawia, że artysta staje się „partnerem” Boga i uzyskuje prawo rozmowy z Nim („Chcę dzisiaj modlić się do Ciebie [...] jakom jest powołany”; A, s. 210). Tu wreszcie wraca motyw autokreacji jako zadanie postawione przez Boga artyście i pytanie, czy właściwie mu sprostał. Całe Psalmodium, nie wychodząc z ram biblijnych, utkane jest kwestiami, które nawiązują do realiów polskich, krakowskich, wiążą się ściśle z życiem autora. Otrzymujemy w ten sposób nowe psalmy, jak wcześniej mieliśmy nową, „przeinaczoną teatralnie” katedrę. Jeśli zadaniem twórcy o chrześcijańskich korzeniach było stworzyć własne ZMARTWYCHWSTANIE, tu uzyskuje ono swą kulminację i syntezę. Dwoistość postaw obserwowanych w Psalmodium sprawiła, iż rozbiłem je na dwie postacie. Tym samym jego trudny sens jest, jak sądzę, znacznie czytelniejszy i wreszcie, co dla mnie najważniejsze, finalizuje się w przedstawieniu motyw i temat AUTOKREACJI jako najważniejsze przesłanie AKROPOLIS.

Tekst Harfiarza oparty został w przeważającej mierze na biblijnych „Psalmach Dawida”, ale pobrzmiewa w nim również echo liryki ludowej, polskiej poezji, Franciszka Karpińskiego i Adama Mickiewicza. Psalmodium, jak je nazywa sam autor, według zgodnej opinii badaczy, „skażone jest utomnościami stylistyki Wyspiańskiego”¹¹⁴. W tym tkwi główny powód, dla którego tekst tej sceny musiał ulec znacznym skreśleniom, tym bardziej że wiele kwestii jest dzisiaj już całkowicie niezrozumiałych.

¹¹⁴ J. Błoński: *Wyspiański wielokrotnie...*, s. 190.

SCENA 21

HARFIARZ

Król jestem i monarcha ludu mojego, a pastuch li byłem prostaczy.
O święte wody świętej rzeki,
z waszych to piłem źródeł
żar święty, którym żyłem wieki.
O źródło czyste, jasne wody,
u twojej żywię strugi
wieczyście jary, wiecznie młody
na trudów żywot długi.

POETA

Skargi przede mną głośnie płaczą
w wichrowych burz poszumach;
dumam nad nimi, co zaś znaczą
w jękliwych słów zadumach?
Głosy to czyje skargę głoszą,
proszalny jęk modlitew?
Słyszę w nim jarzmo, które noszą,
i łoskot dawnych bitew.
Bitew szczęknięcie słyszę dawne,
płynące z pobojuwisk;
rzesze proszalne, jak się garną
do zdrojów, do uzdrowisk.

HARFIARZ

Błąkałem się nad brzegiem Jordanu,
płaczący, czyli naród mnie godny;
czyli ja mocen wzrósć do stanu,
czyli dostatków stanu głodny?
Tak się za naród mój biedziłem,
chowając trwożny czystość myśli,
i z wód Jordanu czystych piłem,
Modląc się błędny k'Tobie, słońce.
Sędzio, anioły swoje wyślij,
niech zejda ku mnie w skrzydłach gońce.

POETA

Umocnij ducha, wesprzej ramię,
gdy boskie dałeś znamie.

HARFIARZ

Oto się naród zszedł na Gody.
Jordanu płyną ciche wody.
Koronę złotą na mą skroń
włożyłeś w Izraelu
i rzekłeś: śpiewem, ptaku, dzwoń
na godach, na weselu.
I rzekłeś: skrzydła orle weź
i goń, gdzie śpiew cię woła;
w plemienu godny władny kneź,
w znamieniu Archanioła.
Bogu się ciesz, w narodzie żyj
żywota rześki chorał.
Przy harfie stój, za śpiewem śpiesz,
Bogu się ciesz a graj!

POETA

Przeszedłem bólów i zawodów koło,
wszystkiemu się musiał wyrzekać;
troską o gwiazdę mą sępiłem czoło,
a Ty kazałeś mi czekać.
Byłem pod pręgierz szyderstwa wystawion
i stawion w bezczelnych gronie.
Drzałem ku myśli tej, czy będę zbawion,
gdy żar nieprawość schłonie — ?

HARFIARZ

Kazałeś czekać i wytrwać w mocy,
choć giąłeś mię ciężarem,
w trudach i walce długiej nocy,
nim jutrznia błysnie pożarem.
Jutrzni czekałem, Zorzym wyglądał
i światel tych różanych,
oblicza Twego Słońca pożądał,
Twych Słów zapowiedzianych.

POETA

Rzekłeś, że przyjdiesz, Słowem zbawisz,
że stąpisz nad grodzisko,
że nas niewolne ułaskawisz
i zejdziesz pośmiewisko.
Chcę dzisiaj modlić się do Ciebie

Na dobre tej jutrznianej,
bym opowiedział Słońcu siebie,
jakom jest powołany.

HARFIARZ

Bliska już chwila — idziesz, Boże,
o, Słońce ty złociste;
ślesz Twe promienie het w przestworze,
Twe głosy wiekuiste.

POETA

Słyszę Twe głosy, Słowo słyszę
nad stropem tym sklepionym.

HARFIARZ

Rys Twój słoneczny się kołysze
na wozie uprzężonym.

Harfiarz zasypia. Poeta okrywa go płaszczem. Z zapadni na środku sceny wyprowadza Noc z Chórem Eumenid. Reprezentują one ten sam świat wyobraźniowy co Kasandra i Kruk. Muzyka Nocy.

SCENA 22

NOC

Ptaki lecą i przystanąły na wodach.
Szumią liście w ogrodach,
drzewa w ogrodach szemrają.
Ptacy polatują — przystają.
Do okien biją skrzydłem,
szybami okna zachwieją...
Okna zorzą goreją.
Zorza skryta ciemnymi piórami,
ptacy lecą chórami czarni,
polatują nad domem, krakają.
Krukowie to szemrają cmentarni.
Cyt, uciekajmy, cyt,
pogaście gwiazdy na płaszcach,
hej, w groby, cyt —
już świt.
Słyszycie? — Biegną już za wami,

już gonią, już ścigają.
Cyt, gwiazdy mdleją, gwiazdy gasną,
nie patrzcie ku wierzejom drzwi;
ktoś klingą rozciął je jasną.
Cyt, oto tu przystanek dusz,
tu oto wieczny cień,
tu nas nie spłoszy dzień;
zstąpię do głusz.
Zestąpcie w mrok, zasuniem wieko;
w podziemny idziem byt;
razi nas świt. — Już świt nad rzeką.
Nad Wisłą prysnął świt.

CHÓR EUMENID

1. Matko, matuchno, róże wonią,
zwól chwilę dobrotliwa.
2. Przywiała ku mnie woń różana;
róża pachnie jak żywa.

NOC

Odwróćcie, córy, precz oblicze,
to kwiaty zdrady, złości;
zestąpmy, kędy wieczne znicze,
gdzie trupów płoną kości.

CHÓR EUMENID

Matko, matuchno, ptaszę w dłoni;
człowiecze bije serce.

NOC

Nie patrzcie, córki, świt się płoni
i ściele róż kobierce.
Hej, w otchłań, w głębie, za mną chyże!
W zawiasach jętkły dźwirze.

CHÓR EUMENID

1. Nad Wisłą prysnął szary świt.
2. Nad miastem świt daleki.
3. O matko, przystań, patrzaj — cyt...
4. Człowiek przemknął powieki.
 1. Przemknął oczy, patrzy dokoła.
 2. Matko, ma koronę u czoła.

3. Harfa jest szczerym złotem.
1. Patrzy znów, przemknął oczy.
2. Matko, stąpił w pomroczy.

NOC

Harfiarzu — piewco Boży.

Noc wraz z Chórem Eumenid wraca do zapadni. Z drugiej zapadni, jakby przykrywając Noc i Chór Eumenid, wylania się Aurora z bukietem róż w ręku i śpiewa pieśń poranka.

AURORA

Kochanku, złoty Febie,
wstawaj na niebie,
ścigaj promieniem, grotem.
Hej, gachy, pełńcie kruże,
Nektarem pełńcie kruże
Za moim szybkim lotem.
Hej, jużem wbiegła w pole,
hej, za mną moi gońce,
hej, za mną, za mną Słońce
zaryje rydwan w rolę.
Nad rolę, ponad sady
ścigaj grotem promieniem;
biegnę przed tobą, władcy,
owita róż odzieniem.

do Harfiarza

Królu, lud zebrał się mnogi
i czeka.

HARFIARZ

Mrok jeszcze tuli świątynię.

AURORA

W róż krasych splot cię okole.

Zjeżdża w dół zapadni.

SCENA 23

HARFIARZ

Przybywaj, przewalczona Noc.

*Muzyka rezurekcji, oparta na hymnie „Zwycięzca śmierci, piekła i szatana”.
Harfiarz odchodzi w głąb sceny. Tam, skąd rozlega się muzyka, która wraz
z monologiem Poety ogarnia całą scenę.*

POETA

sam

A trąby huczą jako działa,
jak ongi na tych polach;
jakby już Polska wszystka wstała,
hej, w dawnych swoich dolach.
Jakby już szczęście swoje miała
po wiekach, hej, po latach
i klęsk i krzywdy zapomniała
przy dzwonach swoich swatach.
I pieśń nad ludem szła nad ziemią,
Nad Polską ziemią krwawą,
Nad Akropolis, kędy drzemią
Królowie i ich prawo.
Zbudzę stulecia jednej doby;
W obliczu Boga wstałem.
Bóg: Żywe Słowo zszedł nad groby;
Uczciłem go chorałem.
Hej, pieśń skończona, pieśń Wawelu.

KURTYNA

Oprac. *Bogdan Tosza*

Joseph Beuys w perspektywie Wyspiańskiego

W przygotowaniach *Akropolis*, a szczególnie w konstruowaniu postaci Jakuba — Harfiarza odwołałem się do twórczości i koncepcji sztuki wybitnego niemieckiego artysty drugiej połowy XX wieku — Josepha Beuysa¹¹⁵. Jego postawa artystyczna, a nawet pewne elementy biografii wydały mi się zaskakująco zbieżne z pojmowaniem przez Stanisława Wyspiańskiego roli sztuki, jej funkcji społecznych. Mimo oczywistych różnic w samej estetyce obu artystów łączy sposób pojmowania dzieła sztuki jako *Gesamtwerk*, w którym następuje połączenie różnych dyscyplin. Dla obu źródłem twórczości jest romantyczny **gest poety**. Tak jak Wyspiański polemizował z Mickiewiczem, tak dla Beuysa najważniejszym punktem odniesienia był Friedrich Schiller. Łączy ich również szczególny dyskurs z chrześcijaństwem, a zwłaszcza z ideą zmartwychwstania Chrystusa. Obaj uważali, że zmartwychwstanie musi być osiągnięte przez samego człowieka. Wreszcie zarówno Wyspiański, jak i Beuys traktowali twórczość jako sposób walki z chorobą, a sama choroba ewokowała tematy twórczości i środki wyrazu.

Joseph Beuys, urodzony w 1921 roku w Krefeld, szkołę średnią ukończył w Klewe, na pograniczu niemiecko-holenderskim, gdzie mieszkali jego rodzice. Był to obszar szczególnego mistycyzmu, na

¹¹⁵ Wiadomości, dotyczące biografii i twórczości Josepha Beuysa, pochodzą z następujących źródeł: *Joseph Beuys. Pobyt tymczasowy/Vorübergehender Aufenthalt*. [Katalog wystawy. Fundacja Nowosielskich. Galeria Starmach]. Kraków 1998; *Beuys. Manresa*. [Katalog wystawy, Kunst-Station Sankt Peter]. Köln 1991; *Joseph Beuys*. [Katalog wystawy z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi, Galeria Krzysztofor]. Kraków 1987.

którym stykały się różne religie chrześcijańskie: katolickie i protestanckie, co nie pozostało bez wpływu na kształtowanie się jego światopoglądu. Uzyskanie matury zbiegło się z woli historii nie z początkiem dojrzałego życia i zdobywaniem dalszego wykształcenia, lecz powołaniem do wojska. Podległy działaniom militarnym hitlerowskich Niemiec, II wojnę światową Beuys spędził w lotnictwie. W zimie 1943 roku jako lotnik Luftwaffe został zestrzelony przez artylerię radziecką na Kaukazie w wolnej strefie, niezajmowanej ani przez Rosjan, ani przez Niemców. Tam dostał się do niewoli, odnaleziony we wraku samolotu przez, jak sam to określił, „grupę wędrownych Tatarów”. Zamiast spotkania ze śmiercią, której oddech czuł już na plecach, znalazł wybawienie. „Byłem kompletnie zagrzebany w śniegu. Pamiętam głosy mówiące *voda*, słowo oznaczające wodę. Następnie filc ich namiotów oraz ostry, gęsty zapach sera, tłuszczu i mleka. Pokryli moje ciało tłuszczem, aby dopomóc mi w odzyskaniu ciepła oraz owinęli je filcem jako izolatorem, który miał je utrzymać”¹¹⁶. Przeżycie było tak traumatyczne, że zarówno tłuszcz, jak i filc stały się podstawowymi materiałami jego późniejszych akcji plastycznych. Uwolniony po wojnie, dopiero w 1947 roku mógł Beuys rozpocząć studia artystyczne. Zdecydował się na Akademię Sztuk Pięknych w Düsseldorfie, której później stał się wykładowcą. Zanim jednak do tego doszło, jeszcze w czasie studiów na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych dotknął go głęboki kryzys o charakterze egzystencjalnym i artystycznym. Zakwestionowanie sensu życia i wartości, które niesło akademickie wykształcenie, powrót do rodzinnych korzeni, doprowadziło do przełomu, dzięki któremu mogło zaistnieć „zjawisko Beuys”. Powrócę do niego przy opisie akcji *Manresa*.

Po okresie tworzenia rysunków i rzeźb w latach czterdziestych i pięćdziesiątych artysta całkowicie zmienił język swojej twórczości. Przekonany o wyższości aktu twórczego nad obiektem artystycznym, wychodząc z założenia o duchowym charakterze istoty człowieka, Beuys stworzył najpierw *Teorię rzeźby*, a potem *Rzeźbę społeczną*, by w końcu dojść do *Rozszerzonej koncepcji sztuki*. Wszystkie wymienione programy opierały się na zasadzie twórczego życia artysty i odbiorcy. Oprócz formułowanych deklaracji Beuys zorganizował, a także przeprowadził wiele akcji i działań plastycznych, egemplifikujących jego myślenie. Krytyczne stanowisko wobec rzeczywistości powojennego świata spowodowało tworzenie nowych instytucji spo-

¹¹⁶ *Joseph Beuys*. [Katalog wystawy z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi, Galeria Krzysztofory]..., s. 6.

łecznych, politycznych i dydaktycznych. Inicjował zarówno Organizację Bezpośredniej Demokracji (Organisation für direkte Demokratie), jak i Biuro Organizacyjne Permanentnego Forum Dyskusyjnego (Organisationsbüro mit permanentem Diskussionsforum) czy wreszcie Niemiecką Partię Studentów (Deutsche Studentenpartei). Był również współzałożycielem niemieckiej Partii Zielonych. Z pasją angażował się w ruch ekologiczny. Pozostały po nim setki zasadzonych drzew w różnych miejscach świata. Zmarł w pełni sił twórczych na początku 1986 roku.

Ewa Miodońska-Brookes pisze: „W *Akropolis* Zmartwychwstanie Boga dokonuje się poprzez zmartwychwstanie »wszelkiego bytu«. Zadanie nieustannej aktywności, czujnej gotowości, mocy wewnętrznej zawsze działającej, energii twórczej, postulat wiecznego stwarzania siebie nowego, obejmujący wspólnie Boga i świat, wymaga tu od człowieka czy też człowieczeństwa, by było nieustannie własnym sędzią, by swe istnienie pojmowało przede wszystkim jako branie odpowiedzialności za siebie i przed sobą, by sumienie traktować jako znak eschatologii wiecznie obecnej”¹¹⁷. Pod takim rozumieniem sztuki przez Stanisława Wyspiańskiego mógłby się w całości podpisać Joseph Beuys. W najważniejszym wywiadzie o znaczeniu religii w jego twórczości, jaki przeprowadził z artystą Friedhelm Mennekes, Beuys mówi: „[...] jeżeli przyjmujesz rzeczy za naturalne same przez się i po prostu wierzysz, to nie jesteś chrześcijaninem. Musisz podjąć próby sprecyzowania »wiary«. Musisz przede wszystkim utracić swą wiarę tak jak Chrystus na krzyżu ją na chwilę stracił. Znaczy to, że człowiek musi sam również przejść przez proces ukrzyżowania oraz kompletnego wcielenia w świat materialny, przedzierając się właśnie przez materializm. Musi sam umrzeć, musi być zupełnie porzucony przez Boga, tak samo jak Chrystus był pozostawiony samemu sobie przez Jego Ojca w dokonującym się Misterium. Jedynie kiedy nic już nie pozostało, wtedy człowiek odkrywa w swej samowiedzy istotę chrześcijaństwa, przyjmując ją jako absolutnie rzeczywistą...”¹¹⁸. I dodaje: „[...] zmartwychwstanie musi być osiągnięte przez samego człowieka...”¹¹⁹. Analogiczną interpretację w odniesieniu do autora *Akropolis* dał Stanisław Brzozowski: „Prawda jest myślą życia. [...] Kto myśli, ten musi umrzeć sam dla siebie. Wyspiański wie o tym, gdy całkiem po

¹¹⁷ S. Wyspiański: *Akropolis...*, s. XLIX—L.

¹¹⁸ *Joseph Beuys. Teksty, komentarze, wywiady*. Wyboru dokonał, oprac. i wstępem poprzedził J. Jedliński. Warszawa 1990, s. 79.

¹¹⁹ *Ibidem*.

heglowsku utożsamia w *Wyzwoleniu* poznanie i twórczość ze śmiercią dobrowolnie przyjętą¹²⁰. Idea zmartwychwstania znalazła się również w sformułowaniu *Rozszerzonej koncepcji sztuki*, którą Beuys uważał za najdojrzalszy wymiar swojej twórczości. Tłumaczył ją tak: „[...] jest to zasada Zmartwychwstania, która jest transformacją starej struktury, zamierającej albo ulegającej stagnacji, w kierunku osiągnięcia formy witalnej, wibrującej, ożywczej i wzmacniającej duszę i ducha człowieka. Oto rozszerzona koncepcja sztuki”¹²¹. Te deklaracje są zdumiewająco zbieżne z poglądami Wyspiańskiego, który pół wieku wcześniej w innym kontekście kulturowo-historycznym stawiał przed sztuką podobne zadania. Obu twórców łączy maksymalistyczny stosunek do siebie jako twórcy, do samej twórczości i do odbiorcy, który nie może pozostawać jedynie biernym konsumentem dzieła sztuki. Formułując koncepcję odbioru sztuki, Beuys powiedział: „Współczesna ludzkość bazuje na wolności jednostki i coraz wyraźniej podąża w tym kierunku, tak że człowiek rozwija swe własne doświadczenia o własnych siłach. Niezależnie od produktu, od tego, o co chodzi, czy będą to ziemniaki, czy jakieś moje dzieło. Każdy człowiek musi sam zobaczyć, jak ma się uporać z produktem innego człowieka. Nie ma możliwości, by widzieć to inaczej”¹²².

Nie jest moim celem omawianie twórczości Josepha Beuysa. Chciałbym tylko poprzez ukazanie zasadniczych jego poglądów zasygnalizować zbieżność z poglądami autora *Akropolis*. Moim zdaniem, najpełniej widać to na przykładzie dwóch akcji, w *Manresie* i *Kojocie*.

Akcja *Manresa*, która rozegrała się 15 grudnia 1966 roku w Galerii Schmela w Düsseldorfie, odwoływała się do osoby i myśli założyciela zakonu jezuitów Ignacego Loyoli. *Manresa* to nazwa miejscowości, w której Loyola spędził rok w klasztorze Dominikanów po kontuzji, jakiej doznał w 1521 roku podczas walk z Francuzami. Pobyt w *Manresie* to okres najpierw zwątpienia, głębokiego kryzysu egzystencjalnego, potem przemyśleń i rewizji światopoglądowych, a wreszcie oświecenia, którego efektem była nowa droga życiowa. *Manresa* stała się symbolem, który skupiał w sobie wymienione trzy pojęcia. Beuys, proponując swoją akcję, odwołał się właśnie do nich. Studiował zarówno biografię Loyoli — odbył nawet podróż do *Manresy* — jak i naukę ignacjańską. W jego archiwum znaleziono biografię jezuitę i dwa najważniejsze dzieła, *Ćwiczenia duchowne* i *Opowieść*

¹²⁰ S. Brzozowski: *Współczesna powieść...*, s. 284.

¹²¹ *Joseph Beuys. Pobyt tymczasowy...*, s. 16.

¹²² *Ibidem*.

pielgrzymą. Beuys zresztą w ogóle interesował się działalnością mistyków hiszpańskich, w szczególności Teresą z Avila i Janem od Krzyża. Początek jego fascynacji Ignacym Loyolą jest trudno uchwytne. Nie bez znaczenia pozostaje chyba zbieżność pewnych faktów biograficznych, z których najważniejsza jest zapewne analogia u Loyoli i Beuysa w sposobie wychodzenia z przeżyć wojennych. Zarówno jeden bowiem, jak i drugi zostali dotknięci kryzysem duchowym po ciężkich doświadczeniach żołnierskich. Obaj wyszli z nich cało, choć znacząco dotknięci psychicznie. Spotkanie z wojną było dla obu spotkaniem z cierpieniem, zadawaniem bólu innym, cierpieniem własnego ciała i punktem wyjścia do przemyśleń nad cierpieniem w ogóle, uosobionym w ukrzyżowanym Chrystusie.

Wydaje się, że już na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych, kiedy Beuys, o czym wspominałem wcześniej, doświadczył swojego kryzysu, wielokrotnie później analizowany, w okresie własnej rewizji stosunku do chrześcijaństwa, natrafił na naukę Loyoli. Kryzys miał szerokie podłoże. Oprócz traumy wojennej doszły przeżycia osobiste. Z perspektywy lat Beuys powie: „Nagle z wielu różnych przyczyn wpadłem w depresję i nie wiedziałem wówczas, jak to będzie dalej. Byłem naprawdę chory, także psychicznie, i myślałem, że nie zdolam nic zdziałać na polu sztuki. Chociaż obraz, który miałem przed oczami, stał się nagle przedmiotem dyskusji, i można chyba śmiało powiedzieć, że był to bardzo głęboki kryzys w moim życiu, lecz bardzo ważny, ponieważ w czasie tego kryzysu odnalazłem po raz pierwszy właściwą bazę i właściwe idee. Lecz był to poważny kryzys i myślałem wtedy, że nigdy nie będę się mógł zajmować sztuką. Ale wyszedłem z niego z tym, co teraz można uważać za podstawowe zasady mojej twórczości”¹²³. Przełom w życiu Beuysa nie dotyczył jedynie decyzji o uprawianiu sztuki. W głównej mierze objął on podstawy światopoglądowe. Artysta musiał na nowo przemyśleć swą postawę życiową, zrewidować stosunek do kultury i filozofii. Powróciły stare lektury, w tym głównie książki Nietzschego i Kanta. Najżywsze swoje zainteresowania skierował wszakże ku niemieckiemu idealizmowi i romantyzmowi. Pisma estetyczne Schillera będzie uważał za inspirujące dla wielu swoich przedsięwzięć. Interesuje się Rudolfem Steinerem, który — jego zdaniem — najlepiej kontynuował myślenie niemieckiego idealizmu. Najważniejsze jednak, jeśli chodzi o zmianę poglądów, było zrewidowanie myślenia religijnego. W zlaicyzowanym świecie, w świecie — zwłaszcza sztuki — bez Boga po II wojnie światowej, Beuys wyznaje: „W 1958 roku wybrałem chrześcijaństwo

¹²³ Ibidem, s. 33.

jako fakt, a nie chrześcijaństwo jako tradycję kierowaną przez Kościół. Wybrałem chrześcijaństwo jako rzeczywiście fakt, chrześcijaństwo, które można odkryć w każdej rzeczy, w roślinach, kamieniach, ludziach, w zjawiskach meteorologicznych, we wszystkich zjawiskach tego czasu. Bardzo konkretnie jako chrześcijaństwo, nie jako historię wiary, lecz jako fakt, który można odkryć poprzez fakty. Bez tego chrześcijańskiego elementu wszystko by się już dawno, tak czy inaczej, rozpadło. Jedyńm, co spaja jeszcze rzeczy razem ku dalszemu rozwojowi, jest chrześcijaństwo jako fakt. To znaczy, bez wszystkich ideologów katolicyzmu, protestantyzmu, judaizmu, lecz skierowane na całkiem nowy początek¹²⁴. Zetknięcie z autorem *Ćwiczeń duchownych* musiało być odkryciem. W późniejszych latach określał go jedną z najważniejszych postaci, kimś bardzo ważnym. Beuys zwracał przede wszystkim uwagę na, żeby użyć wyrażenia Karla Rahnera, „logikę egzystencjalnego rozpoznania” w biografii Ignacego Loyoli. Fascynował go model aktywności, w którym udało się połączyć „ratio” oraz „intuitio” w działaniu zmierzającym do jednego celu.

Akcja plastyczna, happening, performance są formami bardzo trudnymi do opisu. Podstawowym założeniem jest aktywny udział odbiorcy w ich trwaniu. „Rzeczywistym fundamentem, na którym stworzona została sztuka akcji (*Action Art*) jest element ruchu¹²⁵. W opisie łatwo zbanalizować ich przebieg, pominąć istotne elementy bądź źle odczytać intuicyjne zamierzenia twórcy. Opis akcji plastycznej wobec udziału w niej jest jeszcze bardziej odległy niż zapis video spektaklu teatralnego wobec samego spektaklu. Z tym wstępnym zastrzeżeniem spróbujmy powiedzieć, co było najważniejsze, co konstytuowało *Manresę*?

Akcję wyznaczały trzy Elementy. Punktem wyjścia całości uczynił artysta Element I, a w nim najważniejszy był pokryty filcem, przepołowiony krzyż. Na ścianie kredą Beuys „uzupełnił” brakującą część krzyża. Oprócz symboliki chrystologicznej krzyż wyobrażał ziemię, „całą materię, którą w Chrystusie przeniknął Duch Boży”. Krzyż był dla Beuysa najsilniejszym znakiem aktywności, przecięcia się *ratio* i *intuitio*, Wschodu i Zachodu, ciepła i zimna. Konieczność uzupełnienia sugerowała aktywność. Pamiętajmy o deklaracji artysty: „Sztuka jest stale metodą łączenia ze sobą dwóch światów, widzialnego i niewidzialnego, bądź też cielesnego i duchowego¹²⁶. Element II stanowiła drewniana skrzynia, wypełniona wieloma znaczącymi przedmiotami. Był wśród nich aparat indukcyjny, a na nim tzw. krzyż

¹²⁴ Ibidem, s. 44.

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ Ibidem, s. 53.

talerzowy, jedna z wcześniejszych prac Beuysa (na talerzu leżał odlany korpus Chrystusa i kawałek razowego chleba). Innym przedmiotem był ptaszek-zabawka z podpisem „Do ciebie lecę, Manreso”. Zapewne ważny był w rogu między ścianami uformowany w trójkąt tłuszcz, tradycyjny komponent sztuki Beuysa, nośnik energii, zdolny, podatny na różne ukształtowania. Element II symbolizował intuicję, a tworzące go przedmioty zawierały w sobie potencjalną moc, gotową do użycia. W trakcie trwania akcji Beuys doprowadził do elektrycznego iskrzenia i zjawisk świetlnych, których kulminacją było połączenie świetlne między Beuysem a figurką Chrystusa na talerzu. Element III był... wielkim nieobecnym. Stojąc na przecięciu ramion krzyża z „krzyżem talerzowym” w ręku, Beuys stawiał dramatyczne pytanie: „Gdzie jest Element III?” Dla uczestników był to „symbol uzdrawiającego procesu duchowego, który nie może się odbyć bez cierpienia i konfliktów”. Wołanie było wezwaniem do współuczestnictwa w duchowej przemianie.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na znaczenie cyfry 3 w twórczości, działalności społecznej i refleksji o sztuce Beuysa. Tak jak trzy Elementy w *Manresie*, odwołuje się on do trójdzielnego podziału w wielu innych aspektach. Zdaniem Beuysa społeczeństwo przyszłości powinno stanowić „sensowny związek ducha, prawa i ekonomii”. Zarówno w skali makro (społeczeństwo), jak i mikro (człowiek) „istota jest określana przez siły formy, emocji i woli”¹²⁷. Z kolei w swojej teorii plastycznej problem istoty, postaci rzeczy (*Gestalt*) podzielił na następujące trzy elementy: „Chaos, element, który nie zna kompozycji, kierunku, niczego... potem ruch i na końcu forma”¹²⁸. Zdaniem Beuysa, we współczesnej kulturze „manifestują się trzy kultury podziemne: biegun chaotyczny manifestuje się przez to wszystko, co jest rock i punk, pozycja środkowa jest reprezentowana przez hippisów, a pozycja formalna przez teoretyków politycznych, ideologów”¹²⁹. Dążąc do przywrócenia człowiekowi pełnej koherencji z bytem, zmierzał do całości, którą miały stworzyć „symbolika, mistyka i mit”¹³⁰. A w innym miejscu: „Wołam zatem o doskonalszą strukturę myślenia, odczuwania oraz woli”¹³¹. W tej predylekcji do trójkowego podziału widać również głębokie odniesienia do symboliki trójcy w religii chrześcijańskiej.

¹²⁷ Ibidem, s. 55.

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Ibidem.

Akcja *Kojot* odbyła się w Rene Block Galery w Nowym Jorku w 1974 roku. Jej bohaterami byli człowiek i kojot w zamkniętej przestrzeni. Samą akcją tworzyły działania, stymulacje między człowiekiem a zwierzęciem, nawiązanie kontaktu, psychologicznych więzi. „Człowiek przyniósł przedmioty i składniki swego świata..., milczących przedstawicieli własnych idei i przekonań. Przedstawił je kojotowi. Kojot odpowiedział we własny sposób, gestem oznaczenia wejścia w posiadanie. Jedne po drugich, tak jak były mu prezentowane, obisuusiał powoli i z rozmysłem: filc, laskę, rękawice, latarkę, *Wall Street Journal*, najbardziej to ostatnie. Elementy te zostały rozmieszczone w przestrzeni. [...] Człowiek wniósł też ze sobą cały repertuar ruchów oraz pojęcie czasu. One to stanowiły przedmiot reakcji kojota i były modulowane oraz warunkowane przez te reakcje. Człowiek nigdy nie spuszczał oczu ze zwierzęcia. Około 30 razy powtarzała się sekwencja ruchów Beuysa wobec kojota, za każdym razem trwała ponad godzinę i nigdy nie była taka sama jak poprzednia. Człowiek posuwał się o jedną długość filcu, szedł z brązową laską w rękę i wciągał brązowe rękawice. Następnie owijał się w filc, rozluźniając go jedynie powyżej swego kapelusza, tak długo aż tylko jego laska wyciągnięta do góry swą zakrzywioną stroną, wystawała z góry szarego namiotu. Posępny kontur filcu i laski stanowił zarazem obraz rzeźbiarski. [...] Przez cały czas postać przechylała się z lekka w stosunku do swej osi, podążając za ruchami kojota. Potem spokój i powolne przepływanie czasu zostawały nagle przerwane. Postać upadała na bok, zmieniając się w leżące twarzą ku ziemi ciało, owinięte w filc, co przypominało inne wydarzenie w życiu tego człowieka”¹³².

Jaki sens, jakie znaczenia niosła akcja Beuysa, a tym bardziej, dlaczego mielibyśmy o niej mówić w kontekście *Akropolis* Wyspiańskiego? Beuys odwołał się do podstawowego, w jego rozumieniu, konfliktu, a mianowicie do inwazji starego świata na nowy. Jak mówił: „Energie i urazy kontynentu są głęboko powiązane i występują wspólnie, oddziaływując na siebie w tkance historii”¹³³. Trzeba pamiętać, że akcja została przeprowadzona w Nowym Jorku. Dla Indian amerykańskich kojot był zwierzęciem świętym, o głębokiej symbolice. Był wyobrażeniem najwyższego bóstwa i przemiany. Dla białych kolonizatorów przybyłych do nowej ziemi stał się zwierzęciem pogardzanym, obiektem polowań. Beuys odwołał się do tego konfliktu. W jego „katartycznej” akcji człowiek starał się przywrócić pierwotną pozycję kojotowi. Tym samym, ponieważ kojot jest bó-

¹³² *Joseph Beuys. Teksty...*, s. 66.

¹³³ *Ibidem*.

stwem przemiany, powstaje szansa na pojednanie z Bogiem. „Dopiero teraz człowiek osiągnął poziom świadomości, na którym stało się możliwe przywrócenie poczucia wolności także kojotowi”¹³⁴, jak napisze Beuys w odautorskim komentarzu. I dalej: „Przemienić wolność w podstawowe pryncypium, tak że koncepcja wolności w istocie zmienia strukturę organizacji społeczeństwa”¹³⁵. Cała sytuacja, którą uruchomił autor *Manresy*, budzi głębokie skojarzenia z sytuacją Jakuba w dramacie Stanisława Wyspiańskiego. Najpierw sen Jakuba, który interpretowany jest jako przymierze z Bogiem, a potem walka z Aniołem, utwierdzająca ten związek. Kiedy w opisach akcji *Kojot* czytamy, że „Człowiek nigdy nie spuszczał oczu ze zwierzęcia”¹³⁶, trudno nie skojarzyć tej informacji z didaskaliami w *Akropolis*:

Spojrzeniem z mężem się zmierzył,
zaćmił go ócz błyskawicą.

A, s. 165

Skojarzenia budzi nawet fakt, że właśnie wtedy „na zegaru dzwonie / młot bije”, a w komentarzu Beuysa mowa o tym, że „Człowiek wniósł też ze sobą [...] pojęcie czasu”¹³⁷. I dalej u Beuysa: „Dopiero teraz [...] stało się możliwe przywrócenie poczucia wolności”¹³⁸, analogicznie do wyniku zmagania u Wyspiańskiego, „bo czarny Anioł uznał prawo Jakuba do wolności”. *Pismo Święte* mówi jasno, że to sam Bóg zmagał się tej nocy z Jakubem. Na pierwszy rzut oka kojarzenie obu artystów wydaje się zaskakujące. Cóż mogą mieć ze sobą wspólnego tak różni artyści? A jednak, po przyjrzeniu się, zbieżności jest niemało i są istotne...

Wyspiański wypowiadał się w wielu dziedzinach. Stało za tym przekonanie, że w ten sposób można wpłynąć na odbiorcę, można go zmienić i pokierować jego życiem duchowym, a nie tylko zaproponować mu odbiór dzieła sztuki. To także było bliskie Beuysowi. Kiedy autor *Wesela* został wybrany radnym Krakowa, zaangażował się z całą mocą, na ile tylko pozwalał schorowany organizm, w prace magistratu, w tym w działalność komisji edukacji, co znowu jest dowodem na chęć wpłynięcia na społeczeństwo, a nie tylko tworzenie obiektów artystycznych. „Wyspiański miał się za reformatora spraw

¹³⁴ Ibidem.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ Ibidem.

narodowych. Nie zgodziłby się za nic, by jego poezję uważać za dzieło sztuki jedynie. Pragnął ją mieć za czyn i zdarzenie społeczne, historycznie aktywne¹³⁹, napisał o nim świadek epoki Adam Grzymała-Siedlecki. Wyspiańskiego, jak pięćdziesiąt lat później Beuysa, interesował wygląd świata, a nie tylko wyrażanie swojego widzenia tego świata. Jak pisze w tekście o Gombrowiczu Jan Błoński: „Póty jesteś człowiekiem — wolnością, egzystencją — póki potrafisz zmieniać cudze i własne uczucia, myśli, przekonania. Tę moralność praktykował tak jak przystoi artyście, czyli za sprawą gry i wyobraźni¹⁴⁰”.

Wielcy artyści prowokują wciąż nowe paralele. Póty są żywi, póki poszerzają pola naszej wyobraźni interpretacyjnej. Aniela Łempicka we wstępie do *Wyzwolenia* przeprowadza paralełę: Wyspiański — Tomasz Mann. Spór Geniusza z Konradem porównuje do konfrontacji o dwadzieścia lat późniejszej: Settembrini — Naphta. To zderzenie prowadzi do niezmiernie zapładniających rozważań. „Tak jak romantyzm u Wyspiańskiego, humanizm u Manna uczy ideałów, za którymi stoi długa i dostojna tradycja. [...] Ta różnica jest wymowna, wyraża się w niej odmienność naszego życia umysłowego i naszej literatury w czasach porozbiorowych¹⁴¹”. Warto dalej owych paraleli szukać.

¹³⁹ A. Grzymała-Siedlecki: *O twórczości...*, s. 12.

¹⁴⁰ J. Błoński: *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne...*, s. 273.

¹⁴¹ A. Łempicka: *Wstęp do: S. Wyspiański: Wyzwolenie...*, s. CXV.

Wokół sztuki Macieja Wojtyzki

Chryje z Polską

Rzecz o Stanisławie Wyspiańskim

Decyzja o napisaniu sztuki, której bohaterem byłby Stanisław Wyspiański, wynikała ze zdarzeń, mających miejsce w Teatrze Śląskim w dniach 5—6 października 2001 roku. Wtedy to zorganizowano obchody 65-lecia nadania teatrowi imienia autora *Wesela*. Na wstępie tej pracy pisałem o artystycznych okolicznościach, w jakich doszło 17 września 1936 roku do podjęcia tej historycznej decyzji. Rozstrzygnięcie, aby Wyspiański patronował katowickiej scenie, miało jednak również kontekst propagandowo-polityczny. Łączy się on z osobą Marszałka Józefa Piłsudskiego i jego obozem politycznym, z którym związany był zarówno dyrektor Marian Sobański, jak i w jeszcze większym stopniu wojewoda śląski Michał Grażyński, mianowany do Katowic tuż po przewrocie majowym. To jemu powierzono kontynuowanie misji integracji Górnego Śląska z Rzeczpospolitą. Wysiłki w realizacji tego zadania obejmowały nie tylko administrację i gospodarkę, dostosowanie prawa, przejęcie największych przedsiębiorstw z rąk kapitału niemieckiego, ale również organizację szkolnictwa, by „polskie dzieci mogły uczyć się w szkołach z językiem polskim”¹⁴². Grażyński angażował się także w organizację prasy i placówek kultury, świadomy wielkiej roli, jaką powinny one odegrać w dziele repolonizacji odzyskanego dla kraju Śląska. Wspólną realizację tych ostatnich zadań wojewoda zaproponował Marianowi Sobańskiemu, przyjacielowi z lat szkolnych i uniwersyteckich. „Naj-

¹⁴² E. Tosza: *Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach 1907—1922—1997*. Katowice 1998, s. 9.

pierw powierzył mu utworzenie prorządowego dziennika o nazwie „Polska Zachodnia”, który stanie się opozycją do „Polonii”, organu Wojciecha Korfantego. Sobański pisał tam sprawozdania muzyczne i teatralne. Poprzedzone dobrą obserwacją obu środowisk stanowiły znakomite przygotowanie do odegrania roli, która stała się jego zadaniem życia. 1 września 1927 roku Marian Sobański został dyrektorem Teatru Miejskiego w Katowicach i kierował sceną śląską do wybuchu II wojny światowej. To jemu właśnie należy przypisać doprowadzenie „do pełnej stabilizacji teatru polskiego na Górnym Śląsku. Zakończenie procesu umocnienia instytucji, zapewnienie jej warunków normalnej, owocnej działalności było jego bezsprzeczną zasługą”¹⁴³. Mając ukształtowany repertuar, którego najwyższą ambicję artystyczną wyznacza klasyka światowa i polski romantyzm, dopełniony dramaturgią Wyspiańskiego, po dziewięciu latach prowadzenia teatru, podejmuje decyzję o nadaniu scenie imienia autora *Nocy listopadowej*. Pomysł, aby patronem katowickiego teatru został autor *Wesela*, pochodził najprawdopodobniej od wojewody Michała Grażyńskiego. Twórczość Stanisława Wyspiańskiego wyzwała w nich emocje, które za obu w swoich zapiskach wyraził Sobański: „w sercach naszych rozpałała ognie najszlachetniejszych uczuć”¹⁴⁴. W niespełna trzydzieści lat od śmierci artystycznego idola, pomni na ekstazy młodości, nie mieli wątpliwości, kto powinien wesprzeć swą duchową spuścizną ich działania na Górnym Śląsku. W takim właśnie myśleniu nie byli osamotnieni.

W dwudziestoleciu międzywojennym, a zwłaszcza w latach trzydziestych, Wyspiański stał się „przedmiotem państwowego kultu. Traktowano go jako proroka mocarstwowej Polski. Idee silnej państwowości, woli życia, wielkości i mocy, obecne w jego twórczości, łączone były z praktyką polityczną, stały się bliskie władzy, szczególnie obozowi sanacji”¹⁴⁵. Szczególny przejaw *nietzscheanizmu* znajdujemy w reakcjach na ówczesne realizacje *Wyzwolenia*. Trzeba dodać, że w badaniach i komentarzach tego tytułu niemal zawsze przywoływano autora *Wiedzy radosnej*. A jednak w recenzjach z lat trzydziestych pojawia się nowy, nieoczekiwany aspekt. Charakterystyczna może być tutaj opinia tak niezależnego pisarza jak Tadeusz Boy-Żeleński. W recenzji z *Wyzwolenia* w inscenizacji Leona Schillera i Juliusza Osterwy w warszawskim Teatrze Polskim w 1935 roku, a więc wtedy, gdy w Katowicach dojrzewała myśl patronatu, można przeczytać: „Bo

¹⁴³ E. Nawrat: *Teatr Polski w Katowicach...*, s. 17.

¹⁴⁴ M. Sobański: *Teatr Polski na Śląsku...*, s. 126.

¹⁴⁵ E. Tosza: *Teatr Śląski...*, s. 10.

dziś, kiedy słuchamy *Wyzwolenia*, narzuca nam się z całą siłą jakby drugie — równoległe — wcielenie Konrada. Narzuca się świadomość, że w tym samym czasie, gdy sam Konrad-Wyspiański zmagał się rozpaczliwie z niemożnością przekucia słowa w czyn, w tym samym czasie inny Konrad — urodzony Konrad czynu, tego Czynu, który dla Wyspiańskiego był wszystkim — ważył swoje myśli i zamiary i przechodził — w innym wymiarze — ten sam proces wewnętrznego wyzwolenia. Powiedzmy wręcz: w pewnych momentach *Wyzwolenia* narzuca się pamięci naszej ten czy ów ustęp ze znanych nam, a tak przejmujących listów Piłsudskiego z tych samych niemal lat — analogie są uderzające. To drugie wcielenie Konrada nawiedza nas od początku utworu i nie opuszcza aż do końca¹⁴⁶. W podobnym tonie i nie tylko o tym przedstawieniu pisali również inni recenzenci, krytycy i badacze, akcentując zwłaszcza analogię między Konradem a Piłsudskim. Być może taką interpretację sugerowali sami twórcy teatru. Leopold Pobóg-Kielanowski, realizator katowickiego *Wyzwolenia*, które uświetniło nadanie imienia Teatrowi Miejskiemu, w dniu premiery i uroczystości ogłosił orędzie pod charakterystycznym tytułem-cytatem: *Idę, by walić młotem*. Tekst ukazał się w dzienniku „Polska Zachodnia”, tym samym, którego współzałożycielem kilka lat wcześniej był Marian Sobański. W zakończeniu wystąpienia reżysera, uzasadniającego wybór patrona dla katowickiej sceny, czytamy: „Teatr nie może tu poprzestać na zabawie — musi wykuwać duchową potęgę Polski, idąc za wskazaniem Wielkiego Marszałka: »Trzeba, aby wielka Rzeczpospolita Polska była największą potęgą, nie tylko wojenną, lecz także kulturalną na całym wschodzie.«”¹⁴⁷.

Nadanie teatrowi imienia, jak już w tej pracy kilkakrotnie pisałem, odbyło się na początku sezonu 1936/1937. Plany Mariana Sobańskiego były jednak inne. Wniosek o zmianę nazwy dyrektor złożył 22 listopada 1935 roku podczas walnego zgromadzenia członków Towarzystwa Przyjaciół Teatru Polskiego, które stanowiło coś w rodzaju rady nadzorczej wobec dyrekcji. Jeszcze w tym samym roku, 30 grudnia, Zarząd Towarzystwa przyjął propozycję. Zdecydowano, że uroczystość odbędzie się 19 marca, w dniu imienin Marszałka Józefa Piłsudskiego, które — warto przypomnieć — były wtedy świętem państwowym. Teatr miał przygotować premierę *Wesela*. Z tej samej okazji, jak informowała ówczesna prasa, magistrat planował „wmurowanie w stopniach Teatru Polskiego płyty pamiątkowej, w miejscu, z którego wygłosił Marszałek Józef Piłsudski,

¹⁴⁶ T. Żeleński Boy: *O Wyspiańskim*. Kraków 1973, s. 249—250.

¹⁴⁷ E. Tosza: *Teatr Śląski...*, s. 11.

w czasie pobytu w Katowicach w 1922 roku, pamiętne przemówienie do ludności Śląska i odebrał defiladę”¹⁴⁸. Marszałek, jak pamiętamy, zmarł 12 maja 1935 roku. Wszystkie zatem opisywane przedsięwzięcia były podejmowane już po jego śmierci. Słusznie pisze badaczka: „Zachodzi więc pytanie, czy Wyspiański miał uświetnić obchody imienin nieżyjącego od pół roku marszałka Piłsudskiego, czy też dla uroczystości nazwania teatru imieniem wybitnego twórcy wyznaczono dzień szczególnie, dzień pamięci bohatera narodowego?”¹⁴⁹ Plany Mariana Sobańskiego przekreśliły decyzje, podjęte w Warszawie przez Naczelny Komitet Uczczenia Pamięci Marszałka Piłsudskiego, na którego czele stał Ignacy Mościcki, Prezydent Rzeczypospolitej. Komitet wydał zakaz urządzania w dniu 19 marca 1936 roku wszelkich akademii i uroczystości, z równoczesną sugestią, aby ten dzień uczcić „w skupieniu i powadze”. W Katowicach porzucono plany. Poza przygotowaniem *Wesela*, którego data premiery — 16 marca, nawiązywała tym razem do dnia, kiedy w 1901 roku po raz pierwszy utwór ukazał się krakowskiej publiczności. Jak widzimy, dyrektor Sobański podejmował rozliczne działania, aby pogłębiać związki swojego teatru z osobą i twórczością rychłego patrona. Dla nadania imienia i innych wspomnianych zdarzeń wyznaczono nową datę.

Do tych właśnie okoliczności odwoływały się dwudniowe obchody 65. rocznicy nadania Teatrowi Polskiemu w Katowicach imienia Stanisława Wyspiańskiego w 2005 roku. Oprócz zagrania dwóch pozostających w repertuarze spektakli, *Akropolis* i *Wyzwolenia*, zorganizowano sesję naukową oraz zaprezentowano wystawę *Wokół „Wyzwolenia” 1936*. Na frontonie teatru wmurowano tablicę poświęconą Marianowi Sobańskiemu, „twórcy narodowej sceny polskiej na Górnym Śląsku”.

Perturbacje, związane z nadaniem Teatrowi Miejskiemu w Katowicach imienia Stanisława Wyspiańskiego, miały, jak widzimy, ścisły związek z osobą Marszałka Józefa Piłsudskiego. „Zderzenie” obu tych postaci w 1936 roku nie nastąpiło przecież po raz pierwszy... Spotkanie artysty z bohaterem historii Polski miało miejsce w rzeczywistości i choć jest faktem mało znanym, to przecież zostało udokumentowane w relacjach świadków i uczestników. Konfrontacja dwóch wybitnych, a równocześnie tak zróżnicowanych postaci i postaw wydawała się niezwykle szansą dla dramatu i teatru. Zmierzenie się z tym zadaniem powierzono Maciejowi Wojtyszce.

W polskiej dramaturgii współczesnej Wojtyszko to postać wyjątkowa. Pisanie sztuk jest bowiem jedynie częścią jego bogatej aktyw-

¹⁴⁸ Ibidem.

¹⁴⁹ Ibidem.

ności artystycznej. Urodzony w 1946 roku twórca filmowy, teatralny i telewizyjny, przed wstąpieniem na Wydział Reżyserii w Szkole Filmowej, Teatralnej i Telewizyjnej w Łodzi, ukończył warszawskie, nieistniejące już dziś Liceum Technik Teatralnych. Jego wykształcenie obejmuje zatem wszystkie możliwe obszary reżyserskiej aktywności. Równolegle z twórczością inscenizatorską Wojtyszko uprawiał literaturę. Pisał dla dzieci i dorosłych, pisał prozę i dramat, teksty piosenek i scenariusze filmowe. W każdej z tych dziedzin osiągał sukcesy. Za swoje dokonania był wielokrotnie nagradzany. Jego twórczość dla dzieci to takie tytuły, jak: *Bromba i inni*, *Tajemnica szyfru Marabuta*, *Saga rodu Klaptunów* czy znakomite dwa ostatnie tomy — *Bromba i filozofia* oraz *Bromba i psychologia*.

Nas jednak najbardziej interesuje Wojtyszko dramaturg. Zaczął od *Epilogu* w 1978 roku, sztuki, której bohaterem był Adam Mickiewicz, najpierw pod wpływem Towiańskiego, potem tworzący Legion we Włoszech. Przez następnych prawie dwadzieścia lat Wojtyszko skupił się na pracy reżyserskiej. Dopiero w 1995 roku powstało kameralne *Wznowienie*, którego akcja rozgrywała się w teatrze, a bohaterkami były dwie aktorki. Od tej pory obserwujemy erupcję dramatycznego talentu Macieja Wojtyszki. W 1996 pisze *Semiramidę*, w której spotykają się rosyjska caryca Katarzyna II i francuski filozof Denis Diderot. W tym samym roku powstała brawurowa *Opera Granda*, napisana wraz z Aldoną Krasucką. Rok 1997 przyniósł *Krainę kłamczuchów*, której bohaterami są Petrarca i Boccaccio. Rok później powstaje współczesna komedia *Żelazna konstrukcja*. W roku 2001 napisał *Grzechy starości*, biorące tytuł od znanego późnego cyklu Gioacchino Rossiniego, który w sztuce został skonfrontowany z młodszym o dwadzieścia lat Richardem Wagnerem. Rok 2002 należał do *Bułhakowa*, bodaj najlepszej sztuki Macieja Wojtyszki. Nieobecny w dramacie tytułowy bohater jest dla autora jednym z najważniejszych pisarzy. Jego sztukę *Molier, czyli zmowa świętoszków* zrealizował w 1979 roku dla Teatru Telewizji. W 1988 roku przygotował, również dla telewizji, znakomity serial według autorskiej adaptacji *Mistrza i Małgorzaty*. Kilka miesięcy po *Bułhakowie* powstały *Chryje z Polską. Rzecz o Stanisławie Wyspiańskim*. Ostatnią, jak dotąd, sztuką Macieja Wojtyszki jest *Całe życie głupi*, rzecz o Michale Bałuckim. Tworzenie filmów, przedstawień żywego planu i Teatru Telewizji doprowadziły Wojtyszkę do szczególnego poziomu samoświadomości, której wybornym dowodem jest *Krótki zarys męki twórczej*¹⁵⁰. To napisana

¹⁵⁰ M. Wojtyszko: *Krótki zarys męki twórczej*. Warszawa [b.r.w.]. Większość dramatów znajduje się w tomie: Idem: *Grzechy starości*. Warszawa 2005.

z charakterystycznym dla autora humorem „suma przemyśleń dających ogólny obraz zmagających współczesnych artystów i przybliżająca czytelnika do zaskakujących i niełatwych w odbiorze osiągnięć sztuki”¹⁵¹, jak oświadczył we wstępie do książki.

Otrzymując w 2002 roku zamówienie na napisanie utworu dramatycznego, Wojtyszko znał już dobrze Teatr Śląski. W sezonie 1993/1994 na Dużej Scenie wystawiono jego *Bambuko*, a reżyser i choreograf Tadeusz Wiśniewski kierował się odautorskimi sugestiami z wcześniejszych wspólnych realizacji. W następnym sezonie Wojtyszko wyreżyserował *Nie uchodzi, nie uchodzi, czyli damy i huzary*, muzyczną wersję arcykomedii Fredry z własnymi tekstami piosenek. W sezonie 1999/2000 Bartosz Zaczykiewicz przygotował dla Dużej Sceny *Żelazną konstrukcję*, a w następnym Monika Martini-Madej *Pożarcie królowny Bluetki* na Scenie Kameralnej. Oboje reżyserzy są uczniami Macieja Wojtyszki, profesora w warszawskiej Akademii Teatralnej. Żaden z twórców nie miał w latach dziewięćdziesiątych tak ścisłych związków z Teatrem Śląskim, jak autor *Chryj z Polską*.

Mimo iż Maciej Wojtyszko wyznaje: „nigdy nie zmierzałem do tego, by tworzyć tzw. *sztuki biograficzne*”¹⁵², trudno zaprzeczyć, że z upodobaniem pisze teksty o konkretnych postaciach historycznych, najchętniej ze świata kultury (literatury, muzyki). Jeśli przyznajemy rację deklaracji autora, to dlatego, że wymienione sztuki nie są jedynie rozpisanyymi na głosy epizodami z życiorysów Mickiewicza, Petrarcki, Rossiniego czy innych bohaterów historycznych, których wprowadził na scenę. Jak sam powiada: „[...] celem było organizowanie zdarzeń scenicznych wokół pytań o wartości, a że pytania takie często ogniskują się w losach jednostek wybitnych i twórczych, stąd i dobór bohaterów”¹⁵³. Pytania o wartości oznaczają różnorodne problemy egzystencjalne, wybory etyczne i estetyczne, konieczność porzucenia jednych dla drugich, jak w wypadku Mickiewicza. Autor *Krainy kłamczuchów* chętnie stawia obok siebie ludzi ze świata polityki i kultury, jak Katarzyna II i Denis Diderot czy Piłsudski i Wyspiański, sprawiając że polaryzacja poglądów staje się bardzo wyraźna. Często w dramatach Wojtyszki pojawia się motyw teatru, postaci aktorów, co wyostreza obraz samej rzeczywistości. Szczególnie widać ten zamiar w *Semiramidzie* i *Bułhakowie*, ale także w analizowanych tutaj *Chryjach z Polską*.

Jego dramaty wyróżnia dbałość o język postaci, poprzez który autor charakteryzuje bohaterów. Szczególnym walorem utworów

¹⁵¹ Idem: *Krótki zarys...*, s. 9.

¹⁵² Idem: *Grzechy starości...*, s. 6.

¹⁵³ Ibidem.

Macieja Wojtyszki jest przemieszanie motywów serio i elementów komicznych. Gdyby dokonywać wyróżnień gatunkowych, najlepszym pojęciem dla tych sztuk byłby komediodramat. Z powodzeniem uprawiał ten gatunek Thomas Bernhard. Dodatkowo, w sztukach choćby o Kancie czy Wittgensteinie posługiwał się białym wierszem, który zapewne inspirował Macieja Wojtyszkę.

Spotkanie Stanisława Wyspiańskiego z Józefem Piłsudskim

Punktem kulminacyjnym w *Chryjach z Polską* jest jedyne spotkanie wybitnego artysty z twórcą niepodległości, jakie odbyło się 1 marca 1905 roku w mieszkaniu autora *Wesela* na ulicy Krowoderskiej 157 (dziś 79) w Krakowie. W organizację spotkania w sławnej, tak zwanej „błękitnej pracowni”¹⁵⁴ zaangażowani byli Stefan Żeromski i Michał Sokolnicki. Po latach pozostawili oni relacje z okoliczności, w jakich doszło do kontaktu i z przebiegu samej rozmowy. Wspomnienie autora *Popiołów* zostało napisane w Zakopanem 14 czerwca 1919 roku pod tytułem *Na broń*. Ukazało się dwa tygodnie później w „Placówce”, a potem było wielokrotnie przedrukowywane. Żeromski był również na Krowoderskiej dzień wcześniej, 28 lutego. Jego tekst *Na broń* dotyczy przede wszystkim tej pierwszej rozmowy. To wtedy przedstawił idee i prośby Piłsudskiego oraz reakcje autora *Wesela*. O drugim pisze zaledwie, że się odbyło, że „nazajutrz Józef Piłsudski z dwoma towarzyszami zakołatał do drzwi cichej pracowni Stanisława Wyspiańskiego”. Czy naprawdę był jego uczestnikiem? Michał Sokolnicki pozostawił dwa przekazy ze spotkania 1 marca. Najpierw pod tytułem *O spotkaniu Piłsudskiego z Wyspiańskim* w 1923 w „Drodze”, nr 5 (11). Potem we wspomnieniach, które pod tytułem *Z pamiętników „Czternaście lat”* ukazały się w 1936 roku, a więc wtedy kiedy obu głównych uczestników nie było już wśród

¹⁵⁴ Informacje na temat pracowni i całego mieszkania na Krowoderskiej znaleźć można w wielu relacjach z epoki. Bodaj najobszerniejszą pozostawił krewny artysty Antoni Waśkowski. Zob. *Wyspiański w oczach współczesnych*. T. 2...

żywych¹⁵⁵. Od 1925 nie żył również Żeromski. Dodajmy, że wizytę odnotował sam Wyspiański. W jego *Raptularzu* pod datą 1 marca 1905 widnieje zapis: „Żeromski — S.P.”. Pod inicjałami, jak zgodnie sądzą wszyscy badacze, kryją się nazwiska Sokolnickiego i Piłsudskiego. Kolejność nazwisk prawdopodobnie kryje następstwo wchodzenia do mieszkania artysty, którego zapewne zobowiązano do zachowania warunków konspiracji, co widzimy nawet w formie zapisu.

Jak doszło do tego spotkania? Czym było spowodowane? Kto do niego doprowadził i jakie stawiano przed nim cele? Późna jesień i przełom lat 1904 i 1905 to okres wojny rosyjsko-japońskiej i wielkich niepokoїв społecznych w kraju wschodniego zaborcy. Podsyćane decyzjami mobilizacyjnymi petersburskich władz wojskowych, wzburzenie przenosiło się na teren Kongresówki. Wyjątkowej intensyfikacji, wprost proporcjonalnie do tych ruchów, ulega działalność podziemnych organizacji wolnościowych, zwłaszcza lewicowych. 10 listopada 1904 roku wybuchł bunt 1 200 rezerwistów na dworcu petersburskim w Warszawie, który natychmiast został brutalnie stłumiony. 13 listopada, w niedzielę, doszło do olbrzymiej demonstracji, kierowanej przez działaczy PPS. Użycie wojska i policji, także konnej, doprowadziło do wielu ofiar, 6 zabitych, 27 rannych i ponad 700 aresztowanych. Znaczenie tej manifestacji było olbrzymie, przede wszystkim poprzez przełamanie lęku przed siłami wojska i policji. Następane dni przyniosły dalszą niesłychaną eskalację protestu. Fala demonstracji, często przeradzających się w starcia zbrojne, rozlała się w grudniu 1904 i styczniu 1905 roku po całym Królestwie Kongresowym. Równocześnie trwały niepokoje w Rosji, zwłaszcza zaś w Petersburgu. Ich kulminacja nastąpiła 22 stycznia, kiedy blisko 150-tysięczną demonstrację robotników pod Pałac Zimowy poprowadził pop Gapon. „Niesiono portrety cara i cerkiewne chorągwie. Zamierzano złożyć carowi petycję uchwaloną na zgromadzeniach fabrycznych zawierającą postulaty 8-godzinnego dnia pracy i demokratyzacji państwa (wolność słowa i druku, strajków, zrzeszania się w związki, równość praw oraz zwołanie konstytuanty). Demonstracja miała charakter pokojowy, była wyrazem wiary w *dobrego cara* otoczonego *złymi urzędnikami*”¹⁵⁶. Decyzje cara doprowadziły jednak do krwawego rozprawienia się z nią. Około tysiąca osób zostało zabitych, kilkakrotnie więcej było rannych. Rezultat okazał się odwrotny do zamierzonego przez władze. Strajki i protesty ogarnęły

¹⁵⁵ Teksty te zostały również opublikowane w: *Wyspiański w oczach współczesnych*. T. 2... i za tym wydaniem je cytuję.

¹⁵⁶ A. Garlicki: *Józef Piłsudski 1867—1935*. Warszawa 1989, s. 92.

całe Imperium. W Rosji gwałtownie dojrzewała rewolucja. Bezpośrednią pochodną tej sytuacji było wrzenie w Polsce na terenie zaboru rosyjskiego. Wśród działaczy PPS-u dochodziło do napięć, które, upraszczając nieco, można by nazwać konfliktem „starych” z „młodymi”. Ci drudzy, odpowiadając na dynamicznie zmieniającą się sytuację społeczną, popierali ideę strajku powszechnego. Zgodnie z temperamentem wieku rwali się do walki. „Starzy” byli przeciwni strajkowi i nawoływali do oszczędzania sił w oczekiwaniu na decydujące starcie. Napięcie między obu stronami da się zawrzeć w pytaniu: czwarte powstanie czy pierwsza rewolucja? „Starzy”, pomni wcześniejszych doświadczeń, starali się wyciszyć proletariacką, czerwoną barwę wystąpień. Chcąc ogarnąć jak największe kręgi społeczeństwa, zamierzali podnosić narodowy charakter ruchu. Takie poglądy wyrażał wtedy sam Józef Piłsudski. 30 stycznia 1905 roku, przebywając w Galicji, w liście do przyjaciela oceniał krajowych działaczy PPS: „No a tych biedaków — opanowała gorączka. Rewolucja w Rosji a my co — gorsi! I jazda. Kiedy teraz myślę, jakie wspaniałe rzeczy bez naruszenia poważniejszego sił wydobyć by można z tego ogólnego podniecenia, gdyby zadokumentować powagę i siły ruchu, aż licho mnie bierze”¹⁵⁷. Ten cytat, oprócz opisu sytuacji, dobrze oddaje również temperament i charakter przyszłego Naczelnika Państwa. Nie jest moim celem szczegółowe analizowanie powikłań historycznych przełomu lat 1904/1905. Niezbędna porcja przypomnień jest jednak konieczna dla ustalenia kontekstu zdarzeń, wśród jakich dochodzi do spotkania wielkich Polaków. Józef Piłsudski przebywa wtedy na przemian w Krakowie i Zakopanem. W miejsce doraźnego reagowania na nastroje społeczne proponuje on rozpoczęcie przygotowań do tworzenia załóżków przyszłej armii polskiej. Jej podwaliny wymagają jednak wysokich nakładów pieniężnych. Jak wspomina Stefan Żeromski: „W małej izdebce, na piętrze willi *Jordanówka* w Zakopanem, Józef Piłsudski zażądał ode mnie, bym wraz z kilkoma osobami podpisał odezwę, wzywającą cały naród do składania ofiar pieniężnych na broń dla armii, której zawiązki będą tworzone — bym wystosował list do Stanisława Witkiewicza, skłaniający go do podpisania tejże odezwę, i bym udał się osobiście do Stanisława Wyspiańskiego i przekonał go o konieczności podpisania się również. Oprócz trzech wymienionych mieli położyć swe podpisy dwaj uczestnicy powstania sześćdziesiątego trzeciego roku — Bolesław Limanowski i Karol Lewakowski — wreszcie Józef Piłsudski, organizator przyszłej armii polskiej i propagator idei

¹⁵⁷ Ibidem, s. 93.

walki zbrojnej”¹⁵⁸. Autor *Szyfowych prac* spełnił pokładane w nim oczekiwania. Najpierw więc napisał list do Witkiewicza, który wtedy dla ratowania zdrowia przebywał w szwajcarskiej Lovranie. Wkrótce potem Żeromski pojechał do Krakowa, aby spotkać się z Wyspiańskim. We wspomnieniu pisanym piętnaście lat później znajdujemy zdanie: „Raz tylko w życiu zetknąłem się był poprzednio z podwawelskim poetą, gdy w przejeździe przez Kraków złożyłem mu wyrazy swego hołdu”¹⁵⁹. *Raptularz* Wyspiańskiego mówi jednak o dwóch wizytach Żeromskiego w styczniu: 16 i 21 1905 roku. Lutowe byłoby zatem trzecie na początku tego niezwykłego roku. Przebieg spotkania, według opisu, którym dysponujemy, znalazł pełne odzwierciedlenie w sztuce Macieja Wojtyszki. Nie będę go więc powielał. Na koniec rozmowy, której celem i przedmiotem był stopień zaangażowania twórcy *Akropolis* w planowane przedsięwzięcie, „Wyspiański zażądał osobistego zetknięcia z kierownikiem robót wojskowych”¹⁶⁰. I tak oto nazajutrz doszło do jednego z najbardziej niezwykłych spotkań w naszej historii. Żeromski, po długiej relacji ze swojej osobistej wizyty na Krowoderskiej i opisie reakcji spiskowców na otrzymane propozycje, a zwłaszcza sto tysięcy grafik Matki Boskiej Częstochowskiej, które artysta chciał odbić własnym sump-tem i sprzedawać po guldenie na rzecz ruchu, kończy wspomnienie zdaniem: „Jednakże nazajutrz Józef Piłsudski z dwoma towarzyszami zakołatał do drzwi cichej pracowni Stanisława Wyspiańskiego”¹⁶¹. Z kolei w drugiej relacji, Michała Sokolnickiego, czytamy: „Ja byłem odkomenderowany do tego zadania specjalnie [sprawa „manifestu do narodu” — B.T.] i w tym charakterze uczestniczyłem w rozmowie Piłsudskiego z Wyspiańskim. Byliśmy we dwóch tylko”¹⁶². To relacja napisana w 1923 roku. W pamiętnikach, które wydał trzynaście lat później, powtórzył: „W rezultacie prosił, aby doń przyszedł Piłsudski. Poszliśmy do Wyspiańskiego obydwaj”¹⁶³. Z *Raptularza* artysty również wynika, że obok „kierownika robót wojskowych” w spotkaniu brał udział tylko jego młody współpracownik. Jak zatem było naprawdę? Wojtyszko w znakomity dramaturgicznie sposób wprowadza do sceny spóźnionego Żeromskiego. Rozmowa, jaką pisarz przeprowadza z Piłsudskim pod chwilową nieobecność gospodarza, jest

¹⁵⁸ *Wyspiański w oczach współczesnych*. T. 2..., s. 220.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ Zdanie pochodzi z relacji Michała Sokolnickiego. Zob. *ibidem*, s. 225.

¹⁶¹ *Ibidem*, s. 224.

¹⁶² *Ibidem*, s. 225.

¹⁶³ *Ibidem*, s. 228.

antycypacją późniejszych konfliktów, odejścia autora *Popiołów* od Marszałka i jego kręgu politycznego. Z tej późniejszej, niezbyt przychylniej perspektywy pisze swoje wspomnienie. Według relacji Sokolnickiego, „Wyspiański [...] słuchał długo, w zupełnym skupieniu, tego, co mówił Piłsudski; zadawał pytania o szczegóły. Potem powiedział niewiele; robotę przygotowań wojskowych uznał za słuszną i konieczną; sam widział się niezdolnym do współdziałania praktycznego; gotów był jednak, przy pewnych warunkach, przyczynić się materialnie do tej sprawy, a także ogłosić swój pogląd, swą wiarę w możliwość powstania”¹⁶⁴. Owe warunki to odsunięcie „od udziału w całej rzeczy” dziennikarzy i wydawanie wszystkich z tym związanych druków u Anczyca. Ta druga okoliczność pozostanie niezrozumiała dla gości, ponieważ nie byli świadomi konfliktu między Wyspiańskim a profesorem Bolesławem Ulanowskim z Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego wokół publikacji *Hymnu Veni Creator*, który poprzedniego dnia dał Żeromskiemu jako odezwę dla powstańców. Po latach Sokolnickiemu się wydawało, że utwór, będący wielkim osiągnięciem liryki religijnej, był napisany pod wpływem opisywanych wydarzeń i dlatego został odrzucony przez uniwersyteckie środowisko, w którym dominowali konserwatywni Stańczycy. Nie była to prawda. *Hymn Veni Creator* powstał wcześniej, a konflikt dotyczył różnicy wyobrażeń strony edytorskiej dzieła¹⁶⁵. Z kolei autor *Hymnu...* nie wiedział, że perspektywa kolportażu utworu została przez Piłsudskiego i socjalistów wyśmiana. „— Wyobraźcie sobie — mówił przywódca — taki przysmak dla naszych esdeków i lewicy: frakcjonisci taszczą tajemnie i z wielkimi sekretami Matkę Boską...”¹⁶⁶. Kończąc swoje wspomnienie, Sokolnicki pisze: „Pamiętam, że wyszliśmy od Wyspiańskiego pod dziwnym, ciężącym wrażeniem: spotkania się dwóch światów, które są w istocie jednym i tym samym, a które nie mają sposobu zrozumienia się. Wydało nam się, że poecie obce są wszelkie kategorie praktycznego wykonania”¹⁶⁷. Trzeba pamiętać, że w chwili spotkania z wielkim artystą Michał Sokolnicki miał 25 lat. Wspomnienie pisał dojrzały, doświadczony już ponad 50-letni mężczyzna. W ocenie sytuacji wyraźnie widać wpływ osób, wśród których wtedy przebywa, będących

¹⁶⁴ Ibidem, s. 226.

¹⁶⁵ Konflikt z Drukarnią Uniwersytetu Jagiellońskiego niezwykle interesująco opisuje Ewa Miodońska-Brookes w publikacji wydawnictwa Collegium Colominum przygotowanej wraz z Teatrem Śląskim: *Veni Creator Spiritus*. Kraków 1998.

¹⁶⁶ *Wyspiański w oczach współczesnych*. T. 2..., s. 224.

¹⁶⁷ Ibidem, s. 226.

dla młodego człowieka autorytetem. W 1905 roku Józef Piłsudski ma lat 38, Wyspiański — 36. Najstarszy w tym towarzystwie jest Stefan Żeromski, mający wówczas lat 41. I jest jeszcze Wilhelm Feldman, który w połowie grudnia poprzedniego roku wprowadził Żeromskiego na Krowoderską i także pojawi się w sztuce. Feldman ma w tym czasie lat 37. Cała czwórka to zatem prawie rówieśnicy. Można by sądzić, że są stosunkowo młodzi, w pełni sił męskich. Jest jednak zgoła inaczej. Wszyscy są już po wielu przejściach, chorobach, więzieniach, traumach dzieciństwa, co odbiło się na ich mocno nadwątlonym zdrowiu. Wyspiańskiemu zostały dwa lata życia pośród zmagania z nieuleczalną chorobą. Piłsudski ma przed sobą trzydzieści lat niezwyklej aktywności, która zmieni historię Polski, a przecież już wtedy jeździ do Zakopanego leczyć utracone w rosyjskich kazamatach zdrowie. Żeromski umrze w 1925, ale i on choruje, walcząc z gruźlicą. Feldman, słabej konstytucji fizycznej, odejdzie nieoczekiwanie w 1919, nie dożywszy pięćdziesiątki. Poziom medycyny i farmakologii sprawia, że w 1905 są starsi niż na to wskazują ich metrykalne świadectwa...

Jaka była reakcja na to spotkanie? Wyspiański, pełen entuzjazmu i gotów do największych poświęceń, jak ludzie sześćdziesiątego trzeciego, na pierwszą wiadomość o tworzącym się ruchu zdecydował, że na jego rzecz przekaże dochód ze sprzedaży eksponowanych właśnie wtedy w Warszawie obrazów. Oprócz portretów Ireny i Ludwika Solskich oraz Michała Tarasiewicza był to legendarny cykl *Widoków kopca Kościuszki*, zainspirowany przez Feliksa Mangghę Jasińskiego. A przecież równocześnie od razu w pierwszej rozmowie z Żeromskim „nie dowierzał, aby to, co wydawało mu się najwyższym jego własnym marzeniem, zaczęło się już realizować w narodzie. [...] Bał się, czy ci, co rozpoczynają, są zdolni do wypełnienia. Przewidywał ognie słomiane i narzekał na pozbawione gruntu egzaltacje”¹⁶⁸. Zapewne to był powód, że następnego dnia autor *Wesela* „słuchał długo w zupełnym skupieniu” Piłsudskiego, który opowiadał poecie swoje plany i zamiary. Przywódca ruchu znał napięcia społeczne w Królestwie Kongresowym, ale i wiedział o zupełnie odmiennych nastrojach, panujących w Galicji. Dosadnie formułuje je Stefan Żeromski: „Wiedziałem przecie, w jakim żyję czasie, co mię otacza, co czuje cała *miarodajna*, nade wszystko krakowska, społeczność, co powie o zamierzonej odezwie, jakie żywi uczucia względem ludzi, którzy armię polską tworzyć zamierzeli — jaka zionie do tej myśli ze wszech

¹⁶⁸ Ibidem, s. 228.

stron nienawiść”¹⁶⁹. W sztuce Macieja Wojtytzki najlapidarniej określa te nastroje, wyrażone gwarą, pytanie żony Wyspiańskiego, Teofilii: „Stanisław, po co tobie te chryje? Po co tobie chryje z Polską?”¹⁷⁰

Nie wiemy, ile trwało spotkanie wielkich Polaków. Zapewne nie było długie. Nie pozwalały na to i zdrowie gospodarza, i liczne zajęcia głównego gościa, który żył wtedy w gorączce historii. Obaj mieli opinię ludzi monologu i słuchania, a nie rozmowy. Jak pisała o Piłsudskim Zofia Nałkowska: „Wadą jego jest to, że nie nadaje się do żadnej wymiany, że jest człowiekiem monologu, że interlokutor jest mu czymś obojętnym. Zapytanie, a nawet powiedzenie przerzuca go tylko na inny tor, na inny temat, ale w niczym nie zmienia stanu rzeczy”¹⁷¹. Podobna opinia, kiepskiego interlokutora, panowała w Krakowie o autorze *Wesela*. Z czym się rozstali? Reakcje Wyspiańskiego otacza tak charakterystyczna dla niego dyskrecja. Nad czym rozmyślał Piłsudski? Czy to właśnie wyrażane głośno myśli Marszałka zapisuje Michał Sokolnicki, jego nieodłączny wtedy towarzysz: „Sprawa nie miała następstw praktycznych. Było przeciwnym woli Piłsudskiego stawiać stosunek z Wyspiańskim na płaszczyźnie otrzymania od niego osobistej ofiary na cele powstania. Chodziło tutaj o bez porównania więcej: o wpłynięcie przez poetę na idee narodu, na poziom moralny społeczeństwa, w którym działalność wojskowa miała się rozpocząć. Przyjęcie od Wyspiańskiego bezcennych obrazów i rysunku odłożono do czasu decyzji w tamtych, ważniejszych zagadnieniach”¹⁷². Dla twórcy *Hymnu Veni Creator* ten czas już nie nadejdzie, ale jego intuicję, że Józef Piłsudski jest tym, któremu może się powieść idea wskrzeszenia Polski, potwierdzi historia. Drugie spotkanie obu bohaterów, które oglądamy w sztuce, jest aktem kreacji autora *Chryj z Polską*.

¹⁶⁹ Ibidem, s. 214.

¹⁷⁰ Maciej Wojtytzko: *Chryje z Polską. Rzecz o Stanisławie Wyspiańskim*. [Program spektaklu. Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego]. Katowice 2002, s. 77.

¹⁷¹ Z. Nałkowska: *Dzienniki*. T. 3: 1918—1929. Warszawa 1980, s. 119.

¹⁷² *Wyspiański w oczach współczesnych*. T. 2..., s. 227.

Stanisław Wyspiański na początku 1905 roku

Zima na przełomie 1904/1905 roku to dla autora *Wesela* okres gwałtownych postępów nękającej go choroby, ale także stabilizacji rodzinnej i niezwykle intensywnej aktywności twórczej. Świadomość stanu organizmu sprawia, że Wyspiański jest przekonany, iż rozpoczął ostatni rok życia. „Czy (Panu) w oczy kiedy śmierć zajrzała? —/ mnie ona w oczy patrzy co dzień”¹⁷³, pyta zaprzyjaźnionego Stanisława Lacka. Artysta sięga do *Biblii*, która zresztą zawsze była podstawową lekturą. Tematy transcendentalne, zagadnienia eschatologiczne, widziane są teraz z dojmująco bliskiej perspektywy. Dojrzewa pomysł *Veni Creator, Hymnu do Ducha Świętego*, którego spełnienie stanie się jednym z największych osiągnięć polskiej liryki religijnej minionego stulecia. W tym samym czasie powstaje rysunek Matki Boskiej Częstochowskiej. Niedawno skończył *Powrót Odysa*, dojrzewa projekt *Skalki*. Ledwie co, 26 stycznia we Lwowie, odbyła się prapremiera *Legendy* w reżyserii Ludwika Solskiego, z którym za chwilę, w innym charakterze, Wyspiański spotka się na krakowskim bruku. Jest wykładowcą malarstwa dekoracyjnego na Akademii Sztuk Pięknych i — jak wszystko w życiu — bardzo poważnie traktuje swoje obowiązki. Kiedy zdrowie nie pozwala mu na zajęcia w uczelni, przyjmuje studentów w domu. Wielu z nich zostanie wkrótce wybitnymi artystami, jak: Sichulski, Niesiołowski, Czyżewski.

Wyspiański wraz z żoną i dziećmi mieszka już od czterech lat na Krowoderskiej 79. Obok wcześniejszej trójki, tu urodzi się najmłodszy, Staś. To jego imię wymówi w chwili śmierci. Dzieci i żona będą jego ulubionymi modelami. Mieszkanie — znalezione przez

¹⁷³ S. Wyspiański: *Listy do Stanisława Lacka (1905)...*, s. 76.

zaprzyjaźnionego doktora Juliusza Nowaka, ojca polskiej mikrobiologii, którego będzie kilkakrotnie malował — jest obszerne. Składa się z siedmiu pokoi w amfiladzie z narożną pracownią. Pracownię pomalował artysta na kolor ciemnoniebieski, niezmiernie ekstrawagancki zdaniem miejscowej dulszczyzny. Z dala od Rynku i modnych kawiarni, na granicy miasta słychać jedynie charakterystyczny łoskot kolejki cyrkumwolencyjnej, która otacza Kraków. Trudno sobie dzisiaj wyobrazić, że z okien drugiego piętra kamienicy rozciąga się, niezakłócony innymi budynkami, wspaniały widok na zwierzyniec-kie Błonia i Kopiec Kościuszki za nimi. Cykl, przedstawiający ów pejzaż o różnych porach roku i dnia powstały tutaj z inspiracji Feliksa Mangghi Jasieńskiego, stanie się jednym ze szczytowych dokonań Wyspiańskiego malarza. Jest ozdobą odbywającej się właśnie na początku 1905 roku wystawy artysty w warszawskiej Zachęcie. Zdaniem Tymona Niesiołowskiego, w tamtym czasie jego ucznia, „Wyspiański wyraził tu i cały swój temperament malarski, i swe umiłowanie dla smętnej rzeczywistości, która może prześladowała go często”¹⁷⁴. Choć oddalony od Sukiennic, mimo iż na drzwiach powiesił sławny już w mieście anons — „Tu mieszka Stanisław Wyspiański i prosi aby go nie odwiedzać”, autor *Wyzwolenia* nie zdołał się całkowicie odizolować i zamknąć w swoim świecie.

Odwiedzają go nie tylko lekarze, bo oprócz niego stale chorują dzieci, przychodzi wielu przedstawicieli inteligencji, pisarze, malarze, krytycy i aktorzy. Ci ostatni także w związku z bojkotem Teatru Miejskiego, bo po odrzuceniu *Akropolis*, Wyspiański zerwał stosunki z dyrektorem Józefem Kotarbińskim. Wtedy właśnie odwiedza go Kazimierz Kamiński, a rozmowy z wybitnym aktorem staną się inspiracją do napisania *Studium o „Hamlecie”*. Rozmowy zaczęły się 13 grudnia, trwały trzy dni, po miesiącu tekst był gotowy. Jeśli to były rozmowy, bo Wyspiański albo mówił, albo milczał, a rozmówcą był raczej trudnym. Wkrótce, 19 lutego, zgłaszając swoją kandydaturę do rozpisanego konkursu, rozpocznie starania o dyrekcję sceny na placu Ducha. Starania te zdominują pierwszą połowę roku. Zapytany o swój program, odpowie w wywiadzie dla „Nowej Reformy”: „Lepiej program praktycznie przeprowadzić, a potem dopiero stwierdzić, że tak a tak było. [...] Kto by jednak chciał mieć dane co do kierunku mego teatru, mógłby pewne wnioski wysunąć z tego, co już dla teatru zrobiłem, i z tej o mnie opinii nabrać przekonania, czy rezultaty artystyczne w tym lub owym kierunku osiągnąłem. [...] Praktycznego doświadczenia mi brak i gdyby ono spowodowa-

¹⁷⁴ *Wyspiański w oczach współczesnych*. T. 2..., s. 430.

ło, że teatru nie otrzymam, to i tak w niczym mnie nie powstrzyma w mojej dotychczasowej działalności. Objęcie teatru dopomogłoby mi do jej rozwoju”¹⁷⁵. Mimo wielkich napięć, mnóstwa powodów do zniechęcenia, wśród wielu działań, spotkań i rozmów Wyspiański będzie wtedy intensywnie przygotowywał założenia organizacyjne i plany repertuarowe teatru, w którym odbyła się większość prapremier jego sztuk i który jest najbliższy jego sercu. Widać z tej determinacji, jak bardzo zależało mu na prowadzeniu Teatru Miejskiego w Krakowie. Najbliższy repertuar zawierałby przede wszystkim dramaturgię Williama Szekspira. Autor *Kłątwy* proponował aż siedem tragedii Stradfordczyka. Gdyby został dyrektorem, miały to być: *Koriolan*, *Antoniusz i Kleopatra*, *Król Lear*, *Makbet*, *Romeo i Julia*, *Ryszard III* i *Juliusz Cezar*. Zwłaszcza ten ostatni tytuł był przez Wyspiańskiego szczególnie opracowywany. Pracował nad nim kilka miesięcy, aby w końcu marca napisać w *Raptularzu*: „Odnajduję klucz całości”. Oprócz reżyserskiego egzemplarza tekstu, powstały również rysunki, szkice dekoracji i rozwiązań sytuacyjnych. Według Grzymały-Siedleckiego „scenariusz [...] dawał zupełnie nowy sposób wystawienia dramatu”¹⁷⁶. Tak obszerna obecność Szekspira w planowanym repertuarze była zapewne wynikiem nowych przemyśleń, sprowokowanych przez Kazimierza Kamińskiego. To rozmowy z nim doprowadziły Wyspiańskiego do stworzenia własnego języka inscenizacyjnego dla wystawień autora *Hamleta*. Jak pamiętamy, Kamiński przyszedł na Krowoderską „około świąt Bożego Narodzenia”, a studium powstało w nadzwyczajnym tempie na przełomie 1904/1905. Widać z samego porównania dat, że Wyspiański wprost z *Hamleta* przechodzi do analizowania następnych sztuk swojego ulubionego od wczesnej młodości dramatopisarza. Obok analizy sztuk, Wyspiański napisze wtedy *Śmierć Ofelii*, własną wersję rozwiązania losu bohaterki arcydramatu. Nieobecny na plotkarskiej giełdzie Krakowa, która aż huczy w „teatralnej sprawie”, zamknął się w pracowni i „tym więcej o niej myślał — wszak była jego marzeniem, stała się celem jego życia. Milczał więc, gdy do porzucenia tego zamiaru nakłaniali go jedni ze względu na zdrowie, drudzy ze względu na finanse; myśli o teatrze ukochana i wypieszczona schroniła się aż na dno tajemnych głębin duszy, do których już nikt nie miał dostępu”¹⁷⁷, jak po latach pisał o tym wiarogodny świadek, mecenas Józef Skąpski, pełnomoc-

¹⁷⁵ S. Wyspiański: *Dzieła zebrane*. T. 14: *Pisma prozą*. Kraków 1966, s. 231.

¹⁷⁶ A. Grzymała-Siedlecki: *O twórczości...*, s. 158.

¹⁷⁷ *Ibidem*, s. 244.

nik pisarza we wszystkich sprawach, związanych z teatrem. Oprócz Szekspira w tym pierwszym repertuarze miały się znaleźć: *Kleopatra* Norwida, *Irydion* Krasińskiego, *Balladyna*, *Krakus* i *Beniowski* Słowackiego, *Królowa* Felińskiego, *Księżę Niezłomny* Calderóna i *Salome* Wilde'a. Ciekawe, że ze współczesnej dramaturgii pojawił się tylko nieżyjący już wówczas Oscar Wilde. Do objęcia Teatru Miejskiego przez twórcę *Wyzwolenia*, jak wiemy, jednak nie doszło. Podejmowanie decyzji przeciągało się. W tym czasie odbywały się różnorodne akcje zwolenników i przeciwników poszczególnych kandydatur, a zwłaszcza samych władz miasta, ponieważ „na ratuszu biedzono się nad tym, jak wybrnąć z kłopotu — bo kłopotem była, i to nie małym, cała ta kandydatura Wyspiańskiego. Nikt tam ani na chwilę poważnie nie myślał o tym, aby Wyspiańskiemu oddać teatr w dzierżawę, i nikt nie miał odwagi odmówić mu tego”¹⁷⁸. Jak w świetle tej relacji, życzliwego artyście prawnika, wyglądają akty poparcia ze strony pisarzy, plastyków, młodej inteligencji? W końcu magistrat zdecydował podpisać umowę dzierżawy z Ludwikiem Solskim. Jak wiele razy w historii teatru, politykom było bliżej do popularnego aktora niż do wybitnego twórcy. Prowadzenie sceny, dodajmy dla sprawiedliwości: po uprzednim porozumieniu z autorem, dotyczącym także wersji realizacyjnej, Solski zaczął od wznowienia „Iwowskiego” *Wesela* we własnej reżyserii i tak jak w 1901 zagrał *Gospodarza*... „O kocham Kraków — bo nie od kamieni / przykrościm doznał — lecz od żywych ludzi, / nie zachwieje się we mnie duch ani się zmieni, / ani się zapał we mnie nie ostudzi”¹⁷⁹ — na wiele zdarzeń z tego okresu Wyspiański zareaguje wierszem.

Malarstwo i literatura nie były jedynymi obszarami twórczości w tym czasie. 2 marca, dzień po spotkaniu z Piłsudskim otwarto uroczyście Dom Towarzystwa Lekarskiego przy ulicy Radziwiłłowskiej. Został on w całości zaprojektowany przez autora *Wesela*. Jego prace do dziś zalicza się do szczytowych osiągnięć w zakresie architektury wnętrz, podobnie jak zrealizowany nieco później dla tego Domu witraż Apolla.

Okres, o którym mówimy, przełom 1904/1905 roku, to także czas poświęcony przebudowie Wawelu. W związku z opuszczeniem królewskiej siedziby przez wojska austriackie, trwała w Krakowie dyskusja o przyszłym jego zagospodarowaniu. Powstał Komitet, który zwrócił się z apelem do artystów o przedstawianie propozycji. Dla

¹⁷⁸ Ibidem, s. 245.

¹⁷⁹ S. Wyspiański: *Dzieła zebrane*. T. 11: *Rapsody, Hymn, Wesele*. Kraków 1961, s. 176.

Wyspiańskiego odzyskanie Zamku było spełnieniem długiego marzenia. Zawsze był przekonany, że Wawel to narodowe widowisko. Zaproponował własną, autorską, szaloną wizję wzgórza. Interpretując zamiar artysty, Błoński pisze, iż Wyspiański „stara się stworzyć taki Wawel, po którego zobaczeniu w każdym sercu zrodzi się Polska”¹⁸⁰. Według jego wyobrażenia ma się tu mieścić Sejm polski i Senat, Akademia Umiejętności i Muzeum Narodowe. I oczywiście, teatr grecki, wkomponowany w zbocze wzgórza. Czy tam zamierzał wystawiać tragedie antyczne i swoje dramaty, wokół nich osnute? W tym samym czasie myśli o kontynuacji *Achilleis*. Widział tam także Gimnazjum, miejsce spacerów i uczonych pogawędek. W pierwszych planach był również budynek, który Wyspiański nazwał Sorboną, będący zapewne symboliczną reprezentacją polskich uniwersytetów. Wizja autora *Akropolis* „ucieleśnia polskie marzenie, potrzebę, żądanie... żądanie Państwa”¹⁸¹.

Rysunki, które Stanisław Wyspiański stworzył w latach 1904—1905 według tych wyobrażeń, zachwyciły architekta Władysława Ekielskiego. Ten fachowo je rozrysował i poddał budowlanej dyscyplinie. Nie wystarczyło to jednak, aby wizję artysty poważnie rozważano. I ten projekt pozostał w marzeniach, pogłębiając w Wyspiańskim uczucia goryczy i odrzucenia. „Teatr dostał Solski — Wawelu nie dostanę także. Pytanie jednakże, czy nie będzie pożądanym, abym dla wszelkiej wygody i pewności w tymże oto czasie niedalekim umarł — ?”, pisał do Stanisława Lacka¹⁸².

¹⁸⁰ J. Błoński: *Wyspiański wielokrotnie...*, s. 171.

¹⁸¹ *Ibidem*, s. 173.

¹⁸² S. Wyspiański: *Listy do Stanisława Lacka (1905)...*, s. 87. Listy do Stanisława Lacka są najobszerniejszym źródłem informacji o przeżyciach Wyspiańskiego, związanych z konkursem na stanowisko dyrektora Teatru Miejskiego.

Inne postacie historyczne w sztuce

Józef Piłsudski (1867—1935)

Spotykając się z Wyspiańskim, 38-letni Piłsudski, działacz Polskiej Partii Socjalistycznej, w przyszłości Naczelnik Państwa, Naczelnny Wódz, Pierwszy Marszałek Polski, premier i minister spraw wojсковych, ma za sobą bogate doświadczenia działacza politycznego i konspiratora. W 20. roku życia został zesłany na pięć lat pobytu we wschodniej Syberii za udział w podziemnym ugrupowaniu wileńskim. Po odbyciu całej kary, od 1892 roku bierze aktywny udział w rodzącej się Polskiej Partii Socjalistycznej. Od 1893 roku znajduje się w ścisłym kierownictwie partii. Zajmuje się wydawaniem i kolportażem jej organu — „Robotnika”, aż do 1900 roku, kiedy, po rewizji, zostaje osadzony przez władze carskie w warszawskiej cytadeli. Za sugestią współpracowników symuluje chorobę psychiczną. Przewieziony do szpitala więziennego w Petersburgu dokonuje brawurowej ucieczki. Po wielu zmianach pobytu odnajdujemy go w Galicji, w Krakowie, gdzie przychodzi do siebie po ostatnich przejściach. Mieszka na ulicy Topolowej 18, tej samej, przy której za kilka lat zamieszka inny, znany w całej Europie konspirator Włodzimierz Iljicz Lenin. Piłsudski powie o nim: „Jest skrajnym oportunistą, każdy kompromis, każda szacherka jest dopuszczalna i wskazana”¹⁸³. Ucieczka wydatnie wzmacnia autorytet Piłsudskiego w środowiskach podziemnych.

Tymczasem w kręgach działaczy PPS dochodzi do sporów na tle roli i zadań partii. Grupa młodych opowiada się za rewolucją proletariacką, podczas gdy działacze skupieni wokół Piłsudskiego, nazywani starymi, formułują program walki o niepodległość drogą

¹⁸³ W. Jędrzejewicz: *Józef Piłsudski 1867—1935. Życiorys*. Wrocław 1989, s. 75.

powstania zbrojnego, przygotowanego i kierowanego przez organizację bojową. Główną siłą tego powstania miała być klasa robotnicza, kierowana przez PPS, a celem walki stworzenie demokratycznej republiki, która stopniowo będzie się socjalizować wprowadzanymi reformami parlamentarnymi. Wpływ na napięcia w łonie PPS-u, jak już o tym wspominałem w innym kontekście, miała napięta sytuacja społeczna w Rosji. W styczniu 1905 roku, na wieść o petersburskiej krwawej niedzieli wybuchł strajk powszechny w zaborze rosyjskim. Starzy byli przeciwni strajkowi, zalecali oszczędzanie sił i oddzielenie akcji proletariatu polskiego od rosyjskiego. Młodzi przyjęli program wspólnej z partiami rosyjskimi walki o demokratyzację imperium Romanowów, odsuwając program niepodległościowy na dalszy plan. Konflikty będą towarzyszyć działalności PPS do 1906 roku, kiedy dokona się rozłam i starzy stworzą PPS — Frakcję Rewolucyjną.

Zimą, na przełomie 1904/1905, Piłsudski, nękany chorobami, przebywał w Krakowie i Zakopanem. 29 listopada 1904 roku, w rocznicę powstania listopadowego, wygłosił w stolicy Tatr odczyt o polskich ruchach zbrojnych. Z powodu małej frekwencji i słabego głosu prelegenta nie odniósł on sukcesu, ale przeszedł do historii. Piłsudskiemu uświadomił, z jakimi trudnościami spotka się, aby uzyskać powszechną akceptację dla idei, które chciałby urzeczywistnić. W tym czasie jego myśli zajęte były projektami przygotowania kadr przyszłych sił zbrojnych. Ich realizacja będzie wymagać wysokich nakładów pieniężnych i dlatego marzył o stworzeniu skarbu narodowego. Dla takiego celu pragnął zorganizować wielopokoleniowy ośrodek poparcia, złożony z wybitnych autorytetów, jak Stanisław Witkiewicz, Stefan Żeromski, Stanisław Wyspiański. Spoza kręgów sztuki mieli do niego wejść Bolesław Limanowski i Karol Lewakowski. Wobec rozwoju wydarzeń akcja budowania skarbu narodowego nie powiodła się. Piłsudski będzie do niej wracał wielokrotnie. „Był wielką indywidualnością i wycisnął — co niewielu jest dane — swe piętno na kilku dziesięcioleciach dziejów Polski. Był człowiekiem już za życia owianym legendą. Był symbolem odrodzenia Polski”¹⁸⁴.

Stefan Żeromski (1864—1925)

Powieściopisarz, nowelista, dramaturg, publicysta. Szukał kontaktu z Wyspiańskim od 1901 roku, kiedy po sukcesie *Wesela* ujrzał w nim bratnią duszę. Zatrzymywał się w Krakowie, będąc przejazdem

¹⁸⁴ A. Garlicki: *Józef Piłsudski...*, s. 704.

do Zakopanego, gdzie często przebywał dla poratowania zdrowia. Tam, w listopadzie 1904 roku, organizował wieczorki poetyckie w Bibliotece Publicznej, z których jeden poświęcił autorowi *Wyzwolenia*. Wyspiański także pragnął poznać Żeromskiego, zwłaszcza że był pod wrażeniem *Popiołów*. Ostatecznie spotkali się po raz pierwszy osobiście 16 stycznia 1905 roku, dzięki Wilhelmowi Feldmanowi.

41-letni pisarz cieszył się już dużą popularnością. Po dobrze przyjętych opowiadaniach (m.in. *Siłaczka*, *Doktor Piotr*, *Promień*, *Rozdziobią nas kruki, wrony*, *O żołnierzu tułaczu*), wnikliwie i szeroko dyskutowanych powieściach, *Szyfrowe prace* i *Ludzie bezdomni*, opublikował w latach 1902—1903 na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” epepeję historyczną *Popioły*, która ugruntowała jego pozycję w świecie literackim, przyniosła podziw środowiska, zwróciła uwagę wydawców i szerokiego kręgu czytelników na twórczość pisarza.

Żeromski, zachwycony pierwszą rozmową z Wyspiańskim, odwiedzał go jeszcze wiele razy. Po raz ostatni widzieli się w Węgrzcach niedługo przed śmiercią autora *Akropolis*. Żeromski wracał z Włoch, czując jeszcze „w kościach rzymski i florencki upał”. Z krakowskiego Rynku dorożką znowu porwał go do Wyspiańskiego nieoceniony Wilhelm Feldman.

Między 26 lutego a 1 marca 1905 roku Stefan Żeromski zapoznał artystę z organizacją niepodległościową Józefa Piłsudskiego, ze sprawą tworzenia wojska polskiego i odezwą wzywającą do składania ofiar na broń. Dodajmy, że brat Oktawii, żony Żeromskiego, wybitny lekarz psychiatra dr Rafał Radziwiłłowicz, był bezpośrednio zaangażowany w organizację ucieczki Piłsudskiego z więzienia. Autor *Róży* przywitał rewolucję 1905 roku z entuzjazmem, wiążąc z nią nadzieje na odzyskanie niepodległości. Był wówczas czynnym sympatykiem PPS.

„Żeromski i Wyspiański nie prowadzili ze sobą literackiego sporu. Jednakże to ci dwaj pisarze mogliby stanąć jako właściwa para antagonistów sporu *Wyzwolenia*. Obaj byli spadkobiercami romantyków [...], obaj zostali polskimi wieszczami dwudziestego wieku. Ale każdy z nich dobijając się posłuchu polskiej publiczności pragnął zupełnie odmiennie formować świadomość współczesnych. W wojnie, jaką w *Wyzwoleniu* prowadzi Wyspiański z romantyzmem, miejsce Żeromskiego znajduje się po przeciwnej stronie frontu. Należy mu się tam miejsce jako przywódcy atakowanych pozycji”¹⁸⁵.

¹⁸⁵ A. Łempicka: *Wstęp...*, s. CIII.

Wilhelm Feldman (1868—1919)

Krytyk literacki i historyk, publicysta, powieściopisarz i dramaturg, wybitny redaktor. Pochodził z ortodoksyjnego środowiska żydowskiego, z którym zerwał kontakty jeszcze w młodości. Brał żywy udział w żydowskim ruchu asymilacyjnym. Pracę samokształceniową i publicystyczno-literacką łączył z aktywnością w organizacjach młodzieżowych o charakterze demokratyczno-niepodległościowym. Po studiach za granicą redagował radykalizujący „Dziennik Krakowski”, potem miesięcznik literacko-społeczny „Krytyka”, który pod jego kierownictwem (1901—1914) odegrał czołową rolę w życiu umysłowym Młodej Polski. Związany w młodości z galicyjskim ruchem socjalistycznym, po 1905 roku zbliżył się do obozu Józefa Piłsudskiego i uczestniczył w rozmaitych inicjatywach niepodległościowych. W 1914 roku wstąpił do Legionów Polskich, wysłany niebawem do Berlina jako delegat prasowy Naczelnego Komitetu Narodowego (1914—1918), wspierał polską sprawę akcjami propagandowymi. Po odzyskaniu niepodległości pracował w Ministerstwie Spraw Zagranicznych.

Należał do entuzjastów Młodej Polski, w której widział wielki ruch odnowy kultury artystycznej, języka i myśli. Był zwolennikiem nurtu społeczno-patriotycznego i niepodległościowego, nawiązującego do tradycji polskich romantyków, nie popierał natomiast sztuki estetyzująco-parnasistowskiej Zenona Przesmyckiego. Otaczał szczególnym kultem twórczość i osobę Stanisława Wyspiańskiego. Pozostawił po sobie wiele prac, z których główną, mającą wpływ na sądy o literaturze, był syntetyczny zarys *Współczesna literatura polska*, uzupełniany i ośmiokrotnie wydany.

Latem 1904 roku Feldman zorganizował Wyższe Kursy Wakacyjne w Zakopanem, gdzie prowadził cykle wykładów o Wyspiańskim i Żeromskim. Z końcem stycznia 1905 roku wyjechał z cudzym paszportem, jako rzekomy agent firmy księgarskiej, do burzącej się Rosji. W Kijowie, Moskwie, Petersburgu, Odessie i Wilnie wygłaszał odczyty o Polsce. Wrócił 2 marca, co odnotowuje Wyspiański w swoim *Raptularzu*, i odwiedził poetę 16 marca rano, darując mu album malarstwa rosyjskiego. Wyspiański odesłał podarunek, tłumacząc w liście-wierszu swój gest nienawiścią do zaborcy.

Wyspiański miał nieco ironiczny stosunek do Feldmana, choć uznawał go za komentatora swojej twórczości. Natomiast Feldman darzył poetę uwielbieniem i bezinteresowną przyjaźnią, starał się być pomocny, zwłaszcza w ostatnich miesiącach życia Wyspiańskiego, już w Węgrzcach. Sprzedawał jego rysunki, by zwiększyć skąpe

dochody odchodzącego artysty, czuwał przy łożu umierającego. Wypełniając przedśmiertną prośbę, zajął się twórczością Wyspiańskiego, opracował dwa tomy jego *Pism pośmiertnych*. Zapytany o rodzaj przyjaźni, jaka go łączyła z poetą, odpowiedział: „Ani ja nie byłem jego przyjacielem, ani inni, którzy się z nim stykali. Wyspiański nie miał właściwie przyjaciół, był samotny, a stosunek jego duchowy do innych był jednostronny: on zawsze był dającym [...] Nic płaskiego, nic trywialnego, niskiego, we wszystkim zachowana wielka linia. Nie zmaleć nawet w chorobie, w tej długiej, uporczywej, wyniszczającej, było to fenomenem, który stoi niemal odosobniony. Drugiego takiego człowieka nie spotkałem w życiu. Przez siedem lat obcowania, czy gdy był w pełni sił i wytężonej twórczości, czy gdy się go widziało wśród cierpień, bezbronny jak dziecko, zawsze ta wyniosłość, ta siła, ta niewymowna dostojność...”¹⁸⁶

Michał Sokolnicki (1880—1967)

Działacz polityczny, dyplomata, „wybitny historyk”, jak go określił Wacław Jędrzejewicz. Najmniej znany wśród historycznych postaci *Chryj z Polską*. Urodził się w Kaszewach Kościelnych koło Kutna, zmarł po długim i burzliwym życiu w Ankarze w Turcji. Studiował w Paryżu w Ecole des Science Politiques, w Berlinie, Heidelbergu i w Bernie. Zimą 1904/1905 przebywał w Zakopanem, gdzie przez znajomość z Żeromskim zbliżył się do Piłsudskiego. Odtąd był mu wierny, pozostając następnie bliskim współpracownikiem. W 1906 roku związał się z PPS — Frakcją Rewolucyjną. Mimo młodego wieku osiągnął bardzo wysoką pozycję w partii. W czasie I wojny światowej był m.in. komisarzem cywilnym Legionów w Kielcach, jednym z organizatorów i kierowników (wraz z Witoldem Jodko-Narkiewiczem) Polskiej Organizacji Wojskowej, członkiem, a następnie sekretarzem generalnym Naczelnego Komitetu Narodowego, prywatnym sekretarzem Józefa Piłsudskiego, członkiem Konwentu Organizacji A. Był także członkiem komitetu redakcyjnego zbiorowego wydania prac Józefa Piłsudskiego.

W 1919 roku był jednym z członków delegacji polskiej na Konferencję Pokojową w Paryżu. Następnie pełnił służbę dyplomatyczną w Londynie (1919 — pierwszy radca poselstwa polskiego) i w Helsinkach (1920—1922 poseł RP w Finlandii i Estonii). Po powrocie do kraju w latach 1923—1931 pracował jako wykładowca Szkoły Nauk Politycznych w Warszawie.

¹⁸⁶ Wspomnienie Antoniego Chołoniewskiego. Zob. *Wyspiański w oczach współczesnych*. T. 2..., s. 86.

W roku 1931 powrócił do służby dyplomatycznej jako poseł RP w Danii. Na fotografii z 1933 roku widzimy go na nabrzeżu kopenhaskim obok sławnej syrenki, symbolu miasta. Po jego lewej stronie stoi Karol Szymanowski, po prawej Grzegorz Fitelberg i Jarosław Iwaszkiewicz. W roku 1936 po podniesieniu rangi przedstawicielstw dyplomatycznych został mianowany ambasadorem Rzeczypospolitej w Turcji. W roku 1939 August Zaleski, minister spraw zagranicznych w emigracyjnym rządzie RP Władysława Sikorskiego, usiłował go zwolnić ze stanowiska. Jednak dzięki zdecydowanie przychylniej dla Sokolnickiego postawie rządu tureckiego, odwołanie zostało cofnięte.

Po 1945 roku Sokolnicki pozostał w Turcji. Jego aktywność skupiała się na działalności naukowej i dydaktycznej. Był wykładowcą Wydziału Językoznawstwa, Historii i Geografii Uniwersytetu w Ankarze. Pozostał jednak nader cenionym autorytetem, zarówno w środowisku emigracji polskiej, jak i w kręgach polityków tureckich i korpusu dyplomatycznego. Jeszcze przed II wojną światową w 1936 roku wydał *Z pamiętników „Czternaście lat”*. Opublikował bardzo obszerne i cenne wspomnienia z lat służby dyplomatycznej w Turcji (*Dziennik ankarcki 1939—1943*). Autor wielu prac historycznych, *Wojna roku 1809*, *Wojna polsko-rosyjska w r. 1831*, *Polska w pamiętnikach wielkiej wojny 1914—1918*, a także monografii swojego przodka z okresu napoleońskiego *Generał Michał Sokolnicki 1760—1815*. Zmarł w Ankarze i tam jest pochowany.

Teodora Teofila Pytko (1868—1957)

Żona Stanisława Wyspiańskiego. Starsza o rok od swojego męża. Pochodziła z podtarnowskiej wsi Konary, którą opuściła, wyjeżdżając do Krakowa w celach zarobkowych. Nieznane są okoliczności poznania się małżonków. Ślub Teofili i Stanisława odbył się 18 września 1900 roku w kościele parafialnym św. Floriana w Krakowie w tajemnicy przed rodziną i przyjaciółmi, którzy zostali zawiadomieni o małżeństwie już po fakcie. Świadcami byli wuj Stanisława — Kazimierz Rogowski i Włodzimierz Tetmajer. Ślub ten został jednak unieważniony z przyczyn formalnych — Wyspiański był ojcem chrzestnym córki Heleny. Po odwołaniu do biskupa Puzyny poeta otrzymał dyspensę i zezwolenie na powtórne zaślubiny, które odbyły się 17 listopada w jeszcze bardziej dyskretnych okolicznościach, tak różnych od głośnego wesela Lucjana Rydla, mającego miejsce trzy dni później. W chwili zawarcia związku małżeńskiego Wyspiańscy mieli już trójkę dzieci: Tadeusza Teodora (ur. 31 X 1890), Helenę (ur. 31 V 1895) i Mieczysława (ur. 7 IX 1899). Po ślubie urodził się

jeszcze Stanisław (2 XII 1901). Tadeusz Teodor najprawdopodobniej nie był synem Wyspiańskiego, ale został usynowiony przez poetę w 1892 roku. „Małżeństwa artystów z wiejskimi dziewczętami były w tych czasach na porządku dziennym. Stawały się pewnego rodzaju manifestacją ówczesnych *młodych gniewnych*, buntem przeciw skostnieniu i rygorom *pańskiego świata*. Były też może wynikiem młodopolskiego zauroczenia ludowością i chłopską tężyzną, rozkochania się artystów w bajecznie kolorowych urodziwych dziewczętach w krakowskich strojach”¹⁸⁷.

Według relacji współczesnych, Teofila nie odznaczała się urodą, za to w młodości była bardzo zgrabna, lubiła tańczyć, znała wiele pieśni i opowieści ludowych. Nie była lubiana przez osoby z towarzystwa, tolerowano ją z szacunku dla poety. Wspomnienia znajomych ukazują ją najczęściej w niekorzystnym świetle: „Wszyscy wiedzą dobrze, że żona jego była to prosta wiejska kobieta bez wykształcenia. Duża, mocno zbudowana, lubiąca się pięknie po krakowsku wystroić, robiła wrażenie ogólnie mocnej baby wiejskiej. [...] Być może, że Wyspiański tak dalece sam dla siebie stanowił środowisko i tak był mocny w swoich myślach, że nie było mu potrzeba ani dzielenia się, ani też źródła myśli”. (Michał Siedlecki, profesor zoologii UJ, literat); „Pod względem umysłowym żona poety stanowiła z nim kontrast przeciwbiegunkowy. Choroba, a może raczej głos sumienia, skłoniły go do zawarcia małżeństwa, które było domową niewolą, bardzo chętnie znoszoną, które zaostrzało cierpkie i kanciaste strony jego charakteru”. (Józef Kotarbiński, dyrektor Teatru Miejskiego w Krakowie); „Odwiedziłem go w tym czasie na ulicy Krowoderskiej. Otworzyła mi żona. Straszna baba. Dusił mnie zapach lekarstw i jodoformu, pomieszany z zapachem kapusty i pranej bielizny...” (Jan Skotnicki, malarz); „Ona wprost jest niegodziwa, całą noc nie zajrzy do pokoju, w którym leży, [...] nie poda lekarstwa, nie zmieni bielizny — krzyczy i dokucza mu, że nic nie robi, tylko choruje, — potrąca go — jest nieszczęśliwy, samotny i smutny [...], ani żadnego listu nie wyśle, który on chce posłać, i tak boryka się nie tylko z chorobą, ale i z tą bardzo złą kobietą...” (Joanna Stankiewiczowa, ciotka, siostra matki, opiekunka poety w młodości).

Ale nie wszyscy byli tak krytyczni, nawet w samej rodzinie artysty. Jeden z krewnych, Antoni Wałkowski, wspomina: „Wyspiański bardzo kochał swoją żonę, rozmiłowany był w jej prymitywizmie i w śpiewkach pełnych prostoty ludowej; godzinami przesiadywał w kuchni i rysował ją. [...] Ponad wszystkich w rodzinie bliższych i dalszych

¹⁸⁷ K. Zbijewska: *Orzeł w kurniku...*, s. 132.

kochał żonę swoją i dzieci swoje”. Pamiętajmy również wiersz poety: Niech nikt nad grobem mi nie płacze, / krom jednej mojej żony, / za nic mi wasze łzy sobacze / i żal ten wasz zmyślony”¹⁸⁸.

W rok po śmierci męża Teofila wyszła ponownie za mąż za gospodarza z Węgrzec, Wincentego Waškę. Wyspiański portretował żonę wielokrotnie, najczęściej widząc w niej symbol macierzyństwa, „bo nie Teofila — kochanka, nie Teofila — żona, ale Teofila — matka była mu najbliższa”. Jej rysy nosi także zboląta twarz Polonii w witrażu *Śluby Jana Kazimierza* we lwowskiej katedrze.

¹⁸⁸ Wszystkie zacytowane wspomnienia pochodzą z: *Wyspiański w oczach współczesnych*. T. 2...

Wybór scenografa i koncepcja plastyczna

Z wyjątkiem mieszkania Józefa Piłsudskiego, u którego odbywały się tajne zebrania członków PPS-u, miejscem akcji *Chryj z Polską* jest błękitna pracownia Stanisława Wyspiańskiego. Oglądając spektakl, znajdujemy się zatem w miejscu pracy malarza. Stąd decyzja, aby scenografię zaprojektował Jerzy Kalina, artysta, który wypowiada się w wielu dyscyplinach plastycznych. Realizacja w pełni potwierdziła słuszność wyboru. Kalina jest dzisiaj jednym z najwszechstronniejszych polskich artystów. Malarz, rzeźbiarz, twórca instalacji i akcji plastycznych, performer, autor przedstawień teatralnych, reżyser filmów animowanych i dokumentalnych. Rozległość jego zainteresowań, skala talentu i język wypowiedzi zbliża go do Stanisława Wyspiańskiego.

Warstwa dźwiękowa

Jedynym dźwiękiem, który rozlega się w pracowni Wyspiańskiego, jest odgłos kolejki cyrkumwolencyjnej. Jak pisze Krystyna Zbijewska, „małe wagoniki kolejki obwodowej kilka razy dziennie przemykały pod oknami państwa Wyspiańskich w kierunku zwierzynieckiej rogatki”¹⁸⁹.

Muzyka w spektaklu, kierując się świadectwami z życia poety, odbywała się na żywo. Przede wszystkim był to duet harfiarki ze skrzypkiem, grający modne w epoce utwory, w tym szczególnie ulubionego przez gospodarza Richarda Wagnera, a także Jacques’a Offenbacha, przypominającego artyście pobytu w Paryżu, w transkrypcji na te dwa instrumenty. Jak wspomina Bolesław Raczyński, kompozytor muzyki do kilku sztuk Wyspiańskiego, „Bez muzyki nie mógł istnieć, dlatego gdy tylko usłyszał grających na dziedzińcu muzykantów, przywoływał ich do swej pracowni. Często spotykałem w pracowni modne wówczas podwórzowe duety: harfiarkę i skrzypka”¹⁹⁰.

We wszystkich relacjach świadków, którzy odwiedzali dom poety, pojawia się informacja o tym, że Teofila ku radości męża często śpiewała ludowe pieśni. Zapewne uczyła też śpiewać dzieci. Stąd w spektaklu wykonywany przez nią utwór *Na wysokiej połoninie...*

¹⁸⁹ K. Zbijewska: *Orzeł w kurniku...*, s. 135.

¹⁹⁰ *Wyspiański w oczach współczesnych*. T. 2..., s. 207—208.

Zakończenie

Spotkanie trzech wielkich Polaków jest znakomitą powodem do przywrócenia pamięci o tym, z jaką troską rozmawiano kiedyś o Polsce, a równocześnie to okazja, aby jeszcze raz szukać przyczyn uzasadnionego poglądu, dlaczego Polacy nie mogą się ze sobą porozumieć. Wspominając rozmowę i szukając najbardziej adekwatnego wyrażenia na jego opisanie, Michał Sokolnicki podkreśla „spotkanie się dwóch światów, które są w istocie jednym i tym samym, a które nie mają sposobu zrozumienia się”. W odautorskim słowie wstępu niemożność zbliżenia obu bohaterów akcentuje również Maciej Wojtyczko: „Niemożność mimo wspólnoty celów. Być może ten rodzaj błędu jest jednym z najbardziej typowych w relacjach politycy — artyści, ale także w relacjach Polacy — Polacy”¹⁹¹.

Drugie spotkanie Piłsudski — Wyspiański, zaproponowane przez autora *Chryj z Polską*, łagodząc wrażenie niemożności porozumienia, antycypuje kolejne rozczarowania przyszłego Naczelnika, związane z jego działalnością polityczną. A jeśli rozmawia on z poetą, to może dlatego, iż ma świadomość, że „ten naród bez fikcji do czynu przymusić bardzo ciężko”. Zawód, jaki przeżywa autor *Akropolis*, przybierze inną formę. Dla Wyspiańskiego spotkanie z Piłsudskim i jego ruchem miało także konsekwencje artystyczne. Odbyło się w okresie jego kolejnego przełomu. „Gdyby nawet Wyspiański mógł (był chory) i chciał rzucić w ówczesną burzę dziejową, swój osobisty los wielkiego narodowego poety, nie miałby z czym wystąpić na narodowym forum. Przeżywał właśnie pogłębiający się kryzys myśli filozoficznej, z której uczynił fundament nauki Konrada. Kiedy w drugim wydaniu *Wyzwolenia*, w roku 1906, skreślił wróżebny epilog

¹⁹¹ Maciej Wojtyczko: *Chryje z Polską...*, s. 20.

dramatu, można przypuścić, że wśród motywów tej decyzji znalazł się również, teraz dopiero, motyw odmowy pełnej aprobaty dla ewangelii narodowej Konrada, a być może i dla uroszczeń wodzowskich poety — bohatera i proroka narodu¹⁹². Wyspiański bardzo mocno przeżywał wypadki, których fragment pokazano w *Chryjach z Polską*. Oprócz skreślenia epilogu *Wyzwolenia* dowodem na to jest odmowa grania *Wesela* na obszarze, ogarniętego protestami i strajkami, Królestwa Kongresowego w 1905 roku. Widział bowiem, że „literaturę zastąpiła historia. Rzeczywistość [...] ujawniła, jakie jest prawdziwe miejsce poety — każdego poety, pisarza, malarza, również wieszcz — w życiu i historii. Narzucały się niewdzięczne porównania Erynnisa w wieńcu żmij, czterdziestego czwartego, wybiegającego w świat na LOT, z Konradem — artystą, obarczonym rodziną, chorym, śledzącym zza kordonu wystąpienia ludu na ulicach Petersburga, Warszawy, Łodzi... i oczekującym decyzji Rady Miejskiej, czy powierzy mu ona dyrekcję teatru, czy da mu sposobność działania w sztuce, którą mógłby uczynić wielką”¹⁹³. W finale sztuki te wątpliwości bohatera Wojtyzsko wyraża poprzez, cytowany z listu do Stanisława Lacka, wiersz, zaczynający się od słów: „Tu była przerwa — burza już ucichła...”. W dramacie autor proponuje, aby recytowała go na proscenium sceny kilkunastoletnia Uczennica, zapewne w innym czasie niż czas akcji sztuki. W przedstawieniu wolałem, aby ten list-wiersz, napisany zresztą kilka miesięcy później niż opisywane wypadki, należał do samego Wyspiańskiego i oddawał ówczesny stan jego ducha.

Prapremiera sztuki *Chryje z Polską. Rzecz o Stanisławie Wyspiańskim* Macieja Wojtyzski odbyła się na Dużej Scenie Teatru Śląskiego 5 października 2002 roku w dniu potrójnego jubileuszu: 80-lecia polskiej sceny w Katowicach, 95-lecia siedziby teatru i 95-lecia śmierci Stanisława Wyspiańskiego.

* * *

Zestawienie *Akropolis* i *Chryj z Polską* w jedną całość tłumaczy osoba prowadzącego bohatera. Ten szczególny dyptyk wydaje się wzajemnie uzupełniać i dookreślać. W wypadku *Akropolis* wykreowanie postaci Poety z didaskaliów i tekstu głównego było nadrzędnym założeniem inscenizacyjnym. Wynikało zarówno z biografii Stanisława Wyspiańskiego, jak i z rozlicznych tropów, pozostawionych przez autora przy pisaniu tekstu sztuki. Utożsamienie Poety z osobą Wy-

¹⁹² A. Łempicka: *Wstęp...*, s. CXX.

¹⁹³ *Ibidem*, s. CXXIII.

spiańskiego pozwoliło na przeprowadzenie odbiorcy przez meandry znaczeń symboli, cytatów, odwołań plastycznych, z których skomponowane jest *Akropolis*. Przyjęcie roli specyficznego przewodnika po katedrze, która staje się uobecnioną Polską, pozwala uczestnikom misterium odbudować wiarę i osobowość. To poczucie, deklarowane i realizowane przez całe aktywne życie, jest do dzisiaj dla nas wyzwaniem.

W *Chryjach z Polską* Wyspiański jest uczestnikiem i bohaterem historii, która stawia przed nim określone wymagania. Twórca *Wyzwolenia* miał głębokie poczucie wyjątkowej roli artysty w społeczeństwie. Artysta w jego rozumieniu bierze ogromną odpowiedzialność za duchowy stan narodu, do którego skierowana jest jego sztuka. Przedstawiona propozycja pokazuje Wyspiańskiego jako bohatera dwóch procesów. Jednego, w którym *in statu nascendi* widzimy go jako podmiot akcji tworzenia sztuki. I drugiego, gdzie twórca zde-rzony jest z samym dramatem historii. Stanisław Wyspiański wydaje się idealną postacią do takich obserwacji i analiz.



S. W y s p i a ń s k i: *Akropolis*. Reż. B. T o s z a.
Scena zbiorowa, na pierwszym planie Andrzej Dopierała (Poeta)



Akropolis.

Od lewej: Ewa Kutynia (Panna), Violetta Smolińska (Klio),
Grzegorz Przybył (Włodzimierz)



Akropolis.

Od lewej: Marek Śłosarski (Parys), Maria Wilhelm (Hekuba),
Czesław Stopka (Priamus)



Akropolis,
Grzegorz Przybył (Jakub)



M. W o j t y ś k o: *Chryje z Polską*. Reż. B. T o s z a.
Od lewej: Ewa Kutynia (Muza), Mariusz Bonaszewski (Stanisław Wyspiański)



*Chryje z Polską,
scena zbiorowa*



Chryje z Polską.

Od lewej: Mariusz Bonaszewski (Stanisław Wyspiański),
Andrzej Warcaba (Józef Piłsudski)



Chryje z Polską.

Od lewej: Alina Chechelska (Teofila Pytko),
Mariusz Bonaszewski (Stanisław Wyspiański)

Bibliografia

- Maciej Wojtyczko: *Chryje z Polską. Rzecz o Stanisławie Wyspiańskim*. [Program spektaklu. Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego]. Katowice 2002.
- Wojtyczko M.: *Grzechy starości*. Warszawa 2005.
- Wojtyczko M.: *Krótki zarys męki twórczej*. Warszawa [b.r.w.].
- Wyspiański S.: *Akropolis. Dramat w 4-aktach*. Kraków 1904.
- Wyspiański S.: *Akropolis*. Oprac. E. Miodońska-Brookes. Wrocław—Kraków 1985, BN I, 250.
- Wyspiański S.: *Bolesław Śmiały, Skalka*. Oprac. J. Nowakowski. Wrocław 1969, BN I, 198.
- Wyspiański S.: *Dramaty o powstaniu listopadowym. Warszawianka, Lelewel, Noc listopadowa*. Oprac. J. Nowakowski. Wrocław 1967, BN I, 193.
- Wyspiański S.: *Dzieła zebrane*. Red. L. Płoszewski. Dodatek krytyczny L. Płoszewskiego. T. 7: *Akropolis. Achilles*. Kraków 1959.
- Wyspiański S.: „*Hamlet*”. Oprac. M. Prussak. Wrocław—Kraków 1976, BN I, 225.
- Wyspiański S.: *Listy do Stanisława Lacka (1905)*. Kraków 1957.
- Wyspiański S.: *Listy zebrane*. Oprac. L. Płoszewski, J. Durr-Durski, M. Rydlowa. T. 2: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*. Kraków 1979.
- Wyspiański S.: *Veni Creator Spiritus*. Kraków 1998.
- Wyspiański S.: *Wesele*. Kraków 1903.
- Wyspiański S.: *Wyzwolenie*. Oprac. A. Łempicka. Wrocław—Warszawa—Kraków 1970, BN I, 200.
65. *rocznica nadania Teatrowi Polskiemu w Katowicach imienia Stanisława Wyspiańskiego 1936—2001*. Red. i oprac. E. Tosza. Katowice 2001.
- Błoński J.: *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*. Kraków 1994.
- Błoński J.: *Wyspiański wielokrotnie*. Kraków 2007.
- Braun K.: *Wielka Reforma teatru w Europie. Ludzie — idee — zdarzenia*. Wrocław 1984.
- Brzozowski S.: *Współczesna powieść i krytyka*. Kraków —Wrocław 1984.

- Craig E.G.: *O sztuce teatru*. Przeł. M. Skibniewska, wstęp i noty Z. Hübner. Warszawa 1985.
- Garlicki A.: *Józef Piłsudski 1867—1935*. Warszawa 1989.
- Gombrowicz W.: *Dzieła*. T. 6: *Dramaty*. Red. J. Błoński. Kraków—Wrocław 1986.
- Grzymała-Siedlecki A.: *O twórczości Wyspiańskiego*. Kraków 1970.
- Hierowski Z.: *Życie literackie na Śląsku w latach 1922—1939*. Katowice 1969.
- Jędrzejewicz W.: *Józef Piłsudski 1867—1935. Życiorys*. Wrocław 1989.
- Kalina J.: *Nawigacja sztuki*. Wrocław 2003.
- Kolbuszewski S.: *Śląskie impresje Stanisława Wyspiańskiego*. Wrocław—Warszawa—Kraków 1962.
- Kott J.: *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*. Gdańsk 1997.
- Kubiak Z.: *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa 1997.
- Miodońska-Brookes E.: „*Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej*”. *Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*. Kraków 1997.
- Miodońska-Brookes E.: *Wawel — „Akropolis”*. Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego. Kraków 1980.
- Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*. Wybór I. Sławińska, S. Kruk, wstęp I. Sławińska, noty B. Frankowska. Warszawa 1966.
- Natanson W.: *Stanisław Wyspiański. Próba nowego spojrzenia*. Poznań 1965.
- Nawrat E.: *Teatr Polski w Katowicach. O artystycznej działalności sceny dramatycznej w latach 1922—1939*. Wrocław 1981.
- Okońska A.: *Stanisław Wyspiański*. Warszawa 1971.
- Prussak M.: „*Po ogniu szum wiatru cichego*”. *Wyspiański i mesjanizm*. Warszawa 1993.
- Prussak M.: *Wyspiański w labiryntach teatru*. Warszawa 2005.
- Rogacki H.I.: *Mgła i zwierciadło. Obrazy teatru w prozie, liryce i dramacie okresu Młodej Polski*. Warszawa 2001.
- Schiller L.: *Teatr ogromny*. Warszawa 1961.
- Sławińska I.: *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*. Kraków 1960.
- Sławińska I.: *Stanisław Wyspiański — twórca polski i metafizyczny*. „*Ethos*” 1999, nr 48.
- Sobański M.: *Teatr Polski na Śląsku 1922—1937*. Katowice 1937.
- Stanisław Wyspiański: dramat i ethos*. „*Ethos*” 1999, nr 4.
- Terlecki T.: *Rzeczy teatralne*. Warszawa 1984.
- Tischner J.: *Filozofia dramatu*. Paryż 1990.
- Tosza E.: *Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach 1907—1922—1997*. Katowice 1998.
- Wciąż szukam tamtej trąbki*. Rozmowy z Zygmuntem Koniecznym. Kraków 2007.
- Wysocka S.: *Teatr przyszłości*. Warszawa 1973.
- Wyspiański w oczach współczesnych*. Zebrał, oprac. i komentarzem opatrzył L. Płoszewski. T. 1—2. Kraków 1971.
- Zbijewska K.: *Orzeł w kurniku. Z życia Stanisława Wyspiańskiego*. Warszawa 1980.
- Żeleński-Boy T.: *O Wyspiańskim*. Kraków 1973.

Bogdan Tosza

Stanisław Wyspiański — a picture of the hero On inscenization of *Akropolis* and *Chryje z Polską*

Summary

Taking the position of the manager of Teatr Śląski in Katowice in 1992 I was aware of the fact that it was the only theatre in Poland named after Stanisław Wyspiański. The patron himself and his thinking about art, especially an interdisciplinary nature characterizing him, imposed the project of an artistic programme on this stage for 11 years. Wyspiański's connections with Silesia cover both an artist's interest in an Old-Piast district, including fascination with Henryk Pobożny, and his contribution to the shape of the intellectual formation of Poles who, after 1918 dictated a socio-political nature to Katowice. Michał Grażyński, a voivodship and Marian Sobański, a long-standing manager, saw Stanisław Wyspiański as both the theatre patron, and a starting point for an artistic level they dictated to the very institution. Giving the name to the theatre in 1936 was connected with Józef Piłsudski's death. For many Poles the marshal was the embodiment of Konrad from *Wyzwolenie*, and his death determined many spectacular events.

The theatre in Katowice offered Stanisław Wyspiański's biggest masterpieces in the 1930s. They only lacked *Akropolis*. The adaptation of this play, considered by many the most difficult one written by an author of *Wesele* became a great challenge for the Silesian stage at the end of the first century of its existence. The decision was reinforced by the fact of Poland's entry to the European Union and intensification of talks on civilization roots of our country. A biblical area and the world of Greek and Roman mythology, very much present as the two main constituents of *Akropolis*, allowed the theatre to enter into an important social dialogue. The task to be performed by producers and, mainly a director, was how to stage the play. The basic conception was solved by means of building the person of the Poet, mainly from the stage directions inspired by the author himself when writing *Akropolis*, his struggles with disease and fascination with Polishness. Next, the person of the Poet became the source of inspiration for Whiting a play on Wyspiański. *Chryje z Polską* by Maciej Wojtyzsko was based on a little known fact from our history, namely one meeting between Wyspiański and Piłsudski on 1 March 1905. Its leading theme was support for an idea of treasure in favour of the Polish army to be. Stefan Żeromski was engaged in getting into touch. Wyspiański considered the possibility of taking the position of the manager in Teatr Miejski. Piłsudski wanted to use a February resolution in Russia to start yet another uprising in Poland. The work by Maciej Wojtyzsko,

presenting a confrontation of both characters, shows possibilities of a dialogue of art and politics, reveals painful wounds in the history of mentality of Poles. The image of a character Stanisław Wyspiański becomes in both positions is a food for thought.

Bogdan Tosza

Stanisław Wyspiański — Bild des Helden Die Inszenierungen der *Akropolis* und der *Krächen mit Polen*

Zusammenfassung

Als ich 1992 die Stelle des Direktors des Schlesischen Theaters in Kattowitz angetreten war, war ich mich dessen bewusst, dass es das einzige Theater in Polen war, das den Namen von Stanisław Wyspiański trug. Die Person des Patrons und seine Ansichten über die Kunst, und besonders die für ihn charakteristische Interdisziplinarität, drängten den Spielplan der Bühne für elf Jahre hinaus auf. Wyspiańskis Beziehungen zum Schlesien betreffen sowohl sein Interesse für den alten Piasten-Landesteil, darunter seine Leidenschaft für Heinrich II. den Frommen, wie auch der von seinem Werk geleistete Beitrag zur Entstehung der Gruppe von polnischen Intellektuellen, welche nach 1918 über den gesellschaftspolitischen Charakter der Stadt, Kattowitz entschieden haben. Der Woiwode Michał Grażyński und der langjährige Direktor des Theaters von damals, Marian Sobański hielten Stanisław Wyspiański nicht nur für den Theaterpatron, sondern auch für einen Bezugspunkt für das von ihnen bestimmte künstlerische Niveau des Theaters. Die 1936 stattgefundene Namenverleihung traf mit dem Tod des Marschalls Józef Piłsudski zusammen, der für mehrere Polen eine Verkörperung des Konrads von der *Befreiung* war, und dessen Tod der Anlass zu vielen spektakulären Ereignissen wurde.

In den 30er Jahren standen auf dem Spielplan des Kattowitzer Theaters die größten Meisterwerke von Stanisław Wyspiański. Es fehlte nur *Akropolis*. Die Inszenierung des von Vielen als das schwierigste im ganzen Werk des Autors von der *Hochzeit* betrachteten Theaterstücks, bedeutete eine große Herausforderung für die schlesische Bühne am Ende deren hundertjährigen Jubiläums. Der Eintritt Polens in die Europäische Union und leidenschaftliche Diskussionen über zivilisatorische Wurzeln unseres Landes verursachten, dass die Entscheidung über diese Inszenierung viel leichter gefasst wurde. Die biblische Welt und die Mythologie der Griechen und Römer als zwei Hauptkonstituenten der *Akropolis* ließen das Theater, sich an dem wichtigen gesellschaftlichen Dialog beteiligen. Der Regisseur musste der Aufgabe entgegnetreten, wie das Stück in der heutigen Zeit inszeniert werden sollte. Zuerst hat man anhand der Didaskalien die Figur des Dichters aufgebaut. Der Regisseur ließ sich dabei von der Person des Autors, dessen Kampf gegen die Krankheit und Leidenschaft für die polnische Wesensart inspirieren. Die Figur des Dichters wurde dann eine Inspirationsquelle für Entstehung eines Stücks über Wyspiański: *Kräche mit Polen* von Maciej Wojtyszko, das auf eine aus der polnischen Geschichte kaum bekannte Tatsache fußte,

nämlich das einzige Treffen Wyspiański mit Józef Piłsudski am 1. März 1905. Das Hauptthema des Treffens war, die Idee der Kollekte für künftige polnische Armee zu fördern. Für die Kontaktaufnahme von den beiden Gesprächspartnern setzte sich Stefan Żeromski ein. Wyspiański erwog damals die Möglichkeit, die Stelle des Direktors vom Stadttheater anzutreten. Piłsudski wollte dagegen, die Gelegenheit der Februarrevolution in Russland nutzen und den nächsten Aufstand in Polen entfachen. Das Theaterstück von Maciej Wojtyzko das eine Gegenüberstellung von den beiden Helden ist, zeigt verschiedene Möglichkeiten des Dialogs zwischen der Kunst und Politik und offenbart schmerzhaft Wunden in der Mentalitätsgeschichte der Polen. Das in den beiden Werken erscheinende Bild von Stanisław Wyspiański muss schon viel zu denken geb.



Cena 14 zł (+ VAT)
ISSN 0208-6336 ISBN 978-83-226-2099-1