

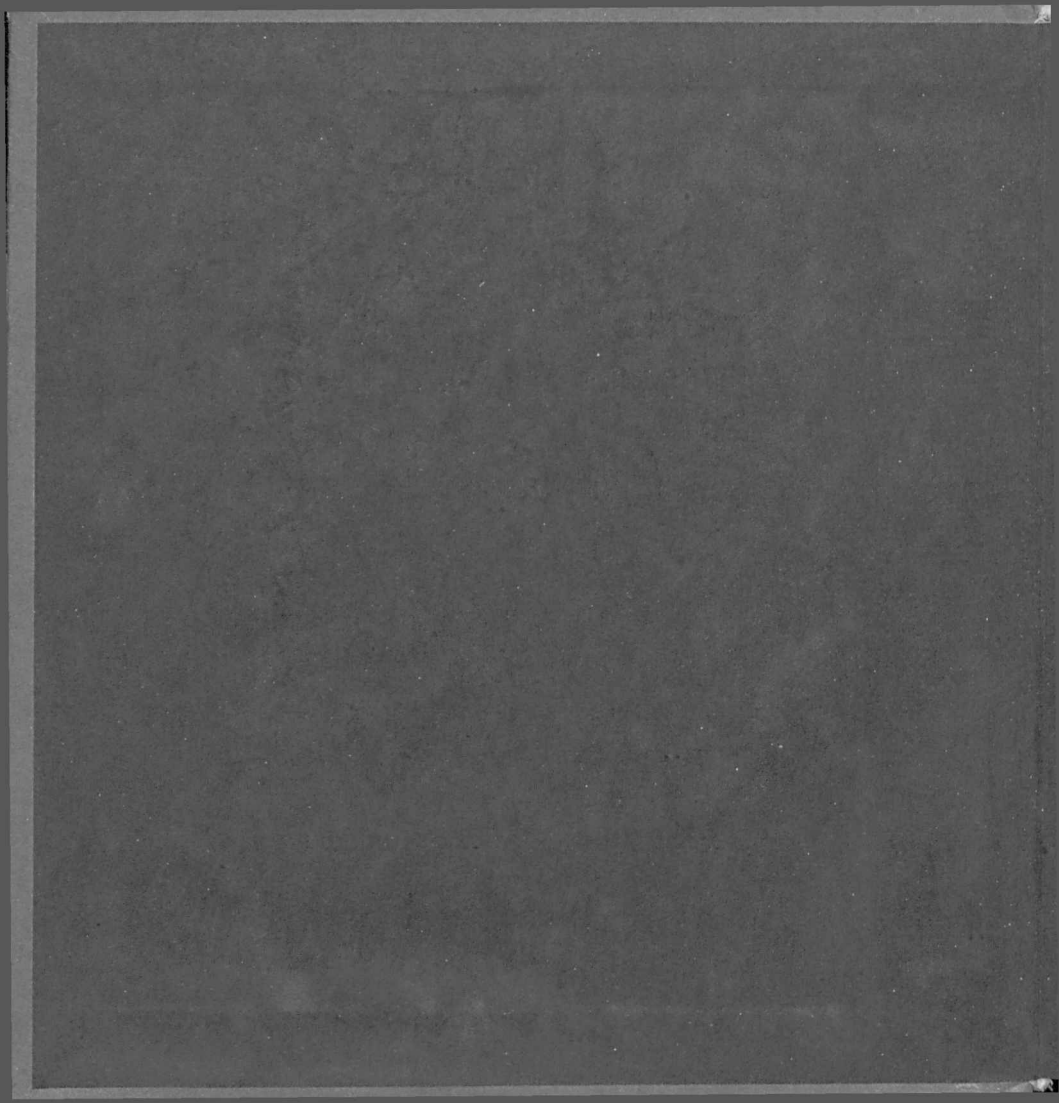
972-3

konrad **swinarski**

wierność wobec zmienności *

*

*

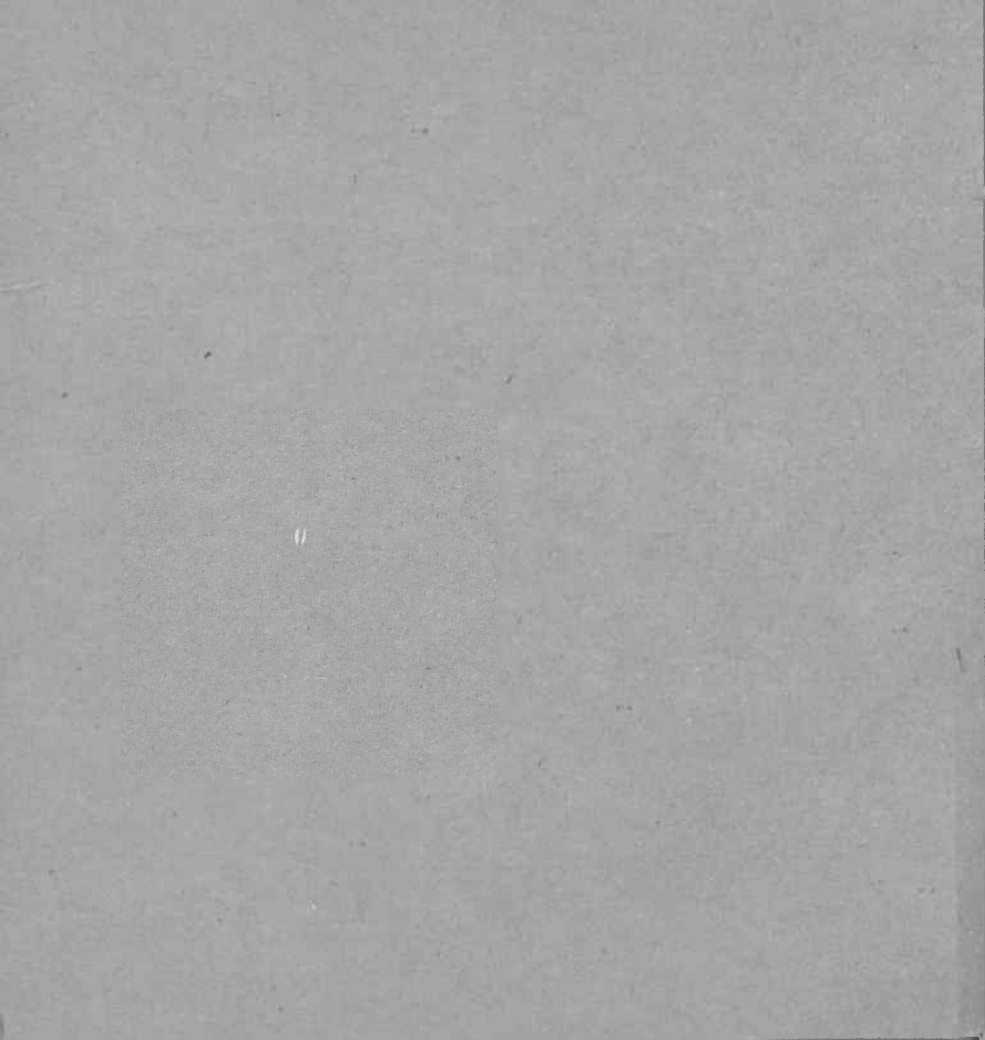






14.368.970

konrad swinarski
wierność wobec zmienności



konrad **swinarski**

wierność wobec zmienności * * *

Wstęp
Marta Fik

Wybór i opracowanie
Marta Fik i Jacek Sieradzki

Przypisy
Jacek Sieradzki

wydawnictwa artystyczne i filmowe warszawa 1988

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001020183804



[14.368.970

(A)

1988 eo, 12792

Spis treści

Wstęp – <i>Marta Fik</i>	7
Nota biograficzna	28
Od wydawcy	34
Z notatnika rozmów z Brechtem	38
[...Kształtować świadomość widza...]	52
Laureat	56
Brecht z bliska	58
[Styl historycznego persyflażu]	67
„Wieczór Trzech Króli”	72
„Nie – Boska”!	75
O dramacie romantycznym [rozmowa]	76
O reżyserii „Woyzecka”	82
O „Męczeństwie i śmierci Jean Paul Marata...”	83
Kilka słów o współpracy z aktorem	86
Wierność wobec zmienności	102
Teatr na siedmiu programach	105
„Wszystko dobre, co się dobrze kończy”	110
O „Dziadach”	115
Ambiwalencja	122
„Sen nocy letniej”	130

Teatr żywego człowieka	145
[Brecht dzisiaj]	154
Pilnie zważam na nawarstwianie się tradycji	158
Konfrontacja z rzeczywistością	164
O „Wyzwoleniu”.	172
Wbić z powrotem w ciało	179
Słowa prawdziwe i kłamliwe	189
[Założenia inscenizacyjne „Hamleta”]	198
[...Dochodzenie do prawdy...].	220
Widzenie świata w jego sprzecznościach	225
Ostatni wywiad	230
 Przypisy – <i>Jacek Sieradzki</i>	 251
Bibliografia	276
Indeks nazwisk	278

O Konradzie Swinarskim zapisano rozsądnie i mniej rozsądnie tak wiele stron, że dość trudno, zapisując następne, wyjść poza truizmy. Wiadomo, bo powtórzono to tysiące razy, nie rozmiijając się zresztą ze stanem faktycznym, na czym zasadzała się jego wielkość, odrębność, istota jego twórczości.

Przyrównywano go do Schillera – zarówno gdy idzie o społeczną rangę jego teatru, jak i umiejętność twórczego trawestowania tradycji. Wydobywano to, czego nauczył się od Brechta i to, co świadczyło o przewyżnianiu jego wpływu. Wyliczano cechy najbardziej charakterystyczne. Zainteresowanie tzw. człowiekiem społecznym, lecz bez uproszczeń, ze wszystkimi komplikacjami, jakim ulega, a także niechęć do jakichkolwiek czarno-białych stwierdzeń, obnażanie „bezlitosne i do końca, sprzeczności tkwiących w człowieku i świecie”. Ukazywanie ustawiczne przeciwnieństw, walki, rozdarcia – zarówno gdy idzie o problematykę spektakli, jak i ich formę. Łączenie sfery sacrum i profanum, brutalności i liryzmu, tragedii i śmieszności, namiętności i ironii: Brak zainteresowania dla teatru intelektualnego. Pogarda dla „ładności”. Podkreślanie tego, co teatralne, przy równoczesnym wyjątkowym uczuleniu na rzeczywistość. Wrażliwość na realia. Bawienie się konwencjami scenicznymi. Napięcie

graniczące z egzaltacją. Jednym słowem, sztuka będąca, podobnie zresztą jak jej twórca, „kłębem sprzeczności uczuciowych i myślowych – i świadomością, że są to sprzeczności”.

Wszystko więc zostało spisane, zamknięte ładną i trafną formułą Zbigniewa Osińskiego „Teatr Wielkiej Niezgody”. Może tylko w jednej sprawie zawyroковано nazbyt apodyktycznie: „Swinarski nie był teoretykiem. Nie pisał. Rzadko się wypowiadał”. Ten pogląd nie wyniknął zresztą z przypadku, pasował doskonale do obrazu Swinarskiego-artysty, który wszystko, co ma do powiedzenia, mówi w teatrze.

Istotnie. Prawdą jest, że teatr, a nie samotne rozmyślanie przy biurku, były jego domeną. Prawdą jest, że sam powtarzał, iż jest reżyserem, a nie teoretykiem. Prawdą wreszcie, że nie tworzył i nie ogłaszał żadnych programów.

Jednak mówił chętnie, gdy tylko ktoś, do kogo miał zaufanie, zechciał spisywać jego słowa. Nie unikał wywiadów, o czym świadczy choćby niniejsza książka, nie obejmująca przecie wielu jeszcze tekstów. Nie wydaje się też, by wywiady te traktował jako sposób reklamowania siebie, czy jako niezbyt przyjemny obowiązek, od którego wymigiwać się nie pozwalała uprzejmość. Nawet w najbardziej zdawkowych wypowiedziach znajdują się fragmenty, które mogłyby dać impuls do fascynującej rozprawy. Wywiady traktuje się u nas na ogół z rezerwą. Człowieka, który odpowiada na nie zawsze mądre pytania – i nie ma do tego pretensji – rzadko nazywa się poważnym teoretykiem. Zdarza się przecie, że owe rozmowy zawierają w sobie więcej treści niż długie, pretensjonalne artykuły. Jest znamienne, że w wypadku Swinarskiego, jego wypowiedzi zys-

kują w miarę lat na znaczeniu. W owych rozmowach czy monologach powtarzają się nieraz te same lub bardzo podobne myśli. Podobieństwa te nie wydają się wynikać z lenistwa czy lekceważenia rozmówców i czytelników. Mimo dewizy, iż jedyną możliwą dla człowieka i twórcy wiernością jest „wierność wobec zmienności własnego myślenia”, żywił Swinarski parę przekonań niezmiennych, powtarzanych nawet w podobnym kształcie.

Kiedy czyta się te zebrane w jednej książce teksty, znane z innych, rozproszonych źródeł, czasem jedynie z przywoływanych chętnie cytatów, rozwiewa się parę mitów, czy raczej przekonań nie sformułowanych nigdy wprost, lecz przyjętych za pewniki.

Swinarski mówił np. kilka razy w wywiadach – a zapewne i w rozmowach prywatnych – iż wiele spraw rozstrzyga intuicyjnie. Wiadomo też, że jego spektakle – a przynajmniej większość jego spektakli (bo np. *Pokojówki* czy *Sędziowie* odznaczały się wręcz matematyczną logiką) cechowała raczej pewna niezborność, towarzysząca zwykle wysokiej emocjonalnej temperaturze niż chłodnemu racjonalizmowi. Niektóre sprawy wręcz wrzące pękniętych – i nie zawsze było to zamierzonym efektem.

Wydaje się więc, że nic oczywistszego, jak przeciwstawić tego intuicyjnego, emocjonalnego, niecierpliwego inscenizatora skrupulatnym, dociekliwym aż do pedantyczności reżyserom, czującym się najpewniej w trakcie tak zwanych prób stolikowych. Wtedy okazuje się, że to, co niby oczywiste, wcale takim być nie musi. Swinarskiemu obcy, a nawet odstręczający wydawał się teatr traktowany jak profesorska katedra. Nie znaczy to, by jego spektakle nie poparte były wiedzą poważną, choć szczególną, bo

zdobywaną samodzielnie, dość późno, nieco chaotycznie, za to z rzeczywistym zaangażowaniem; wydaje się bowiem, że ta sama selektywność, którą stosował w stosunku do wystawianych sztuk, dotyczyła też jego lektur.

Jest przecie czymś wręcz niezwykłym i nad wyraz imponującym, że najbardziej ważne i nowe rzeczy na temat polskiego romantyzmu, Wyspiańskiego i Shakespeare'a, jakie wypowiedzieli po wojnie ludzie teatru, padły z ust reżysera, który jeszcze w warszawskiej PWST (a były to kolejne jego studia) zbierał bez przerwy uwagi na temat „znaczących braków w wykształceniu literackim i historycznym”. Gdy się zaś zna jego nietypową biografię, wolno wierzyć, że oceny te nie wynikały z pedanterii wykładowców.

Mając w pamięci zarówno przedstawienia Swinarskiego, jak i rozliczne – prawdziwe zresztą – anegdoty o zmianach, jakie wprowadzał podczas przeciągających się prób generalnych, czyta się też niemal ze zdumieniem te jego teksty, które demonstrują proces myślenia już nie tylko o sprawach ogólnych, lecz i tych bardzo nieraz szczegółowych. Ten najbardziej „inscenizatorski” z naszych współczesnych inscenizatorów okazuje się niezwykle daleki od wszelkiej interpretacyjnej improwizacji, nie lekceważy też niczego w literackim zapisie. Właśnie – nie lekceważy, co nie znaczy, by był mu ściśle „wierny”.

Już wywiady, a szczególnie wypowiedzi zamieszczane w programach teatralnych, ukazują skłonność do analiz niestereotypowych i niepowierzchowych, ale dopiero zapis z prób *Hamleta* ukazuje ich precyzyjność.

Precyzyjność wyrażającą się nie w gładkim dobieraniu słów czy jasnym formułowaniu wniosków i tez, lecz w docieklivosti każącej szukać sensu w każdym błahym na pozór działaniu scenicznym.

Tyle się – i słusznie – mówi, na przykład, o swobodzie, jaką pozostawiał Swinarski aktorom, widząc w nich rzeczywistych twórców, a nie maszyny posłuszne reżyserskiej woli, jak to dziś w modzie. To on właśnie wskazywał, nieraz bardzo żmudnie, zasadniczy kierunek – także ich wyobraźni, pracując z zadowoleniem tylko wówczas, gdy wiedział, iż zostanie zrozumiany.

Wiadomo też, jak świetnie rozwiązywał sceny zbiorowe, nawet tzw. epizodystom każąc grać, a nie statystować. Przywykło się to traktować jako jeszcze jeden przejaw inscenizatorskiego talentu. Był to przecie rezultat owych prób analitycznych, podczas których nawet dla poczyną i charakterystyki bohaterów trzeciorzędnych szukał Swinarski psychologicznych i społecznych motywacji, tak dokładnych jakby szło o odtwarzanie biografii rzeczywistych ludzi, a nie, bądź co bądź, literatury.

Motywacje psychologiczne i społeczne... W tym właśnie miejscu spotyka się w pracy Swinarskiego jakby to, czego nauczył go Erwin Axer i to, co zafascynowało go u Brechta.

Erwin Axer, profesor, który w szkole teatralnej, poświęcał Swinarskiemu najwięcej chyba uwagi, nauczył go, jak wolno sądzić, nawyku dokładnego badania psychiki postaci i ich wzajemnych, czysto ludzkich związków, nie bagatelizowania niczego, co na pozór przypadkowe. Także kultu sprawnego rzemiosła, nie kultu nawet – to słowo brzmi zbyt górnie. Po prostu, traktowania fachowości i rzetelności jako podstawowego i koniecznego

warunku do budowania jakiegokolwiek dzieła sztuki. Kiedy Swinarski mówi: „o wszystkim decyduje, co reżyser ma do powiedzenia. Rzemiosło jest sprawą wtórną, drugorzędną”, to nie oznacza, że je ignoruje. Znajomość zawodu, sprawność, dyscyplina nie były dlań namiastkami talentu, lecz jego koniecznym uzupełnieniem, więcej – bazą. Stąd gwałtowność i sarkastyczność ataku na aktorów warszawskich z okazji *Męczeństwa i śmierci Marata* Weissa. Stąd, po wielokroć powtarzane, zachwyty nad zespołem Starego Teatru i zespołami zagranicznymi. Także zespołem Brechta...

Z Brechtem sytuacja wygląda bardziej skomplikowanie niżby to mogło wynikać z wywiadu dla „Polityki” w roku 1961, przedstawiającego rodowód tamtego doświadczenia w sposób zbyt chyba sielankowy. To prawda, że już na początku lat pięćdziesiątych mógł Swinarski czytać tego pisarza z prawdziwą wiarą, iż jest „najwybitniejszym współczesnym artystą”. Złożyło się na to ogromnie wiele przyczyn. Biegła znajomość niemieckiego, zainteresowanie niemiecką literaturą, perspektywy, które otwierała Brechtowska dramaturgia w czasach dogmatycznego „sorealizmu”. Szacunek, jaki żywili wobec autora *Matki Courage* – w najbardziej niezwykłych mu u nas latach – warszawscy pedagogowie, z którymi Swinarski zdawał się liczyć szczególnie: Axer i Schiller. To Schiller był inicjatorem pierwszej i drugiej wizyty Brechta w Polsce, to on witał go w lutym 1952 na spotkaniu w SPATiF-ie, i on, wraz z Axerem, wygłaszali przemówienia na wieczorze autorskim u Dziennikarzy. To Schiller starał się, z konieczną wtedy dyplomatycznością oddać Brechtowi sprawiedliwość w swym, dopiero co założonym „Pamiętniku Teatralnym”, a Axer drukował w

„Teatrze” tekst *Brecht o współczesnym dramacie*... To Axer wreszcie czuwał w parę lat później nad warsztatowym przedstawieniem Swinarskiego – *Karabiny matki Carrar*, a następnie pomógł mu w wyjeździe do Berliner Ensemble, choć główna w tym względzie zasługa przypadła Käthe Rülicke z tego zespołu.*

Kiedy Swinarski po półtorarocznym pobycie u Brechta wrócił do kraju, ogłoszono go „ucznem Brechta”. Tropiono „brechtyzm” we wszystkich prawie ówczesnych jego przedstawieniach, nie tylko w *Operze za trzy grosze* czy *Panu Puntili*, lecz nawet w *Ptakah* Jareckiego i Osieckiej. Żądano wywiadów; udzielił ich wówczas aż za wiele, i to z pozycji jedyne „autentycznego”, bo przybyłego wprost od źródła, brechtologa. Już w tym czasie można mówić o wielkim nieporozumieniu – z perspektywy tamtych lat zresztą dość naturalnym. Kiedy Swinarski wyjeżdżał do Berlina, był w zasadzie nie znanym bliżej debiutantem. Scenografii do *Trzydziestu srebrników* nikt prawie nie oglądał, *Karabiny matki Carrar* grano raz i to bez recenzji, o *Żeglarzu* dwu czy trzech krytyków napisało dość ciepło, lecz nic więcej – i chyba słusznie. W Szkole Teatralnej nie wszyscy wróżyli mu wielką przyszłość. Opinia wystawiona przez Jana Kreczmara i Axera z okazji stypendialnego wyjazdu określa go wprawdzie jako „jednego z najzdolniejszych uczniów”, ale w szkolnych aktach przeważają inne, bardziej powściągliwe (aż po ową na marginesie pewnej etiudy: „senny, niemrawy. Uboga fantazja”). Powraca zresztą jako reżyser daleki nie znany: u Brechta niczego przecież nie zrobił samodzielnie.

* Käthe Rülicke – kierownik literacki, asystent, sekretarz organizacji partyjnej w Berliner Ensemble, autorka licznych prac o Brechcie.

Wraca za to w korzystnym momencie. Brecht od przeszło dwu lat nie tylko dostąpił w Polsce rehabilitacji, ale jego sztuki zaczęły odnosić sukcesy. *Kaukaskie kredowe koło* Ireny Babel, w grudniu 1954, wywołało żywą polemikę nie tylko wokół przedstawienia, ale i niepotrzebnych, i groźnych ograniczeń obowiązującej wcześniej konwencji. Z zachwytem przyjęto – jedno z najlepszych przedstawień tamtego okresu – *Dobrego człowieka z Seczuanu* Ludwika René w warszawskim Dramatycznym. Miały już swe premiery *Pan Puntila* Jerzego Golińskiego, *Wyjątek i reguła* Kulczyńskiego, *Szwejk* Reného, *Oficer werbunkowy* Warneckiego i – niemal w momencie powrotu Swinarskiego *Opera za trzy grosze* Rotbauma. W gruncie rzeczy odczuwano w stosunku do Brechta wciąż jeszcze wielorakie kompleksy. Kompleks winy, związany z nie bardzo jeszcze dawnym okresem najgorszych inwektyw. Kompleks niewiedzy – bo choć rozprawiano wiele o Brechcie, z niewielką jednak (poza nielicznymi) znajomością rzeczy. Kompleks pewnej nieszczerości, bowiem poza komplementami kryła się bezradność wobec tej dramaturgii, obcej zarówno dotychczasowemu „sorealizmowi”, jak i temu, co wchodziło w modę – Sartre’owi, Beckettowi, Ionesco, a także „rozrachunkowemu” Anouilhowi. Brechta oglądano w gruncie rzeczy z perspektywy Dürrenmatta.

Asystent z Berliner Ensemble musiał w tej sytuacji wzbudzić zainteresowanie, tym bardziej że już wkrótce zaimponował *Operą*. Nikt jednak nie zwrócił uwagi na to, że „brechtyzm” Swinarskiego od początku wyglądał nieco inaczej niż wszystko, co podkładano pod to pojęcie. Nie idzie tu nawet o „styl” przedstawień – o to, na ile styl ten był i mógł być mistrzowi

wierny bądź, na ile uformowały go zapożyczenia, a na ile indywidualność samego Swinarskiego. Dziś, gdy spektakle te są już tylko wspomnieniem, nie sposób tego w zasadzie rozstrzygnąć.

Wystarczy jednak uważnie przeczytać wypowiedzi Swinarskiego, by dostrzec dwie przynajmniej sprawy: odmiennosc tego, co interesowało w teatrze Brechta krytyków i reżyserów krajowych, co zaś jego. Wiąże się z tym sprawa w rażnej (choć być może nieuświadomionej) tendencyjności jego wypowiedzi, bo przecież – gdy pominąć fragmenty czysto informacyjne – mówi Swinarski w swych wywiadach właściwie tylko o tym, co zgadzało się z jego ówczesnym widzeniem świata i teatru.

Po latach, bo w roku 1973, napisał: „moja fascynacja Brechtem wywodziła się z buntu przeciw praktykowanej u nas w latach pięćdziesiątych estetyce”. Pod podobnym oświadczeniem mogłaby się podpisać większość tych, co po roku 1954 entuzjazmowali się tym autorem. Byłoby to w ich wypadku stwierdzenie i wystarczające, i prawdziwe. W wypadku Swinarskiego rzecz miała się jednak nieco inaczej. Nie estetyka interesowała go przede wszystkim lub, mówiąc ściślej, był jednym z bardzo wówczas nielicznych, którzy rozumieli sens maksymy „estetyka Brechta jest jego światopoglądem”, a także „estetyka Brechta jest nieodłączna od myślenia politycznego”. I chociaż zarówno jedno, jak i drugie już wkrótce wydało się Swinarskiemu nazbyt przynależne minionej epoce, by dało się – bez zniekształceń – narzucić teatrowi, to przecie owo zrozumienie dawało o sobie znać raz po raz. Nigdy wszak nie zmienił nabytego w Berliner Ensemble przekonania, „że tylko teatr ściśle związany z aktualną sytuacją danego kraju może spełnić swą społeczną funkcję, że środki artystyczne

służą tylko do wyrażania takiego a nie innego stosunku aktora lub reżysera do rzeczywistości”. Może zresztą to przekonanie zrodziło się już wcześniej – choćby podczas wykładów i rozmów z Leonem Schillerem?

Jedno jest pewne. Nauka – jeśli w ogóle użyć tego akurat słowa – jaką pobrał w Berliner Ensemble nie ograniczała się do żadnych prostych wpływów. Niezwykle znamienne brzmi, dość jeszcze wczesny, ironiczny sąd Swinarskiego o epigonach Brechta, którzy „zamiast zająć się obserwacją życia, ograniczają się do obserwowania dzieł mistrza”.

W tym samym wywiadzie pada zresztą zdanie nad wyraz prowokujące: „Ja nawet nie wyobrażam sobie żadnego z dzieł naszej wielkiej literatury romantycznej: Mickiewicza, Słowackiego czy Krasińskiego, wystawionych z pominięciem doświadczeń, jakie wniósł Brecht do teatru europejskiego”. Prowokacyjności tej nikt jakby nie dostrzega, może i dlatego, że wszystkie inscenizacje wielkiej klasyki ma jeszcze Swinarski przed sobą. Teatr prawie zawsze budzi emocje większe niż słowo pisane, przynajmniej gdy idzie o twórców. Zrealizowana w cztery lata później *Nie-Boska* narobi straszliwego zamieszania, prawie nikt natomiast nie zwróci uwagi na to, jak bluźnierczo w stosunku do obiegowych poglądów, brzmią niektóre sformułowania Swinarskiego w zaaranżowanej po premierze dyskusji z Marią Czanerle i Stefanem Treuguttem w redakcji „Teatru”; choćby to, wyglądające wówczas na wyzwanie: „Nie znoszę teatru intelektualnego”.

Powiedział w jednym z wywiadów: „Zacząłem się interesować polską klasyką nie dlatego, że była w modzie, ale dlatego, ponieważ uważam, że odzwierciedla ona problemy i konflikty społeczeństwa czy jednostek,

których nigdzie indziej nie mógłbym znaleźć”. I rzeczywiście jest znamiennie, że teatrem romantycznym, Wyspiańskim, Shakespeare’em zajął się w latach, kiedy minęła już fala reżyserskiej euforii w tym względzie. W okresie najbardziej temu repertuarowi u nas przychylnym, najwyższym – w sensie ilości premier oraz rangi interpretacji – Swinarski realizował sztuki współczesne. Pierwsza jego romantyczna realizacja, *Nie-Boska*, przyszła w roku 1965, gdy obecność wielkiej klasyki w teatrze, objawiała się najwyżej tytułami, nie zaś artystycznymi wydarzeniami. Fakt, że w drugiej połowie lat sześćdziesiątych i na początku siedemdziesiątych znów poczęła coś znaczyć, zawdzięcza właśnie Swinarskiemu. Poza nim można mówić jeszcze najwyżej o precedensach – z największymi – *Dziadami* Dejmka.

Jednak nie tylko z tego względu nie można kwalifikować jego inscenizacji jako wyrosłych na fali „mody na klasykę”. Nawet nie przede wszystkim. Kształt teatru, jaki zbudował w latach 1965-1975 w kraju, teatru, który teraz dopiero zapewnił mu prawdziwie twórczą rangę i objawił w pełni jego osobowość, a opierał się właśnie na klasyce, ten kształt odbiegał od wszystkiego, co łączy się z tzw. tradycją sceniczną (a i czytelniczną) dzieł Krasińskiego, Mickiewicza, Słowackiego, a także Shakespeare’a.

Tradycją czy raczej tradycjami – bo choć, rzecz jasna, realizacje każdego artysty teatru zawierają w sobie cechy indywidualne i niepowtarzalne, można przecie z reguły znaleźć w nich cechy bliskie i innym scenicznym twórcom. Pozamykać wszystko, z większą lub mniejszą ścisłością do odpowiednich szuflad. Jest to zabieg upraszczający, powierzchowny, budzący opór – lecz w jakimś sensie nieodzowny i uprawniony. Dla

inscenizacji romantycznych w Polsce powojennej szuflad takich było kilka i właściwie tylko twórczość Swinarskiego nie pasuje do żadnej.

To, że buntował się przeciw tradycji „poetyzującej”, patetycznej – to oczywiste. Właściwie nie znał tego typu teatru, a emocjonalnych z nim związków nie wyniósł ani ze szkoły powszechnej, ani z domu. Zresztą żaden z jego rówieśników, a nawet nieco starszych kolegów, nie miał już dla tej poetyki serca i każdy pewnie mógłby powiedzieć za Swinarskim: „Wszystko, co lubiano nazywać romantycznym teatrem było często manierą patetycznego mówienia. Mnie się taki teatr z góry nie podobał, dlatego że oznaczał styl przeżyty. Możliwe, iż 40 lat temu styl ów był jeszcze właściwy. Mógł mieć również rację bytu podczas okupacji, kiedy zabroniono posługiwać się polszczyzną, w związku z czym polskie słowo nabierało wartości autonomicznych [...]. Tradycja widzenia romantyków reprezentowana przez uniwersytety, tradycja opierająca się wyłącznie na akcentowaniu semantyki słowa, zawsze wydawała mi się fałszywa”.

Od owego stwierdzenia, nie nazbyt przecie oryginalnego można było pójść w różne strony. Jeśli pominąć niechlubne praktyki na początku lat pięćdziesiątych – gdy romantyków albo nie wystawiano, albo wystawiano w okrojonej postaci, a wykreślenia podporządkowano tezie – polski teatr obrał drogę dość wyraźną. Najpierw aktualizacji politycznej, potem pewnej manieri, którą nazwać wolno za Swinarskim „pseudointelektualną”.

Swinarski w latach socrealizmu był studentem. Nie miał na swym sumieniu żadnych koniecznych artystycznych kompromisów, może dlatego mógł później bez zahamowań i obawy wulgaryzacji mówić, że czyta

romantyzm między innymi „przez Marksa”. Rok 1956 spędził u Brechta. Ominęła go atmosfera podniecenia, z jaką literaci, malarze, twórcy teatralni brali się do naprawiania własnych i cudzych błędów. Jest prawdą, że zawsze, odkąd zaczął się publicznie wypowiadać, protestował przeciw wszelkim natrętnym „uwspółcześnianiom”, zawsze uważał je po prostu za nieuczciwe. Ale trzeba też przyznać, że – przynajmniej w tamtych gorących czasach – mniej przed nim stało, niż przed innymi, pokus w tym zakresie.

Do tak zwanego teatru „intelektualnego” nie miał natomiast nigdy przekonania, a chyba i zrozumienia – była to zapewne sprawa nie tylko gustów, ale i temperamentu, reakcji nie tylko na sztukę, ale świat w ogóle. Pojęciem „intelektualność” gardził, szczególnie gdy szło o romantyzm, oznaczało bowiem dlań burzenie, zacieśnienie tego wszystkiego, co o wartości romantyzmu decydowało. Nie dlatego, rzecz jasna, by racjonalizm kłócił się „z czuciem i wiarą”, lecz z tego powodu, że sprowadzał do prostych formuł to właśnie, co im świadomie umykało. „Jeśli w socrealizmie podział na dobro i zło miały wyrażać czyny, to w okresie następnym podział ten odbijał się tylko w świadomości [...]. To, co nazywano aktorstwem intelektualnym, było w gruncie rzeczy kłamaniem, że jedna postać jest lepsza od drugiej [...]. A u romantyków było inaczej. Utwory ich, często niedokończone, ukazywały procesy zmagania się autorów z problematyką postawy człowieka wobec nakazów moralnych, wobec wiary, Boga, narodu czy świata w ogóle”.

Już przy okazji *Nie-Boskiej*, mówiąc o owej wszechstronności problematyki, użyje Swinarski słowa „uniwersalizm”. Jest ono dlań synonimem

bogactwa poruszanych przez romantyków spraw, nie ograniczania się do jednego konfliktu, jednego dylematu, jednej sprawy. W tym sensie będzie też mówił z okazji *Dziadów* o wielorakich niewolach, w jakie popada człowiek („romantycy dobrze wiedzieli, że człowiek może być w niewoli Boga, niewoli idei, niewoli samego siebie czy niewoli okupanta”). Krytyka sensu słowa pojmie nieco inaczej; szczególnie z okazji *Dziadów*, że niby wszystko tu jest „ponadczasowe”.

Zwrócenie uwagi na bogactwo problematyki romantycznej nie byłoby, rzecz jasna, tak odkrywcze i przełomowe, gdyby nie szły w ślad za nim stwierdzenia dalsze, a także – co ważniejsze – ich praktyczne konsekwencje. Przywołane tu refleksje Swinarskiego odnaleźć można w pełniejszej częstokroć formie w rozważaniach większości współczesnych historyków literatury.

Nie odzégnałoby się też od nich nawet najbardziej w swej pracy jednostronni i dogmatyczni reżyserzy. Jednak Swinarski – pierwszy chyba i jedyny – problematykę tę z państwa Idei sprowadził na ziemię.

Wyraził to z pozoru skromnie: „Widzę tę literaturę jako odbicie swojego czasu. Cenię ją po prostu za jej realizm”. W innym miejscu mówi: „Dramaturgia romantyczna wymaga dziś pełnej, psychologicznej motywacji”. Ta skromność była pozorna, kryła się za nią nieomal rewolucja: realizm i psychologizm były pojęciami, które z okazji romantyzmu przywoływano niechętnie, gdy nie liczyć oczywiście paru wulgaryzujących romantyzm rozpraw, napisanych swego czasu na doraźny – na szczęście – użytek.

Swinarski do romantyzmu dochodził długo. Nie idzie nawet o to, przez ile lat hołubił myśl o wystawieniu *Nie-Boskiej* (proponował ją już Brechtowi)

ani o to, czy rzeczywiście przeczytał *Dziady* dopiero w roku 1972. (Sam odżegnywał się od opinii tego typu, przyznając tylko: „...*Dziadami* właściwie na dobrą sprawę od rozmów z Leonem Schillerem nie interesowałem się.”) Realizował po prostu w tym względzie jak gdyby program Osterwy, który twierdził, że do dzieł wielkich dojść trzeba poprzez bezbłędne i rozumne realizacje dzieł mniejszych. Kiedy zaczął reżyserować klasyków, był już Swinarski artystą dojrzałym i wiadomo też było, co może rozumieć pod słowami tak niby prostymi jak ów zaskakujący „realizm” i „psychologizm”. Już wcześniej bowiem pokazał, iż w literaturze i teatrze interesuje go człowiek. Człowieka maksymalnie pełnego – w każdym sensie – odnalazł w romantyzmie. Nie tym wyidealizowanym, gdzie ukazywał się on „od głowy do pępka” (wszystko jedno, czy szło w pierwszym rzędzie o głowę czy serce), lecz takim, jakim go sam odkrywał: pełnym bardzo ludzkich rozterek, namiętności, sprzeczności. Założenie „wbici z powrotem w ciało” nie oznaczało tu trywializacji, odwrotnie – poszerzenie. To, że dokonywało się ono nie poprzez myślenie abstrakcyjne, lecz konkretne, zadecydowało z pewnością o tym, że w tak przekonywający sposób udawało się przeprowadzić w teatrze.

Zresztą na różne sposoby. Inaczej w *Nie-Boskiej*, na którą pewien – choć chyba nie tak wielki, jak się pisze – wpływ wywarła m.in. problematyka sztuki Weissa. *Nie-Boskiej* odczytanej przede wszystkim poprzez świadomość młodego Krasieńskiego, z jego wyobrażeniami na temat procesów historycznych, z demoniczno-dziecięcym, a zarazem w jakimś stopniu proroczym, widzeniem rewolucji, jego myśleniem o polityce i o Bogu. Inaczej rzecz się miała z *Fantazym*, *Sędziami*, *Kłątą* bliskimi sobie, 21

mimo różnych w końcu poetyk, tym że ukazywały świat ujrzany raczej oczyma Büchnera, z jednego z najwspanialszych przedstawień Swinarskiego – *Woyzecka*, niż polskich lektur romantycznych. *Woyzecka*, w którym i bohater, i rzeczywistość zamknięte w zwykłą na pozór codzienność, objawiają nagle patos w tym, co z pozoru przeciętne, a obnażają pozę tego, co niby uduchowione, poetyckie.

Jeszcze inaczej z *Dziadami* i *Wyzwoleniem*, gdzie społeczna i historyczna rzeczywistość wyznacza wprawdzie charakter i sens zmagających się bohaterów, nie określając go jednak do końca. Czy raczej – choćby poprzez format obydwu Konradów – wpływając na ich los, rzeczywistość ta nie podporządkowuje ich jednak sobie, jak w *Woyzecku* czy *Kłątwie*, nie demaskuje, jak w *Fantazym*, lecz odwrotnie, skłania do buntu. Rzeczywistość jest więc tu zaledwie punktem wyjścia i wielorakich odniesień, nadaje ludzkiego wymiaru postaciom mierzonemu dotąd literackim wzorcem, lecz nie tłumi tego, co najważniejsze: ich wyrastającej ponad przeciętność indywidualności, wynikłej między innymi z pełnej goryczy samoświadomości i niezgody „na to co jest”.

We wszystkich tych spektaklach życie odnosiło triumf nad fikcją. I, o dziwo, żaden z problemów nie uległ przez to pomniejszeniu, przeciwnie. Okazało się bowiem, że ani „realizm”, ani „psychologizm” – tak jak pojmował je Swinarski – nie stwarzają żadnych barier, przez które nie mogłyby się przedostać romantyczne idee, a nawet swego rodzaju metafizyka (jak choćby w świetnym spektaklu *Sędziów*). Okazało się też, że bohaterowie romantyczni, traktowani jako postaci z krwi i ciała, nie wyzbywają się przez to swej nieprzeciętności; ci oczywiście, którzy nosili

ją w sobie w ogóle. Tyle, że jest to nieprzeciętność nie nadludzka, modelowa, a bardzo człowiecza, polegająca na ustawicznym stawianiu pytań sobie i innym, samookreślaniu się wobec spraw ziemi i nieba. Nic dziwnego, że zajęci małostkowymi swarami, pseudokonfliktami lub, w najlepszym wypadku, jakimś jednym konfliktem – bohaterowie sztuk współczesnych wydawali się Swinarskiemu i w małym, i w wielkim – zbyt ubogimi, łatwymi do rozszyfrowania.

Nieco odmiennie niż z romantyzmem rzecz miała się z Shakespeare'em. Z okazji przystąpienia do pracy nad *Hamletem* oświadczył Swinarski, że głównym bohaterem jest dla niego w tym dramacie historia. Ta historia, którą Klaudiusz stara się kształtować, a Hamlet w jakimś sensie lekceważy. To bardzo znamienne, że dostarczając argumentów na korzyść postępowania Króla, nie stwarza Swinarski prostej opozycji: racje rozumu politycznego a szaleństwo. Klaudiusz i Hamlet niezależnie od powikłań osobistych, reprezentują tu dwie generacje, dwie „epoki”, między którymi, teoretycznie, nie musi być przepaści, ale w rzeczywistości porozumienie nie jest możliwe.

Rozważania na temat historii i uwarunkowań politycznych, wygłaszane przez Swinarskiego z okazji sztuk Shakespeare'owskich wydają się zresztą o wiele bardziej jednoznaczne niż komentarze, którymi opatruje klasykę polską. Czasem zdają się pobrzmiewać wręcz dogmatycznie i nazbyt natrętnie. W *Śnie nocy letniej* – „dwór Tytanii i Oberona musi być całkowicie realny, oparty na doświadczeniu historycznym”. W *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* jeszcze gorzej, bo nawet „miłość jako względność, przedstawiam w jej uwarunkowaniach historycznych”. A przeciw

właśnie oparte na analizowaniu, wyrosłe z tych formuł prawie naiwnych i źle wyartykułowanych, powstawały spektakle nad wyraz wyrafinowane i bogate, w których nie dawały o sobie znać żadne wulgarne „socjologizmy”. Tyle tylko, że działania ludzkie nigdy nie wydawały się tu niezależne od okoliczności. I to już w o wiele głębszym, niż brechtowski, sensie. Był czas, kiedy zachwycała Swinarskiego ukazywana przez Brechta względność pojęć „dobro” i „zło”. Sam pojmował ową względność w bardziej jeszcze skomplikowany i pokrętny, a zarazem subtelny sposób. Czy znaczy to, iż zrezygnował z moralnych ocen? Odwrotnie. Kompromitował jedynie nieprzydatność najszlachetniejszych choćby kryteriów, rodem z harcerskiego kodeksu. Wiadomo jednak, kogo darzył sympatią, wiadomo, jaki miał stosunek do konformizmu, kształtowania światopoglądu na miarę doraźnych potrzeb. Jak nienawistny był mu świat Doktora z *Woyzecka*, Lafeu z *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*, sędziów z dramatu Wyspiańskiego, Dyrektora ZOO z *Pluskwy*.

Tę postawę wobec rzeczywistości wyrażał od co najmniej dziesięciu lat poprzez inscenizacje oparte na klasyce, interpretowanej w sposób całkowicie „osobny”. Bez szumnych deklaracji o własnym nowatorstwie, bez przekreślania cudzych dokonań.

Nie zawsze i nie we wszystkim miał oczywiście rację. Nie każde z jego przedstawień było najwyższej rangi, zdarzały się nawet tak zwane artystyczne pomyłki, projekty z własnej winy zaniechane w pół drogi. Można jednak przyjąć, że nie wypowiedział ani jednego zdania, w które by nie wierzył (co nie znaczy, by wielu spraw nie mistyfikował), z pewnością zaś

nie stworzył ani jednego spektaklu, który byłby kompromisem w stosunku do własnych poglądów: na sztukę i na rzeczywistość.

Może dlatego odniósł w końcu tak rzadkie u nas zwycięstwo nad publicznością. Mówił o tym sam w nie publikowanej tu rozmowie – z Peterem Steinem i Erwinem Axerem: „W teatrze nie da się planować, ale w teatrze można przekroczyć bariery związane z przeszłością [...]. Dawniej bywali na mój teatr oburzeni. Drażniłem ich, odwracali się, nie chodzili. Ja nie ustępowałem. Czas biegł, aż się udało. Myślę, że z publicznością można zrobić wszystko, jeżeli ma się jej coś do powiedzenia”.

Musiała to być dla niego sprawa istotna, bo poza tym, w tej ostatniej w życiu publicznej (i opublikowanej) dyskusji, w jakiej brał udział, odzywał się niewiele. Zakończył ją zdaniem, którego makabryczność i tragiczność objawiła się niemal za chwilę: „Wylecieć w powietrze, żeby nic nie zostało”.

*

„Teraz, gdy Brecht nie żyje, słyszę czasami, jak mówią o «jego wielkości» ci, którzy przedtem mówili o jego «śmiesznej czapce» i niemożliwej fryzurze: «całkiem niezła ta *Matka Courage*, ale jak można w takim ubraniu przyjść na premierę?»” pisał Erwin Strittmatter o zjawisku nazbyt częstym, by mogło budzić zdziwienie.

Konrad Swinarski przez lata całe, słusznie i niesłusznie zarazem, traktowany jako uczeń Brechta – zginął w momencie, kiedy nawet przeciwnicy jego „śmiesznej czapki” mówili już tylko o jego wielkości, co więcej, jak wolno przypuszczać, mówili dość szczerze. Ta śmierć, wyjątkowo tragicz-

na, okrutna i przedwczesna naprawdę poraziła nawet tych, co zgłaszali do jego sztuki rozliczne pretensje. W emfaticznych, rojących się od górnolotnych przymiotników nekrologach starano się, mniej lub bardziej skutecznie, wyrazić szok, poczucie straty, oczywiście dla każdego, niezależnie od tego czy w swej prywatnej teatralnej hierarchii przyznawał Swinarskiemu miejsce najwyższe, czy tylko znaczące. Kiedy czyta się dziś, z pewnym już przecież dystansem owe nazbyt może patetyczne zdania – o „pożegnaniu artysty, który był genialny”, o „wybrańcach bogów, którzy zawsze umierają młodo”, o tym, iż „ze Swinarskim umarł w znacznym stopniu polski współczesny teatr” – uderza w nich nie tyle przesada, co bezradność, nieumiejętność znalezienia słów, oddających w naturalny sposób istotę rzeczy.

Cóż tu zresztą, gdy patrzeć z perspektywy, było naprawdę ową „istotą rzeczy”? Udowodnienie, że teatr bez żadnych ułatwień i ekstrawagancji, może dochowywać wierności „dwu tysiącom lat myśli ludzkiej” zakłętej w literaturę, a zarazem nie rozmijać się z wrażliwością współczesnych? Potwierdzenie – w czasach, gdy coraz częściej, i nie bez powodów, mówiono o kryzysie, iż teatr wciąż może być sztuką broniącą własnej godności? Przypominanie nieustanne i ryzykowne o tym, że teatrowi nie wolno istnieć inaczej niż na zasadzie owej „Wielkiej Niezgody”, w co zdawali się w drugiej połowie lat sześćdziesiątych wątpić nawet najaktywniejsi wcześniej bohaterowie naszej sceny, nazbyt już wówczas zmęczeni? I w co coraz bardziej wątpiła publiczność?

Stosunek do Swinarskiego, choć wyrażał się w podobnych słowach, nie był jednak taki. Miał entuzjastów całkowicie nim zafascynowanych, bo podobnie

jak on myślących. Miał też innych, którzy, jak sam to określił, poddając się jego sztuce, rozwiązywali własne kompleksy. Dość gorzko, lecz chyba nie niesprawiedliwie wyraził to w artykule w rocznicę jego śmierci Zygmunt Greń: „Od Swinarskiego wciąż oczekiwaliśmy, że będzie darł sute draperie oddzielające sztukę od rzeczywistości. Dobrze jest mieć takiego wykonawcę marzeń [...]. Artystę – mówiąc jeszcze innymi i prawdziwymi słowy, który zbyt skrupulatnie nie oblicza swoich szans, nie poddaje się paraliżującemu przewidywaniu klęski [...]. Zdajemy sobie sprawę, że rodzaj ludzki skazany został na to, by bić głową w mur. I oto nagle znaleźliśmy się bliżej tego muru. Zabrakło człowieka, który tę szaleńczą i niewdzięczną pracę wykonywał z własnej, nieprzymuszonej woli w naszym niejako imieniu”.

Jedno jest tylko pocieszające – choć coraz mniej jest wspomnień, artykułów, szkiców, z których rosnąć poczynął nazbyt chyba marmurowy i jednolity pomnik tego artysty – pamięć o nim nie błednie, wręcz odwrotnie. Nie tylko o jego dziełach. Także – może przede wszystkim – o tym, że był twórcą, który w czasach, gdy coraz powszechniej przybiera się wielorakie prywatne i publiczne maski, pokazał, że w końcu można odnosić sukcesy i żyć po prostu z własną twarzą. Dowodził tego jego teatr i dowodzą, w znacznej mierze, jego wypowiedzi.

Marta Fik

Warszawa 1979

* * * * *

Nota biograficzna

*

*

*

*

*

- 1929 4 lipca w Warszawie urodził się Konrad Ksawery Swinarski, syn Karola – podpułkownika Wojska Polskiego – i Irmgardy z Liczbińskich. Dzieciństwo spędził m.in. w Warszawie, Róźnie, Równem, Sanoku; ojciec od 1933 roku był dowódcą 2 pułku strzelców podhalańskich 22 Dywizji Piechoty Górskiej.
- 1935 17 listopada w Warszawie umiera ojciec. Do wybuchu wojny i w czasie wojny Konrad mieszka okresowo w Wieliczce i w Krakowie.
- 1945 W październiku umiera matka.
- 1946 Od marca 1945 do czerwca 1946 uczęszczał do trzeciej klasy Państwowego Liceum i Gimnazjum w Katowicach, które wedle świadectwa przedłożonego w warszawskiej PWST ukończył. Z przedmiotów „rysunek”, „śpiew i muzyka” otrzymał stopień dostateczny.
- 1947 Rozpoczyna studia w katowickiej Szkole Sztuk Plastycznych. Wkrótce przenosi się do Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Sopocie, gdzie w końcu 1948 roku uzyskuje tzw. półdyplom.
- 1949-1951 Kontynuuje (od lutego 1949) studia na trzecim roku wydziału plastyki przestrzennej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi. W roku akademickim 1950/51 uzyskuje absolutorium na Studium Scenografii pod kierunkiem Zenobiusza Strzeleckiego. Jako student ostatniego roku odbywa dwumiesięczną praktykę w Teatrze Nowym w Łodzi (od 1 września do 30 października 1950) i praktykę przy sztuce *Przełom* w Teatrze Powszechnym w Łodzi (22 I 1950). Rozpoczyna – równoległe do PWSSP – studia w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi, ale wkrótce przerywa je.
- 28 1951 W roku akademickim 1951/52 rozpoczyna studia na wydziale reżyserii Pańs-

twowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie. W czasie studiów pełni funkcję asystenta m.in. Leona Schillera (*Pociąg pancerny* Iwanowa w Teatrze Polskim, premiera 7 XI 1952), Bohdana Korzeniewskiego (*Zemsta* Fredry w Teatrze Narodowym, premiera 25 IV 1953), Erwina Axera (*Pensja pani Latter* wg *Emancypantek* Prusa w Teatrze Współczesnym, premiera 5 VI 1954, jednocześnie dubluje rolę Furmana).

- 1953 Opracowuje scenografię do *Trzydziestu srebrników* Fasta w reżyserii Wandy Laskowskiej (premiera w Teatrze im. Jaracza w Olsztynie 13 VI 1953). Pierwotnie zamierzał zgłosić ją jako pracę dyplomową na wydziale scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Bierze udział w pierwszej wystawie katowickiej grupy St-53, pozostającej pod wpływem twórczości Władysława Strzemińskiego (wykłady z historii sztuki), którego był słuchaczem w łódzkiej PWSSP.
- 1954 Współpracuje za zgodą władz PWST z redakcją audycji niemieckich Polskiego Radia. Wraz z Przemysławem Zielińskim przygotowuje radiową wersję *Karabinów matki Carrar* Brechta (emisja 1 V, powtórzenie 31 X 1954). Również z Przemysławem Zielińskim przygotowuje pod kierunkiem Erwina Axera inscenizację tej sztuki jako warsztat reżyserski, opracowuje do niej także scenografię (premiera w Teatrze Nowej Warszawy 30 IX). Przedstawienie emitowała ze studia w dniu 8 X Warszawska Doświadczalna Stacja Telewizyjna. *Karabiny matki Carrar* były pierwszą po wojnie inscenizacją utworu Bertolta Brechta na polskiej scenie.
- 1955 Reżyseruje samodzielnie pierwszą sztukę – *Żeglarza Szaniawskiego*, opracowując wraz z Wacławem Kosiorkiem także scenografię tego spektaklu (premiera w Teatrze im. Bogusławskiego w Kaliszu 14 V). Reżyseruje *Wyjątek i regułę* Brechta w Warszawskiej Doświadczalnej Stacji Telewizyjnej (emisja 10 VIII 1955). W następnych latach opracował dla teatru telewizji jeszcze następujące teksty Brechta: *Pytania czytającego robotnika*, wiersze o partii, *Pochwała komunizmu* i fragmenty *Ten, który mówi tak i ten, który mówi nie* w montażu *Uczmy się myśleć od nowa* (marzec 1959) oraz wiersze, songi, fragmenty sztuki *Rozkwit i upadek miasta Mahagonny* i *Happy end* w montażu *Księżyc z Alabamy* (luty 1961). We wrześniu bierze ślub z Barbarą Witek. 1 listopada wyjeżdża do Berliner Ensemble na staż reżyserski, jako stypendysta Niemieckiej Akademii Sztuk. Pozostaje tam do kwietnia 1957.

- 1957 Reżyseruje w Studenckim Teatrze Satyryków, przy współudziale telewizji, przedstawienie *Ten, który mówi tak i ten, który mówi nie* Brechta, we własnej scenografii (po premierze emisja w studio TV 13 VI 1957).
- 1958 Reżyseruje *Operę za trzy grosze* w Teatrze Klubu Krzywego Koła, finansowaną przez teatr telewizji (premiera na scenie Teatru Współczesnego 21 IV; równocześnie z transmisją telewizyjną ze studia; druga emisja ze studia TV 19 V). Spektakl w nieco zmienionej obsadzie włączono do repertuaru Teatru Współczesnego (oficjalna premiera 23 X).
Reżyseruje *Bez pomocy anioła. Kronikę z getta warszawskiego* Thomasa Christopha Harlana w Junges Ensemble Theater in der Kongresshalle w Berlinie Zachodnim (premiera 16 XI).
- 1958-1963 Od połowy sezonu 1957/58 do końca sezonu 1962/63 jest etatowym reżyserem Teatru Dramatycznego w Warszawie. Reżyseruje tu pięć sztuk: *Pan Funtilla i jego sługa* Matti Brechta (premiera 28 VIII 1958; spektakl transmitowano 14 XI 1958 w TV), *Księżniczkę Turandot* Jareckiego wg Gozziego (3 V 1959), *Ptaki* Jareckiego wg Arystofanesa, z piosenkami Osieckiej (19 III 1960), *Anioł zstąpił do Babilonu* (23 II 1961) i *Frank V* (6 V 1962) Dürrenmatta. Do dwóch ostatnich sztuk opracował wraz z Ewą Starowieyską scenografię.
- 1959 Reżyseruje gościnnie w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku *Smak miodu* Delaney, we własnej scenografii (premiera 31 X).
- 1960 Reżyseruje *Historię o miłosiernej, czyli Testament psa* Suassuny, przygotowuje też wspólnie z Ewą Starowieyską scenografię do tej sztuki (premiera w Teatrze Ateneum w Warszawie 14 IX). Spektakl zostaje uznany za najciekawszą pracę w tamtym okresie. Rok później powtórzył tę inscenizację w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku (premiera 2 IX 1961).
Otrzymuje nagrodę SPATiF-u im. Leona Schillera dla młodego reżysera za rok 1959.
- 1962 Opracowuje wraz z Ewą Starowieyską scenografię do *Kariery Arturo* Ui Brechta, w reżyserii Erwina Axera (premiera w Teatrze Współczesnym 6 I). W rok później odbędzie się premiera tej sztuki, opracowanej przez tych samych twórców, w Akademickim Wielkim Teatrze Dramatycznym im. Gorkiego w Leningradzie (premiera 26 VI 1963).

Współpracuje z Operą Warszawską, reżyserując *Persefonę* i *Króla Edypa* Strawińskiego (premiera w gmachu Romy 10 I).

- 1963-1965 Od połowy 1962 do wiosny 1965 pracuje głównie za granicą (siedem premier), reżyserując m.in. *Historię o miłosiernej, czyli Testament psa* (premiera w Schaubühne am Halleschen Ufer w Berlinie Zachodnim 21 IX 1962), *Męczeństwo i śmierć Jean Paul Marata przedstawione przez zespół aktorski przytułku w Charenton pod kierownictwem pana de Sade* Weissa (prapremiera w Schiller-Theater w Berlinie Zachodnim 3 V 1964), *Pluskwę* Majakowskiego we współpracy – z Ewą Starowieyską – scenografii (premiera w Schiller-Theater 19 XII 1964).
W kraju reżyseruje w tym czasie tylko *Czarowną noc* i *Zabawę* Mrożka (premiera w Teatrze Współczesnym 4 IV 1964), opracowując również z Ewą Starowieyską scenografię.

- 1965 W styczniu otrzymuje roczną nagrodę zachodnioniemieckiej krytyki teatralnej za inscenizację *Męczeństwa i śmierci Jean Paul Marata...* i *Pluskwy*.

Od początku roku jest zaangażowany na etacie reżysera w Starym Teatrze w Krakowie.

Inszenizuje tu *Żalostną i prawdziwą tragedię pana Ardena z Feversham w hrabstwie Kent przez nieznanego autora opowiedzianą, w której ukazana jest wielka złość i nieprawość nikczemnej niewiasty a także nieugaszone pragnienie zadowolenia chuci ohydnej oraz haniebny kres każdego zabójcy czekający we własnej scenografii* (premiera 23 V). Sztukę tę realizował już wcześniej w Berlinie Zachodnim (premiera w Schaubühne am Halleschen Ufer 10 XI 1963).

Reżyseruje *Przygodę pana Trapsa* wg słuchowiska *Kruksa* Dürrenmatta w warszawskiej TV (emisja 21 VI; powtórzenie 7 VIII 1967); spektakl uznany później za najwybitniejsze jego przedstawienie w teatrze TV.

Inszenizuje *Nie-Boską komedię* Krasińskiego (premiera w Starym Teatrze 9 X).

- 1966 W czerwcu otrzymuje nagrodę Klubu Krytyki Teatralnej SDP im. Boya-Zeleńskiego za inscenizację *Nie-Boskiej komedii* i *Przygody pana Trapsa*. Reżyseruje *Woyzeck*a Büchnera (premiera w Starym Teatrze 25 VI).

- 1967 Reżyseruje w warszawskiej TV *Kartotekę Różewicza* (emisja 12 VI; powtórzenie 19 VIII 1977).
Inscenizuje nową wersję *Męczeństwa i śmierci Jean Paul Marata* Weissa, we własnej scenografii (premiera w Teatrze Ateneum w Warszawie 10 VI).
Reżyseruje *Fantazego* Słowackiego (premiera w Starym Teatrze 30 XII).
- 1968 Reżyseruje *Bachantki* Henzego wg Eurypidesa (premiera w mediolańskiej La Scali 23 III).
Reżyseruje *Sędziów i Kłatwę* Wyspiańskiego, we własnej scenografii (premiera w Starym Teatrze 1 XII).
- 1969 W kwietniu rezygnuje ze stanowiska reżysera w Starym Teatrze.
Reżyseruje wyłącznie za granicą: *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* Shakespeare'a (premiera w Düsseldorfer Schauspielhaus 15 III; inscenizacja powtórzona w Svenska Teatern w Helsinkach, premiera 18 III 1970), *Diabły z Loudun* Pendereckiego (prapremiera światowa w Hamburgische Staatsoper 20 VI; premiera w Santa Fe Opera 14 VIII), *Żeglarka* Szaniawskiego (premiera w Teatrze na Małej Bronnej w Moskwie 14 XII).
W lipcu otrzymuje nagrodę Ministra Kultury i Sztuki II stopnia za „twórcze poszukiwania w dziedzinie inscenizacji teatralnej”.
- 1970 W styczniu wraca do pracy w Starym Teatrze.
Reżyseruje tu *Sen nocy letniej* Shakespeare'a (premiera 22 VII).
- 1971 Reżyseruje *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* Shakespeare'a (premiera w Starym Teatrze 3 X).
- 1972 Reżyseruje za granicą: *Ryszarda III* Shakespeare'a (premiera w Landestheater w Darmstadt 15 I).
W czerwcu uzyskuje dyplom reżyserski z wyróżnieniem w warszawskiej PWST na podstawie egzemplarza reżyserskiego *Snu nocy letniej* i złożenia wymaganego egzaminu komisyjnego. Od 1 X jest zaangażowany dodatkowo na 1/2 etatu jako reżyser Teatru Narodowego w Warszawie.
- 1973 Inscenizuje *Dziady* Mickiewicza we własnej scenografii (premiera w Starym Teatrze 18 II).
W roku akademickim 1973/74 zostaje wykładowcą przedmiotu „Inscenizacja i reżyseria” w krakowskiej PWST.

Reżyseruje ostatni spektakl za granicą: *Sen nocy letniej* Shakespeare'a (premiera w Staatstheater w Darmstadt 2 V).

- 1974 Reżyseruje *Wyzwolenie Wyspiańskiego* (premiera w Starym Teatrze 30 V). Otrzymuje Nagrodę Państwową I stopnia „za wybitne osiągnięcia w dziedzinie reżyserii teatralnej”. Realizuje film telewizyjny *Sędziowie* wg Wyspiańskiego, na podstawie własnego scenariusza (emisja w TV 29 XI). Film prezentowano na I Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku 11 IX; nagroda główna w kategorii filmów telewizyjnych.
22 XI rozpoczyna próby *Hamleta* w Starym Teatrze.
- 1975 Reżyseruje *Pluskwę* Majakowskiego (premiera w Teatrze Narodowym po śmierci reżysera 2 IX).
19 VIII zginął w katastrofie lotniczej 16 kilometrów od lotniska w Damaszku, w podróży do Teheranu, Persepolis i na festiwal w Sziraz. Celem podróży było nawiązanie kontaktu Starogo Teatru z Festiwałem w Sziraz.

* * * * *

Wybór wypowiedzi Konrada Swinarskiego znacznie różni się swoim charakterem od innych tomików tej serii wydawniczej, inne też nastroczą problemy i kłopoty edytorskie. Swinarski pisywał rzadko i niechętnie; na palcach można policzyć jego samodzielne teksty (najczęściej wypowiedzi okazjonalne, odpowiedzi na ankiety itp.). Przeważają w tej książce wywiady udzielane przez Swinarskiego, bądź jego wypowiedzi nagrywane na magnetofon, następnie spisywane z taśmy i opracowane. Tak w jednym, jak i drugim przypadku wypowiedzi reżysera nie można uznać za stuprocentowo autentyczne, a niekiedy sposób myślenia prowadzącego wywiad, bądź poprawki redakcyjne nakładają się na tok wypowiedzi Swinarskiego. Wiele z przedrukowanych tu tekstów publikowanych było po śmierci reżysera, nie ma też pewności, czy wszystkie wywiady zamieszczone za jego życia były autoryzowane.

Swinarski, wbrew powszechnej opinii, udzielił bardzo wiele wywiadów, książka ta, ze względu na ograniczoną objętość nie mogła pomieścić wszystkich. Wydaje się zresztą, że nie byłoby to celowe; wiele rozmów ze Swinarskim, zwłaszcza przeprowadzanych dla dzienników, miało charakter wyłącznie informacyjny – od rozmówcy wymagano kilkudzaniowego komentarza, dotyczącego ostatnich premier, czasem powierzchownej biografii, wreszcie padało sakramentalne pytanie o najbliższe plany.

Główną intencją, a zarazem i kryterium wyboru tekstów do tego tomu było zaprezentowanie sposobu myślenia Swinarskiego, jego interpretacji dzieł dramatycznych, jego stosunku do sztuki i jego – mówiąc nieco patetycznie – poglądu na świat. Wartość informacyjna wywiadów była brana pod uwagę o tyle, o ile wykraczała poza rzeczy ogólnie znane, jeśli mogła wzbogacić wiedzę o twórczości reżysera.

Pominięto wywiady drukowane już w książkach, których tematyka powraca w innych, zamieszczonych tu publikacjach (wywiad Jadwigi Radomińskiej drukowany w książce: *Spotkania zapisane. Rozmowy z ludźmi nauki i sztuki*, Kraków 1973 oraz wywiad Andrzeja Hausbrandta w książce: *Rozmowy z ludźmi teatru. Inscenizatorzy*, Kraków 1973). Nie zamieszczono w książce korespondencji Swinarskiego ani innych, prywatnych dokumentów.

W niektórych tekstach zostały poczynione nieznaczne skróty. Ponieważ książka ma na celu prezentację myśli Swinarskiego – zrezygnowano więc przede wszystkim z wstępów do wywiadów zawierających najczęściej powtarzające się spisy dotychczasowych dokonań reżysera, a także – sporadycznie – nazbyt rozległych dywagacji prowadzących wywiady. Skróty te są każdorazowo komentowane w przypisach, tam też znalazły się najciekawsze cytaty z wypowiedzi, które nie zmieściły się w zbiorze.

Tekst *Założenia inscenizacyjne „Hamleta”* opiera się na dokumentalnym zapisie pierwszej próby analitycznej zamieszczonym w „Pamiętniku Teatralnym” 1979 nr 1; został jednak opracowany całkowicie na nowo na podstawie taśmy magnetofonowej.

Najpełniejsza w tej chwili bibliografia publikacji Swinarskiego licząca 72 35

pozycje została opracowana i opublikowana przez Zbigniewa Osńskiego w „Pamiętniku Teatralnym” 1979 nr 1. Autor przyznaje tam, że bibliografia wypowiedzi Swinarskiego publikowanych za granicą nie jest kompletna; podobnie bezradni, może w jeszcze większym stopniu, byli autorzy tego wyboru. Zdecydowano więc ograniczyć się do tekstów dostępnych w Polsce. Na pewno tak za granicą, jak i w Polsce, są jeszcze teksty Swinarskiego – w trudno osiągalnych czasopiśmie, na taśmach, czy w notatkach – do których przy redagowaniu tej książki nie udało się dotrzeć. Pozostaje mieć nadzieję, że kiedyś w pełniejszej edycji wypowiedzi Swinarskiego znajdą się i te pozycje.

Nota biograficzna zawiera najważniejsze, naszym zdaniem, dokonania artystyczne. Z wielką ostrożnością potraktowano natomiast dane biograficzne. Młodość reżysera była skomplikowana, pełna dramatycznych epizodów; zamknięcie jej w zwięzłych zapisach noty mogłoby doprowadzić do krzywdzących Swinarskiego wniosków. Ani nota biograficzna, gdzie podano skrócone dane o przedstawieniach, ani przypisy nie zawierają kompletnego spisu inscenizacji. Zainteresowanych pełnym zestawem jego prac wypadnie odesłać do spisu Z. Osńskiego w „Pamiętniku Teatralnym”. Teksty drukowane są chronologicznie, w przypuszczalnej kolejności powstawania, nie zaś w kolejności druku. Miejsca pierwodruków, tytuł oryginalny (o ile został w tej książce zmieniony) i okoliczności powstania podane są w przypisach. Zamieszczona na końcu aneksu bibliografia podaje najważniejsze opracowania dotyczące Konrada Swinarskiego, nie uwzględniając recenzji z poszczególnych przedstawień ani nekrologów.



* * * * *

*Dziękujemy pani Barbarze Witek-Swinarskiej
za wniesienie niezbędnych poprawek oraz szczegółowe
przejrzenie tekstów Konrada Swinarskiego
Redakcja*

Autor tych luźnych notatek, młody reżyser polski, miał możliwość dłuższej praktyki i pracy jako stypendysta w zespole Berliner Ensemble, w okresie przypadającym na ostatnie lata życia Bertolta Brechta.

SWINARSKI: W jaki sposób doszło do tego, że istnieje szereg prac krytycznych, negujących pański teatr, z których przy tym trudno wywnioskować, jak teatr ten w ogóle wygląda?

BRECHT: To wynik mego błędu. Wiele omówień i opisów naszego teatru nie dotyczy moich przedstawień, tylko tego teatru, którego obraz powstaje w wyobraźni krytyków po przeczytaniu moich prac teoretycznych. Nie potrafiłem przemilczeć roboczej strony mego teatru i w ogóle swych dalszych zamiarów. To się mści. Zgrzeszyłem, przynajmniej w teorii, wobec twierdzenia, które należy do najbardziej przeze mnie ulubionych – że pudding można ocenić tylko w trakcie jedzenia. Teatr mój – z czego chyba nie można mi robić zarzutu – jest teatrem filozoficznym, jeżeli termin ten będziemy rozumieć bez uprzedzeń. Dla mnie pod tym pojęciem kryje się zainteresowanie dla poczyną i poglądów ludzkich. Moja teoria jest naiwniejsza niż można wywnioskować ze sposobu jej podania. Dla usprawiedliwienia siebie chciałbym powołać się na Einsteina, który kiedyś opowiedział Infeldowi, że właściwie zastanawiał się od dzieciństwa

nad człowiekiem, który biegł za promieniem światła i nad tym, który spadał w dół w zamkniętej windzie. Spójrzmy, ile komplikacji z tego wynikło.

Ja w teatrze chciałem zastosować pogląd, że nie o to chodzi, ażeby świat objaśniać tylko – żeby go zmienić.

Zmiany, które wynikły z tej intencji, którą dopiero sam z czasem zacząłem rozpoznawać, były małe i duże, ale zawsze dotyczyły pracy teatralnej. Wielka ilość starych zasad i reguł pozostała oczywiście bez zmian. W małym słowie „oczywiście” tkwił mój błąd. O zasadach, które nie uległy zmianie, nie mówiłem prawie nigdy i wielu z tych, którzy czytali moje uwagi i wskazówki, sądziło że i te zasady chcą obalić. Gdyby krytycy odwiedzali mój teatr, tak jak to czyni widz, który do moich teorii nie przywiązuje specjalnego znaczenia, to krytycy zobaczyliby teatr, mam nadzieję, nie bez fantazji, humoru i sensu. Badając swe wrażenie po przedstawieniu, dostrzegliby pewne rzeczy nowe, które moje prace teoretyczne mogłyby im szerzej wyjaśnić. Zdaje mi się, że kłopoty te wynikły stąd, że sztuki moje, ażeby je rozumieć, wymagają dobrego wystawienia. Dlatego zmuszony byłem zbudować – o zgrozo – niearystotelesowską dramaturgię i na własne utrapienie – epicki teatr.

*

Na pytanie o metodę reżyserską Brechta i Stanisławskiego, Brecht odpowiada w skrócie: Obydwa systemy są nieporównywalne. Równie punkt wyjścia, jak i zakres zainteresowań jest różny. Stanisławski reżyserując jest aktorem, ja pisarzem.

SWINARSKI: Stanisławski aktora podporządkowuje autorowi.

BRECHT: Owszem, ale zaczyna od aktora, wymyśla dla niego ćwiczenia i pomaga w kształtowaniu postaci. W przeciwieństwie do tego można by o mnie powiedzieć, że zaczynam od utworu literackiego, jego potrzeb i żądań.

*

Metody reżyserskiej Brechta, jak i jego uczniów w Berliner Ensemble nie mógłbym opisać w paru zdaniach. *Małe Organon* i *Dialektyka w teatrze* – pisma teoretyczne Brechta z tego zakresu, gorzej niżli praktyka wyjaśniają metody jego pracy. Uwagi Brechta mają często charakter socjologiczny, jeżeli dotyczą postaci. Jeżeli jest mowa o charakterze, to tylko w związku z wydarzeniami sztuki, nigdy przy tym w oderwaniu od warunków społecznych. Informacji aktorskich, za które ceni się u nas reżyserów, prawie nigdy nie słyszałem. Całe fragmenty scen Brecht odgrywał sam aktorom. Reżyser-pedagog w naszym znaczeniu uchodziłby za człowieka, który zabija wyobraźnię aktorów. Brecht mawiał, że pomysły aktorskie nieuchronnie rodzą się z błędów.

W realizacji scenicznej pierwotny tekst Brechta przechodził taką ilość przeróbek, że trudno o porównanie z pierwowzorem. Tekst *Galileusza* uległ w 1/4 skreśleniu. Zmiany tekstowe pochodzą nie tylko z różnych koncepcji przedstawienia – część zmian proponują aktorzy, uważając ten lub inny fragment za niejasny.

*

SWINARSKI: Czy nie uważa pan, że ustalenie idei utworu pomaga w jego realizacji scenicznej, przynajmniej w pracy reżysera?

BRECHT: Ja pracuję w ten sposób, że inscenizuję jeden fragment po drugim, wyciągam z każdego fragmentu wnioski i nie troszczę się o tzw. „idee”. Fakty można wtłaczać w idee, ale czy zawsze się mieszczą?

*

Brecht zwracał uwagę na Bacona i za jego przykładem napisał *Małe Organon dla teatru*. Młodym zalecał zawsze, oprócz Bacona – uwagi Lenina o Heglu. Brecht nie oddzielał fabuły utworu od jego idei. O celu przedstawienia mówił: ważne jest to, czego można się z niego nauczyć.

*

Brecht w pracy nie robił wrażenia zawodowego reżysera. Czasami borykał się z technicznym zagadnieniem długo, zanim znalazł rozwiązanie. Zawsze miałem wrażenie, że sprawdza tylko to, co napisał, sprawdza z historią, ludźmi i aktualną sytuacją polityczną. Reżyser „rutyniarz” nie mógłby go nigdy zrozumieć. Metoda reżyserii Brechta była jego światopoglądem.

*

Kiedy koło XX Zjazdu zmuszony byłem co pewien czas referować Brechtowi stan dyskusji odbywającej się w prasie polskiej, padało często słowo ideologia. Brecht nie lubił tego słowa. Uważał je za przestarzałe i obalone

przez pracę Engelsa *O ideologii niemieckiej*. Kiedy rozmowa przeszła na konkrety i mowa była o polepszeniu warunków bytu robotników, Brecht wskazywał na zbierane skrzętnie przez siebie wiadomości o systemie gospodarczym Jugosławii, dodając: „ideologie korygować można tylko przez udział robotników w gospodarowaniu krajem i to od najniższych szczebli poczynając”.

*

Realizm socjalistyczny będzie kierunkiem, w którym albo zaistnieje wiele stylów gry aktorskiej, albo zapanuje jeden – i z racji monotonii – zginie, nie będąc w stanie sprostać wymaganiom publiczności. Należy baczenie patrzeć na to, co powstaje nowego, a dostrzegłszy – rozwijać. Nie ma sensu wymyślać estetyki, lub też sklejać jej z faktów znanych, oczekując równocześnie, że autorzy sztuk dostarczą tego, co esteci wydumali przy biurkach. Źle jest, jeżeli kleci się z góry model dzieła sztuki, a potem bada się tylko czy dzieła dany model ucieleśniają.

*

Analiza fabuły, powiedzmy, wydarzeń utworu odbywa się na scenie przy udziale aktorów. Brecht podaje informacje z miejsca, względnie wchodzi na scenę. Na pytanie aktorki Lutz, grającej Wirginię w sztuce *Życie Galileusza* – jak grać pewną scenę z ojcem w siódmym obrazie, Brecht odpowiada: „Widząc pani scenę końcową przyznaję, że scenę tę należy grać inaczej niż robiłem ją w Ameryce. Wirginia powinna mieć powody, dla których w scenie końcowej nic jej z ojcem nie łączy; są już dla siebie

obcymi ludźmi. Niech pani to spróbuje grać z zainteresowaniem dla odkryć naukowych ojca, mimo że Galileusz uważa zainteresowania te za niepoważne. W ten sposób ojciec odtrąca od siebie córkę”. Lutz mówi na to: „Z tym tekstem to bardzo trudno zrobić”. Brecht: „To zmienimy tekst!”

*

Panuje u nas zwyczaj dzielenia prób na analizujące utwór, jego podłoże społeczne, ideę nadrzędną itp. i na próby dla aktorów obejmujące analizę roli, ustawienie ich wobec idei nadrzędnej. Takich prób w Berliner Ensemble nie ma. Nie ma z dwóch przyczyn – aktualność sztuki w próbach ulega różnym zmianom i modyfikacjom. Dla przykładu, *Galileusz* został napisany w Danii w okresie pierwszych prac naukowych nad rozbiciem atomu. Brecht tak o tej sztuce mówi: „Chciałem pokazać nietragiczny obraz nowych czasów. Zadanie trudne, bo każdy był wówczas przekonany, że współczesności brak czegokolwiek rzeczywiście nowego. W tej sytuacji nic się nie zmieniło, aż do chwili, kiedy parę lat potem z Charlesem Laughtonem pracowałem nad amerykańską wersją tej sztuki. Wiek atomowy rozpoczął się w Hiroszynie w połowie naszego stulecia. Z dnia na dzień zmieniała się dla mnie biografia twórcy nowej fizyki. Ten nieomal nieprzyzwoity sukces (beinaheunanständige Erfolg) bomby atomowej ukazał mi konflikt Galileusza z ówczesną zwierzchnością w świetle innym, o wiele ostrzejszym. Zmian było tylko parę i to nie dotyczących budowy utworu. Już w oryginale kościół był przedstawiony jako władza świecka. Ideologię kościoła przedstawiłem w ten sposób, że widz mógł go sobie

zamienić w myśli na każdą inną władzę. Punktem kluczowym była dla mnie od początku nauka związana z ludem, taka jaką sobie wyobrażał Galileusz. Całe wieki szanowały w legendzie o Galileuszu właśnie ten rodzaj nauki, nie wierząc w jego odwołanie przed inkwizycją, podczas kiedy innych uczonych wyśmiewano już dawno jako jednostronnych i nieużytych, eunuchoidalnych dziwaków”.

W uwagach na temat *Galileusza* pisze Brecht o roli kościoła:

„Teatr wystawiający *Galileusza* powinien wiedzieć, że utwór ten straci na wymowie, jeżeli przedstawienie będzie miało na celu głównie krytykę kościoła katolickiego. Wiele z postaci występujących nosi szaty kościoła. Aktorzy, którzy chcieliby przedstawiać te postacie złośliwie, nie będą mieli racji. Także i kościół nie ma prawa wymagać ukrywania ludzkich słabości przedstawicieli kościoła. Zbyt często kościół popierał słabe strony swych przedstawicieli i nie dopuszczał do ich wykrycia. Nie chodzi także w tym utworze o to, żeby krytykować kościół twierdzeniem: Ręce precz od nauki! Nauka współczesna jest nieodrodnym dzieckiem kościoła, dzieckiem, które doszło do swych praw i zwróciło się słusznie przeciwko swej rodzonej matce. W utworze tym kościół – nawet tam, gdzie zabrania swobodnego uprawiania nauki – jest po prostu zwierzchnością.

Ponieważ nauka była gałęzią teologii – duchowieństwo było zatem ostateczną instancją naukową i równocześnie ostateczną instancją o charakterze świeckim i politycznym.

Sztuka ta przedstawia chwilowo zwycięstwo zwierzchności – nie duchowieństwa. Zgodnie z historią. Galileusz w tym utworze nie zwraca się nigdy przeciw kościołowi. Nie ma takiego zdania w jego dziełach. Gdyby

zдание takie istniało, to sprawna komisja świętej inkwizycji wyciągnęłaby je na światło dzienne.

Zgodny z historią jest także fakt, że ówczesny największy astronom papieskiego Collegium Romanum pater Christopher Clavius potwierdził odkrycie Galileusza (IV scena), jak i to, że wśród uczniów Galileusza byli tacy, którzy wywodzili się z duchowieństwa (VII, XI, XII scena).

Traktowanie kościoła jako zwierzchności nie zwalnia kościoła od zarzutów, skierowanych pod adresem tych, którzy prześladują walczących o swobodę nauki. Byłoby to co najmniej zastanawiające, gdyby dzisiaj traktować walkę Galileusza o swobodę nauki jako problem religijny. Przez to odwróciłibyśmy uwagę widza od reakcyjnych rządów o wcale nie kościelnym charakterze”.

*

Na jednym z ostatnich posiedzeń, na którym był obecny Brecht, zespół asystentów omawiał redakcję programu teatralnego do sztuki o Galileuszu. Utwór inscenizowany był pod kątem analogii odkryć naukowych Galileusza z odkryciami współczesnych naukowców z dziedziny energii atomowej. Chodzi o to, żeby widz wyciągnął wnioski z postawy naukowców wobec wydarzeń społecznych. Naukowcy powinni dbać nie tylko o odkrycia naukowe, ale również o ich skutki.

Według Brechta Galileusz odwołuje (w wersji pierwszej) swoją naukę przed inkwizycją po to, żeby móc pracować spokojnie dalej. W wersji drugiej – odwołuje ze strachu i zamiast pracować nad teorią, która mogła przyczynić się do przewrotu społecznego we Włoszech, ogranicza się do 45

badan nie mających wpływu na rozwój społeczny. Jego tchórzostwo zaważyło na rozwoju społeczeństwa i nauki na długie lata.

BRECHT: „Am Ende betreibt er seine Wissenschaft wie ein Laster, heimlich warscheinlicht mit Gewissensbissen. Angesichts einer solchen Lage kann man kaum darauf erpicht sein, Gallilei entweder nur zu loben, oder nur zu verdammen”.*

*

Berliner Ensemble posiada około sześćdziesięciu aktorów, część z nich należy do grupy Kleindarsteller – do grupy aktorów małych ról. Angażowanie aktorów odbywa się w sposób następujący: podczas kiedy na widowni siedzi cały zespół asystentów wraz z Brechtem lub Heleną Weigel, ubiegający się o przyjęcie do teatru aktor gra fragmenty scen, gra sam, komentując często repliki nie istniejącego partnera; metoda przedstawiania się istnieje w każdym teatrze w Niemczech. Dyplomu szkoły nie uważa się za dowód kwalifikacji aktorskich. Wymagania stawiane aktorom są różne – wiele uwagi przywiązuje się do warunków zewnętrznych, rozumianych w sposób inny niż u nas. Nie chodzi tu o urodę, ale o zespół cech, określających społeczne pochodzenie człowieka. Nikt z aktorów Berliner Ensemble nie obraża się, jeśli grając jednego wieczora główną rolę, następnego widoczny jest zaledwie przez minutę na scenie. Może dlatego, że

*Pod koniec uprawia swą naukę z poczuciem występku, odczuwając ukradkiem prawdopodobnie wyrzuty sumienia. Wobec takiego stanu rzeczy można chcieć Galileusza albo jedynie

epizody te nie polegają nigdy na statystowaniu. Olbrzymie bogactwo postaci na scenie Berliner Ensemble prowadzi do tego, że aktorzy grają często role o dużej rozpiętości. Dla przykładu – Regina Lutz gra jednego wieczora młodą, przedsiębiorczą córkę angielskiego sędziego w *Pauken und Trompeten*, następnego dnia – siedemdziesięcioletnią staruszkę w *Kole kredowym*, oprócz tego rezolutną dziewczynę wiejską w *Katzgraben* i prostytutkę Yvette w *Courage*. Aktorzy nie próbują dziennie dłużej niż od dziesiątej do czternastej, ale równocześnie należy nadmienić, że jeżeli wieczorem nie grają, to istnieje możliwość wieczornych prób. Po południu są próby muzyczne, dykcji i wymowy, na których nie brak aktorów o trzydziestoletnim doświadczeniu scenicznym. Wielu z młodych uczęszcza trzy razy w tygodniu na lekcje rytmiki. Część aktorów posiada wykształcenie aktorskie zdobyte tylko w Berliner Ensemble, a kilku pochodzi z teatrów amatorskich.

Cały kompleks zagadnień psychologicznych związany z powszechnym u nas typem teatru nie ma tutaj specjalnego znaczenia. Aktorzy nie wpadają na pomysł pytania się np. o to, co robili przed wejściem na scenę. Powszechny w Niemczech typ aktorstwa wywodzący się z teatru dworskiego przy opanowaniu wszelkich efektów ekspresjonizmu, posiada wady nieznane naszym aktorom: wysoka technika mówienia i poruszania się, owszem – ale zupełne lekceważenie dla sztuki obserwacji szczegółów życiowych. Teatr Berliner Ensemble posiada cechę, której podczas pobytu tego teatru w Polsce nie docenialiśmy – umiejętność klasowej charakterystyki postaci. Dzieje się to nie tylko przez umiejętne obsadzenie aktora, ale przede wszystkim przez nieznaną w całych Niemczech umiejętność

obserwacji społecznie określonego człowieka. Ta umiejętność obserwowania zewnętrznych ludzkich cech i korzystania ze świadectw grafiki i malarstwa, prowadzi często do pewnego schematu, znośnego tylko u dobrych aktorów – do demonstracyjnego podkreślania cech charakterystycznych. Mówię „demonstracyjnego” dlatego, że łączy się to z określonym typem aktorstwa. Najlepiej „przeżywający” aktor w sztuce Gorkiego lub Hauptmanna daje zawsze pojęcie o czymś przypadkowym w przeciwieństwie do „uogólnionych”, typowych cech postaci z filmów Chaplina lub utworów Brechta.

W umiejętnej selekcji środków i w ich podaniu leży zaleta tego aktorstwa. Praca z aktorem w Berliner Ensemble jest zagadnieniem, które wiąże się nieodłącznie z nową dramaturgią. Na pozór czysto zewnętrzne uwagi Brechta z *Anmerkungen zur Oper* wiążą się nieodłącznie z początkami nowego typu teatru. Eksperymenty Brechta nie były w latach trzydziestych odosobnione, miały swój odpowiednik w pracy (pt.) *Teatr Wachtangowa*. Teatr naturalistyczny zmierzał do zniwelowania sprzeczności, jaka istnieje między aktorem a rolą, do zatarcia różnicy między postacią przedstawioną a przedstawiającą. Teatr Brechta sprzeczność tę uwypukla. Brecht przystępuje do pracy bez prób analitycznych z aktorami. Po rozmowach ze scenografem i po wykonaniu makiety scenograficznej dyskutowane są w gronie asystentów wszelkie propozycje sytuacyjne. Propozycje te później ulegają zmianie lub też nie. Niektóre opracowania muzyczne, jak i projekty scenograficzne do utworu Brechta istnieją już od lat, tak długo, jak Brecht współpracuje z Neherem, Dessauem, Eislerem.

48 Wiele aktorów zna sztukę od dawna. Po ustaleniu szkicu sytuacyjnego,

aktorzy wchodzi na scenę z egzemplarzem sztuki w rękę i reżyser od razu zaczyna próby tzw. sytuacyjne, udzielając aktorom wskazówek np. „pan przejdzie tu, a pani stanie tu”.

Dalsze uzasadnienie interpretacji następuje podczas prób późniejszych. Praca nad sztuką trwa w zależności od trudności związanych z jej wystawieniem. Próby *Courage* trwały sześć tygodni. Próby *Koła kredowego* dziewięć miesięcy. Brecht siedzi zawsze w otoczeniu asystentów. Przy *Galileuszu* było ich czterech.¹ Na widowni bywa często nawet do pięćdziesięciu osób. Nikt z aktorów nie ma o to pretensji. Codziennie o godzinie 9,30 jest krótkie omówienie poprzedniej próby oraz plan pracy na dzień bieżący. Każdy z asystentów ma swoje funkcje – niezależnie od pracy podczas prób. Udział asystentów w próbach wygląda w ten sposób, że albo podają w punktach własne propozycje, a jeżeli nie, to bywają o nie pytani. Ten kolektywny system reżyserii istnieje tutaj od założenia tego teatru.

W ostatniej scenie *Galileusza*, uczeń jego, Andrea, odwiedza swego mistrza. Nie widzieli się od paru lat, od chwili, kiedy Galileusz odwołał swoją naukę przed inkwizycją. Andrea nie może mu tego wybaczyć. Nie potrafi pojąć, że Galileusz mógł się załamać i stara się sobie wyjaśnić ten fakt taktyką mistrza, który odwołując przed inkwizycją swoje potwierdzenie nauki Kopernika, zyska przez to czas i warunki na pisanie nowej pracy naukowej. Galileusz wyprowadza go z błędu, twierdząc, że załamał się tylko i wyłącznie ze strachu. Andrea pragnie widzieć swego mistrza jako bohatera czystej nauki bez ludzkich słabości. Ekkehard Schall, aktor grający tę rolę, grał ten fragment sceny niesłychanie przekonująco.

Wiadomość o istnieniu nowej pracy naukowej Galileusza robiła na nim tak wielkie wrażenie, że cały monolog, w którym Andrea wyjaśnia powody załamania mistrza, odbywał się pod wrażeniem tej wiadomości. Andrea użmyślał sobie największy błąd swego życia: to, że niesłusznie potępił Galileusza. Dla widowni ten fragment sceny był jednym z najbardziej przejmujących w całej sztuce. Aż wreszcie Brecht pewnego dnia powiedział: „Schall – to przecież jest zwykły mieszczański bohater! Niech pan to gra tak, jak na prowincji grają Don Carlosa”. Na następnej próbie część monologu nabrała cech hysterii i pewnego patosu – a przez to odpowiedniej dozy śmieszności.

BRECHT: „Śmiech nie jest bohaterem utworu, jest środkiem racjonalnej oceny wypadków i postaci przedstawionych na scenie”.

Tego typu krytyka postaci możliwa jest tylko wówczas, jeżeli rola aktora zbudowana jest uprzednio w konsekwentny sposób. Zbyt łatwo można zburzyć konsekwencję działania postaci, przedstawiając ją krytycznie.

Rozmawiając z Brechtem o możliwościach krytycznego przedstawienia postaci nawet w sztukach Gorkiego, wspominałem o teatrze im. Wachtangowa. Brecht znał przedstawienie *Turandot*, a o Wachtangowie wyrażał się jako o jednym z najciekawszych reżyserów, obok Chaplina. Powtarzał często: „Wir müssten so grosse Schauspieler haben wie die Russen”.*

Gag – słowo u nas nieomal wymazane ze słownika scenicznego. W rozmowie na temat gagu Brecht kiedyś wspomniał, jak w filmie *Dzisiejsze czasy* Chaplin idąc ulicą, widzi, jak z samochodu spada czerwona szmata

wisząca na końcu wiezionych belek – Chaplin unosi ją i biegnie wołając za samochodem. W tym momencie nadchodzi grupa strajkujących robotników i Chaplin – chcąc nie chcąc – staje na czele demonstracji z czerwoną flagą w ręku. Wpada policja itp. Gag taki ma format gagu społecznego. Der Gag ist oft ein wahrer Verfremdungseffekt* – mawiał Brecht.

*

Bohater pozytywny

BERLAU²: Istnieje pogląd, że widz teatralny powinien identyfikować się z postacią sceniczną po to, aby w życiu postępować podobnie. Identyfikowanie się widza z postacią może prowadzić do chęci imitowania czynów bohatera, ale czy stwarza przez to konieczne po temu warunki?

BRECHT: Na poglądach człowieka możemy wówczas polegać, kiedy te przyjęte nie są tylko impulsywnie, ale poprzez ludzki rozsądek. Po to, ażeby postępować w podobnie słuszny sposób jak bohater na scenie, należy postępowanie danej postaci rozumieć w takim stopniu, który by pozwalał na przeniesienie zasady tego postępowania w okoliczności niekoniecznie podobne do przedstawionych na scenie. Zadaniem teatru jest takie pokazanie na scenie bohatera, ażeby widza nie zachęcać do ślepego, lecz do świadomego postępowania w podobny sposób.

BERLAU: To zapewne bardzo trudne.

BRECHT: Owszem, bardzo trudne – nielatwo jest pokazać dzisiaj bohatera.

²Gag jest często prawdziwym „efektem obcości”.

[...Kształtować świadomość widza...]

*

*

– Wiem, że po skończeniu szkoły warszawskiej pracował Pan w teatrze Brechta w Berlinie. Czy mógłby Pan powiedzieć coś na temat zdobytych tam doświadczeń?

– Zanim odpowiem Pani na pytanie, najpierw parę słów o teatrze Brechta. Był to w ostatnich latach jedyny w Europie teatr, którego założyciel był jednocześnie jednym z najwybitniejszych autorów dramatycznych. Jego żywotność polega na tym, że wyciągał on z aktualnej sytuacji politycznej wnioski i potrafił je, jako poeta i reżyser, ukazywać na scenie. Tam właśnie nabrałem przekonania, że tylko teatr ściśle związany z aktualną sytuacją danego kraju może spełnić swą społeczną funkcję, że środki artystyczne służą tylko do wyrażenia takiego a nie innego stosunku autora lub reżysera do rzeczywistości.

Byłem asystentem Brechta przy inscenizacji sztuki *Życie Galileusza* oraz współreżyserowałem *Strach i nędzę Trzeciej Rzeszy*¹. Myślę, że te dwa lata współpracy z tym niewątpliwie najwybitniejszym człowiekiem teatru naszych czasów, na pewno zaważyły na moim poglądzie na sztukę.

– Czy Pan sądzi, że teatr Brechta może istnieć bez Brechta? Chodzi mi o to czy zostaną tylko jego sztuki, czy też zostanie i jego teatr?

– Brecht nazwał kiedyś swój teatr teatrem dialektycznym. Był on nie tylko poetą i reżyserem, ale i politykiem. Myślę, że dlatego właśnie zarówno jego
52 utwory, jak i doświadczenia jego teatru pozostaną długo aktualne.

- W jaki sposób doświadczenia tam nagromadzone ma Pan zamiar realizować u nas?
- Doświadczenia tam nabyte nie dotyczą tylko spraw ściśle warsztatowych, ale powiedziałbym przede wszystkim spraw światopoglądowych i wynikającej z nich estetyki teatru. Dlatego uważam, że dzisiejszy reżyser powinien zarówno przez dobór sztuk, jak i sposób ich wystawienia kształtować świadomość widza. Pragnąłbym, ażeby przedstawienia przeze mnie robione spełniały to zadanie.
- Jaki rodzaj utworów interesuje Pana w tej chwili najbardziej?
- Komedia o zabarwieniu społecznym. Jestem zwolennikiem tezy, że uczyć należy, bawiąc.
- Czy wystawiając *Operę za trzy grosze*² opierał się Pan na przedstawieniu Brechta z 1928 roku, czy też realizował Pan własną interpretację?
- *Opera* z 1928 roku była wymierzona wyraźnie przeciwko nowo powstałej po pierwszej wojnie światowej burżuazji. Tego typu burżuazji nie było u nas ani wtedy, ani nie ma jej dzisiaj. Niejedna myśl zawarta w tej sztuce, aktualna w tamtych latach teraz zasługuje na komediowe i historyczne potraktowanie. Siłą rzeczy musiałem więc nadać taką interpretację tej sztuce, żeby trafiła do dzisiejszego widza. Oczywiście wymagało to zupełnie odmiennego stylu gry aktorskiej. Myślę, że zamiar mój publiczność odczytała właściwie, śmiejąc się z mieszczańskich dylematów, a zastanawiając się nad wciąż żywym zagadnieniem podziału na biednych i bogatych³.
- W listopadzie ub. roku odniósł Pan wielki sukces w Zachodnim Berlinie, reżyserując sztukę o getcie warszawskim *Bez pomocy anięła*⁴ Thomasa Harlana. Sztuka ta wywołała na całym świecie wielkie zainteresowanie. Świadczą o tym liczne recenzje i omówienia zamieszczone

w najpoczytniejszych dziennikach różnych krajów. Wywołała ona również wiele dyskusji w samych Niemczech. Co Pana, jako reżysera, zainteresowało w tej sztuce?

– Osobiście uważam sztukę Harlana za najciekawszy debiut ostatnich lat w Niemczech Zachodnich. Interesowała mnie zawsze historia getta warszawskiego. Nie spotkałem jednak dotychczas żadnego utworu, który by w tak świadomy sposób potrafił wyciągnąć z tej tragedii wnioski. Sztuce Harlana zarzucano z jednej strony lewicowość, z drugiej – chwalono go za nią. Oskarżano go też o próbę rehabilitacji ojca Veit'ta Harlana, który podczas wojny nakręcił antysemicki film *Żyd Süß*. Nie wnikając jednak w przyczyny, na skutek których sztukę otoczyła atmosfera pewnego rodzaju skandalu, pod względem ideowym i artystycznym stała się ona niewątpliwie wydarzeniem sezonu. Myślę, że najtrafniej treść i sens tego przedstawienia wyraził krytyk H. Bronnen w „Berliner Zeitung” mówiąc m.in., że sztuka ta w obecnej sytuacji Niemiec wskazuje najwłaściwszą drogę. Rewidując przeszłość, wytycza ona drogę przyszłości: Muszę Pani powiedzieć, że spośród ponad dwustu innych recenzji ta właśnie sprawiła mi największą satysfakcję. Utwierdziła mnie ona w przekonaniu, że sukces artystyczny może być dopiero wtedy pełnym sukcesem, kiedy się wiąże z palącymi problemami danego społeczeństwa.

– Na zakończenie naszej rozmowy chciałabym jeszcze spytać o najbliższe Pana zamierzenia?

– Reżyseruję w tej chwili *Księżniczkę Turandot*⁵ w Teatrze Dramatycznym. Otrzymałem kilka propozycji z zagranicy, ale nie chciałbym o nich mówić do momentu, kiedy nie będą one zupełnie konkretne. Poza tym, jak każdy reżyser w Polsce, czekam na dobrą sztukę polskiego autora. Jeśli to

Panią zainteresuje, to mogę powiedzieć, że marzę o realizacji jednej z wielkich sztuk naszego repertuaru.

rozmawiała *Jadwiga Łazowska*

*

*

*

*

*

*

*

*

*

[...]

Co chciałby robić? *Nie-Boską, Troilusa i Kressydę, Woyzeck* Georga Büchnera i *Galileusza* Brechta. Dlaczego nie Polaków, w tym wyborze kryje się dość surowy osąd naszej literatury dramatycznej.

– Uważam, że największą trudnością dla reżysera dzisiaj w Polsce jest brak repertuaru. Uważam, że zawód reżysera w Polsce jest zawodem wyolbrzymionym za przyczyną kompletnego braku literatury dramatycznej. Mam nadzieję, że stan ten ulegnie zmianie. Mamy taki moment, że jest koniunktura na poetów, od biedy na prozaików, a brak koniunktury na dramaturgów. Tak samo, jak jest koniunktura na malarzy, a nie ma na architektów.

W związku z tym wymaga się u nas od reżysera, żeby nadawał przedstawieniu charakter, który zawsze dotąd był nadawany przez autora i przez aktorów.

Forma teatrów jest przestarzała. Stałość zespołów. Trzeba angażować aktorów do sztuki. Trzeba przystosowywać literaturę do zespołów. Jeśli już jest sztuka, nie ma do niej obsady w zespole. Sądzę, że ze względu na konkurencję radia i telewizji, teatr i tak będzie musiał przejść na doraźne, jednorazowe organizowanie się, zbieranie się do spektakli.

56 Duża ilość stałych zespołów utrudnia podejmowanie ambitnych przedsię-

wzięć teatralnych. Z jednej strony wprowadzie ułatwia takie przedsięwzięcia przez danie ludziom teatru stałych zarobków, przez stabilizację ich sytuacji bytowej, ale z drugiej strony powstaje sytuacja, w której wszyscy muszą grać, to utrudnia dobór literatury, utrudnia specjalizowanie teatrów, wyrabianie ich stylu. Teatry się dublują, dubluje się i musi się dublować w tych warunkach cały szereg pomysłów.

– I oto już mamy wywiad urodzony z rozmowy. Wywiad, a więc jeszcze pytanie. O teatryki, o rzeczy studenckie, eksperymentalne, piwniczne, stodolarskie. O ich sens i wpływ na teatr.

– Wszystko to jest niesłychanie pożyteczne, z jednym zastrzeżeniem. Jedynym sprawdzianem eksperymentu jest jego społeczny oddźwięk, to, czy przyjdzie publiczność, a nie tego eksperymentu założenia teoretyczno-estetyczne.

– To znaczy, że podważasz sens laboratoryjnej funkcji takich zespołów?

– To nie może być laboratorium, w którym sprawdza się teoria bez publiczności. Publiczność decyduje. Na laboratorium samo w sobie szkoda forsy.

Pewnie racja. Myślę sobie teraz o niedawno widzianym eksperymencie, który polegał na odkurzeniu kilkunastu chwytów z teatru proletkultowców. Na sali było ze trzydzieści osób, a miasto było wojewódzkie i ludne. Ale to już wykracza poza wywiad. Więc jeszcze: Plany na już.

– Drugi reżyser przygotowywanego przez Wajdę filmu opartego na *Pierwszym dniu wolności*².

Pozostaje wybrać zdjęcie laureata, tego trzydziestolatka upartego i robotnego, który chyba jednak jest najlepszą nadzieją naszego teatru.

rozmawiał Witold Dąbrowski

*

*

*

*

*

*

*

*

*

– Chyba teraz z perspektywy czasu byłoby Panu trochę trudniej powiedzieć, jak to się stało, że zainteresował się Pan Brechtem i jego teatrem?

– Nie, nawet zupełnie łatwo. Po prostu w 1949 roku przeczytałem *Powieść za trzy grosze*¹ i, spontanicznie, nie licząc na jakikolwiek odzew ze strony autora, napisałem do niego list. W odpowiedzi otrzymałem przesyłkę – *Matkę Courage*, przeróbkę *Hofmeistera* Lenze’a z prośbą, żebym napisał, jak mi się sztuki podobały. Tak się zaczęło. Potem przez kilka lat trwała stała wymiana książek i listów². No, a w 1951 roku, kiedy gościliśmy w Polsce Berliner Ensemble³ była okazja do nawiązania bezpośrednich i osobistych kontaktów z teatrem i poszczególnymi aktorami.

– A jak to się stało, że znalazł się Pan później w Berliner Ensemble.

– Po przyznaniu Brechtowi Nagrody Leninowskiej⁴ ufundowano trzy stypendia, z których jedno właśnie mnie przypadło⁵. Zdarzyło się to zresztą w niezwykle odpowiednim momencie, bo byłem właśnie w ostatniej fazie studiów, a nawet po tzw. warsztacie reżyserskim, notabene – z *Karabinów matki Carrar*⁶.

Służba przy samowarze

58 – Czy miał Pan podówczas jakieś wyobrażenie o swoich „terminatorskich” obowiązkach i uprawnieniach?

– Wydawało mi się, że najdokładniejsze. Jechałem przecież zaangażowany jako asystent do *Życia Galileusza*. Ale oczywiście rzeczywistość lubi robić niespodzianki. Okazało się więc, że u Brechta, który był zdecydowanym przeciwnikiem wszelkiej specjalizacji w organizowaniu roboty teatralnej, funkcja asystenta – poza tym, że w ogóle nie była najłatwiejsza – łączyła w sobie w dodatku dość dużo i nieoczekiwane różnych obowiązków, wśród których pisanie na maszynie jakichś ogromnych sprawozdań z posiedzeń teatru należało do zupełnych drobnostek. A wszystko to w myśl często przez Brechta powtarzanej maksymy: „W tych czasach człowiek sam jest managerem własnego szczęścia”.

– Nie pozostawiono więc Panu czasu na przypatrywanie się z boku biegowi spraw teatralnych...

– Ani trochę. Z miejsca wkroczyłem w intensywny rytm prób. Na warsztacie była *Przybrana córka*⁷ Ostrowskiego. Do moich zadań asystenta należało między innymi spisanie wszystkich niejasnych momentów przedstawienia i przedyskutowanie ich z Brechtem. No i zaczęło się. Wieczorem wyjąłem kartkę i zacząłem od pierwszego pytania: Czy aktorzy grają Rosjan, czy też niemieckich mieszczan? – Brecht przerwał mi: „To, że nie grają Rosjan, to słusznie. Milieu nas nie interesuje. To, że grają mieszczan – to niesłusznie, bo sztuka mówi o elementach feudalizmu”. Następnie dodałem już mniej pewnie, że Meksykanka Rosaura Revueltas – odtwórczyni roli głównej, ma tak ciemny kolor skóry, że należałoby ją inaczej szminkować. Na co znowu Brecht zaciągnąwszy się cygarem i z lekkim uśmiechem: „Stać nas na to, ażeby pokazać, że osoba poszkodowana ma nieco ciemniejszy kolor skóry niż my...” itd., itd.

– Czyli, że Pana wiedza szkolna na temat kolorytu lokalnego itp. spraw nie na wiele się tu przydawała?

– Raczej nie. Choć oczywiście zdarzały się i pewne koncesje. Ale tylko wtedy, kiedy okazywało się, że sprawy kolorytu feudalnego [?] i feudalizmu nie są ze sobą sprzeczne. A więc, kiedy wyszło na jaw, że nikt z aktorów nie umie się obchodzić z samowarem, niezbędnym rekwizytem sztuki, musiałem zademonstrować skomplikowaną metodę obsługiwania tej anachronicznej maszyny.

W teatrze i – naprzeciwnie komentarza.

– Czy *Życie Galileusza* nastroczało także podobne problemy?

– W pewnym sensie tak. Do moich „zadań bojowych” należała cała ta „Kirchengeschichte”, czyli sprawa papieska. O tyle trudna, że Niemcy, nie mając we krwi ani [w] tradycji narodowej kultu dla boskiego namiestnika na ziemi, traktowali go, łagodnie mówiąc, z pewną dezynwolturą. Stawali przed nim jak przed własnym kapralem, albo obchodzili się z nim jak z kumplem od piwa. Trzeba im było wytłumaczyć, że w stosunku do papieża obowiązuje pokora, podobnie jak w stosunku do Boga. Z tych brzuchatych niemieckich aktorów, których Brecht poobsadzał złośliwie z intencją pokazania, że papież takimi oto dobrze odżywionymi, opasłymi bogaczami zwykli się otaczać – należało zrobić pokorne aniołki. Mówiąc nawiasem, scena ta po ostatecznym opracowaniu nabrała cech lekko baletowych.

– Balcik na motywach ministrantury – to dosyć osobliwe widowisko! A czy aktor kreujący rolę papieża miał przynajmniej poczucie własnej godności „pomazańca”.

– O tak, zresztą właśnie w związku z poszukiwaniem aktora do obsadzenia tej roli zdarzyła się niezwykle zabawna historia. Nie wiem, czy słyszała Pani o takim zupełnie zresztą obcym na naszym gruncie zwyczaju, że kiedy angażuje się nowego aktora, musi on pokazać, co umie.

– Chyba przykry zwyczaj, trochę jak w cyrku...

– Oczywiście. Ale w Niemczech uzasadniony rozległością kraju i liczebnością środowisk teatralnych. Lecz wracajmy do papieża w *Galileuszu*. Zjawił się więc aktor-kandydat, poważny człowiek zresztą, i zapowiedział, że pokaże jakiś epizod z Ibsena. Ten jego popis należał chyba do najkrótszych w dziejach Berliner Ensemble. Wszedł na scenę, pochylił się, biorąc w dwa palce grudkę ziemi i powiedział tylko dwa słowa: „Es stinkt” – śmierdzi. Brecht przerwał i zaangażował go z miejsca. Dystojność, dystans i dystynkcja, jakie były w tych dwóch słowach przekonały go, że to właśnie ten jedyny i poszukiwany odtwórca roli. A ponieważ aktor nie miał ani jednego włosa na głowie, dodał z zadowoleniem: „Przynajmniej sprawa z peruką będzie ułatwiona”.

– Jest Pan właściwie jedynym człowiekiem w Polsce, który znał Brechta z bliska i na co dzień. Niech Pan trochę poplotkuje: jaki on właściwie był – w życiu...

– Lubił ludzi. Otaczał go zawsze olbrzymi sztab asystentów i... asystentek. Zresztą te ostatnie nie zawsze współżyły ze sobą w serafickiej zgodzie. Oczywiście, z powodu nieustannych zabiegów o względy mistrza, który, choć w sumie nie skąpił łask podległej swemu panowaniu społeczności żeńskiej, to jednak darzył nimi dość kapryśnie i często na przekór jak gdyby prostodusznej zasadzie wyłączności... Lubił, żeby się śmiać z jego dowcipów, no i naturalnie śmiano się dużo, chętnie i na zapas. Przychodził

na próby zawsze z cygarem, co na tle stosunków niemieckich jest niemal wybrykiem.

– Ależ dlaczego? Nie rozumiem.

– Ponieważ w Niemczech istnieje zawarowany kodeksem zakaz palenia na próbach. Tak, że Brecht musiał uzyskać dla siebie specjalne zezwolenie u najwyższych władz straży pożarnej. Naturalnie wszyscy asystenci palili, sztubackim systemem trzymając papierosy w rękawie, puszczali dym w kierunku cygara mistrza. Kiedy cygaro Brechta zgasło, a gęsta chmura dymu wisiała nad jego głową, mówił złośliwie udając zdziwienie: „Meine Zigarre stinkt ja so billig?” Moje cygaro śmierdzi taką tanioczą?

– To znaczy raczej dowcipkował, niż się złościł.

– Czasem złościł się także. Ale jego wybuchy gniewu omijały z reguły aktorów, koncentrując się na zespole technicznym, który zresztą przyjmował te sceny z olimpijskim spokojem, jako jakiś stały punkt programu.

– A jak odnosił się do dziennikarzy? Wyobrażam sobie, że musiała to być istna plaga – i dla domu, i dla teatru.

– Och, rzeczywiście. Zwłaszcza, że Brecht naprawdę wyjątkowo źle znosił tych różnych teoretyzujących nudziarzy. Mówiąc nawiasem, wyjątkowo dobrze powodziło się u niego gościom polskim. Z Polakami rozmawiał wyjątkowo chętnie i łatwo. Ciekawiło go zresztą o wiele bardziej, co oni mówią, niż to, co sam ma im do powiedzenia. Wysłuchiwał długich opowiadań ciekawie, rozróżniając wyraźnie temat i narratora. Dziennikarzy z Zachodu nie przyjmował prawie wcale, a iluż ich usiłowało się wedrzeć do domu Brechta! Domu położonego przy cmentarzu, z którego

62 okien rozpościerał się widok na długie aleje grobów, wśród nich Hegla.

Herdera, Schinkla. Legenda głosiła, że lubił popatrywać w tym kierunku. Zastanawiano się, dlaczego akurat to miejsce wybrał sobie na mieszkanie. Złośliwi twierdzili, że snobuje się na Hegla, on sam utrzymywał, że jest to po prostu spokojne miejsce w centrum miasta.

Od strony widza

– To, co Pan powiedział, odsłania jakąś nową, nieznaną twarz Brechta–człowieka, a jeśli chodzi o teatr – zna Pan widownię niemiecką i zna Pan polską, która z nich lepiej reaguje na sztukę Brechta?

– Absolutnie reakcja publiczności polskiej jest o wiele żywsza niż niemieckiej. Mimo wszystko...

– Mimo co?

– Mimo że Brecht większość swoich sztuk pisał dla Niemców i o Niemcach, i to z okresu Republiki Weimarskiej. I że głównym przedmiotem jego zainteresowania była krytyka mieszczaństwa. Zresztą do pewnego stopnia i temu zawdzięcza Brecht rozgłos swego teatru na Zachodzie – ta struktura społeczna istnieje przecież w całej środkowej Europie. I, w gruncie rzeczy, w tym konkretnym społecznym teatrze Brechta najbardziej się tłumaczy. Synowie tych bankierów, o których pisał w 1929 roku zajmują w tej chwili miejsce swoich ojców. I mimo że śmieją się oni z prostoty filozofii Brechta, która w ich mniemaniu jest prostactwem, są nią dotknięci. I w tym triumf prasy lewicowej.

– Czyli, wbrew twierdzeniom piewców nowoczesności, teatr Brechta żyje?

– Oczywiście. Choć większość sztuk trudno traktować inaczej niż historycznie. Można nawet mówić o kulcie Brechta. Tylko że w dzisiejszym świecie opiera się on na dość przewrotnej zasadzie. Bo z jednej strony chce się dowieść przy pomocy Brechta, że historia się powtarza, z drugiej, że się nie powtarza.

Estetyka teatru politycznego

– Jak Pan widzi przydatność *Małego Organonu dla teatru* w pracy współczesnego reżysera?

– Brecht powtarzał często: „smak budyniu należy oceniać w czasie jedzenia”. Jego *Małe Organon* było właściwie wymysłem praktyka, który z konieczności siedzi z zawiązanymi rękami. Stąd nie kończące się korekty do tego eseju. Praktyka autora *Matki Courage* przerastała jego teorie. Toteż praca ta ma dzisiaj niewątpliwie znaczenie historyczne, pokazując zagadnienia sceniczne w dobie Republiki Weimarskiej, ale nie może być traktowana jako podstawa działalności teatralnej na dziś.

– Mówi się nieraz jednak o istnieniu szkoły brechtowskiej?

– Tak. A w każdym razie na pewno istnieje cała armia tzw. brechtianistów. Składa się ona na ogół z ludzi, którzy znają wprawdzie poglądy Brechta, ale nie interesują się zagadnieniami społecznymi. Dzisiaj każdy człowiek, który spędził choćby dwa tygodnie w Berliner Ensemble, robi karierę. Oczywiście, na zewnętrznych pozorach brechtowskiej estetyki. Teatr ze skąpą ilością dekoracji, jasnym światłem, teatr, w którym aktorzy niewyraźnie wypowiadają swoje kwestie – nazywa się teatrem brechtowskim.

64 Jest to naturalnie czcza gra pozorów – estetyka Brechta była wynikiem jego

światopoglądu. Weźmy dla przykładu sprawę owej dykcji. Czyż Brecht rzeczywiście lansował tę fatalną manierę? Oczywiście – nie. Jeżeli ktoś w jakiejś scenie jedząc wydawał rozkaz rozstrzelania ludzi, to nie po to jadł na scenie, żeby tekst nie dotarł do słuchaczy, lecz po to, ażeby w ten sposób pokazać człowieka, który nie przerywając jedzenia potrafi wydawać rozkazy śmierci. Natomiast epigoni Brechta tworzą postać z jakichś zapamiętanych gestów, z innych jego sztuk – zamiast zająć się obserwacją życia, ograniczają się do obserwowania dzieł mistrza.

– Słyszysz się wszakże niekiedy pytania w rodzaju – jakie elementy teatru i szkoły brechtowskiej przyjąć, a jakie odrzucić?

– Owszem. Ale jest to jedno z tych pytań naiwnych. Albo się jest na tyle racjonalistycznym marksistą, że się rozumie intencje i postawę Brechta, albo jest się na tyle estetą, że nie należy tykać tego autora. Estetyka Brechta jest nieodłączna od myślenia politycznego. I jest on niewątpliwie pierwszym człowiekiem teatru XX wieku, którego koncepcje artystyczne i teatralne są odpowiednikami jego koncepcji światopoglądowych. Ta jedność nie istniała ani u Gorkiego, ani u Meyerholda, ani u Wachtangowa. Uważam, że istniały w teatrze dwie postaci, które nie dzieliły sztuki teatralnej na teatr i literaturę, to jest – Majakowski i Brecht. I nie bez racji Brecht powoływał się na Majakowskiego, i nie bez racji początkiem jego świetnej twórczości literackiej był moralitet, który kategorie dobra i zła zamienił na kategorie biednego i bogatego.

– Jakie konkretne warsztatowe doświadczenia dała Panu współpraca z Brechtem?

– Przede wszystkim najgłębsze przekonanie, że technika reżyserowania podlega sprawom myślenia. A jeśli chodzi o samą technikę teatralną Brechta, to jak już powiedziałem, była ona nastawiona na walkę z tymi 65

konwencjami, które znał z teatrów Republiki Weimarskiej, a które do dziś jeszcze pokutują zarówno we wschodnich, jak i zachodnich Niemczech. Z mechanicznym więc przenoszeniem ich na nasz grunt trzeba być bardzo ostrożnym.

– Zwłaszcza przy sztukach współczesnych.

– No, owszem. Tylko, że u nas rozwój techniki reżyserskiej, który byłby wynikiem nowej dramaturgii jest niemożliwy po prostu z braku tejże. A więc i cały problem odpada.

– Ale w odniesieniu do naszej rodzimej klasyki te doświadczenia mogą mieć jakieś zastosowanie.

– Z całą pewnością. Ja nawet nie wyobrażam sobie żadnego z dzieł naszej wielkiej literatury romantycznej: Mickiewicza, Słowackiego czy Krasińskiego, wystawionych z pominięciem doświadczeń, jakie wniósł Brecht do teatru europejskiego. I nic w tym dziwnego, ponieważ z dyskusji z Goethem i Schillerem wyszli zarówno nasi wielcy romantycy, jak i Brecht.

rozmawiała *Krystyna Nastulanka*

*

*

*

[Styl historycznego persyflażu]

– W Pana pracach reżyserskich zwraca uwagę jednolitość konwencji, jakaś jednorodność kształtu scenicznego. Jakimi środkami Pan do tego dochodzi – choćby w przypadku *Testamentu psa*?

– *Testament psa* to uwspółcześniony moralitet – rodzaj ten sugeruje określoną formę. Dyktuje pewien dystans do spraw rozgrywających się na scenie – chodzi wszakże o wyciągnięcie wniosków, a nie o to, by widz uwierzył, że mamy do czynienia z prawdziwym Chrystusem, czy diablem etc. Idąc po tej linii można, a nawet należy pozwolić sobie na daleko posuniętą umowność. Umowność ta polega między innymi na założeniu, że jest to szopka ludowa, a występujące w niej osoby odgrywają tylko – pokazują kolejne *dramatis personae*. Dotyczy to zarówno wyboru tych a nie innych środków aktorskich, jak też między innymi różnych szczegółów ubioru. Spod szaty Chrystusa wyglądają, na przykład, zwykle współczesne spodnie.

Testament psa – to sztuka ludowa reprezentująca folklor brazylijski. W ramach jednak tego folkloru usiłowałem znaleźć jakąś cechę wspólną dla ludowości jako takiej. Akcja bowiem rozgrywa się wszędzie – i nigdzie. Epoka, w której się dzieje, jest również nieokreślona, starałem się więc wkomponować jakieś akcenty współczesne i pozaczasowe. Tak na przykład w scenie sądu miała figurować na dalszym planie stara lancia –

chodziło mi o jakieś powiązanie z epoką początków motoryzacji. Niestety jednak, nigdzie nie można było znaleźć takiego rekwizytu. To wszystko dla uzyskania jakiegoś dystansu – dystansu, kierującego myśl widza w sferę bynajmniej nie mistyczną, a raczej racjonalistyczno-komiczną.

Usiłowałem ponadto scalić widowisko poprzez rytm – rytm samby brazylijskiej, jednak nie chodziło mi o to, by muzyczka stanowiła jedynie tło dla akcji. Aktorzy nie tylko poruszają się w takt tego tańca, ale podlegają wręcz obsesji jego rytmu. Muzyka miała stanowić element świecki – choćby poprzez kontrast z ciężarem gatunkowym niektórych spraw rozgrywających się na scenie. Miała być jakimś rozładowaniem, odprężeniem, użyta była także jako jeden ze sposobów do wydobycia elementu komicznego.

– W sztukach, w których w zamyśle autorskim nie było w ogóle mowy o muzyce, zawsze chętnie Pan ją wprowadza...

– Tak było na przykład ze *Smakiem miodu*².

– A jaką tam spełniała funkcję?

– Sztuka Shelagh Delaney mimo świetnego dialogu nie jest arcydziełem. Brakuje jej jakiegoś uogólnienia, jakiegoś szerszego zasięgu; starałem się go uzyskać i wydobyć właśnie poprzez muzykę³. Miała ona dopomóc widzowi drogą wynikających z niej skojarzeń do wyjścia poza zasięg treści, które zawiera sam tekst autorski. Literatury to nie burzyło, a w jakiś sposób pogłębiało utwór. Jednocześnie muzyka była pomyślana jako element optymistyczny w tej „czarnej” literaturze. Na przykład: w rozmowie dwojga młodych ludzi, w rozmowie pozornie cynicznej, muzyka sugeruje

nurt uczuć wyższego gatunku, uczuć prawdziwie ludzkich, które w istocie przeżywają młodzi bohaterzy sztuki.

– A jaka muzyka interesuje Pana na własny, prywatny użytek?

– Współczesna muzyka symfoniczna. A poza tym moją pasją jest muzyka jazzowa i piosenki.

– Wodewile ze „śpiewami i tańcami”, persyflaże, komedie... A gdyby Pan reżyserował dramat, dramat tzw. „dużego kalibru”?

– Mówiąc o dramatach odsuniętych od nas zarówno w czasie, jeśli chodzi o samą akcję, jak również, jeśli chodzi o moment ich napisania, uważałbym za stosowne, aby znaleźć jakiś inny sposób podejścia do sytuacji dramatycznej, która dramatyczną w naszym pojęciu częstokroć być przestała. To, co było nieodwracalne, dziś już nieodwracalne nie jest. Zadaniem moim byłoby tu wydobyć anachroniczności danej sytuacji dramatycznej, uzyskanie u odbiorcy historycznego spojrzenia na fakty i treści zawarte w danym utworze scenicznym.

– A gdyby tak dano Panu do wyreżyserowania sztukę Zapolskiej, jakby to wyglądało?

– Zagrałbym ją jako... melodramat z okresu filmu niemego. Ach, co by to było!

– Wyobrażam sobie. Ale czym by się Pan kierował w wyborze takich a nie innych środków wyrazu?

– Interesuje mnie po prostu forma historycznego persyflażu. Czy zauważyła Pani, że rekonstrukcję pewnych elementów gry aktorskiej przejętych z filmu niemego zastosowałem na przykład w *Operze za trzy grosze*? W *Ptakach*⁴ zaś niektóre elementy teatru dziewiętnastowiecznego. Wszystko to, by dla widza rozgrywające się na scenie wypadki odsunąć w czasie, by

znalazł tu konieczną perspektywę, która pozwala na współczesne spojrzenie na postacie i ich konflikty. Dotyczy to również w znacznej mierze środków wyrazu, które pragnąłbym wyzyskać przy realizacji dramatu. I tu niekiedy byłby na miejscu ów historyczny persyflaż i służyłby tym samym celom.

– Czy, zdaniem Pana, praca w telewizji otwiera przed reżyserem jakieś nowe możliwości, czym różni się od pracy w teatrze?

– Dla mnie praca w telewizji, to po prostu okazja do wypróbowania małych form, okazja do tego typu etiudy reżyserskiej. Widzę tu więc pole do eksperymentu, nie przeceniając jednak bynajmniej znaczenia czysto technicznych środków wyrazu, którymi dysponuje telewizja w stosunku do teatru, gdyż zakres ich jest, moim zdaniem, raczej ograniczony.

– Jest Pan autorem oprawy scenograficznej do *Testamentu psa*. Czy zdarzyło się już Panu robić dekoracje do innych sztuk? Czy ma Pan za sobą jakieś studia w tym zakresie?

– Robiłem scenografię do *Smaku miodu* – zarówno dekoracje, jak i kostiumy. W *Psie* kostiumy robiła Ewa Starowieyska. Do sztuki, nad którą obecnie pracuję: *Anioł zstąpił do Babilonu*⁵ Dürrenmatta, znów robię dekoracje, a kostiumy projektuje Starowieyska. Zresztą w wypadku tej współpracy trudno oznaczyć linię demarkacyjną, wiele rzeczy robimy wspólnie. A co do studiów... Czterokrotnie w moim życiu zmieniałem szkołę plastyczną. Moją wędrówkę zacząłem w Katowicach, a skończyłem u Strzeмиńskiego w Łodzi. W międzyczasie zahaczyłem także o szkołę filmową. Dopiero potem wstąpiłem do szkoły reżyserskiej w Warszawie i ukończyłem ją w 54 roku⁶.

– Następnie studia w teatrze Brechta... Kończymy na tym, od czego powinniśmy byli zacząć.

– Rzeczywiście. A więc: „Już od dzieciństwa interesowałem się...” I to prawda, już od wczesnych lat interesowałem się teatrem. Tylko nie od początku wiedziałem, co w nim będę robił.

rozmawiała *Halina Krzyżanowska*

* * * * *

– Dlaczego wybrał Pan do swej inscenizacji w Lubece komedię Shakespeare’a tak często grywaną, jak *Wieczór Trzech Króli*.

– Dawno już chciałem spróbować sił na dziele Shakespeare’a, skorzystałem więc chętnie z okazji, jaką mi zaoferował dyrektor Wüstenhöfer. Widziałem wiele inscenizacji *Wieczoru Trzech Króli*, ale żadna mnie nie zadowoliła. Wszystkie akcentowały rzekomą „ponadczasowość” sztuki. Były to inscenizacje, które usiłowały wykazać, że jedyną prawdą w życiu jest miłość. Czysty przypadek – jako środek dramaturgiczny – sprawił, że akcja prowadziła do szczęśliwego końca. Wydaje mi się to zbyt prostym rozwiązaniem.

Staram się ukazać tę miłość jako względną, przedstawić ją w jej uwarunkowaniach historycznych. Chciałbym pokazać, jak miłość Violi wiąże się z jej zręczną walką o własną egzystencję, oraz że miłość księcia do Oliwii została ukazana przez Shakespeare’a w świetle krytycznym.

– Z czego Pan to wnioskuje?

– Między innymi z tego, że obaj mężczyźni – Orsini i Sebastian – mają charakter kobiecy, zaś kobiety charakter męski.

– Co w postawie kobiet wydaje się Panu uwarunkowane historycznie?

– Weźmy dla przykładu Oliwię. Jako władczyni ma łatwiejszą sytuację, jeśli przestrzega zewnętrznych form surowego, moralnego życia. Z chwilą

72 gdy zjawia się piękny poseł, Oliwia rezygnuje bez wahania z postawy

moralnej. Ten mój pogląd opieram na historii: Elżbieta I także chciała być szanowana i sławiona przez naród jako „dziewicza królowa”, choć istnieje sporo dokumentów świadczących, że na co dzień nie była bynajmniej skromną dziewczcą. Moralność jest tu na usługach panującego.

– Zatem Oliwia to dla Pana wizerunek królowej?

– Tak. Ale weźmy i Violę. Musi ona być kimś, kto w swoich czasach miał szansę przebicia się. Pokazuję Violę, która umie posługiwać się mapą, kompasem i teleskopem. Osobę, która potrafi zdobyć uznanie na dworach – nie tylko dlatego, że ma wdzięk, lecz przede wszystkim dlatego, że odznacza się znajomością ludzi i spraw, co w epoce Shakespeare’a – obok handlu i grabieży – stanowiło o sukcesie niejednej wielkiej rodziny. Obaj rycerze, na przykład, należą do starej szlachty i teraz – gdy pozbawiono ją politycznej władzy – żyją przy dworze. To, co dzieje się w domu Oliwii, cały ten zgiełk nie jest dla mnie jedynie żartem, lecz raczej obrazem intryg dworskich, którym oddają się ludzie odsunięci od władzy.

Albo sprawa Malvolia: często przedstawiano go jako postać tylko komiczną. Sądzę, że dziś może ona mieć zupełnie inne znaczenie. Metoda, przy pomocy której w więzieniu robią z niego „obląkanego”...

– Pan wie, że tej sceny podobno wcale nie napisał Shakespeare...

– ... nawet jeżeli scena ta nie wyszła spod jego pióra, zdradza głęboką znajomość metod – nadużywania religii w służbie polityki. Właśnie taktyka utrzymania na dworze mocnej pozycji stanowi w sztuce majstersztyk politycznego myślenia. Dla mnie ta scena to jedno z najważniejszych miejsc utworu. Albo weźmy uwolnienie Malvolia. W mojej inscenizacji oprócz Malvolia wychodzi z więzienia jeszcze dwóch ludzi, którzy jednak

natychmiast zostają tam wtrąceni na powrót. Więzienie to zbudowano przecież nie tylko dla Malvolia... Dopiero wtedy dochodzi do skutku „harmonia” obu zakochanych par.

– Podaje Pan hasło wywoławcze „harmonia”...

– Tak, wyobrażenie „harmonii świata”, na którym została oparta ta sztuka, traktuję historycznie, dziś ono nie istnieje. Średniowieczna „boska harmonia świata” przeobraziła się przecież już u Shakespeare’a w harmonię mieszczańsko-rojalistyczną. Sądzę, że nie można tego pominąć. Chcę temu dać wyraz również i w scenografii.

– Sztukę, którą uważa Pan za tak ściśle związaną z jej czasem, umieszcza Pan w scenerii, która – w każdym razie na pierwszy rzut oka – wydaje się spichrzem i magazynem.

– Miejsce, gdzie stał teatr Globe, przenieśliśmy na scenę w takim mniej więcej kształcie, jaki posiada ono dzisiaj. Obecnie stoją tam właśnie spichrze i magazyny.

Próbuję pokazać tę komedię jako proces historyczny, przedstawiony z naszej dzisiejszej perspektywy i osadzony w znanym dziś miejscu.

– Czy uważa Pan, że w zakończeniu sztuki porządek świata zostaje przywrócony.

– Uważam, że komedia Shakespeare’a, nawet jeśli nie obala pewnego obrazu świata, to pogodnie się z nim żegna.

*

*

*

*

*

*

*

*

*

To moje pierwsze dzieło inscenizacyjne z polskiej klasyki. Dzieło, którym interesowałem się od dawna, którego inscenizację od lat mam przemyslaną. W dodatku w kilku wariantach¹.

Za główną metodę inscenizacyjną uważam sprawę (która nie jest u Kasińskiego doprowadzona do końca) – ukazania całej *Nie-Boskiej* w ramach moralitetu. W inscenizacji także świat rewolucyjny potraktowany został w kontekście moralitetowym. Sama śmierć Pankracego, w której obliczu doznaje on skruchy i zostaje uratowany przez anioła – to typowy obraz walki dobrego ze złem.

W tej metodzie mieści się także ukazanie zamysłu całej rewolucji jako sprawy nie realistycznej lecz szatańskiej, zaaranżowanej przez diabłów. Obraz rewolucji ukazany zostaje hrabiemu Henrykowi przez Przechrztę – diabła nie dla jego realistycznego wizerunku, służy on tylko dla pozyskania Henryka, ma go zwieść.

Doskonale pracowało mi się z całym zespołem Starego Teatru; znakomicie to, że odtwórcy głównych ról: Marek Walczewski – Henryk i Jerzy Nowak – Pankracy zdołali świetnie utrafić w związany z ową nadrzędną metodą inscenizatorską styl gry.

CZANERLE: – Dramat romantyczny jest chyba na ogół znany i mało kryje tajemnic, które należałoby odkrywać. Nie znaczy to, że nawet w sensie ilościowym został przez teatry wyzyskany, ale nie wynika to z pewnością z nieznamomości dzieł, a raczej z braku odważnych czy chętnych. Toteż myślę, że punkt ciężkości naszej rozmowy należałoby raczej przerzucić na niewyzyskane do tej pory możliwości inscenizatorsko-aktorskie, tkwiące w arcydziełach romantyzmu. Wiadomo, jak niewielka ilość powojennych realizacji owych arcydzieł zdołała nas usatysfakcjonować, jak dalecy jesteśmy wciąż od poczucia, że teatr nasz posiadał własną tradycję czy własny styl romantyczny.

SWINARSKI: – Pojęcie romantyzmu często rozumiemy mylnie jako pojęcie stylu, a nie jako definicję pewnego okresu literatury. Nasza tradycja romantycznego teatru to przyjęty z międzywojennego dwudziestolecia styl interpretacji stworzony przez Schillera. To, co nas po wojnie interesowało w tych utworach, usiłowaliśmy wtłoczyć w tamte ramy, coś dodać lub doinscenizować, podczas gdy, jak mi się zdaje, romantyzm należy rozumieć jako termin historyczny w odniesieniu do czasu, w którym ta literatura powstała, a nie jako termin określający taki czy inny styl.

CZANERLE: – Co Pan rozumie przez „termin historyczny”? Pana *Nie-Boska* świadczyła, jak mi się zdaje, nie tylko o zainteresowaniu historią.

SWINARSKI: – Widzę tę literaturę jako odbicie swojego czasu. Cenię ją po prostu za jej realizm.

TREUGUTT: – Myślę, że utwory naszego romantyzmu są po prostu niezmiernie „pojemne”. Bronimy się przeciw ich naporowi tym, że je odsuwamy na wysoką półkę tradycji, albo odwrotnie, okazując ich niewspółmierność z naszą wiedzą o historii, społeczeństwie, o realnej motywacji postępowania jednostek i zbiorowości [...]. Na dwa sposoby stosuje się zabieg „likwidatorstwa”, odsunięcia na bok – przykładem wiele inscenizacji, często niezmiernie pomysłowych, czasem nieźle nawet granych. Jeden sposób to podniesienie tych naczelných dzieł narodowych na taką patetyczną wyżynę, przydanie im tyle uroczystej sztandarowości, żeby już nic nie było widać, żeby słowa przestały cokolwiek znaczyć, roztopione w patriotycznym hymnie „wielkiej pieśni”. Drugi sposób, to – odwrotnie – obniżenie, „dema-skacja”, pokazanie naszej dzisiejszej lepszosci od intelektualnych i artystycznych pomysłów poetów tamtej doby. Problem np. mesjanizmu narodowego w wersji pierwszej będzie jakimś tajemniczym znakiem narodowego fatalizmu i symbolicznych przeznaczeń, których nie ma co rozumieć; w wersji drugiej – rozumieć nie warto, bo to bełkot tamtych, źle z historią nauką ctraskanych ludzi. Jest i wyjście trzecie: my to uważamy za poetycki ozdobnik, nic w pomysłach romantyków sensownego nie widzimy – i stąd wnosimy, że i oni to uważali za czysty ozdobnik, bo trudno tamtych zdolnych i przecieć na owe czasy wykształconych ludzi podejrzawać o taki stek... „nienaukowości” i brak zdrowego rozsądku. [...] Cóż, szczęśliwi, którzy mocno wierzą we własną naukowość i w to, że rozsądek zawsze jest zdrow...

CZANERLE: – Którą z tych trzech formuł przymierzyłby Pan do – biorę przykład naj-świeższy i najbardziej bulwersujący – *Nie-Boskiej* Swinarskiego?

TREUGUTT: – Podobało mi się w spektaklu Swinarskiego to, że w jednym kręgu, w jednym miejscu scenicznym – i symbolicznym – ludzie mówią o miłości, kochają się, rodzą dzieci, popełniają zdrady, walczą, wariują i umierają, że ołtarz zamienia się w łóżko – dantejski element życia przemówił w tym z taką prawdą, że nawet umyślna „teatralizacja” zakończenia, ci sztampowi brygadziści z młotkami – że tego wrażenia prawdy ów finał nie potrafił zepsuć.

CZANERLE: – Ale takie odczytanie świadczyłoby raczej o jakimś bardzo dzisiejszym rozumieniu wzajemnego związku wszechrzeczy, o pomieszaniu spraw patetycznych z powszednimi, historii z codziennością, podczas gdy Swinarski-rozmówca odwołuje się wyłącznie do historii. [...]

SWINARSKI: – Interesował mnie przede wszystkim Krasiński. Wydawało mi się, że klucza do jego dzieła trzeba szukać w jego systemie historiozoficznym, który zawiera zarówno jego myśli o polityce, jak i o Bogu. Takie podejście powinno, moim zdaniem, obowiązywać nasz stosunek do każdego dzieła tego czasu. Wychodząc z tego założenia, zająłem się przede wszystkim traktatem o Trójcy i Heglem, szukając tu klucza do systemu światopoglądowego autora. Od tej strony odczytana *Nie-Boska* świadczyłaby o tym, że dla Krasińskiego istnieją pewne kategorie dobra i zła, które wyznaczają bieg akcji. Nie są to tylko kategorie polityczne, ale i moralne. Nie mówią tylko o polityce, ale i o Bogu. To uniwersalistyczne myślenie Krasińskiego jest chyba nadal aktualne, chociaż dziś może uchodzić za śmieszne. Jest to zapewne cecha okresu dojrzewania (Niemcy nazywają to „Pubertätsgenie”), ale za to z wielką dozą szczerości.

CZANERLE: – Może Pan tę myśl nieco jaśniej wyrazi.

SWINARSKI: – Po prostu sądzę, że myśl historiozoficzna Krasińskiego jest dla nas wartościowa o tyle, o ile chcemy zrozumieć jego postawę wobec świata. Nie możemy jej jednak traktować zbyt poważnie. Krasiński był bardzo młodym człowiekiem, kiedy zbudował sobie system filozoficzny, mający być drogą do naprawy świata. W dramacie *Nie-Boska* w filozoficzną konstrukcję powplatał realistyczną fabułę. Wydobywając „codziennność życia” zawartą w tej fabule, starałem się podkreślić filozofię autora, jak i równocześnie pokazać jej względność.

CZANERLE: – Jak to Pan rozumie praktycznie – jako inscenizator?

SWINARSKI: – Jako inscenizator demaskuję młodzieńcze uogólnienia

Krasińskiego, pochwalam wysiłek intelektualno-historiozoficzny i szukam analogii z naszymi czasami.

CZANERLE: – W czym Pan te analogie znajduje?

SWINARSKI: – Główna analogia tkwi nie w detalach, ale w zmaganiu się Krasińskiego ze sprawami historii, narodu, Boga, które nie przestały nas interesować. Posługując się Heglem, starałem się jakby rozwinąć technikę dramaturgiczną i pokazać zarówno kościół, jak rewolucję tak, jak je widział Krasiński (tzn. rewolucję przez kościół i kościół przez rewolucję).

Oczywiście ten światopogląd Krasińskiego nie interesował mnie w swoim relatywizmie; po to pokazałem scenicznie jego schemat myślenia (Pan Bóg w środku, diabeł po lewej, anioł po prawej stronie), żeby robotnicy na końcu Pana Boga zdjęli z wyciągu i wynieśli. Czytając Hegla, uważałem, że można się nim posłużyć przeciw Krasińskiemu, jeśli się pokaże „rzeczy małe w wielkich i wielkie w małych”. Architektura kościoła nadaje każdemu zjawisku wymiar obrzędu. Z każdego zdarzenia: ślubu, nocy poślubnej, narodzin Orcia, chrztu czyni akt wiary w kategoriach katolickiego myślenia. Każdy fragment życia prywatnego hrabiego Henryka dzieje się zawsze w odniesieniu do myśli uogólniającej autora.

CZANERLE: – Pana spektakl nasunął niektórym analogie z Genetem czy Artaud. Co Pan na to?

SWINARSKI: – To chyba dlatego, że indywidualistyczne myślenie tych autorów wiąże się z jakimś uniwersalizmem, z jednoczesnym myśleniem o wszystkich sprawach tego świata. Hegel widział to w kategoriach przeplatania się rzeczy społecznych i prywatnych. To samo w końcu stanowi i

podstawę estetyki Brechta, który drobne sprawy ludzkie wplatał w procesy społeczne.

CZANERLE: – Czyli że, zdaniem Pana, byłby to klucz do współczesnego teatru intelektualnego, choć intelektualizm Brechta – jeśli o takim można mówić ze względu na nazbyt już dziś truistyczny charakter zawartych w nim uogólnień – jest oczywiście innego gatunku.

SWINARSKI: – Nie znoszę tego, co się nazywa teatrem intelektualnym. Powrót do uniwersalistycznego myślenia romantyków daje olbrzymi materiał do współczesnego uniwersalistycznego myślenia. Nie wierzę w to, że ludzie dziś myślą tylko kategoriami publicystycznymi.

CZANERLE: – Czyli filozofia romantyków jako odtrutka przeciw uproszczeniom dzisiejszej literatury.

TREUGUTT: – To by się zgadzało z tendencjami panującymi we współczesnej humanistyce. Uniwersalny syntetyzm, śmiałość patrzenia i śmiałość rozumienia myślicieli romantycznych bywa rzeczywiście jakimś emetykiem na nieznośnie bezpłodną, rozsądną analityczność dzisiejszej nauki.

CZANERLE: – Wróćmy jednak do rzeczy praktycznych. Posłużyliśmy się jedynym przykładem *Nie-Boskiej* Swinarskiego. A przecież powojenna praktyka teatru następcza w tej dziedzinie modele prób wielorakich, nie tylko takich, które, jak to stwierdził na wstępie p. Swinarski, nawiązują do tradycji Schillera. Dwa wystawienia *Kordiana*¹ i warszawski przegląd *Dziadów*² [...] wskazują na różne kierunki poszukiwań i różne w tej dziedzinie znaleziska. Wydaje mi się, że niezależnie od chwytów formalnych [...] wszystkie te poszukiwania łączy raczej troska o wyraz współczesny, niż o wierność tradycji czy realiom dzieła [...].

TREUGUTT: – Wiele razy, aż do znudzenia powtarzaliśmy postulaty nowego odczytania. Teraz na to miejsce pojawia się wymiennie inne hasło programowe: odczytanie współczesne, pokazanie tradycji oczyma i mózgiem dzisiejszego artysty. Jedno dobre i drugie, każde sensownie twórcze przedstawienie jest odczytaniem „nowym” oraz „dzisiejszym” [...]. Ależ czymś innym są nowe odczytania filologa, historyka idei, czymś innym historyczne odczytanie polonisty, czymś odrębnym natomiast „dzisiejszość” teatralna [...], czy w tym punkcie

80 dramat romantyczny polski sprawdza się jako dogodny materiał dla teatru, czy to tylko

znakomita, godna szacunku tradycja? Sądzę, że sprawdza się lepiej, niż to czasem ludzie teatru przypuszczają i niż to okazują w praktycznej robocie inscenizacyjnej [...]. Romantycy zachwycili się totalną, całościową wizją życia i świata, [...] metafizyką sensu ostatecznego i codzienną realnością. Do tego i my tęsknimy, bośmy w znacznej mierze stracili ten dar, tę śmiałość widzenia „naraz”, w całości [...].

CZANERLE: – [...] odczuwamy wciąż pewien niedosyt, nie zadowalają nas liczne eksperymenty, nawet najbardziej śmiało zmierzające do uwydatnienia ich zawartości myślowej, najbliższej naszym światopoglądowym dyspozycjom czy zainteresowaniom. Czy nie jest to sprawa stylu – nieumiejętności teatrów utrafienia w ów przeczuwany raczej niż znany „styl romantyczny”?

TREUGUTT: – Pytanie o właściwy styl w przedstawieniu utworów romantycznych jest i kłopotliwe, i mylące. Potrafimy, z jakimś przybliżonym stopniem sprawdzalności, określić historyczne, literackie cechy stylistyczne romantyzmu. Ale w teatrze... Gdy ani jeden z reprezentatywnych i cokolwiek znaczących utworów nie był wystawiany współcześnie. [...] Teksty romantyków nakładały się na kilka późniejszych epok rozwojowych sztuki teatralnej, [...] zawsze był to teatr, który grał romantyków, który czegoś w nich szukał, który starał się jakoś z nimi uporać. [...]

SWINARSKI: – Postacie utworów romantycznych w teatrze polskim ciągle jeszcze inscenizowane są w koncepcji „od głowy do pępka”. Teatr nasz, będący pod wpływem tradycyjnej moralności, pruderyjnie wymienił żywych ludzi na symbole literacko-filozoficzne.

TREUGUTT: – Bo są to w większości koncepcje literackie. Tylko przez kontrasty można wydobyć patos. Dlatego tak interesujące wydało się mi Pana przedstawienie *Nie-Boskiej*, w którym beztrudno pomieszał Pan dużego kalibru dyskusje polityczne, metafizyczne pytania ostateczne, diabła w kusym kubraku, worki z piaskiem; w tym przedstawieniu, przynajmniej w ramach scednicznego obrazu, była jakaś jedność wielości, kształt skończony, określony, nieokreślonej różnorodności życia [...].

* * * * *

Zmiany, których dokonałem w sztuce nie są po to, żeby zmieniać Büchnera, tylko po to, żeby ułatwić zrozumienie go dzisiejszej publiczności w Polsce.

Tak więc małe miasteczko w Hesji stało się miasteczkiem galicyjskim z okresu zaboru austriackiego. Dotyczy to zarówno melodii języka, motywów muzycznych, jak i tańców zastosowanych w inscenizacji.

Zamysł dotyczący wykazania, że moralność chrześcijańska jest nadużywana w służbie „klasy panującej” został podkreślony przez kurtynkę, na której znajduje się męczeństwo Chrystusa. Jest to jakby uproszczone unaocznienie, jak poprzez ofiarę Chrystusa chronione jest „małżeństwo mieszczańskie”.

Büchner nie napisał bajki opowiadanej przez Obląkanego. Jest to polska bajka ludowa, która zawiera podobne do büchnerowskich motywy.

Niektóre przemieszczenia scen służą do zaprezentowania działań Doktora, który tutaj ukazany jest raczej jako Profesor. Kiedy na końcu spektaklu w dodanej przeze mnie scenie sekcji zwłok, zbudowanej z fragmentów innych scen tego utworu, Doktor po raz drugi wypowiada zdanie: „W człowieku indywidualność dojrzewa do wolności”, to jest to dla naszej publiczności odpowiedź na pytanie: „czym jest w nas to, co każe nam

O „Męczeństwie i śmierci Jean Paul Marata...”

- Jaki jest główny wątek tego dramatu?
- Trudno mi na to odpowiedzieć. Treść zawarta w tytule niekoniecznie musi być tematem spektaklu. Dowiodło tego parę inscenizacji *Męczeństwa i śmierci Jean Paul Marata*, które autor zawsze uważał za słuszną interpretację utworu.
- Czym różniły się te interpretacje?
- Po prostu tym, że albo Marat, albo de Sade, albo zakład w Charenton z dyrektorem Coulmier mieli rację.
- W każdej z tych interpretacji od czego uzależniony był wybór bohatera?
- Wyłącznie od interpretacji reżyserskiej i interpretacji widowni.
- Co Pan nazywa interpretacją widowni?
- Dla przykładu: pewne fragmenty przemówień Marata w Anglii były oklaskiwane, bo trafiły akurat na okres kampanii wyborczej Labour Party i doraźnie były uważane za agitacyjne, podczas gdy w Berlinie Zachodnim na premierze widzowie burżuazyjni słuchali go z niechęcią podejrzewając, że autor cytuje Karola Marksa. W NRD z kolei Marat próbował porwać widownię na wzór bohatera schillerowskiego i w ten sposób siłą uczucia zwalczać argumenty filozoficzne pana de Sade.
- Czy można przewidzieć reakcje naszej widowni?
- Ja sam uważam wszystkie prawdy zamknięte w literackiej warstwie tego

utworu za względne, a większość myśli zawartych w cytatach z przemówień historycznych Marata są nam znane z życia lub ze szkoły średniej. Naszej widowni nie potrzeba wbijać do głowy, co jest słuszne lub niesłuszne. Należy ją tylko pobudzić do myślenia. Niech widzowie sami wyciągną wnioski.

– Po francuskiej premierze *Dochodzenia*, granego u nas w Teatrze Współczesnym, w tygodniku „Les Lettres Françaises” ukazał się wywiad z Weisssem, w którym mówił on między innymi, że początkowo napisał *Dochodzenie* dla siebie, ponieważ odczuwał potrzebę zrozumienia kompleksu zagadnień obozowych, zrozumienia, jak do tego doszło. Czym kierował się, pisząc *Męczeństwo i śmierć Jean Paul Marata*?

– Mogę mówić tylko o własnych przypuszczeniach. Otóż Weiss żyjąc na emigracji w Szwecji, odizolowany od wielkich procesów historycznych epoki, próbuje przeciwstawić sobie w sztuce dwie przeciwległe metody myślenia, dwie racje, albo inaczej – dwa stanowiska: Sade’a jako filozofa skrajnego indywidualizmu i Marata jako wyraziciela ówczesnej myśli socjalistycznej. A wszystko to dzieje się pod nadzorem dyrektora zakładu w Charenton, który reprezentuje racje okresu restauracji. Sądzę, że Weiss napisał tę sztukę wyłącznie dla swoich rozważań nad epoką, którą znał z podręczników historii, próbując okres restauracji porównać do współczesnej sytuacji krajów zachodnioeuropejskich.

– Jakże więc należy tłumaczyć oświadczenie Weissa, że trwanie na pozycjach pozornie neutralnych skazuje pisarza na to, że przestaje on się w ogóle liczyć. I z jakich wobec tego pozycji pisał *Męczeństwo i śmierć Marata*?

– Do tego wniosku, o którym Pani wspomina, doszedł już po napisaniu tej sztuki, w momencie kiedy zarzucono mu brak konkretnego stanowiska we

współczesnej rzeczywistości. Więc *Męczeństwo i śmierć Marata* pisał jeszcze jakby z pozycji człowieka niezaangażowanego.

– Jest Pan twórcą nie tylko wybitnych przedstawień, ale i wybitnych programów teatru TV. Czy uważa Pan, że telewizja reprezentuje jeszcze jedną muzę?

– Zawsze gdy robię sztukę w telewizji jestem w końcu zawiedziony, że nie był to teatr, że nie był to film.

– Jednak, jeżeli reżyseruje Pan w TV, daje to Panu chyba jakąś satysfakcję?

– Owszem, praca z aktorami i to, że oglądało ten program parę milionów ludzi.

– Czy teatr TV wymaga własnej, odrębnej dramaturgii?

– Jestem absolutnie przekonany, że dla TV trzeba pisać oryginalne scenariusze, tak jak się je pisze dla radia. Nic więcej nie mogę na ten temat powiedzieć.

– A czym różni się aktor „telewizyjny” od „nietelewizyjnego”?

– Umiejętnością wyobrażania sobie widza w odległości jednego metra [...]¹

rozmawiała *Irena Strzeмиńska*

Konflikt aktor-reżyser istniał, istnieje, będzie istniał i powinien istnieć. Ale powinien istnieć w sposób, który ma jakiś sens. Znałe mi są obie strony tego konfliktu. Odpowiedzialnością za jego istnienie nie można jednak obarczać ani reżyserów, ani aktorów. Jedni chcą czegoś innego i drudzy chcą czegoś innego. Reżyser musi być zły, bo ma wymagania – buduje całość, aktor zaś buduje część. Te dwie drogi nie zawsze się schodzą. W interesie indywidualnym aktora leży nie to, by wziąć udział w przedstawieniu, tylko by zagrać dla publiczności. Ale konflikt aktor-reżyser wtedy ma sens, kiedy sprzeczności dają wynik dodatni. Niedobrze się pracuje z aktorami, którzy zawsze godzą się z reżyserem; niedobrze się pracuje z reżyserami, którzy zawsze godzą się z aktorami.

Lubię mieć odmienne od aktorów zdanie i bardzo chętnie przyjmuję od aktorów propozycje – oczywiście w trakcie roboty, a nie na próbie generalnej. Miałem kiedyś do czynienia z aktorem, który w domu pracował dużo, w teatrze też pracował dużo, ale w domu przygotowywał co innego, w teatrze pokazywał co innego, a potem zaskakiwał kolegów, prasę i publiczność nową wersją, nie wypróbowaną uprzednio, która była jego prywatną pracą nad rolą. Rola w takim wypadku jest bardzo aktorska, to znaczy ma w sobie całą minoderię zawodu, ma w sobie wszystkie tanie

efekty, natomiast nie ma nic wspólnego z grany utworem ani z przedstawieniem. Ostatecznie rozstaliśmy się z tym aktorem z powodu długości sukni jego partnerki... Przrzekłem sobie, że nigdy nie będę z nim robił odpowiedzialnej roli.

Dobre doświadczenie miałem z Orciem w *Nie-Boskiej*. Nie jest to rola z ustaloną tradycją, istnieją tylko wyobrażenia, jak należy ją grać. Próbowaliśmy ustawić Orcia w taki sposób, aby choroba, o której mówi Krasieński, była realistycznie pokazana na scenie. Nie jest ona precyzyjnie opisana przez autora, ale na podstawie tekstu da się scharakteryzować. Uzgadniałem obraz choroby w zakładzie dla umysłowo chorych w Kobierzynie i koleżanka, która grała Orcia, też się tym interesowała. Posunąłem się jednak za daleko, widziałem w Orciu debila, pracowałem w tym kierunku, aby postać odromantyczyć. Pani Polony bardziej odpowiadał łagodny obraz choroby Orcia. W końcu zawarliśmy porozumienie. Widząc co proponuje aktorka – jakie cechy postaci, jakie gesty – stwierdziłem, że pokrywają się one z elementami choroby. I to, że Anna Polony zagrała rolę bardzo dobrze, nie było przypadkowe: walczyła z moim obrazem choroby, broniła racji tego dziecka, gdy ja walczyłem z romantyczną wersją roli. Do dziś mi wypomina, że miała grać tego debilka skacząc, jak ja to pokazywałem. Podobne doświadczenie miałem z kolegą, który grał Pankracego; bardzo szybko mnie zrozumiał i poszedł dalej niż zamierzałem. Gdy nałożył sobie perukę, z Szeli zrobił się Chrystus – mnie to zafrapowało i sądzę, że jego pomysł mieścił się w przedstawieniu.

Nie ma problemu, kiedy aktor rozumie reżysera – może walczyć w imię swojego widzenia roli, ale musi mieć własny pomysł na tę rolę. Nie może

mieć pomysłu tylko na występ – i w tym cała różnica. Większość naszych aktorów miewa pomysł na występ, nie na rolę; zależy im na tym, by wystąpić, a nie – zagrać. I tylko ci najlepsi grają, bo gra u nich jest organiczna. O tych można powiedzieć, że są aktorami, o reszcie – że występuje. Podział ten jest bardzo wyraźny. Mógłbym dać mnóstwo przykładów, choćby z pracy w teatrze Brechta. Pamiętam realizację *Wychowawnicy* Aleksandra Ostrowskiego. Sztukę tę reżyserowała Angelika Hurwicz. Aktorka solidnej tuszy, grająca służącą, przyszła do Brechta i zapytała: „Proszę pana, czy ja nie mogę grać tego tak, że się kocham w panu młodym”. Brecht był zaskoczony, było to dla niego „pogłębienie” Ostrowskiego w stronę Wedekinda, czego nie znośli. „To nie ta epoka” – odparł. Uśmiechnęła się i powiedziała: „Proszę pana, jak się będę w kimś kochać, to i tak będzie śmiesznie”. Brecht nic nie odpowiedział i aktorka zagrała po swojemu. Cały czas patrzyła na pana młodego zachowując się niezbyt przytomnie. Brecht był zachwycony, mimo że nie było tego w sztuce, nie miało być w przedstawieniu. Sprawdził się sceniczny pomysł aktorki, która nie mogła dać sobie rady z rolą, bo nie rozumiała feudalnej zależności między sługą a panem w hierarchii Ostrowskiego. Hierarchia została w końcu zbudowana zgodnie z tekstem. Wyrażała to samo i była komiczna.

Każda rola może być pokazana w wielu wariantach. Nie mogłem przewidzieć, jak Świdorski zagra de Sade’a, Kaliszewski – Marata, Ślaska – Corday. Moim zadaniem było utrzymywanie równowagi między ich racjami w sztuce. Miałem obraz roli, ale powstawała ona w trakcie prób i nie była tylko sprawą narzucania aktorom mojego zdania – określała ją ich

inicjatywa. Bardzo niewielu naszych aktorów potrafi stworzyć rolę samodzielnie i przekonać swoją indywidualnością innych. Większość buduje rolę w sposób szkolny, bo w szkole uczą ich pewnej metody pracy.

Za granicą o sprawności technicznej aktora decyduje rynek. Są fachowcy od teatru bulwarowego i są specjaliści od ambitnego, literackiego teatru. Mogę zadzwonić do paru aktorów w różnych miastach i zaproponować im sztukę bulwarową. Mogę wybrać tak, że będę pewny ich umiejętności. Role przygotowują w domu, przyjadą, by uzgodnić je ze mną. Moje ryzyko jako reżysera jest tu minimalne. Ale u nas taki repertuar wymaga normalnej, rzetelnej pracy. Gdy chcę w Niemczech* wystawić *Zbójców*, wystarczy parę telefonów: zamówię paru aktorów i przyjdą z gotowymi rolami. Mogę wszystkie role pozmienić, ale wiem, że ci aktorzy umieją wejść na scenę i tak mówić tekst, że każdy go zrozumie. To jest baza, na której można budować. Mogę zawrzeć umowę na tej zasadzie, że „pan będzie grał tę rolę inaczej, niż dwa lata temu w Mannheimie”. U nas byłoby to niemożliwe. Gdybym szukał, na przykład, Fantazego.... Wiem, że paru aktorów grało Fantazego. Ale gdybym szukał najlepszego Fantazego, albo najgorszego, albo takiego, który w razie choroby mógłby mojego Fantazego zastąpić – żadnego bym nie znalazł.

Krótko mówiąc, nie ma u nas aktorów gotowych do danej roli. Wszystko trzeba zaczynać od początku. Trzeba długo pracować nad tym, aby aktor umiał powiedzieć wiersz Słowackiego, co powinien był przecież wynieść ze szkoły. Praca reżyserska zamienia się w pracę pedagogiczną. Nie ma

* Chodzi o RFN. (Przyp. red.).

oczywiście domów, w których mówi się językiem Słowackiego; nie ma już i domów, w których mówi się językiem Rittnera (zdarzają się w Krakowie, ale też coraz rzadziej). Młodym aktorom jest bardzo łatwo grać pseudo-realistyczne sztuki, w których słowo nie ma wagi, a bardzo trudno mówić teksty klasyków. Społeczeństwo się zmieniło, język się zmienia; trudno wymagać od młodzieży, by wyniosła z domu język Słowackiego. Ale do zawodu aktora należy opanowanie historycznych form języka.

Ruch – to nie jest kwestia odrębna. Nie można oderwać ruchu od słowa. Jako reżyser usiłuję tworzyć sytuacje, na które aktorzy muszą reagować. Młodzi ludzie ruszają się bardzo nieorganicznie. Często wykazują nieumiejętność angażowania całego aparatu psychofizycznego w trakcie gry. Grotowski mógłby tu czegoś nauczyć: „otworzenia się”. Tymczasem u nas otwiera się – jak za moich czasów w szkole – tylko dusze. Otwierano – i okazywało się, że duszy nie ma. Wymagano obiegowej psychologicznej prawdy. Ale takich nonsensów, jakie mówiono w imię prawdy aktorskiej, nie powiedziano chyba nigdy poza tamtym okresem. Mówić prawdziwie, to znaczyło mówić z przydechem. Jakaś pani mówiła z przydechem – niesłuchanie prawdziwie – to tworzyło technikę. Taką fikcję można i dziś sprzedać filmowi czy telewizji. Mały mikrorealizm na duży poklask.

Ktoś w Niemczech chwalił polskie przedstawienia za ich przygotowanie techniczne. Niemcy, Anglicy, my – każdy potrafi co innego. Jeżeli Niemcom podoba się w naszym teatrze jego ludowość, to dla nas jest to brak klasy. Jeżeli nam podoba się ich technika mówienia, to dla nich jest to sztampa, sposób na granie Schillera na prowincji. Każdy kraj ma wady, 90 które po przeniesieniu do innego stają się zaletami i odwrotnie. Trudno

znaleźć w Anglii czy w Niemczech prawdziwie ludowego komika. Widać to po błaznach shakespeare'owskich. Po prostu tacy ludzie się nie zdarzają. U nas trudno znaleźć króla, natomiast błaznów i komików mamy całe pokolenia aktorskie.

Jedna rzecz w polskim aktorstwie jest zaletą i wadą zarazem. Polski aktor jest urodzonym komikiem, ale komikiem, który umie tylko dowcipkować. Będzie się śmiał ze wszystkiego, nawet z siebie, ponieważ wszystko uważa za względne, za godne ośmieszenia. Większość naszych aktorów nie potrafi zagrać wielkiej namietności, bo po prostu żadnej wielkiej namietności nie zna. A w szkole ich tego nie uczono. W teatrze Grotowskiego aktorzy umieją grać wielkie namietności – i nic mnie nie obchodzi, czy dzieje się to na pograniczu hysterii czy jest ekspresją teatralną. Grotowski potrafi „otworzyć” aktora w taki sposób, że aktor pokazuje jakąś prawdę, większą – mimo że umowną – od półprawd naszych komików stołecznych, od komikujących aktorów pracujących w filmie, dubbingu, telewizji i teatrze.

Młodzi aktorzy nie znają komedii konwersacyjnej; jedynym stylem zagrania takiej komedii jest robienie sobie z niej zabawy. A przecież nie można komedii bulwarowej grać w ten sposób, że się z niej drwi. Sztuka komedii tkwi w powadze, z jaką się ją gra. Zagrać komedię bawiąc się nią, to znaczy ją unicestwić. Styl grania, mrugając do publiczności – że niby my w to nie wierzymy, chociaż to gramy – stał się światopoglądem polskiego aktora. Widziałem tak zagrana sztukę radziecką. To absurd, a nie demonstracja patriotyczna, że się drwi z utworu, z ludzi, z myśli. Usiłowano nawet grać w ten sposób sztuki awangardowe. Owszem, śmiano się z tego samego, z

czego śmieje się autor, ale dodawano jeszcze uśmiech znaczący, że jest się ponad autorem. Bardzo niewielu jest w Polsce reżyserów, którzy mogą być ponad autorami. Sądę nawet, że nie ma ich w ogóle, bo autorzy są w swojej dziedzinie ludźmi mądrzejszymi od reżyserów.

Na aktorów polskich zgubny wpływ wywarła instytucja kabaretu. Ja również po ponurym okresie teatru byłem zafascynowany bezpośredniością kabaretu literackiego, STS-u i innych. Dla tych teatrów pisali specjaliści autorzy, mając na oku specjalnych wykonawców. Ale aktorzy zawodowi pozazdrościli tamtym i szukali odpowiedników tamtych efektów w ośmieszaniu faktów. Nauczyło ich to nawet pewnej sprężystości myślenia. Mógłbym przytoczyć przykłady – z okresu, gdy pracowałem w Teatrze Dramatycznym – jak świetni w swoim rodzaju aktorzy: Golas, Leśniak, Nowak potrafili żonglować pointami. Jestem pełen podziwu dla tego typu humoru, ale nie może on obalać wartości literatury. Z humoru jednak uczyniono światopogląd. Dla aktora polega on na tym, aby, broń Boże, nie skompromitować swojego stanowiska i być zawsze ponad wszystkim. Do dziś spotykam w swojej pracy relatywizm (w sprawach filozoficznych, psychologicznych) i obracanie wszystkiego w sarkastyczny humor (szukanie point politycznych). Aktor jest przeciw wszystkiemu, jest tylko z publicznością, jest bohaterem wieczoru. Niczym przy tym nie ryzykuje.

W sztuce *Marat-Sade* występuje postać, która drwi z całego świata, ale którą charakteryzuje także zależność od markiza de Sade. Chodziło mi o to, by ta postać była przejęta filozofią de Sade'a i żeby wszystko, co robi dla uratowania jego spektaklu, robiła z oddaniem ucznia dla mistrza. Stosu-

nek ucznia do mistrza i zaangażowanie wewnętrzne zatarły się jednak na rzecz błahych efektów – że mówi się źle o rządzie, że mówi się źle o kościele. Nie jest to przypadek odosobniony. Na cztery tygodnie przed premierą jeden z aktorów, z którym zacząłem więcej pracować indywidualnie, przyszedł do mnie i powiedział: „ja pana bardzo dobrze rozumiem, pójdę do domu i opracuję to sobie”. No i opracował – tak, że wszystko, co miał do powiedzenia, było nie na serio, że to kpiny z de Sade’a, ze sztuki i z polityki. Niestety, grał postać określoną ideologicznie, osobę reprezentującą interesy cesarstwa z pełną wiarą w Napoleona. Jeśli nie ma tej wiary, to nie ma postaci i nie ma w ogóle przedstawienia. Jemu się to jednak wydawało zbyt naiwne, bo aktorzy są inteligentni i muszą być ponad rolami. Szczęśliwie, udało mi się go zawrócić z tej drogi.

Sześć lat nie reżyserowałem w Warszawie. Przyjechałem robić sztukę, którą znałem na pamięć i na wylot, którą chciałem zrobić lepiej i ciekawiej niż przedtem. Odbyłem szereg rozmów z lekarzami na temat chorób umysłowych, ponieważ wydawało mi się, że w mojej pierwszej inscenizacji *Marata–Sade’a* niedostatecznie zgłębiłem tę sprawę, dysponując na drugim planie statystami, a nie aktorami. Na pierwszą próbę do Ateneum udałem się z wielką otuchą, aktorzy byli w znakomitym nastroju. Próbowaliśmy wyjaśnić, o co mi chodzi i naprowadzić aktorów na to, jak z tych epizodów, które grają, zrobić role, tzn. postaci chorych umysłowo. Ale nie mogłem mówić, bo prawie wszyscy mieli sobie do opowiedzenia dowcipy. Gdy zauważyli, że się czuję dotknięty, zaczęli mi tłumaczyć: „słuchaj, to nie przeciwko tobie”. Lecz na każde moje słowo, na każdy mój przykład mieli humorystyczną pointę. W sześć miesięcy później, gdy zaczęli coś 93

grać – lata można by stracić na tym, aby im przekazać obraz choroby umysłowej – jeden z aktorów przyszedł do mnie i powiedział: „wiesz, ja ci zagram zegar”. Wziął jakiś kłębek na nitce i zaczął nim poruszać tak, że kiedy kłębek leciał w lewo, jemu się głowa obracała w prawo. Niektórzy mówili mi natomiast tak: „ty, słuchaj, ja ci to zagram, tylko mi opowiedz sytuację”. Oczywiście, trafiając na opór tego typu – że aktorzy wstydzą się grać wariatów – nie można zrobić żadnej roli. Niektórzy uważali się po prostu za maltretowanych przez reżysera, który bardzo się stara, bardzo chce, ale niestety morduje ludzi i w ogóle z ludźmi nie powinien pracować.

Wszyscy zresztą byli niezwykle serdeczni, nikt mi się nie sprzeciwiał. Sprzeciwiała się tylko jedna osoba – ta, która najwięcej pracowała. Gdyby jakiś aktor mi powiedział: „ja nie wiem, co mam grać” i wyszedł, uważałbym to za dowód charakteru i na pewno z miejsca bym się nim zajął. Wielu aktorów nie traktowało poważnie swoich ról, bo uważali je za małe. Wiem, zawsze się gra małe role. Ale gdybym widział choć najmniejszy wysiłek... Każdą rolę można przecież rozwinąć. A okazji zagrania wariata literatura nie daje tak często, zdarza się to może raz w życiu. Byłem szczęśliwy, gdy zobaczyłem, jak jedna z aktorek – po alkoholu – zaczęła grać erotomankę. Pantomima kopulacyjna rozrosła się dlatego, że w grze tej aktorki zauważyłem coś z pogranicza patologii, co było frapujące. Innym razem też ktoś sobie wypił i chrapał w czasie wykładu psychiatrii, którego z rozpaczy sprowadziłem, by wyjaśnić jednak sprawę chorób umysłowych.

94 Na próby przychodziłem przed dziesiątą. Nie spóźniłem się prawie nigdy.

Aktorzy przychodzili o dziesiątej – nie do teatru, do bufetu. Bufetowej często nie było, więc przychodzili na próby dwadzieścia po dziesiątej – z kawą. Szklanki z kawą stawiali na scenie, szklanki spadały, kawa się rozlewała, potem zaczynały się awantury o to, że nie wolno palić, a ktoś pali. Około godziny jedenastej byli na tyle wciągnięci, że mogłem z nimi pracować. Zaczynały się jednak wyjścia na papierosa. Gdy wychodzący był potrzebny na scenie, trzeba go było wołać. Kiedyś musiałem prosić o to asystenta, bo nie było inspicjenta. Asystent szukał inspicjenta, inspicjent szukał suflera. Kiedy nie było już ani asystenta, ani inspicjenta, ani suflera, ani aktora, poszedłem do dyrekcji. Ale w dyrekcji także nie było nikogo. Gdybym spisał aktorskie nieobecności... Kiedyś w środku próby zabrakło aktora. Szukali go, szukali, znaleźli na dachu – opalał się. Gdyby to było za granicą, już by na tym dachu został. U nas można przynieść zaświadczenie lekarskie, że się jest chorym i potrzebne są kąpiele słoneczne. Każdy miał jakieś powody do wyjścia. Idealna byłaby sytuacja, gdybym siedział przed pustą sceną i wyobrażał sobie, jak by można było reżyserować, a aktorzy załatwialiby swoje sprawy prywatne.

Równocześnie zaś miałem w tym zespole aktorów, którzy nie mówiąc ani słowa w sztuce, zapisywali z największą dokładnością moje uwagi, znali wszystkie sytuacje i suflowali innym. Niektórych jednak nie można było nawet zmusić do włączenia się – i w przedstawieniu to widać. Kiedy bardzo prosiłem, chcąc zobaczyć, jak coś wygląda – żeby raz zagrali – to owszem, grali, ale na następnej próbie już zapominali, jak było. Do reżyserii bowiem dochodzi u nas jeszcze jeden element: reżyser musi być trenerem. Na Zachodzie jest rzeczą normalną, że aktor o godzinie dzie-

wiątej umawia się z asystentem i uzgadnia sytuację z poprzedniej próby. O dziesiątej przychodzi reżyser i wszystko znowu przedstawia, asystent notuje to momentalnie. Aktor nieraz zostaje po próbie od trzeciej do pół do piątej, by powtórzyć nową sytuację. Często mi się zdarzało, że przez parę dni z rzędu zmieniałem sytuację tak, że było po kilka wersji jednej sceny. Zawsze notował je asystent, ale aktor czuł się w obowiązku umieć to, co się przedtem zrobiło. Są też aktorzy, którzy nie umieją tekstu, ale obmyślają szczegóły, grają swój stosunek do innych postaci i potrafią korzystać z suflera według starej dobrej recepty, żeby było słychać aktora, ale nie suflera – recepty, której w Polsce dzisiaj prawie nikt nie pamięta. Za to po premierze nasi aktorzy rozwijają rolę. Wydaje im się, że są mądrzejsi od autora i grają pod publiczność. Za granicą przedstawienia się nie zmieniają. Po pierwsze, jest asystent, który co wieczór śledzi przedstawienie, idzie do aktorów i przekazuje im uwagi. Instytucja asystenta, przyzwyczajenie, ceniona przez aktorów – dla nich informacje asystenta są pomocą, u nas byłyby obelgą – ma duże znaczenie. Asystent działa w myśl interesów teatru i jest za przedstawienie odpowiedzialny. Po drugie, sami aktorzy nie pozwalają sobie na to, żeby coś zmieniać po premierze. Gdy rola jest dopracowana technicznie, jest gotowa.

Stosunek do zawodu określają w Warszawie możliwości łatwych zarobków w filmie, łatwy sukces w telewizji, zapewniona egzystencja dzięki całorocznym kontraktom i... bardzo dobra publiczność warszawska, której można zaproponować wszystko, równocześnie bardzo inteligentna i bardzo naiwna. Jest na widowni zawsze taka publiczność, która zaakceptuje bardzo tani rodzaj dowcipu, i jest również taka, do której przemówi

bardzo inteligentny dowcip autora – jedna i druga niesłuchanie żywa. Bogu dziękować, że mamy taką publiczność, nie publiczność abonamentową, zmorę teatrów zachodnich. Ale nastawienie aktora do pracy jest – właśnie w Warszawie – nie do przyjęcia. Praca aktora w Krakowie jest dużo bardziej efektywna. Są tam aktorzy starszego pokolenia, którzy przychodzą na trzecią czy czwartą próbę umiejąc rolę na pamięć. Młodzi, widząc to, nie mogą pozostawać w tyle. W Warszawie aktor „na kacu” to rzecz naturalna... Aktor elegancko ubrany to także rzecz naturalna. Kiedy prosiłem aktorów, żeby siadali na podłodze, bo tak jest w roli, słyszałem odpowiedzi: „tak, wiem, usiądę”. Kiedy sam siadałem na podłodze, patrzyli na mnie jak na wariata. Kiedy prosiłem, żeby nie przychodzili na próby w białych koszulach i eleganckich garniturach, w kamizelkach, krawatach – żeby przychodzili jak do pracy, a nie na występy – byli bardzo zdziwieni. Pijąc kawę uzgadniali ze mną, gdzie wystąpią. W Warszawie ustawicznie się „markuje”. Markowanie aż do premiery jest metodą pracy przejętą z telewizji, tego przedtem nie było. W teatrze nie wystarczy techniczne ustalenie, trzeba sprawdzić całość. W Ateneum mogłem sprawdzić dopiero na próbie generalnej, „bo przecież nie będziemy grali wariatów na próbę”. W niektórych wypadkach mogłem na to się zgodzić – kiedy byłem pewny, że cechy aktora sprawdzą się w postaci. Ale jak można komponować przedstawienie, kiedy nie gra cały zespół. Byłem zażenowany wobec aktorów pracujących poważnie, którzy dlatego, że ktoś na trzecim planie nie wykonał zadania, musieli powtarzać swoje sceny pięć czy osiem razy. Na próbach generalnych wszystko się zaczęło walić, bo nie można takiego aparatu montować na niby. Chociaż ten „aparat na niby”

wystarczył, by zachwycić publiczność – jej wymagania nie są wielkie; spektakl podobał się też prasie, bo prasa jest – że tak powiem – naiwnie pozytywna.

Przedstawienie sztuki Weissa jest wieloznaczne, ale było ono zamierzone jako kompozycja wieloznaczności, a nie chaos wieloznaczności. Chaos jest podobno także formą porządku, ale takiego, który mnie w teatrze nie interesuje, chociaż przyjął się w stosunkach środowiskowych. Przyjął się, niestety, i w sprawach organizacyjnych, obejmujących aktorów, dyrektorów, aparat administracyjny. Działła niepisana umowa – chyba nie tylko w teatrze – która zakłada, że cokolwiek zrobimy, to i tak będzie dobrze. Wyrazem ogólnego samozadowolenia jest uległość niektórych dyrektorów wobec zespołu aktorskiego. Powiązania aktorów z dyrekcją powodują, że upośledzony jest „ten trzeci”: na pierwszym miejscu znajduje się dyrektor, bo płaci; na drugim aktor, bo bez niego przedstawienie odbyć się nie może; ten trzeci to reżyser, który nie jest dyrektorem teatru. Pracowałem już w teatrze, w którym bufetowa pierwsza знаła obsadę, a fatalnie mówiono o reżyserze mającym duże osiągnięcia, nie mającym jednak pozycji dyrektora (potem nim został w innym teatrze). Deprecjonowanie zawodu jest nagminne.

Pracowałem w wielu teatrach, należę do reżyserów, którzy nie chcą mieć swojego teatru, bo zmieniają poglądy i musieliby wtedy zmieniać teatr. Myślę, że można być reżyserem, który stara się w jakiś sposób być sobie wierny i szuka zespołu, aby się z nim porozumieć. Czasem się to udaje. Miałem dyrektorów, o których wiedziałem, że zależy im na jakości mojego

98 przedstawienia. Ale jest bardzo niewiele dyrektorów teatru, którzy trosz-

czą się o sukces przedstawienia reżysera z zewnątrz. Znam dwóch, może jest więcej, zwłaszcza w terenie. Ale na podstawie mojego doświadczenia mogę stwierdzić, że powstaje jakaś niepotrzebna rywalizacja między dyrektorem a gościem. Dyrektor-reżyser miewa skomplikowane sytuacje, ale reżyser-gość ma specjalne trudności. Forma umawiania się: „kiedyś pan coś zrobi, nieważne kiedy, gaża leci” – jest dla reżysera rzeczą straszną, odbiera mu cały zapal do pracy, robi z niego urzędnika. Do tego rodzaju zależności dochodzi opór aktorów.

A przecież system dyrektorów-feudałów się przeżył. Teatr przestał być instytucją moralnie wiążącą aktora. Telewizja ma większe możliwości finansowe i może zapewnić większą popularność. Teatr zmienił funkcję. Czołową postacią jest manager – mimo że, poza Stanami Zjednoczonymi, nie ma wpływu na repertuar – na drugim miejscu znalazł się kierownik artystyczny. Po prostu potrzebny jest organizator, który zawiera z aktorami umowy, dotrzymywane przez obie strony. Wzajemne ustępstwa są możliwe, ale nigdzie na świecie nie zdarza się, żeby odwoływać przedstawienie w pełni sukcesu. U nas, mimo wielu zastępstw, teatr nie umie zagwarantować ciągłości przedstawienia. Film i telewizja z kolei nie mogą zagwarantować ciągłości pracy. Wszędzie wszystko się zmienia i umowy nie są dotrzymywane, bo nikt właściwie za nic nie odpowiada finansowo. Popularna na zachodzie umowa półroczna z zaplanowanymi występami jest u nas rzeczą niewykonalną. Planowanie repertuaru na pół roku naprzód. Wiem, że aktora angażuje się nie mówiąc mu, co będzie grał. Ta przypadkowość dyktuje całe morale zawodu. Stosunek do zawodu ma dwie przyczyny – jedną na górze i jedną na dole. To, co mnie w tej chwili

obchodzi, jest na dole; myślę o odpowiedzialności ludzi wobec samych siebie. Chcąc w życiu coś naprawić, trzeba zacząć od siebie.

Oczywiście, najłatwiej jest pracować w zespole ludzi ufających. Mogą to być ludzie młodzi, niedoświadczeni, nie zepsuci powodzeniem (z takimi realizowałem *Smak miodu* na Wybrzeżu) i mogą być znakomici praktycy, bezradni wobec pewnego typu literatury i teatru (taką sytuację miałem realizując *Marata-Sade'a* w Berlinie). Nie ma tu reguł. Satysfakcję mam wtedy, gdy wnoszę coś do przedstawienia i gdy aktorzy coś wnoszą, po prostu przez dyskusję odkrywamy rzeczy nowe. To mi się wydaje najwspanialszą rzeczą w teatrze, ponieważ moje przyjemności nie płyną z tego, że występuję wieczorem. Cała moja przyjemność to praca, współpraca właściwie, to współtworzenie z grupą ludzi, która jest zaangażowana i która zmierza do tego samego celu. Aktora i reżysera łączy właśnie to, że obaj są wtórni wobec literatury i wobec teatru, który chcą robić.

Jeżeli konflikty aktor-reżyser istnieją u nas w tak ostrej formie, to, moim zdaniem, dlatego że – po pierwsze – aktor nie znajduje pełnego zadowolenia w zawodzie, bo teatr daje mu na chleb, ale nie daje na masło, a po drugie – że aktor stał się narzędziem rozrywki: zdobywa popularność i pozycję, zostaje sklasyfikowany (emploi) i nie wymaga się od niego pracy, tylko występów. Wielcy aktorzy chcą wystąpić w wielkich rolach, dobrzy aktorzy w dobrych rolach, słabi aktorzy w dużych rolach, a najgorsi wcale nie chcą występować, tylko brać gaże. Ale pracy nad epizodem bez tekstu od stołecznego aktora wymagać nie można. Oczywiście, zawsze będą na świecie aktorzy dobrzy i źli. Tylko że od złych żąda się pracy, a od wielkich

umiaru i subordynacji, a nie błyszczenia na tle słabego zespołu. Od jed-
nych i drugich jednak wymaga się współdziałania w spektaklu. Trudno,
bez tego nie ma teatru – i w ogóle nie ma co mówić o teatrze.

*

*

*

*

*

*

*

*

*

[...]¹

O wolności reżysera

Próbuję jako reżyser być niezależny od przedsiębiorstwa, jakim jest teatr. Wybieram sztukę, która mnie interesuje. Następnie wybieram teatr, w którym widzę zespół i warunki odpowiednie do realizacji danej sztuki. Jak dotąd, nie odczuwam potrzeby zabiegania o własny zespół.

O pracy reżysera

Podczas wykonywania obowiązków reżyserskich na próbach czuję i reaguję podobnie jak widz w czasie przedstawienia. Moje poglądy na świat są przecież zbliżone do poglądów wielu innych ludzi i pewną ilość osób interesuje to samo co mnie. Chcąc nie chcąc, jestem przecież tą organiczną częścią społeczeństwa. Nie mam nadziei zbawiać ani leczyć świata, jak wielu, przy pomocy gotowej recepty teatralnej. Wypowiadam się we własnym imieniu.

102 Reżyser to, podobnie jak poeta, profesja trudna do zdefiniowania. O

wszystkim decyduje, co reżyser ma do powiedzenia. Rzemiosło jest sprawą wtórną, drugorzędną. Wszystko mi jedno, czy mam na scenie trzy czy dwieście osób. Technika reżysera powinna być różnorodna, w zależności od sztuki. W *Pokojówkach*² Geneta ograniczyłem się do reżyserowania dialogu, uważając, że moja inwencja może tylko popsuć dzieło skończone filozoficznie i teatralnie.

W *Pluskwie* też wprowadziłem owe sceny studwudziestoosobowe po myśli autora, ale widząc go historycznie.

Myślenie społeczeństwa zmienia się nadzwyczajnie szybko i reżyser, jeśli w ogóle chce być wysłuchany, musi za nim nadążyć. Jeśli już koniecznie musiałbym się zastanawiać nad moją koncepcją reżyserii, przyjąłbym pogląd, iż jest to opowiadanie, przedstawianie pewnych zdarzeń scenicznych przy pomocy aktorów. Reżyseria bez możliwości interpretacji materiału literackiego prawdopodobnie w ogóle by mnie nie interesowała.

Czasami próbuję być lojalny wobec autora. Czasem potrafię być wierny autorowi, aż do zdemaskowania i skompromitowania go. W końcu jedyną zasadą, którą się kieruję, jest wierność wobec zmienności własnego myślenia.

Dwie publiczności

Ponieważ reżyseruję dla dwóch publiczności – polskiej i niemieckiej – widzę, jak różna jest funkcja sztuki w zależności od społeczeństwa. Jedna publiczność płaci za bilet i wymaga, aby uwolnić ją od myślenia, rzecz

przedstawić i rozwiązać czarno na białym. Chce, aby ją umoralniać i bawić, jak zaleca Schiller lub Brecht. Ale ponad wszystko pragnie katharsis za swoje winy, uwolnienia od niepokojów. Jest to zabieg higieniczny, spowiedź bez konieczności poprawy. Polska publiczność jest bardziej sceptyczna i naiwna zarazem. Sceptyczna, bo patrzy i słucha z dystansem, konfrontuje teatr z własnym życiowym doświadczeniem. Naiwna, bo bierze teatr na serio, przeżywa jako coś obiektywnie istniejącego, akceptuje, chociaż z wieloma zastrzeżeniami jako integralną część rzeczywistości, do której może się włączyć ze swoimi pytaniami i problemami, w której szuka się dyskusji i odpowiedzi. Nie znosi pouczenia, lubi kiedy ją prowokować do myślenia, lubi samodzielnie wyciągać wnioski.

Dlaczego teatr

Czy istnieje kryzys teatru? Nie wiem. W zależności od społeczeństwa – być może. Nie chcę zabierać głosu w tak ogólnej materii. Jak dotąd na scenie czuję się pewnie, mam zawsze możliwość interwencji. Myślę, iż teatr, poprzez zmysłową obecność w nim żywego człowieka, odpowiada mojemu temperamentowi. Kiedyś chciałem zostać filmowcem. Ale dziś, po piętnastu blisko latach reżyserii teatralnej obliczam, że interesujących scenariuszy jest wciąż o wiele mniej niż dobrych sztuk.



... wprowadziłem na scenę psa i kurę. Ratlerka z biało-czerwoną kokardką...

– Teraz rozumiem zainteresowanie sztuką: wszyscy patrzą, co robią zwierzęta.

– Nie. Wszyscy patrzą, co robią ludzie.

– Ja bym patrzyła na pieska.

– Gdyby pociągnął Panią konflikt dramatu, zapomniaby Pani o pie-sku...

– Nie przypuszczam.

– Zastosujmy tu lapidarne porównanie: odbywa się nabożeństwo. Obrzęd znany, mieszczący się w tradycji naszego społeczeństwa. Nagle do kościoła wkracza pies. Uwaga wszystkich skierowuje się natychmiast na niego. Zgoda. Ale gdyby w tym samym momencie ktoś zrobił coś, co nie mieści się w zwyczaju, na przykład, rzucił się na duchownego – wtedy wszyscy odwróciliby się natychmiast od psa, a patrzyli na ten drugi wypadek, bo on byłby ważniejszy. To samo w teatrze. Jeżeli konflikt będzie na scenie dostatecznie ważny, przykuje uwagę widzów ponad wszystkim. Uczono mnie w szkole, że dzieci i zwierzęta nie powinny występować – dzisiaj wiem, że kompromitują tylko słabych aktorów.

– I sądzi Pan, że aktorzy – przebrane, umalowane postacie, wygłaszający z umowną sztuczną przebrzmiałą kwestie i to w dodatku wierszem! – mogą rywalizować w jakiegokolwiek mierze z autentycznym psem?

Dyskusja toczy się wokół komedii Słowackiego *Fantazy*, granej na deskach naszych teatrów po raz... Po raz który? Liczbę trzeba określać chyba w setkach. Tym razem mowa o wystawieniu w Teatrze Starym w Krakowie.

Ale w gruncie rzeczy nie o *Fantazego* mi chodzi, lecz o gatunek sztuki zwany teatrem. Czy przeżywa kryzys? Czy wobec rozwoju masowych środków przekazu, jak film i telewizja, które zawładnęły masami ludzkimi, ma szansę przeżycia? Czy powoli nie schodzi do rzędu klasycznych widowisk operowych, traktowanych przez ogół – poza wąskim gronem rzeczowistych wielbicieli – z pobłażliwym lekceważeniem?

Z tymi pytaniami zwracam się do mojego rozmówcy, reżysera Konrada Swinarskiego. Jego realizacje teatralne, głównie klasyków polskich i obcych (*Nie-Boska komedia* Zygmunta Krasńskiego, *Woyzeck!* Büchnera) były niezaprzeczalnym sukcesem i zdobyły sobie rozgłos nie tylko u nas, ale i za granicą.

– Moim zdaniem, teatrowi nic nie zagraża. Przedstawienia teatralne bywają albo dobre, albo złe, tak jak filmy czy spektakle telewizyjne. *Fantazy* jest mądrą sztuką, chodzi tylko o to, by ją realistycznie wystawić. Moim zdaniem, przez wiele lat próbowano zniekształcać Słowackiego na modłę panujących tez politycznych czy estetycznych.

– Ale czy sam konflikt nie jest przestarzały? Czy zdoła trafić do nas, którzy już tyle więcej wiemy o życiu, niż współcześni Słowackiego?

– Nie w tej sferze. Podstawowe bowiem motywy ludzkich poczynań – emocje, system nerwowy – wywołują podobne reakcje tak wtedy, jak i dziś na takie zjawiska, jak śmierć, miłość, zdrada, sprawy ojczyzny.

– Ale forma? Sposób podania? Czy nowoczesny, pełen stresów i napięć, człowiek dwudziestego wieku zdoła przystosować się do salonowej odświeżonej atmosfery, do wzniosłego sposobu wyrażania uczuć i myśli, tak obcych dzisiaj? Chyba, że reżyser sam potraktuje klasyka niezbyt serio, dopasowując go do wymagań współczesnego widza...

– Nie jestem za robieniem ze sztuki klasycznej współczesnego big-beatu.

106 Nie uznaję traktowania autora z przymrużeniem oka i celowego wybijania

tych partii sztuk, które z tych czy innych względów podbechtują publiczność. Jeżeli sztuka jest dobra, nie wymaga takiej podbudowy, a jeśli jest zła, nie trzeba jej grać. Osobiście staram się przede wszystkim realizować intencje autora niezależnie od epoki, w jakiej żył. Przy robocie *Nie-Boskiej* stale zadawałem sobie pytanie, czy Krasieński mógłby to, co robię, zobaczyć i wcale nie poczuć się urażony lub wręcz zagubiony. Stworzył on w *Nie-Boskiej* własny system filozoficzno-etyczny, ciekawy na swoje czasy i wart przekazania, co też starałem się uczynić.

– Czy tego typu widowisk nie może jednak załatwić teatr telewizji, który „masowy widz” oglądać będzie w warunkach swobody, relaksu, jaką daje dom i możliwość przekręcenia w każdej chwili gałki, unikając w ten sposób anachronicznej odświeżności „udawania się do teatru”?

– Nie. Bo telewizja to nie teatr. Dziecko ma możliwość obejrzenia sobie na filmie zwierząt o wiele dokładniej niż w naturze. Kamera może je bowiem podpatrzeć potajemnie, w intymnych odruchach i zachowaniach. A jednak dzieci idą do zoo, by zobaczyć zwierzęta żywe. By je sprawdzić. By własnoręcznie podać im jabłko, czy cukierek. To samo w teatrze. Widz idzie od teatru, żeby aktora „pomacać”, zobaczyć, jak się uśmiechnie od siebie, jak się potknie, jak się zająknie...

– Ale cała umowność teatralna! Scena – widownia, między którymi istnieje nienaruszalna bariera...

– Umowność jest wszędzie. Nawet Grotowski... [...]

– Co Pan o nim sądzi?

– Sądzę nie w tych proporcjach. Grotowski jest człowiekiem wszechstronnie wykształconym, pierwszorzędnym znawcą teatru. Jego Laboratorium stanowi jeden z ciekawszych eksperymentów teatralnych. Może ustawmy

to tak: sędzę, że teatr Grotowskiego jest słuszną reakcją na minikulturę naszych czasów. Dawniej teatr był dla wybranych. Dzisiaj telewizja uczyniła z niego rozrywkę dla wszystkich. Jasne, że wraz z poszerzeniem kręgu telewidzów, poziom telewizji spada z roku na rok. Reakcją na to zjawisko jest utworzenie za granicą drugiego programu. W Ameryce oglądałem ciekawe rzeczy na siódmym kanale. Pierwszy program dodaje smaku niesmacznej kolacji. Ogląda się go, ażeby dobrze spać. Program drugi ogląda się po to, ażeby niedobrze spać i, dzięki Bogu, są ludzie, którzy znajdują w tym przyjemność: myślą dalej niż do jutra. Rzecz w tym, że nie istnieje jedna kultura dla wszystkich. Technika narzuca nam tutaj estetykę prefabrykatów – wiara w ich zbawczą siłę jest tak samo nieprawdą, jak to, że jedynie sztuka eksperymentalna ma rację bytu. Bogactwo wielokierunkowości życia wydaje mi się zdobyczą współczesnego świata. Próba ich unifikacji musi prowadzić do tanich ekonomicznie, ale nierozsądnych rozwiązań. Po prostu, są ludzie bardziej i mniej cywilizowani, albo raczej – czasami mniej, a czasami więcej cywilizowani. Sam słucham w radiu programu – raz pierwszego, raz trzeciego na falach UKF, w zależności od nastroju. Można tu przeprowadzić analogię między programem radia i telewizji, a repertuarem teatru. Teatr Grotowskiego jest próbą przejścia z programu pierwszego polskiego teatru na program siódmy. Jest próbą odprostytuowania zawodu reżysera i aktora. W szkołach aktorskich wpajają młodemu adeptowi sztuki teatralnej, iż najważniejsze to, żeby się zachowywał naturalnie. Grotowski wykazuje, że owo „naturalnie” to wcale nie jest naprawdę naturalnie, a tylko zgodnie z obowiązującymi konwencjami na temat naturalności. Jego Laboratorium stara się z tym

zerwać i stworzyć inny model aktora. Żaden kraj na świecie nie finansuje takich prób z góry. Tylko my. To dobrze. [...]

rozmawiała *Ewa Berberyusz*

* * * * *

* * „**Wszystko dobre, co się dobrze kończy**”

– W literaturze shakespeare'owskiej komedia *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* ma opinię dzieła drugorzędnego. Czy tak jest naprawdę?

– Takie spojrzenie na akcję i taka klasyfikacja dzieła wynikają z wcześniejszych, dawnych interpretacji. Ja widzę sztukę następująco:

Król pewnego państwa zachorował, ponieważ rządzenie, które stało się wyłącznie funkcją oficjalną, nie daje mu już radości życia. Dlatego usiłuje rządzić życiem i szczęściem. Bertram, syn bardzo mu bliskiego, zmarłego przyjaciela, przybywa na dwór króla, aby tu otrzymać wychowanie. Hrabina de Roussillon, matka Bertrama, zaadoptowała Helenę, córkę bardzo ongiś znanego lekarza mieszczańskiego pochodzenia. Ona jedna, na podstawie nauk otrzymanych od ojca, jest zdolna uleczyć chorego króla.

Hrabina Roussillon, troszcząc się o ciągłość rodu, próbuje rozdzielić swego syna z parweniusem Parollosem; w Helenie widzi przyszłą synową i wysyła ją do króla. Helenie udaje się króla wyleczyć, otrzymuje więc od króla w nagrodę Bertrama, którego kocha, za małżonka. Przez to Helena – mieszczańska – zostaje jednocześnie podniesiona do stanu szlacheckiego. Ale Bertram, aby nie konsumować zawartego małżeństwa, ucieka ze swym przyjacielem Parollosem na wojnę. Chcąc go odzyskać, Helena udaje się na pielgrzymkę do miejsca odpustowego, w pobliżu miasta, gdzie prze-

Bertram, który dzięki wojnie stał się mężczyzną, stara się o względy Diany. Przy pomocy przekupstwa, Helenie udaje się zająć miejsce Diany i dopełnić małżeństwa z Bertramem. Nosząc jego dziecko i mając pozostawiony jej jako zastaw pierścionek, powraca na dwór królewski. Zostały spełnione warunki, postawione jej przez Bertrama; lecz teraz, u celu, Helena uświadamia sobie, że nie udało się jej obudzić w Bertramie uczucia wzajemności.

Aby pozostać w łaskach u króla, Bertram udaje miłość do Heleny. Hrabina widzi, że, aby zdobyć potomka, zniszczyła życie dwojga ludzi. Król zaczyna zdawać sobie sprawę, że życie nie pozwala sobą rządzić, ma jednak nadzieję, że natura zbliży jeszcze dwoje młodych. Helena przejawia naiwność dziewczyny dwudziestoletniej, a jednocześnie – inteligencję starszego się Shakespeare'a oraz samokrytycyzm i zdolność spojrzenia na siebie oczyma dojrzałej kobiety. W dodatku jest córką lekarza, co – z uwagi na charakter tego zawodu – wiele pozwala wyjaśnić.

– Można by sądzić, że Pan tę sztukę, jak to się dzisiaj mówi, „przefunkcjonował”.

– Nie. Sztuki nie zmienilem. Jeżeli nie spojrzymy na wszystkie postacie tej sztuki z punktu widzenia istniejących stosunków społecznych, zagubimy ich powiązania. Pozostanie wtedy tylko sztuka o mieszczańskim szczęściu małżeńskim. Czytając przedmowę z roku 1889 do polskiego przekładu *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*, znalazłem w niej stwierdzenie: „To osobiwe, sztuka ta jest niemoralna i trudno wprost uwierzyć, że miałby ją napisać Shakespeare”¹. Mówi ona o stosunkach łączących osoby tej samej płci, a tego przecież nie powinno się pokazywać na scenie. Sądzę, że ta charakterystyka jest trafna. W sztuce istotnie jest mowa o takich stosunkach.

– Można by zatem rozpatrywać *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* w powiązaniu z sonetami Shakespeare’a, które w sposób zamaskowany mówią o jego namiętności do „czarnej damy”, choć nie wiadomo, kim była.

– Myślę nawet, że Shakespeare pozwolił sobie na żart, włączając do sztuki składniki wcześniejszych utworów i ustawiając je w opozycji do ich pierwotnego sensu. Posłużył się nimi tylko po to, aby je przekazać w nowej konstelacji.

Lafeu, namiestnik króla, był do tej pory uważany przez badaczy Shakespeare’a za postać o nieskazitelnej moralności, a jest wprost przeciwnie. To przecież Lafeu wykorzystuje stosunek łączący Bertrama i Parollesa z myślą o własnej korzyści.

Jeśli dotychczas się mówiło, że Parolles jest jedną z najszeptniejszych postaci w literaturze światowej, to ja muszę się temu sprzeciwić i powiedzieć, że stosunek Bertrama do Parollesa opiera się na związku najzupełniej naturalnym, który – co do tego zgoda – w toku akcji wyradza się w zwyczajną prostytutkę. Parolles zostaje zdemaskowany, ponieważ nie należy do warstwy panującej, i w końcu niecznie wykorzystany...

– ... i wyrzucony?

– Nie. Zostaje na dworze.

Moim zdaniem, w ogóle nie można patrzeć na tę sztukę z punktu widzenia moralności, bez uwzględnienia stosunków klasowych, wewnątrz których postaci się rozwijają.

– Parolles nie jest więc, jak powiada streszczenie², po prostu tylko pyszałkiem i tchórzem („Głęboka odraza, jaką Shakespeare w tym okresie swego życia musiał odczuwać do obyczajów panujących na dworze, skupiła się w Parollesie” – pisze Gundolf)?

– Nie. Ma on w sztuce wielu sobowtórów; jest parweniusem. Ale nie tylko

on jeden, do tej grupy należą także bracia Dumain – wynika to z wypowiedzi w scenie przesłuchania. Parolles odznacza się też inteligencją, która mu pozwala sprawiedliwie ich ocenić. Bracia Dumain, już tylko z myślą o karierze, przystosowali się po purytańsku do życia dworskiego, zadając kłam swej właściwej naturze. Parolles jest świadom swej natury i rozumie, że nie ma dla niego innej możliwości, jak branie udziału w intrygach dworu.

Król też już zrozumiał. I jeżeli w zakończeniu mówi się: „Wszystko dobre, co się dobrze kończy”, oznacza to jedynie: miejmy nadzieję, że historia Heleny i Bertrama skończy się jednak dobrze, mimo że Helena już prawie w to nie wierzy. Bertram wypełnia wolę króla, bo tylko to daje mu możliwość pozostania królewskim faworytem; Lafeu i inni zachowują się tak samo. Właściwie wygrywają tylko wdowa i jej córka Diana, które wywodzą się z podupadłej szlachty i oto teraz, dzięki Helenie, mają szansę powrotu na dwór. Na koniec triumfuje zupełna amoralność. Świadomi tego są również król i hrabina.

– Czy w królu należy widzieć reprezentanta upadającej władzy, względnie epoki?

– Chodzi tu o rozmaite aspekty władzy. Księżę Florencji rządzi jeszcze według zasad feudalnych. Natomiast król Francji uważa już wojnę za przestarzały środek wyjaśniania procesów politycznych i polega na dyplomacji.

– Czy małżeństwo staje się krzyżem, który ludzie wloką przez życie?

– Ta sztuka nie jest sztuką o małżeństwie. Nie chodzi tu o małżeństwo, lecz o szczęście, o organizowanie szczęścia przez króla. Dotychczas sztuka była

zazwyczaj rozpatrywana z perspektywy mieszczańskiego porządku społecznego. Shakespeare pojmuje małżeństwo o wiele swobodniej.

Usiłowałem pokazać wycinek wojny – takiej, jak wyglądała ona w tamtych czasach. Dlatego młodych szlachciców przedstawiłem jako grupę; z zachowania tej grupy można odczytać, jacy ci ludzie byli przedtem, a co zrobiła z nich wojna.

Niestuszne byłoby myśleć, że Shakespeare pisząc *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* napisał sztukę, która kończy się absolutną pustką. Zostaje jakaś resztką nadziei, którą publiczność powinna podzielać, skoro bije brawo i z kolei umacnia aktorów w ich nadziei, że wszystko jeszcze mogłoby się skończyć dobrze.

„Król zostaje żebrakiem, gdy sztuka przeminie,

Ale wszystko się dobrze skończy w tej godzinie,

Jeśliśmy zarobili na waszą pochwałę,

Na waszą służbę życie poświęcamy całe,

Za nagrodę od waszej wymagamy łaski,

Przyjmijcie serca nasze, a dajcie oklaski”.³



Dziady to utwór, traktujący o problemie „ja, kosmos i społeczeństwo”, czy też „ja, społeczeństwo i kosmos”. W pojęciu „kosmosu” mieści się właściwie wszystko, także „Bóg”, „życie”, jest tu też i odbicie drogi człowieka do doskonałości. Droga ta jest pełna prywatnych klęsk. Klęska osobista – temat IV części *Dziadów* – wyzwala w tym człowieku, który w utworze nazywa się Gustaw, wolę, chęć czy marzenie spełnienia się w społeczeństwie, to znaczy spełnienia się przez idee w innych ludziach. Wydaje mi się, że każda chęć zrealizowania się w społeczności nie może z niczego innego wypływać. Człowiek nadal marzy o spójni, która nie może zaistnieć, tym sposobem wytwarza nowy układ pragnień, dążeń i wartości. Prowadzi to w końcu do tego, że i Konrad, i my realizujemy różne idee w społeczeństwie. Proces przemiany realizacji idei prywatnych w ideę społeczną, ukazany przez Mickiewicza, ma charakter uniwersalny, dlatego jest ważny i „obowiązujący” i dziś. Gdy człowiek nie ma możliwości pełnej realizacji materialnej, sama idea nabiera wszechpotężnej wartości. W związku z tym idea zawładnięcia ideą, a nie idea zawładnięcia rzeczą czy pieniędzmi jest w dalszym ciągu w naszym narodzie żywa. Nie wiem, czy to dobrze, czy źle, ale tak jest.

Sprawy związane z ludowością, zawarte w części II, mają podwójne zna-

czenie. Można się tu zastanawiać, czym jest w kulturze obrzęd wywołania duchów. Wydaje mi się, że ma on znaczenie szersze niż msza chrześcijańska: brak tu pokory wobec transcendentnej siły, bliższy jest obrzęd życia przez bezpośredni związek z jego materią. Kwestia druga, bardziej mnie interesująca, to stosunek ludu do politycznych spraw, o których rzecz idzie w III części *Dziadów*.

Tłumaczyłem kiedyś aktorom, na czym polega dla mnie urok *Dziadów*. Otóż, na dwoistości znaczenia tego wszystkiego, co dzieje się w III części, która kończy się nawiązaniem do obrzędu. Nie należy tu zapominać, że w III części *Dziadów* lud nie występuje; akcja odbywa się wśród inteligencji. Wielkość Mickiewicza polega dla mnie na postawieniu problemów i braku jednoznacznych odpowiedzi. Przecież on nikomu nie przyznał racji. Choć zwykle, jak czyta się część trzecią, interpretuje się ją jako utwór napisany przeciw Moskalom. Ale *Dziady*, zrodzone może z nienawiści, napisane zostały przez poetę-romantyka, który ogarniał swój „kosmos” w całości.

Z zasady więc w dziele poety istnieje pewna wieloznaczność. W dwoistych, sprzecznych rozwiązaniach mieści się problematyka utworu; wcale nie w problemach „co to jest 44”, czy „spójnia narodu z Bogiem”. Istnienie dwoistości, o których mówię, jest podłożem mego myślenia o inscenizacji *Dziadów*. Sprzecznie został tu postawiony problem ludu. Z jednej strony istnieje lud, który ma swoje zabobony, wierzenia, idee; odbywa on obrzęd „dziadów”. A z drugiej strony pojawiają się istoty i problemy niewspółmierne do tego obrzędu. Niewspółmierne, bo czy to, co dzieje się z Konradem jest zrozumiałe dla ludu?

A Wielka Improwizacja? A czy została ona w końcu dla wszystkich zrozumiała? Nie ma właściwie do tej pory odpowiedzi, czy księgi Mickiewicza rzeczywiście „zawędrowały pod strzechy”. Myślę tu o całości idei w nich zawartych, a nie o wątkach – ostatecznie, można by *Pana Tadeusza* czytać jako romans i wtedy na pewno zawędruje on pod strzechy. Ale czy wielka myśl Mickiewicza o zbawianiu narodu może zawędrować dziś pod strzechy? Wydaje mi się, że dualizm przedstawiony w *Dziadach* nadal istnieje i nie został rozwiązany. Dlatego *Dziady* są żywe. Szukając jednocześnie wykładni można zresztą powiedzieć, że rację u Mickiewicza ma Ojczyzna. Ale o Ojczyźnie stanowią elementy sprzeczne, i racja jest w tę sprzeczność uwikłana.

Inaczej jest ze sprzecznością między klasycyzmem a romantyzmem, która także objawia się w *Dziadach*, głównie w części III. Tu Mickiewicz z pewnością przyznaje rację romantyzmowi, ale można właściwie powiedzieć, że Mickiewicz to człowiek, który przy pomocy „oświeceniowców”, racjonalistów, zburzył oświecenie. Wielka dyskusja między oświeceniem a romantyzmem, która podskórnie istnieje w *Dziadach*, przeprowadzona jest metodą oświeceniową, przy wykorzystaniu elementów racjonalistycznych. W końcu zawsze odkrycie prawdy o rzeczywistości jest jakimś racjonalizmem.

Ambiwalencja, czy też dwoistość *Dziadów* żyje nadal. Wydaje mi się tylko, że martwa jest jedna warstwa tego utworu, a jeżeli żyje, to w bardzo perfidny sposób; idzie mi o to, co nazywa się „mszą narodową”. W różnych okresach chciano z *Dziadów* zrobić „mszę żałobną za wolność narodu”. Nie mogę zgodzić się z tą koncepcją, walczę z nią. Wydaje mi się,

że istotą poezji romantycznej było zmaganie się z Bogiem, a nie poddanie się Bogu. Dla księdza Piotra w *Dziadach* nie jest ważne, że ktoś wierzy, ale to, że ktoś cierpi. Nie widzi też on Boga jako starszego pana z brodą. Ważniejsze jest tu zmaganie się z ideą i z życiem. To właśnie wartość. Bóg jest w *Dziadach* istotą nieokreśloną. Nie wiadomo, czy jest to proces, rzecz czy człowiek, czy idea. Sam proces dojścia do tego nieokreślonego ideału jest tym, co najważniejsze, co wyznacza naszą, ludzką drogę do doskonałości, albo do Boga, jeśli tak rozumieć doskonałość. Udoskonalenie człowieka leży w samym procesie, a nie w płasko określonym ideale. Proces można uważać za ideę.

Nie da się jasno określić najogólniejszej idei Mickiewicza, nawet pamiętając o jego mesjanistycznym celu, bo pozostaje on w *Dziadach*, w przeciwieństwie do innych utworów Mickiewicza, nieokreślony. Bogactwo jego utworu polega na wieloznaczności i niedopowiedzeniach. Mickiewicz nie określił naiwnie ideału, jak to czynili inni, np. Krasiński, tego ideału, który nazywamy dzisiaj: Bóg, myśl wyższa czy dobro społeczne. Jeżeli próbować przedstawić najogólniejszą ideę, to należy pokazać to, co wynika z samego utworu, z jego struktury. A ideą *Dziadów* jest sprawa doskonalenia, której cel ostateczny polega w końcu na przewycięzeniu wszelkich ziemskich trudności.

Mesjanistyczna myśl Mickiewicza, gdy mówi on, że ponieważ naród polski najwięcej wycierpiał, w związku z tym jest najbardziej doświadczonym narodem, by promieniować w przyszłość, jest jego własną koncepcją. Nie chcę powtarzać za Gombrowiczem, że było to jedyne rozwiązanie w tym okresie historii, aby przydać narodowi polskiemu takie znaczenie, by stało

się ono międzynarodowe. Niemniej w tym sceptycznym stwierdzeniu jest jakaś część prawdy. Taka sytuacja nie dotyczy tylko Polski, ale wielu narodów, które żyły pod zaborami, a wybawienie spod zaborów wydawało się im pełnym zrealizowaniem wolności. Są to po prostu pewne procesy związane z przebiegiem historii. Nie wiadomo, na ile w nich tkwi obiektywna prawda. Na pewno przez Mickiewicza oddziaływała siła talentu romantyków, tak trudna do bliższego określenia.

Mickiewicz był człowiekiem, który wyciągnął ostateczne konsekwencje ze swojej egzystencji, rozwiązując dla bytu swojej egzystencji wszystkie ważne problemy, w które była ona wtopiona (więc także narodowe). Dokonał tego, czego nie robimy już dzisiaj. Dlatego, że perspektywa posiadania określonych materialnych dóbr wyklucza bądź pomniejsza inne nasze cele. Dlatego, że idea zbawienia narodu nie wydaje nam się po 1945 r. z natury rzeczy ideą jednoznaczną. Dlatego też, że przywykliśmy do takiego stanu społecznego, do którego on, jako romantyk, wykształcony na oświeceniu, przywyknąć nie mógł.

[...]! Przestaliśmy się odwoływać do podstawowych pojęć etyki. Inaczej niż romantycy, uwierzyliśmy, że wszystko służy po to, żeby żyć. Ale efekt tej idei konsumpcyjności musi być przywróceniem dawnych norm, powrotem do zasad romantyzmu. Najbardziej „konsumpcyjnym” krajem na świecie są Stany Zjednoczone i tam przeżywa się już kryzys. Byłem tam, i wiem, że człowiek nie może żyć bez tego, żeby w pewnym momencie nie odwołać się do zasadniczej, ludzkiej hierarchii wartości. Ujawnia się tu więc nowa funkcja współcześnie wystawianych *Dziadów*. Wpisany jest tam model wartości, którego brak jest odczuwalny w społeczeństwie.

Wiele prawd o Mickiewiczu można zanegować, ale nie można jednej: rewidował on własną egzystencję w miarę tego, jak poznawał świat w imię ludzkiego doskonalenia się. I tu był uczciwy jako człowiek. Z tej uczciwości wyrasta jego wielka poezja. Przy tym z tego powodu nie należy przed nim bić pokłonów; to, co Mickiewicz zrozumiał i przemyślał posiada historyczną wartość. Należy to rewidować. Ale coś, co historycznie zmienne, może mieć też inną wartość. Niezwykle cenna współcześnie jest sama postawa Mickiewicza. Jego zmagania się z czasem.

Bardzo cenię *Dziady* za to, że jest to utwór otwarty. Za to, że Mickiewicz pisał go w różnych okresach swego życia na miarę swojej dojrzałości. *Dziady* to ekwiwalent dojrzewania człowieka do rzeczywistości, oczywiście jest więc, że w takiej strukturze utworu odbija się pewien proces, a nie zamknięta idea. Goethe też nie pisał *Fausta* jednym ciągiem, ale robił to inaczej niż Mickiewicz. Mickiewicz po prostu przeżył proces, o którym pisze w taki sposób, jak pisze. Nie pisał sztuki teatralnej. *Dziady* poprzez autentyzm przeżywania losu narodu są całością. Choć utwór ten jest jednocześnie jeszcze bardziej otwarty, niż mogliby to założyć teoretycy współczesnego teatru. Dzięki temu, oddając ten utwór na scenie, można zarówno zainscenizować historię jednego życia, tzn. życia Mickiewicza, jak też historię jednego narodu, tzn. narodu polskiego.

Dlatego *Dziady* wymagają od widza ostatecznej decyzji, opinii, oceny co do utworu, a nie odczytania wpisanej w niego jednoznacznej idei. Nie ma w *Dziadach* jednoznaczności, każdy problem tam zawarty umożliwia wiele interpretacji, poza jedną zasadą: zmagania się z życiem.

120 Liczę na myślenie widzów przy mojej inscenizacji *Dziadów*. *Dziady* to

genialny utwór zrodzony z nienawiści, ale jest to nienawiść przeciwko niewoli. Jeżeli ktoś nie określi tego wroga: „niewoli” – zadaje kłam samej idei utworu, identyfikując pojęcie niewoli z niewolą polityczną, wynikającą z danego układu społecznego; interpretuje się utwór wbrew podstawowej zasadzie romantyzmu. Człowiek jest także niewolnikiem samego siebie, ten problem rozpatrywali romantycy drążąc głębiej istoty ludzkiej, czego nie robiła literatura oświecenia. Romantycy dobrze wiedzieli, że człowiek może być w niewoli Boga, niewoli idei, niewoli samego siebie czy niewoli okupanta. Streszczenie *Dziadów* w aspekcie „niewola okupanta” wydaje mi się szaloną i spłaszczoną wykładnią tego utworu.

spisał Zbigniew Taranienko

- Co jest dla Pana najważniejsze w teatrze, jako w zjawisku sztuki?

- Nie mam tu specjalnych upodobań. Uważam po prostu, że los mnie rzucił do teatru, a jest on sprawą żywą, dziejącą się między żywymi ludźmi. Gdybym miał talent pisarski, prawdopodobnie byłbym pisarzem: gdybym miał talent plastyka, zostałbym nim z pewnością. Uważam, że teatr był ostatnią możliwością, jaka zaistniała w moim życiu.

- A więc może kontakt z żywymi ludźmi jest dla Pana najważniejszy w teatrze?

- Chyba tak. Bo mam awersję do twórczości, którą można uprawiać bez uczestnictwa innych ludzi. Po prostu uważam, że sprawdzić własny pomysł można tylko w kontakcie z ludźmi. Aktorzy często myślą, że przychodzę na próby nieprzygotowany, coś tylko gadam. Właściwie trochę tak jest. Ale potem, kiedy zaczynają mówić tekst, gdy słowo materializuje się w człowieku, odgaduję swoje błędy. Dzięki temu, że na żywym ciebie sprawdza się, materializuje jakaś idea; zresztą, może być ona ideą źle przyjętą, jak to się często na moich próbach zdarza. Sam się więc koryguję; właśnie przez takie prowadzenie prób. Uważam bowiem, że człowiek istnieje poprzez odbicie w innych ludziach.

- I analogicznie: idea staje się przy tym czymś rzeczywistym.

- Tak, po prostu sprawdzi się, jeśli scenicznie żyje. Mam własny spraw-
122 dzian, jeśli nudzę się na próbach, to znaczy, że popełniłem błąd.

- Można więc powiedzieć, że tworzy, inscenizuje Pan, poprzez aktora.
- Tak. Wydaje się mi, że aktorzy mają do mnie zaufanie, mimo że są przy tym „oszukani” przez pewne powodzenie przedstawień, w których grali; myślą, że wszystko z góry wiem. W rzeczywistości, od początku prób tylko udaję i przeprowadzam między nimi jakąś tozgrzywkę. Żeby ich zachęcić do myślenia na wspólny temat. Właściwie można powiedzieć, że tak, jak nienawidzę przedstawień, ubóstwiam próby; sprawdzanie swoich myśli z drugim, żywym człowiekiem.
- Jakie w takim razie ma znaczenie pierwotny szkic inscenizacyjny, z którym z pewnością przychodzi Pan na próbę?
- To sprawa szalenie zewnętrzna. Jako scenograf bywam zmuszony do tego, że w końcu muszę w architekturze, którą mam daną, umieścić to, co mam do powiedzenia. Mówię tu o scenografii, choć przecież nie ma granic między scenografią, a reżyserią. Więc dla przykładu, jako scenograf byłem zmuszony dać wreszcie konkretny projekt podestu, czy jakichś większych elementów. W pewnym momencie podejmuje się decyzję i, od tej pory człowiek zaczyna być niewolnikiem własnego wyboru. Idea zaczyna się materializować, podesty produkowane są już w warsztatach. Idea została więc podporządkowana materii. Tak jest i w reżyserii: od pierwotnych, ale zasadnych i ważnych decyzji nie można już odbiec, trzeba się zmieścić w ich ramach i można tylko kontynuować.
- Ale przecież w trakcie pracy wiele Pan zmienia.
- Trochę tak jest; pojawia się jakaś furtka. Można sobie np. wyobrazić, jak przedstawienie będzie istniało w warstwie dźwiękowej. Ale przyznam się, że warstwie tej nie przydaję dużej wagi, jeśli lubię muzykę, to w perwer-

syjnym znaczeniu. W końcu przedstawienie bardziej wynika z myśli niż z formy. Uważam, że szalenie łatwo i nazbyt łatwo, przełożyć na język muzyczny to, co jest ideą, bo muzyka mistyfikuje.

Dlatego nie ubóstwiam muzyki. O tak łatwą mistyfikację trudno w innej dyscyplinie sztuki. Dużo trudniejsza natomiast jest przestrzenna, architektoniczna organizacja przedstawienia.

Muzyka jest zresztą dziwnym zjawiskiem. Myślę, że najwyższa muzyka, jaka może istnieć, wynika z biologii ludzkiej, to znaczy, ze starcia dwóch rytmów biologicznych sobie przeciwstawnych. Ale bardzo trudno sprawę tę symplifikować. Dlatego i budowa naczelnego rytmu przedstawienia może być łatwą kwestią. Wie pan, z tego wszystkiego bardzo łatwo zbudować pasję, a jeszcze łatwiej zbudować musical. Ponadto wydaje mi się, że wcale tak nie jest, że muzyka niesie w sobie taką metafizykę, której nie jesteśmy w stanie ogarnąć. To kłamstwo. Muzyka nie może być niczym innym niż odpowiednikiem myśli ludzkiej, tym, co myśl ludzka potrafi wyzwolić z siebie, wywalczyć, wyrazić. Pytał mnie pan, czy zmieniam coś w trakcie prób. Otóż zmieniam nieustannie, aż do momentu, kiedy mi się wydaje, że zrealizowałem myśl autora.

– Czy zawsze realizuje Pan cudze myśli?

– Oczywiście. Uważam, że dwa tysiące lat myśli ludzkiej, zawartej w literaturze teatralnej, to na pewno więcej, niż najwspanialszy pomysł jednego reżysera.

– Czy jest Pan zdania, że teatr jest sztuką syntetyczną, czy też może istnieje w teatrze jakiś specyficzny, jemu tylko właściwy układ?

– Uważam, że teatr to sztuka syntetyczna, ale nie w znaczeniu Wagnero-

wskim, w tym znaczeniu, że teatr łączy w sobie wszystkie inne sztuki. Także nie w rozumieniu Craighowskim. Craig nazbyt był plastykiem, tak jak Wagner był przede wszystkim muzykiem. Wydaje się, że syntetyczność teatru polega na sprzeczności istniejących w nim elementów, a nie jakiejś zdominowanej czymś jedności.

– A czy o specyfice i jedności teatru nie stanowi aktorstwo?

– Nie. Kiedyś mnie zapytano, co to jest teatr. Powiedziałem, że jest to budynek, do którego ludzie wchodzi, płacą i wychodzą. I wydaje mi się, że jest to jedyna obiektywna prawda o tej instytucji.

– A o tej sztuce?

– Też znajdziemy ją w tym samym układzie. W teatrze spotykają się ludzie. I jedni mają coś do powiedzenia, a drudzy do wysłuchania. Chociaż i to już nie jest prawdą; wierzę, że widownia ma więcej do powiedzenia niż aktorzy, ale to inne zagadnienie. W każdym razie, umówiliśmy się na to, że w teatrze jedni słuchają, drudzy mówią; jedni wyciągają wnioski, ale i drudzy też właściwie wyciągają wnioski; jedni żyją z tego, ale i drudzy też, choć w inny sposób z tego żyją. Poza tymi uwikłaniami nic w teatrze nie istnieje jako spójnia. Można tylko lepiej grać albo gorzej, lepiej lub gorzej odbierać.

– Może występuje jednak w teatrze spójnia, polegająca na podobnej zgodzie na istnienie samej instytucji?

– Może w teatrze istnieć także spójnia myśli. Są wystawiane i takie sztuki, kiedy publiczność identyfikuje się z tym, co dzieje się na scenie; wtedy mówi się najczęściej, że aktorzy wspaniale grają, bo publiczność nie odróżnia aktora od myśli utworu, dzięki Bogu, w tym jest fikcja tego przedsięwzięcia...

- Myśli Pan o ficeji treści teatru. A nie o iluzji między teatrem a normalnym życiem.
- Oczywiście.
- Dlaczego Pan powiedział, że widownia czasem więcej daje w teatrze niż aktor?
- Po prostu dlatego, że teatr i aktor może żyć tylko stąd, że go ktoś obserwuje. Teatralne cische w czasie przedstawienia polegają na tym, że widzowie chcą coś rozumieć; właściwie więcej, chcą się czemuś poddać. Chyba jakiegis prawdzie.
- Można mówić więc o jakimis intencjonalnym nastawieniu widowni przed oglądaniem przedstawienia.
- No tak. Widownia zawsze przychodzi z czymś do teatru. Widz chce zostać wyrwany z czasu, w którym egzystuje, i chce być uniesiony ku myślom, które chce afirmować. Relaks widza w teatrze polega na tym, że przenosi się on w inną wiarygodną rzeczywistość; i jest on w stanie w nią uwierzyć, bo wydaje mu się rzeczywistością wyższą czy lepszą.
- Czyli w świat iluzji. A jednocześnie, przeżywanie iluzji posiada odniesienia bliskie przeżyciom religijnym.
- Tak. Trochę.
- A czy aktor – zdaniem Pana – nie doznaje czegoś podobnego w czasie tworzenia teatru?
- Chyba też. Rodzaj aktywności widza i aktora jest odmienny, ale spójnia, która powstaje z woli publiczności, jest związkiem o charakterze społecznym, to znaczy, polega ona na tym, że ponad materią dnia dzisiejszego panują pewne idee. Daleki jestem tutaj od definiowania całego procesu, ponieważ nie jest to zgodne z moją naturą, nie leży w niej, ale może nazwałbym ten proces romantycznie, że to „próba znalezienia wspólnej idei”, mimo przesłanek wielorakich i sprzecznych. „Idea” też zresztą, nie

byłaby tu słowem prawdziwym. Może lepszym jest tu określenie – „myśl”?

– Jeśli dobrze Pana zrozumiałem, to chodzi o jakiś punkt porozumienia, i nawet może nie tylko intelektualny, ale pełniejszy, włączający w siebie to, co emocjonalne, czyli byłby to dla obu stron punkt totalizujący całość osobowości ludzkiej. A więc teatr jest w pewien sposób totalizacją?

– Ale, wie pan, że tu wcale nie można mówić o totalizacji, jako chęci doznań, bo to często jest chęć ambiwalencji. I w końcu, wcale nie wiem, w czym się człowiek chce upewnić, a czemu zaprzeczyć. I nie wierzę tu wielu interpretacjom. Na przykład, jak się człowiek spowiada, i nagle mu się przydarzy fizjologiczna niedyspozycja, to jak to człowiek interpretuje? Czy, że jego natura fizyczna była silniejsza niż natura jego ducha? Większość ludzi będzie uważała, że stało się coś strasznego. Ale czy naprawdę tak będzie uważała? Myślę, że tylko z pozoru. Człowiek jest wieczną sprzecznością, mimo że uładnione interpretacje usiłują często jednoznacznie ocenić czy wykreślić drogę ludzkiego losu i samego człowieka. Człowiek jest sprzecznością i dlatego teatr tak bardzo mnie pociąga; tak jest wspaniały, że w nim można człowieka na żywo ukazywać, badać, odkrywać. Tak też czytam *Dziady* Mickiewicza. Nie jest mi odległa myśl, że w czasie Wielkiej Improwizacji chłopci, którzy sprowokowali ten obrzęd, usiłują zrozumieć, co się w Konradzie dzieje, ale nie potrafią.

– Ponad dwadzieścia lat reżyseruje Pan w wielu krajach. Ma Pan chyba najbogatsze zagraniczne doświadczenia spośród wszystkich reżyserów polskich. Jak mógłby Pan ocenić obecną sytuację teatru w Polsce, w porównaniu z innymi krajami?

– Wydaje mi się, że Polska jest niesłychanie podatnym terenem dla teatru, bo myślenie w Polsce nie jest zawężone. Obecny jest u nas pewien sposób

wielowarstwowego interpretowania spraw i można mówić o pewnym rozwarstwieniu społecznym w sferze myśli i idei. W tej oto sytuacji wychowuje się w Polsce młodzież. To bardzo dobrze, że tak jest. Młodzież bowiem nie musi dochodzić sama i tylko myślowo do tego rozwarstwienia, jest w nim już urodzona. Rozwarstwienie między ideą a prawdą, fikcją a myślą natomiast tak konstruuje świadomość narodową, że jesteśmy bardzo czuli na wszelkie pódwójne znaczenia, co bardzo ważne dla teatru.

– I to na równi dla obu stron – twórców i odbiorców?

– Oczywiście. Nie wiem, czy narody syte mogą myśleć metaforycznie. Odwrotnie, uważam, że narody syte myślą konkretnie, niemetaforycznie. W „niedojedzeniu” i „niespełnieniu” naszego narodu tkwi wielka twórcza siła. Oczywiście, istnieje też w nas idea dosycenia, dobrobytu, do którego dążymy. Ale jednocześnie i jego zaprzeczenie, bo ta prawda tkwienia pośrodku, którą mamy w sobie, także jest wartościowa. Ze sprzeczności ideału i rzeczywistości rodzi się więc człowiek, który do rzeczywistości nie przylega i nie jest z rzeczywistości zadowolony. W tej sprzeczności rodzi się myślenie. Wydaje mi się, że dlatego Polska jest idealnym gruntem dla teatru, gdzie przecież urzeczywistniają się marzenia, idee, a jednocześnie ukazuje się rzeczywistość. Oba czynniki – rzeczywistość i marzenie są niezwykle w teatrze ważne. I oba te czynniki w rozszerzonym sensie zawiera polska rzeczywistość; jest tu i rewizja tych ideałów i marzenia, a jednocześnie rewizja naszej istniejącej rzeczywistości, a także i rewizja naszej przyszłej dobrej materialnie rzeczywistości. Z tego sprzężenia rodzi się prawdziwie wielka twórczość.

Znam społeczeństwa inne, także i społeczeństwo amerykańskie, gdzie

kryzys wynika z przesyty. Nasz kryzys wynika z niedosytu. Uważam, że ten nasz niedosyt jest takim samym fermentem jak i ich przesyty, a nawet przydaje mu większe znaczenie dlatego, że idea nie jest u nas zabita. W Ameryce zaś idea dojścia do szczęścia jest już martwa. Odnajduje się ją na nowo, ale w taki sposób, że nie jest już ona jednoznacznie wartościowa. Najlepszym odpowiednikiem życia teatralnego Ameryki jest Living Theatre. Tworzą go ludzie, którzy skazują się na biedną egzystencję, żeby robić sztukę. I jest to pozycja społecznie już fałszywa, chociaż przedstawienia ich mają bez wątpienia wielkie wartości. Nie mogę pogodzić się z tą ideą, bo w końcu straszna góra dobrobytu amerykańskiego rodzi w zasadzie twórcą, ale biedną mysz. Nie wierzę, żeby ubóstwo, narzucone sobie cierpienie, było społecznie i ludzko sensowne. Nawet po to, żeby tworzyć sztukę. Nie mogę w to uwierzyć, że ofiara jest drogą ku dobru. Hasło takiego teatru: kochajmy się, „make love not war” jest szalonym uproszczeniem tego, co jest. Nie jest to przecież idea na miarę naszych doświadczeń. W przesyconej Ameryce istnieje tęsknota do najprostszych ludzkich uczuć. Ale czy są one tak autentyczne jak nasze, które przecież wzięły się z niedosytu? Co innego, że obie te tendencje mogą się gdzieś spotkać. Ale nasza sytuacja jest bardziej prawdziwa. Chociaż właściwie moment historyczny, w którym obecnie istniejemy, też jest momentem pewnego urojenia. Idea to w końcu wyższa od materii, a naród właściwie żyje w warstwie materii, a nie idei. Ja nie wiem, czy to dobrze czy źle, ale tak jest. Może zresztą są to problemy nierozwiązywalne?

Chciałbym zacząć od dworu Oberona, a to z tej przyczyny, że Oberona i Tytanię określa się jako bogów, tymczasem mają oni analogię zarówno w historii Anglii, jak i w każdej takiej rzeczywistości, w której dwór nie jest już zależny od siły determinującej jego postępowanie, a więc od jakiejś siły wyższej. Na swoim dworze Oberon pełni funkcję mistrza uciech, natomiast Tytania działa jako regentka państwa. To obustronne porozumienie wyraża się w ten sposób, że Oberon powołuje się na stosunki Tytanii z innymi władcami, zaś Tytania na stosunki Oberona z innymi władczyniami.

Spór toczy się w sztuce o chłopca – Oberon interesuje się nim z pobudek erotycznych, Tytania w pewnym sensie również. W wypadku Tytanii jest to zresztą bardziej działanie zastępcze, jeśli wziąć pod uwagę jej niespełnione macierzyństwo. Tytania i Oberon są jednak w pełni świadomi motywów swego działania.

Scena zaczyna się od tego, że Oberon chce chłopca uwieść i zostaje na tym przyłapany przez Tytanię. Dochodzi do wybuchu zazdrości, który raz jeszcze wyjaśnia całokształt stosunków oraz potwierdza, że małżeństwo to nie osiąga wprawdzie baśniowej szczęśliwości, jednakże dzięki wyraż-

Puk służy u pary małżonków i trzeba stwierdzić, że jego zależność od Oberona jest uwarunkowana również klasowo – Oberon pozostawia mu wiele swobody, ale Puk musi wykonywać jego rozkazy. Puk zna swoje granice – jego satysfakcja erotyczna polega na tym, że może uczestniczyć w cudzej sprawie, ale tylko z daleka; jest on postacią, która oscyluje pomiędzy sferą baśni a ludzką rzeczywistością. Pełnego zaspokojenia właściwie nie może znaleźć, a to z przyczyn klasowych, seksualnych i tych, które są wynikiem jego zależności. Puk mści się więc na biegu wydarzeń tego świata, to upodabnia go do diabła, z tą jednakże różnicą, że bardziej dąży do prawdy niż do zła. Nie może się ani na chwilę wyzwolić z zależności od Oberona i Tytanii, ponieważ tylko w powiązaniu z nimi może się sam spełnić i tylko dzięki temu egzystuje.

Dalszą racją jest to, że dwór z Oberonem, Tytanią, Pukiem i elfami jest właściwie nieśmiertelny, to znaczy są oni obdarzeni bytem nadziemskim, od którego ani śmierć nie może ich wyzwolić, ani też nie może on ulec zmianie pod wpływem innego wyzwolenia. Słowa „jam wysłan z miotłą, co zmiecie / naprzód przede drzwiami śmiecie” w końcowych monologach Puka odwołują się do niezmienności owego stosunku sługa – pan, nie stanowią natomiast przypomnienia obowiązków Puka wewnątrz istniejącej harmonii. Jest on przeciwny obowiązkowi tej harmonii, lecz nie może ich zmienić.

O ile Puk to swego rodzaju akt zemsty na harmonii tego świata, o tyle elf to, w przeciwieństwie do niego, sługa Tytanii, która przecież do pewnej harmonii świata dąży. Elf jest postacią jak gdyby równoległą do Puka, lecz jego egzystencja polega na tym, że on ma okazję „się spełnić” i upatruje

swoją funkcję w tym, by ukształtować świat bardziej harmonijnie – po myśli Tytanii. Inaczej niż Puk, jest całkowicie zadowolony ze swej roli. W scenie tej można dostrzec rozmowę dobra ze złem – Puka wiedza o świecie obejmuje zarówno sprawy seksualne, jak polityczne, po prostu ludzkie; elf widzi swoją funkcję – a także swoje zadośćuczynienie – w tym, że jako doskonały sługa upiększa harmonijnie świat po myśli Tytanii.

Mówię o elfach, ponieważ w całej strukturze Shakespeare'owskiej między dworem Oberona, dworem Tytanii i grupą prostaków dostrzegam bliższą analogię, harmonię zbudowaną na analogiach. Elfy uważam za sługi na dworze Tytanii i Oberona. Mają one ochraniać dwór Tytanii i Oberona: jeden z elfów jest okiem, które śledzi, by pary tej nie spotkało nic złego, inny jest uchem, które nasłuchuje, czy ludzie o czymś nie przebąkują lub nie szemrzą, inny znów jest sprzętem, na którym można siadać. Ten jest najcięższy i najpewniejszy. Czwarty elf, wiecznie uśmiechnięty, troszczy się zawsze o dobry nastrój pary władców, wszystko znosi z uśmiechem, dostosowuje się do każdej okoliczności. Nie jest on jednak błaznem dworskim, który dostarcza tylko taniej uciechy; jego śmiech musi wprawiać kogoś w dobry nastrój, ale to, co mówi, nie musi być mądre.

Elfy ustawiłem częściowo akrobatycznie, częściowo tanecznie, dążyłem do skrzyżowania parodii tańca klasycznego z akrobatyką, która przeciężyła ograniczenia ludzkiego ciała. Elfy te nie są związane z czasem, przestrzenią i sytuacjami. To samo odnosi się do Puka. Pukowi dałem dublera, aby ukazać, że nie jest on związany z czasem i przestrzenią – zaaranżowałem to tak właśnie, ponieważ Puka w normalnych warunkach

człowiek nie może dostrzec, bo jest on niewidzialny, a jeśli chodzi o możliwość ruchowe, ma je w stopniu nieograniczonym.

A teraz dwór Tezeusza. Tezeusz z pewnością pokonał Hipolitę i posiadał ją na polu walki. Małżeństwo, które zawarł z Hipolitą, jest pewnego rodzaju unią dwóch państw, zatem małżeństwem wykalkulowanym, nie mającym z miłością nic wspólnego. Jednakże wobec dworu i młodego pokolenia, dla uzdrowienia stosunków politycznych, stwarza się pozory, że Tezeusza i Hipolitę łączy wielka miłość. Mówiąc o stosunkach politycznych, mam na myśli konflikt między młodym i starym pokoleniem.

Podczas gdy Egeusz jako przedstawiciel pokolenia feudalnego i „rycerskiego” zakłada, że jedynie jego wola i jego działanie są nakazem, który musi być spełniony, to ludzie młodzi, o umysłowości renesansowej, znajdują się w opozycji do niego; uważają, że będą uczciwi, jeśli są wierni swoim uczuciom. Chcą być uczciwi i nie ukrywać swoich uczuć. Sprawą Tezeusza jest strzec harmonii w obrębie tego nowego tworu państwowego. Tezeusz posługuje się nowym rodzajem dyplomacji. Hipolita natomiast jest kobietą, która tego nie pojmuje, wierząc, że dopnie swego przez same rozkazy. Tezeusz myśli dialektycznie, wyławia prawdę z tego, co dzieje się w obu przeciwnych sobie obozach, i próbuje ją uwzględnić, podczas gdy Hipolita uważa, że jeśli ktoś lub coś występuje przeciw dworowi, musi być przez dwór zwalczane. Hipolita jest niedialektyczna, jest po prostu kobietą i jako kobieta chce narzucać swoją wolę. Tezeusz natomiast pojmuje życie jako pewien rodzaj doświadczenia, które da się regulować, pragnie zachować harmonię w państwie. Ale harmonię można osiągnąć jedynie po zastanowieniu się nad tym, jak można pogodzić młode pokolenie ze sta-
rzym.

Filostates jest na tym dworze człowiekiem, którego można by nazwać ministrem kultury. Przeciwwstawiłem mu postać ministra wojny, który dąży jedynie do rozszerzania państwa drogą podbojów wojennych, podczas gdy minister kultury, w przeciwieństwie do niego, pragnie zachować w państwie pokój i tą drogą przysparzać mu chwały. Ów minister kultury za najważniejsze swoje zadanie uważa ukrywanie własnych poglądów; ze wszystkiego umie się wywinąć, jest służalczy, wie, jak omotać Tezeusza, ale wie także, że jego siła polega na tym, żeby się z niczym nie identyfikować i nigdy nie wyrażać swojego zdania. Minister wojny wie tylko jedno: powodzi mu się lepiej, gdy wojna się przeciąga; kiedy się kończy, traci on wszelkie znaczenie. Jeśli cokolwiek dzieje się wbrew woli Tezeusza, natychmiast to podtrzymuje, sądzi bowiem, że umocni swoją funkcję. Na przykład w sporze pomiędzy Tezeuszem i Egeuszem od razu gotów jest wystąpić przeciwko Tezeuszowi. Lecz natychmiast wkracza, gdy tylko zostaje naruszony honor państwa. Nowa harmonia w państwie Tezeusza polega na tym, by ustrzec państwo przed wojną i pozwolić mu istnieć w nowym porządku.

Jeśli chodzi o czwórkę kochanków – Hermię i Lyzandra, Demetriusza i Helenę – zakładam, że istnieje pomiędzy tą czwórką związek, polegający na tym, że nie tają przed sobą prawdy swoich uczuć. Aż do zakończenia sztuki, kiedy to zostają przyłapani przez Tezeusza, zachowują całkowitą szczerość. Później natomiast ukrywają najłżejszy nawet cień uczucia, rzetelności i naturalności. To, co robią w akcie piątym, jest niczym innym, jak tylko wkradaniem się w łaski dworu, aby przyjąć wzór skorumpowanego życia, sprzeniewierzając się naturalnym pragnieniom.

Zmiany postaci przebiegają w sposób zupełnie naturalny. Jeśli Lyzander zmienia partnerkę, traktuje nową równie poważnie jak tę pierwszą; nie kłamie, mówi absolutną prawdę, w którą jednak obie kobiety nie wierzą. Pary kochanków muszą być obsadzone bardzo młodzieńczo i bardzo uczciwie, ażeby w piątym akcie można było pokazać całą ich fałszywość, skorumpowanie przez dwór, płaszczenie się i przymilanie dla umożliwienia sobie życia. Ich kariera na dworze polega na przewyciężaniu naturalnej uczciwości. Ważne jest, że nie kochają w sposób romantyczno-uduchowiony, lecz ujawniają swoje uczucia z całkowitą naturalnością, bez zakłamania.

Sceny z prostytutkami nie są farsą, lecz prawdziwą liryczną komedią ludową. Pigwa ma szanse zagrania z okazji wesela Tezeusza i poczytuje sobie za punkt honoru powiedzieć o świecie coś, co praktycznie stanowi istotę jego wiedzy o świecie. Pigwa powinien być człowiekiem starszym, który, jako ostatnią szansę w życiu, ma raz jeszcze możliwość podzielenia się ze zwierchnością swoim poglądem na świat. Ma on dwóch przyjaciół, Spodka i „Tyzbe”. Spodek jest przedstawicielem aktorów, związanym wprowadzie z Pigwą przyjaźnią, lecz dbającym zawsze o to, by jako aktor grać na pierwszym planie. Konkurentem Spodka jest rzemieślnik grający rolę Tyzbe. „Tyzbe” nie może być komiczny – jeżeli mówi, że nie ma jeszcze włosów na brodzie, musi to wskazywać, że jest on jeszcze młodszy niż Spodek i dlatego nie ma szansy grywania czołowych bohaterów.

Postaci Ściany, Księżycy i Lwa pojawiają się w tej grupie jako nowe, ponieważ początkowo Pigwa naszkicował całkiem inny projekt, który dopiero podczas scen z prostytutkami staje się zupełnie przejrzystą aluzją do

trzech wesel odbywających się na dworze. Tych troje – Księżyc, Ściana i Lew, to najwyraźniej wysłannicy związków rzemieślniczych albo członkowie cechu, którzy zajmują się sztuką, i których Pigwa wykorzystuje później w przedstawieniu.

Ściana jest ścianą, która wznosi się między miłością młodych, a więc przedstawia ona właściwie starą generację, Egeusza.

Księżyc jest tu symbolem fantazji, w przeciwieństwie do Lwa, którego możemy całkiem konkretnie zidentyfikować jako symbol władzy państwowej. Wyjaśnia to symbol lwa, jaki Tezeusz nosi na kostiumie, a wszystko, co mówi się o lwie, mówi się o państwie. Księżyc to symbol fantazji, nieograniczonej fantazji ludzkiej.

Człowiek grający Ścianę jest fizycznie podobny do Egeusza, jest jednak o wiele bardziej chłopski i naiwny. Z tej naiwności wynika też jego humor, który Pigwa świetnie wykorzystuje. Księżyc natomiast jest człowiekiem bez reszty rozmarzonym, który nie rozumie rzeczywistości, który nie rozumie też, podobnie jak Ściana, przenośnego znaczenia swojej roli, gdy tymczasem Pigwa i „Tyzbe” pojmują to w całej pełni.

Lew jest praktyczny, silny, naiwny, najgłośniejszy, ma on tylko w sposób symboliczny ukazywać niebezpieczeństwo zagrażające ze strony władzy państwowej. Pigwa korzysta z tego w poszczególnych scenach i z pomocą występujących postaci odkrywa nowe symbole, które później zużytkowuje.

Do dworu Tezeusza dodałem jeszcze dwie postaci, dworskich sługusów. Dworacy ci pełnią funkcję szpiegów, występują też w rolach służących, którzy świetnie wywiązują się ze swych obowiązków, ale wymieniają

między sobą porozumiewawcze spojrzenia, gdy Tezeusz mówi, na przykład, o polityce czy o sztuce. Dzięki tym postaciom staje się jasne, że dwór nie jest właściwie dworem wolnym, że ma ograniczoną swobodę ruchów i tylko na zewnątrz pozoruje wolność, która wewnątrz nie istnieje. Wynika z tego, że dwór nie jest baśniowy, lecz taki, który musi uważać, aby wszystko znajdowało się w zasięgu jego wzroku.

Przy innej okazji dworacy ci występują jako myśliwi, z pejcami – sport, którym rozkoszuje się dwór. Czują się oni strażnikami władzy państwowej – pojawiającego się Lwa uważają za obrazę tej władzy, gdy tymczasem Tezeusz znosi to cierpliwie, wychodząc z założenia, że w przypadku obrazy władzy państwowej nie ma nic rozsądniejszego, niż przymknąć na to oczy. Obaj dworacy, a także Hipolita, uważają, że postępuje niedyplomatycznie. Ale Tezeusz jest dostatecznie mądry i myśli wystarczająco dialektycznie, by sprawując władzę umieć się niekiedy potknąć.

W chwili, gdy Pigwa zamierza wygłosić swój epilog – raz jeszcze podsumowaną prawdę o małżeństwie Tezeusza i Hipolity, o dwóch nowych parach i o aluzjach zawartych w historii Pirama i Tyzbe – dochodzi między nim a Tezeuszem do starcia, to znaczy Pigwa nie może wygłosić swojego epilogu, nie może powiedzieć prawdy, lecz potrafi wybrnąć z sytuacji przy pomocy aktorów, każąc im odtńczyć ludowy taniec. Pigwa musi odejść złamany, była to bowiem ostatnia jego szansa powiedzenia dworowi, co sądzi o życiu. Aktorzy triumfują, że mogą puścić się w płasy, zamiast uogólniać jakieś rozsądne myśli. Postacie te są również wmontoowane w zakończeniu trzeciego aktu.

Mimo że małżeństwo zostaje zawarte z udziałem Kościoła, wszystko jest

pomyślane niezbyt po chrześcijańsku. Wszystkie stosunki seksualne mają miejsce w lesie – stosunki Oberona z chłopcem, Tytanii z osłem, także Puka i, w pewnym sensie, elfów, które co prawda powstrzymują się od obcowania płciowego, lub też go w ogóle nie znają. W końcu trzeciego aktu, po monologu Puka, rozgrywa się urojona orgia – namiastka fizycznego połączenia się wszystkich par. W imaginacji, ubraniu, przeżywają to, co musieli przeżyć rozebrani. Zakończenie trzeciego aktu jest właściwie rozwiązaniem problemów i spraw natury fizycznej.

Odkrycie w czwartym akcie obu młodych par przez dwór Tezeusza równa się przyłapaniu ich na gorącym uczynku. Tezeusz, powstrzymując Egeusza od ingerencji – Egeusz nie może pogodzić się z tym, że obie pary, chociaż bez ślubu, leżą złączone obok siebie – pozyskuje młode pokolenie i uśmierza gniew starszego. Ponadto daje przez to dowód, że jego rządy są sprawiedliwe, a on sam jest w stanie utrzymać w państwie harmonię.

W zakończeniu utworu, gdy świat osiągnął harmonię, Oberon i Tytania mogą się znów pojednać – Tytania musi odstąpić Oberonowi chłopca, Oberon musi się poddać rozkazom Tytanii. Tym cynicznie kończy się sztuka: spór Oberona i Tytanii był punktem wyjścia, przypadkowo tylko harmonia świata stanęła na przeszkodzie temu sporowi i dzięki niej został on zlikwidowany. Z warstw niższych prostacy zostają pozyskani dla nowego dworu; jednego z nich wykorzystano w kłótni między Pigwą i Spodkiem, aby przyciągnąć do dworu większość tej naiwnej, niższej warstwy.

Epilog Puka nie jest epilogiem pojednawczym – jest wyrazem buntu przeciwko rządóm Oberona i harmonii świata. Puk nie może się z tej

harmonii wyzwolić, pozostaje poddanym, sługą. Dwaj sługusi na dworze Tezeusza, którzy na polecenie Tezeusza chcą go ująć, nie wiedzą w ogóle, kim on jest, ponieważ nie mogą go zobaczyć. Przy drugim, końcowym monologu Puka sądzą, że już będą mogli go pochwycić, ponieważ go słyszą – ale nie widzą – zbliżają się do niego po prostu. W chwili, gdy Puk wypowiada ostatnie słowa, chwytają się nagle za ręce – lecz Puk im umknął, jeszcze się śmieje; że splątał im takiego figla. Wyraża się w tym myśl, że władza państwowa ustawicznie dąży do wprzęgnięcia fantazji człowieka w swoją służbę – a jest to problem praktycznie nie do rozwiązania.

Akt piąty zawiera scenę Pirama i Tyzbe, czyli przedstawienie prostaków, analogiczne do sceny z aktorami w *Hamlecie*. Pigwa, z chwilą gdy się pojawia, mówi wyłącznie rzeczy niemiłe – i Tezeusz godzi się na to. Wszystkie aluzje mają tu swoje odbicie – w stosunkach między Tezeuszem i Hipolitą, czy między Tezeuszem i młodym oraz starym pokoleniem.

Dwór doskonale rozumie, że Ściana, która dzieli kochanków, to stare pokolenie, które według swego prawa chciałoby decydować, kto jest czyją żoną i jak należy ludzi ze sobą kojarzyć. Młodzi chcą się pobierać zgodnie z uczuciem – starsza generacja opiera się na prawie feudalnym, na mocy którego rodzice orzekają, co mają robić młodzi.

Wszystko to dzieje się za zgodą Tezeusza, to znaczy władzy państwowej, która po prostu dopuszcza pewną krytykę. Jeśli Tezeusz mówi: „Dobrze zarzycałeś, lwie”, ma na myśli nie to, że lew dobrze zarzycał, lecz że w tym miejscu odezwała się władza państwowa. Wyłania się z tego ów sens¹³⁹

przenośny, który dotyczy całej sztuki, jak również ustawienia poszczególnych postaci. Ważne jest, aby prostytutki grali miłość i śmierć poważnie, aby sceny te stały na pograniczu liryki, i to liryki prawdziwej, gdyż przedstawiają oni uczucia, które, być może, rysują się w ich wyobraźni, lecz których przecież nie przeżywają tak jak może to czynić dwór; mają tylko niejasne wyobrażenie o tym, jak wygląda miłość. Klasowo stoją oni znacznie poniżej ludzi, którzy mogą swobodnie mówić o miłości. Jest sprawą ich fantazji, by te uczucia zagrać prawdziwie.

Shakespeare tak napisał te sceny, że stoją one na pograniczu liryki i komizmu – lecz pogranicze liryki i komizmu nie może być farsą. Bez elementów lirycznych w przedstawieniu prostaków w piątym akcie sztuka jest w ogóle nie do pomyślenia, bowiem klasa niższa tylko przez to nabiera znaczenia, że spełnia się jedynie we własnej wyobraźni. Orgiom przy końcu trzeciego aktu prostytutki mogą się tylko przypatrywać z wielkim zainteresowaniem i zdziwieniem, jako stan trzeci nie mogą brać czynnego udziału w tym, czego się zaledwie domyślają. Przyglądają się tylko zdumieni.

A teraz krótka charakterystyka poszczególnych postaci:

O b e r o n i T y t a n i a. Każde z nich powinno mieć około pięćdziesięciu lat – za tym przemawia ich ludzkie doświadczenie.

Oberon musi znajdować przyjemność w kształtowaniu losów świata według nakazu zmysłów, natomiast Tytania dąży do wprowadzenia w świecie harmonii. Oboje pozostają wobec siebie w sprzeczności: Tytania pragnie harmonii świata, Oberon – harmonii natury, to znaczy chce, aby każdy żył w zgodzie ze swoją naturą. Oberon dobrze jednak wie, że aby

mogła istnieć harmonia natury, trzeba najpierw stworzyć harmonię świata.

Oberon ustępuje więc Tytanii – otrzymuje za to chłopca. Żądza panowania Tytanii ma swoje źródło w tym, że nigdy nie była ona matką, że nigdy nie dała początku nowemu życiu. Czepia się więc cudzego życia, bo własne nie było jej nigdy dane.

Tytania musi być królową, która ukrywa myśl o wszystkim, co nie było jej dane, mimo to jednak można wyczuć, że jej stosunek z osłem jest stosunkiem prawdziwym, że zmysłowo znajduje ona ekwiwalent, który praktycznie jej odpowiada.

Dwór Tytanii i Oberona musi być całkowicie realny, oparty na doświadczeniu historycznym.

P u k. Puk jest istotą poza czasem i wiekiem, wszystko jedno – młodą lub starą. Dokonuje on zemsty na niesprawiedliwości natury. Nie ma powiązań seksualnych, wyżywa się w intrydze. Intryga go fascynuje, ponieważ w dysharmonii świata odkrywa on swe własne odbicie. Bawi go to, że pary mieszają się pomiędzy sobą, choć jest to tylko przypadek. Intryga jest dla niego jak gdyby zaspokojeniem zastępczym. Jest on symbolem fantazji ludzkiej, która, nawet nie znajdując zaspokojenia, musi egzystować; jest śmiertelny a niespełnialny na ziemi.

E l f. Elfa musi grać mężczyzna; jeśli tę rolę zagra kobieta, natychmiast stanie się to przesłodzone. Elf jako mężczyzna musi być naiwnie głupi, dumny z tego, że roznosi perły rosy i wszystko upiększa, przystraja. Musi być doskonały technicznie, ponieważ w akcji jest kontrpartnerem Puka – jednakże obaj podlegają dworowi. Obaj znajdują na to tylko jedno zdanie, 141

wypowiadane w porozumieniu, z uczuciem: musimy służyć dworowi. Tezeusz. Tezeusz musi być barokowym księciem, który nie utracił jeszcze swych chłopskich rysów. Nie może mieć w sobie nic z gładkości sytego władcy; musi być władcą, który ma tyle siły, a także i mądrości, by utrzymać w rękę państwo. Musi być chłopem, który znalazł się w sytuacji księcia, posiadać siłę i stanowczość właściciela majątku ziemskiego. W tym układzie jest on stroną słabszą.

Hipolita. Hipolita jest wykształcona estetycznie, lecz brak jej wykształcenia w tym, co się tyczy panowania. Wszystkie jej odczucia estetyczne wyprzedzają odczucia estetyczne Tezeusza. Z drugiej strony jest bardzo dokładna i bardzo bezpośrednia; jako władczyni potrafi być harda i nieprzyjazna, gdyż nie może znieść, że prostacy obrażają państwo. Zachowanie się Hipolity jest klasycznym przykładem upierania się przy swojej racji, bez oglądania się na cokolwiek; z drugiej strony posiada ona silniejsze poczucie estetyki niż Tezeusz.

Filistrates i minister wojny. Filistrates musi być człowiekiem starszym, który prześlizguje się zręcznie z jednego rządu do drugiego. Jego profesją stało się mówienie o niczym. Jest gładki, nadskakujący i miły, podczas gdy minister wojny jest tępý i pała chęcią dowiedzenia swoich racji poprzez konflikt i wojnę. [Filistrates] wie, kiedy należy się uśmiechnąć, gdzie nie można ujawnić stanowiska, i gdzie można je zdradzić...

Pary kochanków. Różnicowanie obu tych par polega na tym, że kochankowie przechodzą przez wszystkie fazy: od pierwszego uczucia miłości do pierwszego uczucia zazdrości.

142 Helena jest bardziej doświadczona, ponieważ kocha już w momencie, gdy

sztuka się zaczyna; jej miłość pozostaje niespełniona. Helena przeżyła już rozczarowanie.

Hermia jest tą, która dopiero się zakochuje, z Heleną wiąże ją uczucie wykraczające poza zwykłą, młodzieńczą przyjaźń.

Ich wzajemne stosunki zostają zakłócone przez Lyzandra i Demetriusza. Tym, co wiąże tych czworo aż do przebudzenia, jest wzajemne porozumienie, że będą otwarcie głosili swoje uczucia. Skorumpowani zostają dopiero wówczas, gdy do akcji wkracza księżę.

Helena jest nieco dojrzalsza niż Hermia, Lyzander króczy drogą bardziej skomplikowaną niż Demetriusz. Musi to być pokolenie w wieku od osiemnastu do dwudziestu pięciu lat. Muszą mieć temperament, abyśmy mogli uwierzyć, że wzajemnie się kochają, mimo że najczęściej wyraża się to w sposób romantyczny i zostaje przedstawione jako marzenie. Widać tu jednak bardzo dynamiczne reakcje cielesne, polegające na tym, że młodzi przyskakują do siebie, kłócą się gwałtownie. Jest to stan dynamicznego rozwoju stosunków miłosnych. Wszyscy czworo mają niezwykle aktywną postawę wobec spraw cielesnych.

Egeusz. Egeusz to przedstawiciel feudalnej klasy rycerskiej, która nie może pojąć zmiany warunków historycznych i nie dostrzega, że dyplomacja jest dla państwa ważniejsza niż strzeżenie rycerskiego honoru. To nastawienie sprawia, że Egeusz, jako stary rycerz, zależny wprawdzie od Tezeusza, lecz, bądź co bądź, wielce zasłużony obywatel państwa, nie cieszy się już takim szacunkiem jak w czasach feudalizmu. Jest typem porywczego rycerza – gdy ktoś urazi jego honor, natychmiast dobywa

miecza i chciałby ścinać głowy. Powinien mieć około sześćdziesiątki i stać w zdecydowanej opozycji do dworu Tezeusza.

Elfy. Elfy są tutaj po to, aby ukazywać świat nadprzyrodzony. Elfy Tytanii są rodzaju żeńskiego, elfy Oberona rodzaju męskiego. Świat nadprzyrodzony, jaki przedstawiają, można malować całkiem romantycznie, ale na scenie wszystko to musi być rzeczywiste. Jedyne, co mogą przewyższać inaczej niż normalni ludzie, to odległość, wymiar. W ruchu opartym częściowo na tańcu klasycznym, częściowo na akrobatyce, elfy stają się w pewnym sensie nierzeczywiste, ale powinny wydawać się również groźne. Działają nie tylko w imię dobra, występują po prostu w funkcji, jaką mają na dworze.

M u z y k a. Muzyka musi być piękną muzyką sfer, która stale przeciwstawia harmonię świata temu, co dzieje się na scenie.



Teatr żywego człowieka

*

*

*

*

Rozmowa z Konradem Swinarskim

- Słyszałam, że w najbliższym czasie przystępuje Pan do pracy w filmie?
- Tak, mam nakręcić film według jednego z dramatów Wyspiańskiego.
- Czy łączy Pan z tym przedsięwzięciem jakieś plany na przyszłość?
- To jest taka wakacyjna próba. W szkole filmowej byłem w 49 roku i szybko wróciłem do plastycznej. Od tamtej pory myślałem czasami o filmie, ale właściwie znalazłem swoje szczęście w teatrze.
- Ostatnio miał Pan niebywale szczęście z *Dziadami* Mickiewicza. Prawie wszystkim się podobała, a Witold Filler publicznie uznał to przedstawienie za najwybitniejsze wydarzenie teatralne 30-lecia Polski Ludowej. Co Pan sądzi o takiej reakcji krytyki na swoje dzieło?
- Ja zawsze się cieszę, jak istnieje taka podstawowa dyskusja na temat tego, co robię. Tym razem rzeczywiście nie ma zdecydowanie negatywnych recenzji, nie ma tego, co zawsze z okazji moich przedstawień bywało, że część prasy krakowskiej potępiała je za amoralność, za bezideowość, za brutalność i za inne jeszcze cechy obiegowe niemoralności. A reakcja drugiej części była odpowiedzią na te ataki.
- Przywiązuje Pan dużą wagę do opinii prasy lokalnej?
- Bardzo cenię Kraków za to, że tam może coś jeszcze kogoś do głębi obchodzić. Przez jakiś czas bywało i tak, że profesorowie Uniwersytetu zabraniali studentom uczęszczać na moje przedstawienia. Tym razem tylko Pani Zbijewska zdążyła napisać przed ukazaniem się prasy stołecz-

nej, że są to wszystko kradzione pomysły, że niektóre nawet dobre...

– Wykorzystał Pan różne doświadczenia teatralne ostatnich lat. Dało to nową jakość, ale przecież nowych chwytów stylistycznych u Pana nie ma.

– Taka synteza wszystkich chwytów? A czy to w ogóle można inaczej? Czy istnieją w ogóle nowe chwyt stylistyczne?

– Wydaje mi się, że można, Grotowski stworzył rzecz, która przed nim nie zaistniała w tej formie. Niezależnie od tego czy wyszedł od pogłębiania metody Stanisławskiego, czy od studiów nad filozofią indyjską.

– Nie przeczę, jest to zupełnie nowa jakość. Powiedzmy, że Grotowski jest w tym zakresie czymś zupełnie innym od...

– Od Pana?

– On też stawia sobie pytania o życiu i próbuje na nie odpowiedzieć. Ale różnimy się od siebie już przez sam fakt, że jego teatr ogranicza się do znacznie mniejszej ilości widzów, że dla przeciętnego widza teatr ten nie jest tak zrozumiały jak to, co ja robię. U mnie literatura nadal jest kośćcem teatru. Nie chcę przez to powiedzieć, że u Grotowskiego jej nie ma. On realizuje na scenie swoją własną literaturę.

– A jaka literatura interesuje Pana?

– Ja dzielę całą literaturę na literaturę powyżej pasa i poniżej pasa. Powyżej pasa to na przykład Ionesco czy Mrozek, to ta literatura, która w miarę spekulacji wyłącza, że tak powiem, dolną część organizmu i ktoś bawi się w klocki. No, ale istnieje literatura taka jak Shakespeare czy nawet Genet, która obejmuje całego człowieka, od małego palca do czubka głowy. Tylko tacy autorzy mnie interesują. Wydaje mi się, że i Mickiewicz, i Słowacki, i nawet Krasiński dążyli do jakiejś pełni ludzkiej, to znaczy do ogarnięcia człowieka jako istoty nie tylko wobec bliźniego, ale i wobec

spraw wyższych i niezbadanych, dlatego mnie ta literatura tak fascynuje.

– I realizuje Pan na scenie własną wersję cudzej literatury. Mickiewicz nie pisał *Dziadów* w poetyce naturalistycznej.

– Mnie bardzo trudno wytłumaczyć tego typu stylistykę. Ja po prostu uważam, że jeżeli nie istnieje równowaga pomiędzy tak zwaną częścią myślową a częścią zmysłową u człowieka, to wkrada się pewna nieprawda; jeżeli sprawy ducha nie są podparte sprawami ciała, czy sprawy myśli sprawami jedzenia. I jak w końcu Mickiewicz chce, żeby tam było jedzenie, to ja muszę dać to jedzenie, nie mogę kłamać. Właściwie nie potrafię przemawiać kategoriami estetyki, uważam, że o formie teatru powinna decydować treść w nim zawarta. Przecież w *Dziadach* pokazane są postaci w krańcowych sytuacjach, zresztą na tym polega dramaturgia, na komponowaniu z takich właśnie wycinków życia. W życiu istnieją i takie sytuacje, kiedy kogoś tak boli, że może wyskoczyć przez okno.

– Skok Rollisona spotkał się z zarzutem efekciarstwa na granicy kiczu.

– W konwencjonalnym teatrze pokazanie tego typu wypadku byłoby chyba dosyć nieznośne. Ale właściwie dlaczego nie pokazać tego, że on wyskakuje i nikt na to nie reaguje oprócz jednej młodej osoby, córki Sowietnika, którą to przeraża, a reszta udaje, że nie widziała co się stało. W Balu u Senatora biorą udział różni ludzie, którzy mają swoje różne interesy. Są tam młodzi i starzy, ci, którym na bytności zależało, i tacy, którzy mają zaproszenie i nie mogą się nie stawić. Więc rozwarstwienie tego balu można było o wiele lepiej uwidocznąć przy pomocy wypadku Rollisona, przez reakcje na ten wypadek unaocznić różnice w postawie każdego z uczestników Balu. Nad Balem też ciąży pewna tradycja...

– Czyli sądzi Pan, że wszystko to u Mickiewicza było, tylko nikt się dotychczas tym nie zajął. A czy taka wizja Balu nie jest po prostu wynikiem współczesnego myślenia?

– To jest po prostu moje myślenie. *Dziadami* właściwie na dobrą sprawę od rozmów z Leonem Schillerem nie interesowałem się. Przetrwało to nasienie we mnie tyle i tyle lat, aż zaczęło kiełkować w jakiś inny sposób. *Dziady* zafrapowały mnie, pozwoliły jakoś na nowo widzieć świat. Jeżeli mam pewne rzeczy, które mnie irytują na tym świecie i potem znajduję sobie utwór, który zawiera podobne treści, to właściwie jestem w nieustannym konflikcie z tym utworem. Na końcu muszę dojść do jakiegoś porozumienia, bo nie mogę utworu zniszczyć. Nie robię tego na papierze, sprawdzam słowo autora na żywym organizmie człowieka. Oczywiście mam pewne tezy zdefiniowane, kiedy przystępuję do realizacji. Na przykład scenę Obrzędu miałem naszkicowaną, wiedziałem, że odbędzie się w foyer, ale już co do rysunku samych postaci, to zacząłem improwizować biorąc z ludzi. Aktorzy zaczynają coś grać i widzę wtedy, czy rozumieją moją myśl, czy nie chcą jej przyjąć, czy ją przyjmują i coś się z tego w nich rodzi. Staram się wykorzystać nie ich stosunek do literatury czy teatru, ale ich stosunek do życia.

– Mówi się o Pańskich *Dziadach*, że jest to wybitne przedstawienie bez aktorów.

– A ja twierdzę, że ci aktorzy są po prostu bardzo dobrzy, bo nie potrafiały bez wiary w coś istnieć na scenie. Podczas gdy większość aktorów w innych teatrach istnieje dzięki temu, że wierzą tylko w siebie. Już nie pamiętam czasami, czyje były poszczególne pomysły, czy moje, czy aktora grającego daną rolę czy jeszcze innego aktora. Istnieje jakaś wymiana myśli. Dlatego

wybrałem teatr, na żywym człowieku to jest mi w jakiś sposób najbliższe, nie potrafiłbym być ani malarzem, ani pisarzem.

– Czy zgodziłby się Pan na określenie „teatr autorski”?

– Tak, ale nie mój jako autora, tylko tamtych autorów. Ja tego nie potrafię zdefiniować, zresztą taka definicja mnie osobiście nic by nie dała. Tyle że bym się powiesił obok innych polskich reżyserów, którzy mniemają o sobie, że robią teatry autorskie. Uważam, że jestem bardzo wierny autorowi, tak samo Mickiewiczowi, jak i Słowackiemu czy Krasińskiemu. Staram się ich nie upraszczać, staram się wydobywać ich złożoność, często wbrew ich własnym intencjom.

– W tekście ogłoszonym w „Literaturze” mówi Pan, że u Mickiewicza rację ma Ojczyzna. A u Pana, czy również Ojczyzna?

– Na pewno, bo w końcu ta Ojczyzna jest treścią *Dziadów*. A jeżeli moje przedstawienie odwołuje się do moralności obywatelskiej widzów, to treścią tego przedstawienia jest jakaś dbałość o sprawę Ojczyzny.

– Zwraca się Pan do dzisiejszego widza, dla którego Ojczyzna jest czymś innym niż była za czasów Mickiewicza, innym niż w okresie międzywojennym. Chwałą Pana za to, że przewycięzył Pan dotychczasową tradycję interpretowania *Dziadów*, że odzegnał się Pan od mszy za niepodległość narodu.

– Celebrowanie niepodległości... Nie mówię o przedwojennych inscenizacjach Schillera, myślę o tych powojennych. Teatr symplifikował konflikty zawarte w utworze w ramach my – oni, przestał wyrażać sprzeczności jednego obozu, zacieranie tych sprzeczności stało się stylistyką nieomal. Drugim kanonem, który się utrwalił, było to, że obrzęd wykorzystywano jako pretekst dla pewnych stylizacji teatralnych. Nie zwracano uwagi na to, czym ten obrzęd rzeczywiście był w historii, czym obrzęd może być w

teatrze. Ten obrzęd był takim prologiem i epilogiem do czegoś, co było rzeczą najważniejszą, czyli do III części *Dziadów*. Został w ten sposób pozbawiony żywotności, współudziału w całości utworu. W końcu wydaje mi się, że jedność *Dziadów* polega na tym, że przenikają się oba wątki, części trzeciej czyli politycznej i obrzędowej, mówiącej o winie, karze i sumieniu człowieka.

– A o czym według Pana mówi część trzecia?

– Właściwie o tym samym. Jej więc z częścią obrzędową upatruję w analogii pomiędzy Guślarzem a Konradem. Polega ona na tym, że Guślarz jest wśród społeczności wiejskiej człowiekiem poza społeczeństwem, bo nie jest on związany z legalnie obowiązującą wiarą chrześcijańską, jako że uznaje innych bogów. Jest on równocześnie przewodnikiem tej społeczności jako ten lepszy, rozumiejący więcej z jej konfliktów, ze spraw pozaziemskich i ze spraw duszy i sumienia, dlatego że odwołuje się do mocy, które nadal w człowieku istnieją, a po które Kościół nie sięga – Guślarz rozumie więcej od Kościoła chrześcijańskiego tego okresu, wie, że spowiedź nie załatwia wszystkiego między ludźmi. W końcu ci ludzie przychodzą na obrzęd nie tylko po to, żeby pomóc innym, ale żeby pomóc sobie. Guślarzowi Pan Bóg nie wyznaczył tej funkcji, to jest jego własny wybór, tak samo własny jak wybór Konrada na przywódcę duchowego narodu – obaj wyznaczyli sobie to samo miejsce, wywyższając się p o z a społeczeństwo. Tyle, że Konrad znajduje się o stopień wyżej świadomości, rozumie sprawy polityczne swojego okresu – Guślarz obejmuje społeczność wiejską, która spraw III części nie bardzo rozumie. I tę ostatnią scenę, kiedy Guślarz mówi „tę ranę sam sobie zadał”, ranę samozwańczej

pychy myśmy tak grali, żeby pokazać Guślarza jako człowieka, który obejmuje wyższą od własnej świadomość bliźniego. Przy takim rozumieniu klamra obrzędu przestaje być zabiegiem czysto formalnym.

– Czy odnosi Pan wrażenie, że myśl zawarta w tym przedstawieniu została odebrana zgodnie z Pana intencjami?

– Chyba tak, to znaczy wielu ludzi uważało je nie za zabawę formą teatralną, tylko za próbę pociągnięcia ich do odpowiedzialności za to, co się dzieje. Obserwując publiczność mam uczucie, że ludzie ci wychodzą nie z gotową receptą na życie, tylko zastanawiają się nad tym, na ile są współwinni własnego losu w kraju, w którym żyją, i mnie się wydaje, że od tej strony rozumieją to przedstawienie właściwie.

– Taki odbiór możliwy jest chyba tylko, kiedy widz da się całkowicie wchłonąć przez przedstawienie, kiedy wyzbędzie się uprzedzeń wobec jego drastycznej, agresywnej formy.

Wydaje mi się, że to zależy również od dobrej woli ludzi, którzy są na przedstawieniu. Są ludzie, którzy odrzucają wszystko, bo czują się moralnie odrzuceni od jakiegoś tam momentu. Trudno się na przykład dziwić zagorzałym dewotkom-katolikom w Krakowie, że nie akceptują, jeżeli dziewczyna obnaża się w ekstazie erotycznej przed obrazem Matki Boskiej. No, ale moim zadaniem jest widzów tak oszukać, żeby połknęli wszystko, od początku do końca. Nie uwzględniałem pośredniej możliwości; albo się wszystko odrzuca, albo się wszystko przyjmuje. Chciałem, aby dwoistość tego przedstawienia wykluczała dwoistość interpretacji, chciałbym, by nie zaistniała interpretacja omijająca, na przykład estetyczna.

– Mówi Pan o dwoistości, w moim odczuciu jest to dwoistość dość jednostronna. Dlaczego Pana przedstawienia mają aurę pesymistyczną?

– Może dlatego, że ja sam jestem takim optymistą...

– ?...

– Po prostu uważam, że świat nie jest taki wesoły, ale mam olbrzymią przyjemność bawienia się tym. Wiem, że tkwi we mnie ta naiwna wiara, że gdzieś dobro musi istnieć. Ale niech ono istnieje w myślach człowieka, niech nie istnieje jako apoteoza na scenie. Nie potrafię zrobić przedstawienia z optymistycznym wydźwiękiem w popularnym znaczeniu tego słowa. Pierwiastek optymistyczny powinien zrodzić się z tego pesymizmu. Uważam, że jeżeli ludzie myślą wychodząc z teatru, jest to już ta optymistyczna część przedstawienia.

– Ale co myślą i jak myślą? Mnie nie chodziło o tezy podane na talerzu, ale o te, które pod impulsem przedstawienia mogą powstać. Otóż ani po *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*, ani po *Dziadach* żadna teza optymistyczna...

– Nie przyszła nikomu do głowy?

– Wydaje mi się, że nie zostawia Pan tej możliwości.

– Dlaczego? Przecież w Konradzie też jest jakaś naprawa; osiągnięcie pewnego stopnia mądrości, który świadczy pozytywnie o bohaterze. W końcu wiersz *Do Przyjaciół Moskali* nie jest objawem nienawiści, tylko właśnie mądrości. Czy dojście do pewnej mądrości jest smutne?

– O ile treść tej mądrości jest smutna.

– No, wie Pani, o wiele bardziej smutną wizją świata jest nudna wizja świata, gdzie nie ma już sprzeczności, w takim świecie chyba nikt z nas nie potrafiłby żyć. Bo tak długo, jak będzie istniał konflikt pomiędzy jednostką a społeczeństwem, tak długo będzie istniał motor dalszego dosko-

nalenia się jednostki i społeczeństwa. Czy Pani nie myśli, że ten smutek *Dziadów* to jest troszeczkę sprawa odpowiedzialności społecznej? Przecież tam nic się nie kończy, tam wszystko jeszcze może się zacząć. Wszystkie szanse stoją otworem. To nie jest tragedia, gdzie bohater zginął zawalwszy w sobie tę mądrość, którą zyskał przez swoje doświadczenia historyczne. Jest to po prostu pewien etap. W końcu Wyspiański bohatera *Wyzwolenia* też by nie nazwał Konradem, gdyby nie widział dalszych szans rozwoju tego typu jednostki. Czy to nie jest pozytywne? optymistyczne?

rozmawiała *Anna Schiller*



Moja fascynacja Brechtem wywodzi się z buntu przeciw praktykowanej u nas w latach pięćdziesiątych estetyce. Za to jestem mu wdzięczny, jak również za to, że nie zabił we mnie miłości do romantyzmu.

Mam wiele szacunku dla Brechta jako artysty, ale wydaje mi się, że jego twórczość teatralna to czas miniony, wczorajsza epoka.

Wracając myślą do własnej przeszłości; nie robiłbym dzisiaj ani *Karabinów matki Carrar*, które były moją reżyserską pracą dyplomową, ani *Pana Puntili*. Estetyka tych utworów jest tak określona i zamknięta, że nie da się ich dostosować do dnia dzisiejszego. Co innego *Opera*. Ale pragnę zwrócić uwagę, że moje przedstawienie *Opery* nie miało nic wspólnego z inscenizacją Ericha Engla, graną do dziś na scenie Berliner Ensemble. Pomijając odmienne nieco założenia, nasi aktorzy są o wiele bardziej „komediankami”, w dobrym sensie tego słowa, niż precyzyjnymi wykonawcami zadań. Zachowała się problematyka sztuki, ale w zupełnie innej warstwie humoru.

Zastanawiam się właśnie nad nowym wystawieniem *Opery za trzy grosze*¹ i dochodzę do wniosku, że i dziś podtrzymałbym dawną koncepcję.

154 Ale też trzeba jasno powiedzieć, że jest to najmniej „brechtowski” z jego

utworów. Jest tam John Gay, jest Villon, a przede wszystkim muzyka Weilla – najtrwalszy chyba element sztuki.

Gdy już mówimy o trwałych elementach dramaturgii Brechta, to należy do nich przede wszystkim jego dialektyka, jako metoda poznawcza. Nie służy ona niestety poznaniu człowieka, pełni człowieka. Brecht stosował ją przede wszystkim w płaszczyźnie materialnej. Wynikała stąd pewna tendencyjność. Jego punkt wyjścia jest dziś zbyt oczywisty, by go w pełni akceptować. Zniszczyć zaś dialektykę – znaczy zniszczyć Brechta; nie chodzi o to, czy Puntila nie ma racji, a Matti ją ma, czy też odwrotnie. I tak jest z większością sztuk Brechta.

Każda zresztą z jego sztuk była próbą sprostania sytuacji historycznej. *Turandot* np., której podtytuł *Kongres der Weisswäschler* można przełożyć jako *Kongres lakierników*², została pomyślana jako odpowiedź artysty na współczesne wydarzenia polityczne. Nigdy jej nie skończył, pozostały tylko luźne szkice i notatki, które się komentuje i z nich buduje się spektakl. Ale nie każda sytuacja zachęcała Brechta do zajęcia stanowiska. W momentach najistotniejszych Brecht wolał oddawać się dywagacjom o estetyce.

Właściwie Brecht przestał tworzyć, kiedy zabrał się do reżyserii. Reżyser przesłonił pisarza-poetę. Poezja zaś pozostaje najtrwalszym i najpełniejszym elementem jego twórczości. Wiersze Brechta należą do najpiękniejszych strof poezji niemieckiej. I w wierszach należy często szukać klucza do oceny pewnych zjawisk, które nurtowały Brechta, dręczyły go, nie dawały mu spokoju.

Co zaś do sztuk – jedyny utwór, do którego bym chętnie wrócił to, pow-

tarzam, *Opera za trzy grosze*. Fascynuje mnie ten rodzaj komedii, faktura tego utworu. Przy czym najmniej chodzi o libretto; nie przywiązuję do niego szczególnej wagi.

Inne utwory? Uważam, że nadużywanie estetyki Brechta dla celów innych niż te, które mu przyświecały, byłoby działaniem nie fair. Był to człowiek głęboko moralny, artysta myślący przede wszystkim o swoim narodzie. Z tej postawy wywodzi się też jego moralistyka. U nas już od samego początku dostrzega się przede wszystkim morał, a tego nasz widz nie lubi. Zresztą świadomość ludzka posunęła się już nieco dalej; człowiek szuka w teatrze spraw nie rozwiązanych, chce o nich pomyśleć sam, bez „podpowiadania”. Nie lubi podsuwania mu gotowych rozwiązań. Brecht również marzył o tym, by swoimi sztukami pobudzić widza do myślenia i w ten sposób „zaprowadzić go do socjalizmu”. U nas uczy się tego w szkole podstawowej.

Nie znaczy to, że się grać Brechta nie będzie. Owszem, będzie, w różnych krajach. Ale nieuczciwością byłoby zaprzeczenie Brechtowi, granie przeciw niemu, czyli to, co robią u nas najbardziej zapaleni młodzi ludzie. Trudno zaś akceptować go dziś dosłownie.

Wciąż doznaję uczucia, że kiedy Brecht przestał pisać wiersze i stał się wyznawcą doktryny – skończył się jako twórca. I wtedy zaczął uprawiać teatr. Chciał przenieść poetykę słowa na scenę. Ale zamknięta estetyka jego teatru wydaje się już etapem minionym. Może jeszcze fascynować „trzeci świat”, nie nas. Procesy, które Brecht opisał, mają odniesienia w innych społeczeństwach, ale chyba poza Europą, poza zasięgiem europejskiej kultury.

Nie chcę przez to powiedzieć, że sztuki Brechta w ogóle nie interesują europejskiego widza. W NRF publiczność domaga się Brechta – bo tam otacza go ciągle mit zakazu. Poza tym społeczeństwa konsumpcyjne lubią, gdy im się wygarnia pewne prawdy wprost. A to właśnie czyni Brecht. Te prawdy – podobnie jak sztuki Geneta czy Ionesco – nie wstrząsają jednak egzystencją takiej widowni.

* * * * *

Struktura przedstawienia *Dziadów* – mówi reżyser Konrad Swinarski – podyktowana została koniecznością zewnętrzną. Wynikła z architektury teatru, jego niewielkich rozmiarów. Ponieważ nie sposób było na scenie otwartej ze wszystkich stron zbudować kaplicę zgodnie z moimi wyobrażeniami – zbudowaliśmy ją w obszernych kuluarach.

Myślę, że wbrew pozorom *Dziady* nie są w autorskim zamyśle sztuką ułożonych obok siebie części dramatycznego poematu. Nie ma wielkiej różnicy między częścią dramatu drugą i czwartą a trzecią. *Dziady* są dramatem o duszach czyśćcowych. O duszach, które nie dostały odkupienia. Za każdym razem jest to tylko inny zakres win, które mają być odkupione. W części drugiej na obrzęd przychodzą dusze tych, którzy nie dostąpili odkupienia w sferze moralnej. Część czwarta jest poświęcona cierpiącym, którzy nie dostąpili spełnienia w miłości. I wreszcie, część trzecia dotyczy obowiązku wobec bliźniego, czyli ojczyzny. Część trzecia jest w tej sytuacji nieodłączną częścią całego obrzędu „dziadów” – i tak też ją potraktowałem. Równoległość tych dwóch akcji jest konieczna, stanowi o niepodzielności całego dramatu.

– Od czego zaczął Pan pracę nad tym przedstawieniem?

– O wystawieniu *Dziadów* myślałem już dawno. Dlaczego zrobiłem to

dopiero teraz? Zdecydowały oczywiście możliwości obsadowe. I mój pobyt w szpitalu. Praca nad egzemplarzem *Dziadów* okazała się znakomitą terapią zajęciową, pozwoliła mi wrócić do zdrowia. Zdecydowały również względy inne. Skończyłem właśnie 44 lata... Tak więc zbliżał się dzień 19 lutego. Dzień imienin Konrada – bohatera dramatu Mickiewicza. I moich. 18 lutego wystąpiliśmy z premierą. W ten sposób sprawdziła się moja prywatna kabała.

– Do przygotowywanych inscenizacji tworzy Pan najczęściej sam oprawę scenograficzną. Czy ma Pan również wykształcenie plastyczne?

– Do łódzkiej szkoły filmowej chodziłem wprawdzie jeszcze wówczas, gdy nie było tam Andrzeja Wajdy, ale nie udało mi się jej skończyć. Jestem natomiast absolwentem łódzkiej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, w której studiowałem pod kierunkiem prof. Strzebińskiego. Studiowałem reżyserię w Warszawie; tutaj także chciano mnie wyrzucić, ale uratował mnie przypadek i paru przyjaciół¹. Nieco później poznałem Bertolta Brechta podczas jednej z jego warszawskich wizyt².

– Po czym znalazł się Pan jako stypendysta w brechtowskim zespole Berliner Ensemble.

– Nie tak od razu. Jeszcze w szkole wyreżyserowałem *Karabiny matki Carrar*, prowadziłem stałą korespondencję z Brechtem³. W każdym razie – rzeczywiście spędziłem blisko dwa lata w Berlinie w teatrze Brechta. Wówczas był to teatr niesłychanie żywy. Dzisiaj sprawa wygląda nieco inaczej. Myślę, że zdeaktualizował się brechtowski podział na dobro i zło. Nie przekonują nas już dydaktyczne przypowieści o bogatych i biednych.

– Podobno zamierzał Pan kiedyś realizację wielkiego widowiska o Chrystusie, którego tłem byłaby architektura kościelna, a bohaterem Czesław Niemen?

11 – Wierność wobec zmienności

– Rzeczywiście zamierzałem zrobić widowisko o Chrystusie, ale nie wyszło ono poza sferę projektów scenariuszowych. Byłaby to próba jakiegoś uporania się z tradycją literacką romantyzmu, która Polskę widzi jako Chrystusa narodów. Tekstów do widowiska szukałem przede wszystkim u Towiańskiego. Materiałów dostarczyć także miały właśnie *Dziady* i *Nie-Boska komedia* Krasińskiego. W rezultacie wystawiłem osobno zarówno *Dziady*, jak i *Nie-Boską*. Tylko Towiański pozostał jeszcze nietknięty. Być może, wrócę kiedyś do tego pomysłu. Interesują mnie wszystkie kulturowe nawarstwienia, które skłaniają ludzi do takiego czy innego wyboru. Interesuje mnie wielorakość tradycji, które wyrosły z jednego pnia. Konfrontacja wierzeń, które złożyły się na polski katolicyzm.

– Powracamy zatem do Księdza Piotra z *Dziadów* i jego wiary... Znów kłania się słynne czterdzieści i cztery?

– Ksiądz Piotr był do tej pory uosobieniem świętości. To też dziedzictwo tradycji. Tymczasem Ksiądz Piotr Mickiewicza sam jest szarpany sprzecznościami. Chce pogodzić interes Boga z interesami ojczyzny, pokorę z niebywałą dumą człowieka wolnego. Jego skrucza jest aktem spełnionym wobec ludzi, a nie wobec Boga – a więc jest spełnieniem całkowicie pogańskim. W ogóle, rzecz w *Dziadach* rozgrywa się między ludźmi, o czym często staramy się skutecznie zapominać. Moralny podział na dobrą i złą stronę w *Dziadach* jest prawdą wziętą z jasełek. Bóg i szatan działają poprzez swoich urzędników, gwarantujących niewzruszalność schematów, lecz ludzie, którzy stanowią cel ich machinacji, zawsze się z tych

schematów wylamują. Lub chcą wylamywać. Stąd rozdarcie wewnętrzne Konrada, cała Wielka Improwizacja.

– Wierzy Pan w twórczą siłę zła?

– Pycha, czyli zło jest motywem rozwoju Konrada. Dopiero zetknięcie się z niejednoznacznością Dobra i Zła pozwala na pełny rozwój osobowości. Dopuszcza do głosu pouczającą konfrontację rozmaitych ocen. Zło lepiej doskonalą się niż dobro.

– Z Bogiem wadzą się również bohaterowie *Sędziów* Stanisława Wyspiańskiego – sztuki, którą przenosi Pan obecnie na ekran telewizyjny. Jak sprawa bohaterów Wyspiańskiego wygląda w kategoriach Dobra i Zła?

– Raczej chodzi tutaj o poczucie sprawiedliwości. *Sędziowie* są wyzwaniem rzuconym Bogu z powodu niesprawiedliwości świata. Brak tutaj całkowicie chrześcijańskiej pokory, poddania się wobec losu. Jest jedynie żal, pretensja o to, że świat jest niesprawiedliwy.

– Czy jest to wina bóstwa?

– A może po prostu powodem jest to, że żadnego bóstwa wcale nie ma? Zdaje się dochodzić do tego wniosku u Wyspiańskiego Jewdocha, która całkowicie heretycko i pogańsko traktuje życie jako najgorszą karę za istnienie. Ale są również *Sędziowie* niesłuchanie realistyczną sztuką o pewnym wiejskim kapitaliście, skupiającym w swych rękach handel artykułami monopolowymi. Czyż nie brzmi to całkowicie nowocześnie? Realizacja filmu następcza przede wszystkim kłopoty natury formalnej. Nie da tu się zachować konwencji, którą można podtrzymywać w teatrze. Jak choćby obsadzenie roli czternastoletniego Joasa, którą w przedstawieniu teatralnym zagrała znakomicie Anna Polony. W filmie musi Joasa grać rzeczywiście chłopiec. I musi być to istota czysta, gdyż odkupicielem

błędów brata i ojca jest właśnie on. A znaleźć anioła na ulicy nie jest łatwo...

– We wszystkich Pańskich przedstawieniach zwraca uwagę szczególny kontakt na scenie wszystkich z wszystkimi. W jaki sposób osiąga Pan ten efekt?

– Staram się zawsze, by każda scena tworzyła samoistną całość. Pilnie zważam na nawarstwianie się tradycji, które uzasadniać mogą takie właśnie a nie inne zachowanie się postaci. Od lat schodzą się ludzie na różne tajne obrzędy, w różnych sytuacjach, w różnych strefach kulturowych. Obrzęd, na który schodzą się chłopcy w *Dziadach*, też do takich należy. Nie dozwolony przez Kościół – również z tego powodu daje ludziom satysfakcję. Każdy przychodzi z własnym, prywatnym zagadnieniem, każdy chciałby znaleźć jakieś zaspokojenie. Zaspokojenie ukrytych tęsknot, pragnień, zadośćuczynienie za doznane upokorzenia czy porażki. Gdy aktorzy zdołają oddać to tło, na scenie wytwarzają się niezbędne napięcia. No i wtedy nie ma epizodów. Każda rola jest ważna. To napięcie jest niczym innym jak stosunkiem człowieka do człowieka, tylko tych ludzi trzeba określić. Ludzie na scenie muszą prezentować różnice postaw wobec siebie, są strukturą społeczną na tyle zwartą, by mogła żyć własnym życiem.

– Co sądzi Pan o tych modnych obecnie przeróbkach, tak zwanych uwspółcześnianych, klasycznych tekstach?

– Adaptacje? Adaptacje Shakespeare'a – każda – ma dla mnie coś z przerabiania kościoła na fabrykę. Pewne prawdy żyją i wtedy nadają się ciągle do pokazywania na scenie. Tych, które są martwe, reaktywować nie warto. Struktura dramatów Shakespeare'a oczywiście odpowiada pewnej strukturze społeczeństwa. Z hierarchizacji społeczeństwa wynika jasno

koncepcja bóstwa jako jedynej wolnej istoty na świecie. W ten sposób powstało pojęcie bogów jako postaci wolnych i niezależnych. Tak, jak to widzimy w dramacie klasycznym.

· Czy nigdy nie kusiła Pana grecka klasyka i ustanowiona przez nią hierarchizacja norm moralnych?

– Chciałbym reżyserować *Bachantki* Eurypidesa⁴. Myślę jednak, że przedtem zrobię *Wyzwolenie* Wyspiańskiego. Zarzucano mi często, że wystawiam sztuki o wymowie pesymistycznej, ponure w nastroju. Nie zgadzam się z tym. Naprawdę smutne i przerażające są tylko gotowe recepty. Sztuka, która się źle kończy jest dla mnie szczytem optymizmu, bo zmusza ludzi do myślenia. A w każdym razie daje taką szansę. Tylko łagodny optymizm oglupia skutecznie, a wszelkie gotowe recepty pograżają w smutku. *Dziady* są sztuką nad wyraz optymistyczną. I żywą. Dowodzi tego również – właśnie *Wyzwolenie*, podjęta po latach dyskusja z Mickiewiczem. Może do dziś jeszcze nie skończona?

rozmawiała Janina Szymańska

* * * * *

*

*

*

Konfrontacja z rzeczywistością

– Czy istnieją powody do zastanowienia się nad przyszłością i teraźniejszym stanem teatru?

– Artykuł, który napisał Pan na ten temat w 38 numerze „Literatury” jest prowokacją. Prowokacją na pewno potrzebną i nad teatrem warto się zastanawiać, warto o nim powiedzieć, ale nie ma powodów do obaw o jego losy. Teatr jako instytucja istnieje, i nie tylko w sensie społecznym, ale i ekonomicznym, zarabia na sobie. Oczywiście decydują subsydia i w teatrze może się również nic nie dziać, a dalej będzie funkcjonował. Tylko, że nie jest to ostateczny cel tej instytucji, a to, czy w nim coś się dzieje, zależy od ludzi, którzy teatr robią. Zresztą niedawno, w Krakowie, ceny biletów na szczególnie drogie w eksploatacji przedstawienia wzrosły o pięćdziesiąt procent i nie wpłynęło to wcale ujemnie na frekwencję.

Tak zwana śmierć teatru jest fikcją, teatr na pewno będzie istniał. A jaki będzie? Poczekajmy, rok, dwa czy więcej...

– Co Pana naprawdę najbardziej interesuje, więcej – pasjonuje, co skłania Pana do pracy w teatrze?

– Chyba przede wszystkim konfrontacja z życiem. Poczucie obowiązku, że muszę w teatrze przy pomocy żywych ludzi, żywym ludziom powiedzieć, coś, co mnie i ich niepokoi, zaciekawia, gnębi lub cieszy w otaczającym nas świecie. Jednocześnie, muszę przyznać, że często w życiu dzieje się

więcej niż można by wyrazić w teatrze. Może sztuki na temat tego, co dziś najważniejsze nie zostały napisane, może nie zostały wydrukowane. Życie przerasta teatr, a w teatrze nie ma materiału, żeby je wyrazić.

– Gdzie więc szukać tego materiału?

– Ja go znajduję w klasyce. Zacząłem się interesować polską klasyką nie dlatego, że była ona w modzie, ale dlatego, ponieważ uważam, że odzwierciedla ona problemy i konflikty społeczeństwa czy jednostek, konflikty i problemy, których nigdzie indziej nie mógłbym znaleźć. Pod tym kątem czytałem, pokochałem, robiłem w teatrze te utwory... Oczywiście to nie może wystarczyć. Istnieje wspaniała klasyka, dzieła, które zostały napisane sto czy sto pięćdziesiąt lat temu i istnieje współczesna polska rzeczywistość, na miarę której utworów dzisiaj nie ma. Te dawne sztuki mówią o naszej rzeczywistości więcej, niż sztuki pisane teraz.

– Niedobrze się chyba dzieje, jeżeli reżyser buduje swój teatr wyłącznie w oparciu o klasykę?

– No niezupełnie. W swoim czasie lubiłem sztuki Mrożka, później sztuki Iredyńskiego¹. Ale te miłości, jak wszystkie miłości – przeszły. Kiedy zrobiłem ich sztuki, kiedy nastąpił jakiś moment spełnienia... Potem rzeczywiście nie sięgałem do ich myśli. Najbardziej fascynuje mnie Różewicz, tym, co napisał i tym, co napisze. *Kartotekę* uważam nadal za najlepszą polską sztukę współczesną. Robiłem ją w telewizji², gdzie wspólnie zagrał główną rolę Łomnicki, ale to było już chyba osiem lat temu... Od tego czasu *Kartoteka* stała się sztuką historyczną. Ale ja uważam, że tę sztukę można by pisać dalej. Gdyby Różewicz odważył się na to, żeby dopisać jeszcze jedną scenę końcową, to znaczy mówiącą o tym, co się

stało z głównym bohaterem, dyrektorem operetki po roku 1970, to wtedy *Kartoteka* byłaby sztuką współczesną. Jest to sztuka pisana pięknym językiem, jest w niej i kultura literacka, i tradycja, jest ona i zmysłowa, i polityczna, jest w niej wszystko to, co ja sobie najwyżej w dramacie cenię, ale po prostu – nie ma ona dalszego ciągu.

– Czy to wszystko, co można zauważyć we współczesnej dramaturgii?...

– Mam respekt dla Brylla, szacunek dla innych pisarzy, ale uważam, że oni myślowo powielają pewne rzeczy, nie sięgają jednak sedna tej rzeczywistości, w której my żyjemy...

– Mówimy dotychczas o repertuarze, o literaturze, ale przecież równie ważną stroną działalności reżysera jest praca z aktorami. Jak, Pana zdaniem, wygląda to dzisiaj, w naszym teatrze?

– Ja nie potrafię pracować bez jakiejś spójni czy więzi z aktorami. Oczywiście taka więź powstaje tylko wtedy, kiedy aktorzy bardzo dobrze wiedzą i rozumieją, o co mi chodzi. W trakcie pracy zresztą często zwodzę aktorów, wyprowadzam ich na manowce, kiedy sam jeszcze nie jestem pewny, używam ich niejako jak narzędzi do sprawdzenia swych założeń, ale ważne jest to, że oni czują, że znajdę to, na czym mi zależy i w końcu potrafimy się porozumieć. Uważam, i kiedyś już o tym mówiłem, że albo się komuś ufa, albo zdaje się tylko na siebie, a teatr jest sztuką zespołową. Uważam też, że wielu aktorów w Warszawie istnieje i działa osobno – na niekorzyść swoich kolegów. Natomiast w Krakowie, aktorzy istnieją i działają na korzyść swoich kolegów, jeszcze jakaś resztką pracy zespołowej tam pozostała.

– Skąd ta różnica?

166 – Chyba stąd, że zarobki aktorów w Krakowie są dużo niższe i że grają oni

1
tam przede wszystkim w teatrze. A także, bo mają do swojej pracy jeszcze wciąż jakiś solidny, rzemieślniczy stosunek. To już taka krakowska tradycja. Istnieje tam jeszcze zamiłowanie do zawodu, w przeciwieństwie do zamiłowania do kariery. W Krakowie mogą pracować nad przedstawieniem po osiem godzin dziennie, wbrew wszelkim ustawom. Nie tylko podczas rannej próby na scenie, ale po prostu, kto chce i może przychodzi do mnie wieczorem i rozmawiamy na temat ról, na temat inscenizacji. Natomiast wiem doskonale, że w Warszawie aktorzy wybiegają o drugiej z próby, bo o trzeciej mają telewizję, film, radio, dubbing, a wieczorem grają spektakle, a potem idą do „Spatifu” i rano przychodzą skacowani na następną próbę.

– Trzecia sprawa to publiczność. Co mógłby Pan powiedzieć na temat odbioru, zrozumienia Pańskiej twórczości, Pańskiej estetyki teatralnej wśród widzów?

– Trudno mi coś na ten temat powiedzieć. Ale chyba jakieś zrozumienie tu istnieje. Widzów nie tylko nie trzeba namawiać, ale też trudno ich odstraszać. Przed laty pracowała w Teatrze Starym urzędniczka, która mówiła widzom, żeby poszli do Teatru im. Słowackiego, bo tutaj, to będą pokazywane same świństwa (chodziło o *Woyzecka* Büchnera). Teraz ta pani poszła na emeryturę, a widzowie chodzili i chodzą do Starego Teatru.

– A jak oceniałby Pan sytuację polskiego teatru w porównaniu z teatrem w innych krajach?

– Wydaje mi się, że znam dosyć dobrze ogromne zapotrzebowanie na teatr w Związku Radzieckim, ponieważ tam przez pięć miesięcy pracowałem³. Znam też doskonale tak zwaną komercyjną koniunkturę Broadwayu. My jesteśmy pomiędzy tym. Istnieje z pewnością społeczne zapotrzebowanie na teatr – w znaczeniu szerzenia nowych myśli, a także w znaczeniu¹⁶⁷

rozrywki i również – w znaczeniu takiej, najbardziej nudnej tradycji kulturowej polegającej na tym, że chodzi się do teatru, dlatego że ludzie tam przedtem chodzili. U nas też, dzięki tym potrójnym potrzebom teatr istnieje, a jego sytuacja jest dzięki subsydiom państwowym o wiele bardziej ustabilizowana niż na Zachodzie, gdzie rządzi koniunktura. Nasza kultura teatralna jest jakąś wypadkową różnych zapotrzebowań i uwarunkowań, jest ona jednak z tym prawie nudna, a to dlatego, że nie ma u nas ani prawdziwych sukcesów, ani prawdziwych niepowodzeń.

– Wróćmy może jeszcze do sprawy literatury w teatrze. Czy dobrze się dzieje w sytuacji, kiedy reżyserzy rzadko współpracują ze współczesnymi pisarzami, że się z nimi mijają?

– Sytuacja jest taka, że naprawdę chodzimy różnymi drogami i to nie dlatego, że reżyserzy mają jakiś własny styl – nieprzystępny dla pisarzy. Po prostu, jak już powiedziałem, w klasyce można znaleźć o wiele więcej aktualnych i wręcz konstruktywnych problemów czy postulatów dotyczących naszej rzeczywistości niż we współczesnej dramaturgii. Reżyserzy robią klasykę. Ale nie znaczy to wcale, żebym pochwalał zabiegi takie, jakie robią w stosunku do Shakespeare’a, Dürrenmatta czy Bonda, zabiegi polegające na tym, żeby dla współczesnego widza przełożyć i uprościć sprawę, myśli, konflikty, które są w oryginalnych utworach o wiele bardziej złożone i iniezyjne. Na tej samej zasadzie powstają adaptacje Strindberga – dla przedszkolaków, które mogą mieć olbrzymie powodzenie w całej Europie. Jest to po prostu kastracja dramatów dokonywana przez ludzi, którzy mniemają, że w ten sposób przybliżają je dzisiejszemu społeczeństwu, które ma być zaabsorbowane bardziej konsumpcją niż jakąkolwiek refleksją nad sobą czy innymi.

– A jak określiliby Pan czy oceniliby – okres, który przeżywa obecnie polski teatr?

– No cóż... wydaje mi się, że jest to okres normalny. W sztuce są zawsze takie okresy przeżywania. To znaczy, że zanim krowa zje, przeżuje i wyprodukuje mleko, sam okres żucia może być nudny, ale w końcu mleko powstanie. To samo dotyczy teatru. Uważam, że polski ruch teatralny jest niesłychanie żywotny i może moralniejszy od tych wszystkich głośnych efektów zagranicznych. Bo jest on oparty na jakiejś uczciwej glebie. Państwo płaci, ludzie pracują w teatrze, inni wolą lepiej zarabiać w filmie czy telewizji, ale są i tacy aktorzy, reżyserzy, nawet dyrektorzy, którzy wolą pracować w teatrze, coś tam sobie kitłaszą, wynysłają, może nawet kochają literaturę i chcą tylko to robić, grać tylko te sztuki, te role, które są im moralnie potrzebne, odpowiednie. Uważam, że to jest absolutnie normalny bieg rzeczy, państwo jest mecenasem teatru, tak jak nim kiedyś bywali władcy...

– A co sądzi Pan o modnych stwierdzeniach na temat absolutnej autonomii teatru, o teatrze tworzonym bez literatury?

– To zupełna bzdura. W teatrze można skakać po linach i fikać kozły, ale to cyrk, a nie teatr. Ludzie fascynują się też zawodami sportowymi. Ale teatr, to instytucja polegająca na tym, że żywy człowiek przekazuje innym żywe myśli. Teatr nie jest tylko widowiskiem, ale czymś, co ma skłonić do refleksji. Tego nie ma ani w cyrku, ani w sporcie. Jeśli ludzie decydują się na to, żeby pójść do teatru, to dlatego, żeby otrzymać coś do przemyślenia. A tego nie osiągnie się bez literatury.

– We współczesnym teatrze istnieje ogromna ilość tendencji, szkół, prądów, trudno w tym znaleźć jakąś cechę wspólną, trudno określić jakiś styl teatru naszych czasów...

– Po prostu rzeczywistość jest bardzo złożona i trudno ją oddać w jednolity169

sposób. Zresztą wiadomo, na przykład, że do Krakowa z Warszawy można dojechać różnymi drogami, a tylko jedna z nich jest najkrótsza i najlepsza. Kiedy jednak robi się tłok na tej właśnie drodze, ludzie zaczynają szukać innych dróg. Ta wielość dróg jest zresztą cechą i przywilejem naszych czasów, jest dowodem, że poszukiwania zatrumfowały nad normami.

– Ale czy z wielu wyliczonych już tu powodów, wszyscy – aktorzy, reżyserzy, dyrektorzy – nie uciekają coraz częściej z teatru do filmu, telewizji?

– Ja sam mam na ten temat małe doświadczenie. Jest to odejście do innej dziedziny, z zyskiem, ale i ze stratami. W filmie można w nowy sposób przekazać swoje czy czyjeś myśli, ukształtować je od początku do końca. Jednocześnie jednak jest to praca z żywymi ludźmi, których się ukatrupia. Aktor, kiedy jest sfotografowany, zostaje zabity, jest tylko taśma. Nie ma w kinie tej doraźnej bezpośredniej relacji, tego że ludzie czasem milczą, czasem śmieją się, czasem kaszlą lub klaszczą. W kinie nie ma zderzenia życia z życiem. Jest tylko zderzenie taśmy z życiem. W filmie nigdy nie ma tego, co mnie najbardziej fascynuje w teatrze, tego, że grupa ludzi umawia się, że wieczorem odegra sztukę pana Mickiewicza, a inna grupa ludzi umawia się, że będzie ich słuchała. W kinie jest inaczej. W kinie jest celuloid – sztuczne tworzywo, które cudownie istnieje, ale jako wspomnienie, a nie jako ta wspaniała codzienna rzeczywistość, którą jest teatr.

– Ostatnie pytanie – czy uważa Pan, że to, co Pan robi, jest rozumiane przez krytykę?

– Z tym bywa różnie. Na przykład *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* robiłem aż trzy razy – w Düsseldorfie, w Helsinkach, w Krakowie i mimo pozytywnych ocen uważałem, że nie było ono zrozumiane. Dopiero po

Warszawskich Spotkaniach Teatralnych poczułem jakąś satysfakcję, że zrozumiane zostało to, co chciałem poprzez tę sztukę powiedzieć. Natomiast np. *Dziady* zostały wyraźnie przecenione, a większość krytyków odczytała w nich swoje własne kompleksy.

rozmawiał *Jan Kłossowicz*

* * * * *

*

*

*

*

*

O „Wyzwoleniu”

Wyzwolenie Wyspiańskiego jest to próba wyzwolenia jednostki, a poprzez tę jednostkę i wyzwolenia narodu. Robiono już z tego dramatu akademię „ku czci wyzwolenia”, co potwierdza Boy. Można zrobić akademię „ku czci socjalizmu”, wychodząc od słów Konrada do Robotników: „Siła, to wy”. Można również zrobić akademię „ku czci faszystów”, kiedy Konrad mówi, że „siła jest w jednostce” i eksponuje „czystą krew”. Można zrobić z *Wyzwolenia* przedstawienie romantyczne: że duch „wielki duch” jest najważniejszy i o wiecznym dążeniu człowieka do wolności przez sztukę. Można... Ale to wszystko jest – według mnie – bujda. *Wyzwolenie* jest takim utworem, w którym zawsze, jeśli się tylko zechce, można odnaleźć zdanie na poparcie jakiejś tezy. To, co w *Wyzwoleniu* wydaje mi się najważniejsze, to próba wyzwolenia człowieka od bezsensowności jego śmierci. Dopisek końcowy autora („Tu dramatowi temu koniec. Lecz myśl, ten chybki, lotny goniec, poza ten dramat polatuje” i tak dalej) jest optymizmem skrajnego pesymizmu, do którego Wyspiański musiał dojść, wiedząc o nieuchronności swej śmierci.

To, że był Polakiem wynika z przeprecyzowania, nie z wyboru. Czy Wyspiański był na tyle romantykiem, aby wierzyć, że istnieje jedność między państwem a Bogiem? Czy dla niego istniała taka jedność?

Wyspiański rozpatruje swój los w kategoriach: los mój – los ludzki, los człowieka – los bliskich osobowości, to jest Polaków. W tym wypadku był na pewno internacjonalistą, obcy był mu partykularyzm, wszelka zaściankowość. Ale jednocześnie: przeciwstawiał stanowisko jednostki stanowisku świata i z tej dysharmonii, z tego napięcia czerpał swój własny los.

Jeśli szukałbym polskiego Fausta – to w *Wyzwoleniu*, a nie w *Dziadach*. My, jako Polacy, rozpoznajemy oczywiście w dramacie Wyspiańskiego natychmiast cytaty z Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego. Jednak znajomość Goethego, Nietzschego nie jest mniej ważna niż znajomość wieszczów. U Mickiewicza jest zaledwie przeczute to, co u Wyspiańskiego jest napisane, urzeczywistnione.

Wyspiański łączy w *Wyzwoleniu*, jak i w innych swoich utworach, parę epok. Jest w nim znajomość Starego i Nowego Testamentu, kultury hellenistycznej, mitologii, kultury nowożytnej, w tym zwłaszcza swojego czasu. Jeśli się nie mylę, to takiego pisarza myśmy przed Wyspiańskim nie mieli, który by – w tym stopniu – znał i łączył w swojej twórczości kilka epok. Ale przy tym wszystkim dotykał on życia konkretnie. Była to dla niego realistyczna, konkretna rzeczywistość. To jest mi bliskie i to właśnie interesuje mnie w *Wyzwoleniu*.

Jeszcze w kulturach przed europejskich znana jest instynktowna chęć czy wiara w przedłużenie życia poprzez potomstwo lub poprzez ideę. Wydaje mi się, że w *Wyzwoleniu* wiara Wyspiańskiego w możliwość przedłużenia życia poprzez ideę spotkała się z jego wiarą, że przedłużenie życia przez potomstwo jest zarazem oczyszczeniem z grzechu, z kłótwy. Dowodem na

to jest jego własne życie. Zdaje się, że on nie był jeszcze wtedy pewien ostatecznego wyroku. Odczuwał tylko nieuchronność swojej choroby, która potem stała się nieuleczalna. Próbował więc przedłużyć swoje życie poprzez dzieci, aby oczyścić się z „kłatwy”. W opublikowanych wspomnieniach o Wyspiańskim jedna Stanisława Wysocka go odgadła. Napisała ona najbardziej obiektywne, najwartościowsze wspomnienie. I ten – według relacji Konstantego Srokowskiego – obraz śmierci Wyspiańskiego w objęciach Wilhelma Feldmana! On musiał mieć potworny kompleks beznarodowości, skoro w ostatecznym momencie rzucił się i umarł w objęciach człowieka, który musiał mieć podobne do niego kompleksy. W *Wyzwoleniu* jest tylko przeczucie tego momentu. Mam ten obraz w sobie. W filmie można by to zrobić, w teatrze jest możliwa tylko namiastka. Przywołana jest w *Wyzwoleniu* misa, którą zwykle uważa się za typowy, podejrzany symbol młodopolskiej grafomanii. Ale ta misa ma głęboki sens dla Wyspiańskiego. Polega to na tym, że miał on poczucie, iż katharsis można uzyskać tylko poprzez oczyszczenie. Znając mitologię europejską i słowiańską odwołał się do „cynowej misy” z piwem, którą na noc ustawiano w domach pod lampą, aby wytępić karaluchy. Maski kolejno, tak jak te karaluchy, włożą do podgrzanego piwa, topią się i w ten sposób oczyszczają naród z nieprawości. U Konrada nadzieja jest wyższa ponad cierpienie. Jak w *Ziemskich pokarmach* u Gide’a: „wystarczą tylko trzy ziarnka granatu, aby przypomnieć Persefonę”. Dlatego Wyspiański stwarza misę oczyszczenia.

Korzenie twórczości Wyspiańskiego to nie jest Goethe. U niego jest coś prymitywnego, „chłopskiego”, jest wiara w mitologię i zabobon. Przywią-

zanie narodu do ziemi odbija się u Wyspiańskiego tak samo, jak chrześcijańska pokora i niewiara w przemoc. Naród – jest, tradycja – jest, ale czy jest to „naród wybrany”? Wyspiański ma w sobie poczucie potrzeby czy konieczności oczyszczenia narodu, potrzebę urzeczywistnienia Polski idealnej, ale sztydzi jednocześnie z idei i koncepcji mesjanistycznych. Wszystkie te sprzeczności są w nim.

U Wyspiańskiego nie ma w ogóle grafomanii. Ale nie można też go uważać za poetę słowa. On jest pierwszym w literaturze polskiej pisarzem poza-słowem. Wyspiański uważa język romantyków i neoromantyków za zdevaluowany. Pozostaje mu więc tylko publicystyka i obraz. Jest tego w pełni świadomy. W całym *Wyzwoleniu* są zaledwie trzy czy cztery fragmenty, które Wyspiański mówi na serio: między innymi *Modlitwa*, część pierwszego monologu Konrada i ten wspaniały wiersz „Chcę, aby w letni jasny dzień...”.

Wyspiański posiadał ekonomię dewaluacji słowa. To, co na przykład zwykle bierze się za poezję w *Weselu*, jest przecież kabaretem. Dla niego prawda życia jest ważniejsza niż doniosłość słowa. W *Wyzwoleniu* poezja użyta jest po to, aby fałsz o życiu, a przez to i fałsz w życiu skompromitować. Wyspiański stosował mistyfikację poezji jako demaskację: języka, który fascynuje w tym celu, aby kłamać. Jak Shakespeare. Jeśli ktoś w literaturze polskiej zrozumiał język Shakespeare'a i potrafił wykorzystać go w swojej twórczości, to był nim Wyspiański. Język jest u niego sprawą funkcjonalną, a nie transcendentną.

Jeśli już Wyspiański sięga do poezji, ma to wtedy swój sens. Jak w *Modlitwie*, która jest dla niego jedną z najpiękniejszych rzeczy, jakie napisano

kiedykolwiek po polsku. Pojawi się ona pod koniec drugiego aktu, po Maskach i po całym sceptycyzmie Konrada wobec własnej roli, a przed całą mistyfikacją Hestii, która (jako opiekunka ogniska domowego i symbol ogarnięcia świata przez rzemiosło) daje mu ogień. *Modlitwa* to symbol odrodzenia – znak jego wewnętrznej potrzeby dania życia czy odrodzenia życia, kiedy Matka Boska daje życie Chrystusowi. Nie na darmo ta wizja Konrada, połączona z jego własną wizją, daje mu myśl – marzenie odrodzenia się we wspólnocie. *Modlitwa* stanowi – w moim przeświadczeniu – centrum *Wyzwolenia*. Jest to marzenie o tym, aby życie skażone odrodziło się w czystości. Tak, jak Ksiądz Piotr w *Dziadach* dlatego marzy o tym, aby wierzyć, że tak strasznie wątpi.

Czy można grać dzisiaj Wyspiańskiego bez epilogu? Jeśli urywa się epilog, jest to – według mnie – kastracja utworu. Erynie mają w *Wyzwoleniu* dwojakie znaczenie: klątwy prywatnej i klątwy narodowej. Stanowią one o jedności tej tragedii, która musi się zrealizować na końcu.

Rzecz polega na dążeniu do przezwyciężenia śmierci. W *Wyzwoleniu* jest pożeniona mitologia Wyspiańskiego z całą wielką mitologią światową. Chęć oczyszczenia się i chęć wyzwolenia się Konrada z wiary i nadziei zabobonu jest potrzebą wyzwolenia indywidualnego. W dążeniu do tego celu szuka on potwierdzenia swojej doli w postaciach mitologicznych czy w historii. Dekonspiruje mistycyzm. Jest u Konrada chęć zjednoczenia się z bogami, którzy rządzą harmonią świata po dziś dzień: „Rozświecił mi w głowie Bóg, Apollo-Chrystus...”. Nie może on określić swojej śmierci jako przypadkowej. Jego obraz wyzwolenia i wolności wynika z marzenia o niej, ze zwątpienia, że takowe wyzwolenie istnieje.

Artyzm Wyspiańskiego polega na absolutnym wyizolowaniu z wszelkiego kontaktu międzyludzkiego. Współżycie z ludźmi. W swoim życiu obcował właściwie tylko sam ze sobą. Swoją żonę traktował jak piec, jak część biologiczną swojego losu. Otoczenie, z którym od czasu do czasu się kontaktował, to była właściwie towarzyska mistyfikacja i jako taką musiał je odczuwać. Chęć czy nadzieja przedłużenia się w życiu stała się jego wolą oczyszczenia. Wynikało to z wiary w mit, czyli z korzeni jego twórczości. Ale to jest jego sprawa indywidualna, a jak wygląda sprawa społeczna? Wyspiański przeprowadził zdumiewającą identyfikację między swoim losem a losem narodu. Był to w Galicji okres straszliwej nędzy wsi i jednocześnie dobrobytu miasta. Ten drugi uśmiercał – według Wyspiańskiego – jakąkolwiek ideę narodową, był to rodzaj wynarodowienia przez dobrobyt. To pierwsze, co znalazło między innymi wyraz w masowej emigracji zarobkowej, nie miało właściwie – poza jedną wzmianką w *Sędziach* – żadnego ujścia w jego twórczości. Wyspiański zapędził się w końcu sam w mistyfikację. To, co najpierw było u niego talentem, potem – kiedy chciano w nim widzieć wieszczę – stało się metodą. Tak jak w *Wyzwoleniu*, gdzie Konrad jest jedyną postacią na serio, a poza tym wszyscy się bez końca ukrywają i demonizują. *Wyzwolenie* – to świadectwo zmagania się Wyspiańskiego z życiem. To jego *r e q u i e m* dla chęci wyzwolenia się spod presji śmierci i spod presji społeczeństwa, które widzi jako naród kłamiący prawdzie i dlatego umierający. Scena z Eryniami na końcu to jest chęć wyzwolenia się od przeznaczenia, chęć oddalenia ostatecznego wyroku. Człowiek może tylko zginąć w walce z życiem, ale nie może przed nim uciec. Śmierci usiłuje nadać sens.

Od Wyspiańskiego, kreując go na „wieszczą”, zaczęto wymagać w jego życiu rzeczy niemożliwych: pełnej zgodności z głoszoną przez niego ideą. To prawda, był on człowiekiem idei. Nie zawsze jednak musi się materializować w czynie to, co się powiedziało czy sformułowało w idei. Gogol, Dostojewski, Krasiński w życiu również nie zawsze byli wierni głoszonym przez siebie ideom. Trzeba to o człowieku powiedzieć i nie wolno go z tego powodu potępiać. Pełnia człowieka polega między innymi na tym, że poznaje samego siebie od kołyski do śmierci, że w życiu zmienia się i zmienia również swoje poglądy, że nie jest monolitem i dlatego niekiedy sprzeniewierza się głoszonym przez siebie ideom.

Uważam, że Wyspiańskiego nie można sprawdzać na słowach, tylko można – i należy – sprawdzać na czynach. To znaczy: w przedstawieniach.

spisał i opracował *Zbigniew Osinski*

* * * *

Wbić z powrotem w ciało

– Patrząc na próby, odnoszę wrażenie, że Twoją największą troską jest „ucieleśnienie” Konrada. Żeby, broń Boże, nie okazał się tylko symbolem, żeby zachował ludzki wymiar...

– Konrad walczy nie tylko o ideały, walczy także o swoją świadomość i dlatego jego „wyzwolenie” ma wiele znaczeń. Staralem się w praktyce sprowadzić do wspólnego mianownika wyzwolenie od własnej klątwy i wyzwolenie narodu od jego klątwy.

– Ale chyba jest tak, że po to, aby zrozumieć, na czym ta klątwa polega, trzeba sobie najpierw powiedzieć, kim są maski. Było kilka interpretacji... Albo, że to ucieleśnienie sprzecznych myśli Konrada. Albo, że to aktorzy, z którymi on dyskutuje o przedstawieniu, jakie właśnie inscenizuje w teatrze. Albo wreszcie, że to „rzeczywiści” ludzie, ściślej, wyobrażenia ludzi, którzy otaczają Konrada w jego życiu.

– Mnie się zdaje, że o maskach można nieskończenie... Po prostu poddałem się jednej myśli, mianowicie tej, że jeżeli Wyspiański w sobie i swoim bohaterze, Konradzie, widzi człowieka, który dąży do jakiejś prawdy, to maski są społeczeństwem, które poprzestaje na półprawdach. One są ukształtowane jak ludzie, którzy, że tak powiem, nie podlegają zmianie i nie wyciągają konsekwencji z własnych dążeń. Ja tu widzę po prostu odbicie całego społeczeństwa, klas, warstw, obozów, typów ludzkich. Dlatego wprowadziłem maski, o których nie ma autorskiej informacji, 179

począwszy od Franciszka Józefa albo austriackiego policjanta, który przecież mówił po polsku.

– Słowem, podkładasz pod maski wyobrażenia postaci, które otaczały Wyspiańskiego w realnym świecie 1902 roku.

– Tak, tylko te maski zmieniają się w miarę rozwoju akcji jakby w opiekunów, a potem w lekarzy Konrada.

– Problem tylko, czy one go leczą czy dręczą...

– W swoim mniemaniu go leczą, a w jego mniemaniu dręczą. Mnie się zdaje, że ta sprzeczność musi być zachowana do końca. Napaść masek nie jest jednoznaczna, one go napadają w jego wyobraźni.

– To prowadzi do nowego pytania... Jak wiadomo, *Wyzwolenie* miało dwa zakończenia.

– Trzy.

– Trzy?

– No, bo jedno napisał, a potem skreślił.

– Ja właśnie o tym myślę. Jeżeli pokaże się na scenie słowa zapisane w didaskaliach – owo wymarzone „wyzwolenie” Konrada w nieokreślonej przyszłości – pozostanie wrażenie, że bohater wygrał, wygrał nie tylko jako idea, także jako człowiek. Jeśli zaś skreśli się te refleksje poety – jak on to sam zrobił w wydaniu z 1906 roku – to Konrad okaże się bohaterem bardziej tragicznym.

– Chyba Wyspiański nie rezygnuje i z tej dialektyki. Konrad wygrał dlatego, że jest jedyną postacią w utworze, która próbuje dojść prawdy. Ale przegrywa tym, że – podobnie jak Edyp – traci wzrok na końcu i istnieje już tylko we własnym micie, który może wzrosnąć, ale może także zostać zapomniany.

– W tym sensie Antygona i Edyp także wygrywają. Ale Antygona jest trupem, a Edyp wyrwa sobie oczy. Wobec dla Ciebie Konrad to taka sama postać tragiczna.

– Bo to tak my mówimy w Polsce.

– Myślę o Konradzie jako żywej postaci.

– On jest chyba jak Edyp, bo kiedy mówi o swojej skruszonej myśli – „na proch się moja myśl skruszyła” itd. – to czuje, że chęć wyzwolenia się przez czyn stała się już dla niego samego niemożliwa dzięki świadomości, do której doszedł. W końcu traci wzrok i może tylko jako ślepiec, kiedyś, ocaleje we wspomnieniu...

– Powstaje pytanie o przyczynę tragicznej porażki. Czyli, mówiąc zwyczajnie, kim są Erynie?

– Ja widzę w Eryniach społeczne odbicie losu Polski i prywatne odbicie skażonego życia. Mnie się wydaje, że znak równania, który tu Wyspiański postawił, pozwolił mu w ogóle na napisanie tej sztuki.

– To jest bardzo oryginalne.

– Twierdzę, że *Wyzwolenie* jest bliższe spowiedzi niż publicystyce, chociaż ta spowiedź wyraża się właśnie w publicystyce a nie np. w poezji lirycznej. Ja nie wierzę w to, aby tę poezję, którą przeklina, uważał tylko za, że tak powiem, magię słowa. Widzę w tym utworze może dwa, trzy prawdziwe wiersze, np. cały ten fragment „Chcę, żeby w letni jasny dzień...” Właśnie osiã wszystkiego jest ta modlitwa, którą można traktować z całą powagą, nie interpretując jej krytycznie, podejrzliwie.

– Uważasz, że w tym momencie pisarz mówi, jakby – bardziej od siebie... Więc *Wyzwolenie* byłoby tragedią o bohaterze naznaczonym skazą. Jaka to skaza? Skaza sztuki, artyzmu?

– Ja tu widzę po prostu skazę choroby, skazę świadomości, że życie potrwa krótko i że nie ma już dla niego innej drogi artystycznego tworzenia jak zrobić bilans. Takie momenty Wyspiański musiał mieć, zapewne były różne, raz bliższe tragiczmowi, raz dalsze.

– Tragedia mówi zawsze o krótkotrwałości bohaterstwa. O tym, że wielkość jest skazana. Uderza mnie, jak Ty ciągniesz tę sztukę ku tragedii...

– Tak, to jest prawda, że Wyspiański chciał zastąpić Konrada Mickiewicza – takiego, jakim go widział, trwającego w micie cierpienia – swoim własnym Konradem, to znaczy bohaterem czynu. Ale ten bohater czynu też mu się „nie udał”, chce powiedzieć, że w swojej świadomości doszedł także do klęski. Cała teza o zabiciu – powiedzmy – poezji Mickiewicza i przez to, własnej śmierci, prowadzi w ostatecznym rachunku do wniosku, że przeciwieństw między poezją a życiem w istocie znieść nie można. Że zniesienie tej sprzeczności jest zarazem śmiercią owego Auto-medona, który porwał lejce i oślepiiony słońcem spadł...

– Zniesienie sprzeczności jest śmiercią bohatera tragicznego.

– Mnie się zdaje, że trzeba koniecznie związać narodowe problemy z osobistą koncepcją tragizmu Wyspiańskiego. Ale to związanie dzieje się na próbie, bo przecież Wyspiański czuł dialektykę swego utworu. Utwór, który by powstał jako ilustracja już wiadomych wniosków, byłby wtórną rekonstrukcją.

– Oczywiście, że to nie traktat, ale utwór dramatyczny.

– Jak wiadomo, Wyspiański napisał najpierw drugą część, potem dopisał dwie pozostałe i wszystko zawarł – właśnie – w formie próby scenicznej. Mnie chodzi o to, że *Wyzwolenie* ma taki charakter, charakter próby...! jakby aktorzy w połowie znali tekst, w połowie nie, zaś Konrad wpadł ze swoimi prywatnymi tekstami i niby się to rozwija jedno z drugiego... Jeżeli zgubić formę próby teatralnej, sztuka nabierze momentalnie charakteru agitacyjnego, którego ona w ogóle nie posiada; kto tak postępuje, spłaszca 182 *Wyzwolenie* do warstwy, że tak powiem „żurnalistycznej”...

– Do publicystyki niepodległościowej...

– Tak, do publicystyki niepodległościowej. Trudność jest w tym, żeby grać tę sztukę jakby w dwu odrębnych poziomach. To, co Konrad mówi, jest częściowo napisane, jakby wzięte z tradycji, częściowo teraz formułowane, częściowo – czysto prywatne. Jedna warstwa – ta, która dzieje się wyraźniej w teatrze – jest skomponowana w manierze epoki, a druga warstwa jest bardziej prywatna. Trzeba tę dwoistość utworu koniecznie utrzymać¹.

– Ale właściwie coś podobnego chciałeś zrobić w *Dziadach*. Rozwijasz to, co podkreślałeś usilnie w Mickiewiczowskim Konradzie, to właśnie, co jest jednostkową chorobą, skazą, przekleństwem bohatera, który swojej drogi nie zna, ale wie, że został skazany na cierpienie, na mękę. To jest bardzo wyraźnie rozwinięte w *Dziadach* – w scenach opętania, epilepsji i tak dalej.

– Ja w jednym i drugim wypadku sięgałem po prostu do tego, co z autorów miało, jakby to powiedzieć, fizyczność czy cielesność. Uważam, że tych utworów nie można już grać jako utworów poetyckich, zresztą sytuacja tej naszej poezji nie jest znowu dużo inna od tej, w jakiej Wyspiański żył. To znaczy: przyjmuje się pewne pięknosłowie, może i urzekające, ale odkrywanie prawd rzeczywistych nie może utrzymać się w stylistyce, którą nazywamy (rzekomo) poetycką. Życie burzy co chwila takie konwencje i każde zetknięcie się z teatrem dzisiaj wymaga poszerzenia tego języka.

– A zatem Ty bohatera romantycznego chcesz nie odcieleśnić, uogólnić, ale docieleśnić, jakby z powrotem wciągnąć go, wbić w ciało...

– Przypadkiem prawie, że zacytowałeś Büchnera. On chce swego bohatera, powiedzmy, romantycznego wbić z powrotem w jego ciało i w ten sposób skonfrontować to, co on myśli, z tym, kim on jest, dzięki czemu żyje i jak będzie żył dalej.

– Może to mi trochę wyjaśnia, co właściwie zajmuje Ciebie w romantyzmie. Bo Ty ciągle wystawiasz romantyków i ciągle ich ciągniesz w jedną stronę. Teraz złapałem, w jaką stronę: wracasz jakby do miejsca, gdzie romantyzm już zamierający zapowiada ekspresjonizm, w ogóle sztukę XX wieku...

– Niby cała kontynuacja z tego płynie. Ja nie wiem, czy u Brechta było dużo inaczej, bo w końcu on tych elementów używał także. Tylko miał inaczej wyznaczony cel, oczywiście. Tam gdzie mu cielesność służyła do agitacji, to było w porządku, ale tam gdzie mu cielesność przeszkadzała, po prostu ją znosił.

– Ty swoich romantyków przerabiasz zawsze na tragicznie, podkreślasz moment nierozwiązalny, klęskę, niekoniecznie wprost: także przez sarkazm, zgrzyt, ironię. Zapewne, to już w romantyzmie było, ale czy tak silnie?... Ciebie interesuje właściwie to, co można by nazwać tragicznością romantyczną. Nigdy nie wystawiałeś, na przykład, tragedii greckich. Czy tragizm romantyczny to jest coś takiego – dla Ciebie – jak tragizm grecki, czy nie?

– To jest coś innego niż tragizm grecki, po prostu dlatego, że uważam, iż jest bardzo łatwy do wydobywania. Może ja się łapię łatwego sposobu, ale myśmy w naszej literaturze do lepszego nie doszli. Nie chciałbym przez to powiedzieć, że jest to moje jedyne widzenie romantyzmu. Przecież równocześnie, przynajmniej w *Dziadach*, kiedy już nie miałem innego rozwiązania, posłużyłem się po prostu historią. Tragedia w odbiciu historycznym wygląda inaczej. Kończę *Dziady* przykładem z historii raczej, niż przykładem zawartym w samym utworze. W tym zakończeniu nawiązuję prawie do Żeromskiego, do 1864 roku². Mnie się wydaje, że taki historyczny tragizm ma swój sens, jest jedną z prawd tamtej epoki, prawdą, która może mieć znaczenie także dzisiaj. Ale nie można oczywiście na tym poprzestawać. Jako nowe sformułowanie teatru – czy sformułowanie

Teraz także *Wyzwolenie* kończę inaczej. Erynii nie postaciuję jako Erynii, Erynii są raczej wyobrażeniem Konrada, a równocześnie robotnicy zabierają się do swojej dalszej roboty. Przez to przeciwstawienie chcę uzyskać to, co nam historia, że tak powiem, dołożyła do naszej znajomości tragizmu z okresu Wyspiańskiego.

– Więc z jednej strony moment choroby, wyjątkowości, także cielesności bohatera, a z drugiej strony – tragizm historyczny...

– Te oba momenty się nawzajem potęgują, ale i znoszą.

– Jak byś to zestawiał, na przykład, z tradycją romantyczną u Grotowskiego?

– Mnie się wydaje, że ofiara jest etapem, że tragedia jest etapem. Załóżmy, że oddaliśmy cały proces, przebieg, prawdę psychiczną postaci. A teraz spojrzymy historycznie. Chociaż takie zmagania zdradzają ustawicznie podobieństwa i chociaż wciąż się wydaje, że historia się tylko powtarza, tym niemniej konstelacje co jakiś czas coraz bardziej się komplikują. Chodzi o to, aby komplikacji nie pokazywać takimi, jakimi były kiedyś, tylko takimi, jakie one są dzisiaj.

– Więc nabudować aż do dzisiejszego... Wiesz, że romantyzm jest modny dzisiaj, na przykład, wśród młodych poetów. Zapewne to, co robisz Ty i oni, jest bardzo różne, ale kto wie, czy w przyszłości nie rozpozna się jakiegoś wspólnego mianownika. Tobie to nie przychodziło do głowy?

– Nie, ponieważ ja robię dość intuicyjnie wszystko, to znaczy ja odgaduję wspólny rytm i w końcu rozmawiamy ze sobą, ale właściwie robię to gdzieś z instynktu, a potem usiłuję doszukać się argumentów na poparcie mojego przeczucia.

– No, zawsze sztukę robi się z instynktu. Powiedz mi, kiedy robisz jakąś scenę, po czym poznajesz, że jest dobra?

– Właściwie tylko po tym, że nie ma we mnie napięcia, że jakoś to przeze mnie przepływa i nie odczuwam wewnętrznego, fizycznego, mięśniowego napięcia. Właściwie to jest jedyny sprawdzian.

– Zatem dobra scena uwalnia Ciebie od czegoś.

– Tak, uwalnia.

– Ma więc funkcję „katartyczną”: rysuje się tak zbieżność pomiędzy tym, co jest Twoim cierpieniem, a tym, co można by nazwać tragizmem.

– Ja nie wiem, czy można aż taki wspólny mianownik postawić. Jest to rodzaj uwolnienia od czegoś – kiedy rzecz przepływa harmonijnie na scenie, co nie znaczy, że przepływa gładko, gdyż mogą być wielkie spięcia, starcia. Niemniej jedynym obiektywnym miernikiem jest stan mojego wewnętrznego napięcia, a ponieważ ja bardzo rzadko jestem rozluźniony zupełnie, więc mniej więcej wiem. Jeżeli coś bardzo źle idzie, to wtedy moje napięcie tak wzrasta, że nie mogę tego wytrzymać.

– A kiedy jakaś scena porywa, wciąga?...

– To też, to też. Ja bardzo szybko daję się uwieść.

– A potem ulga...

– Tak. Mam na przykład sceny, których nie mogę bez płaczu próbować, ja się tego wstydzę, śmieję, czasem dam się nawet oszukać przez aktorów, a czasami kontroluję się po jakimś czasie i mam zupełnie inne doznania. Ale w *Dziadach* jest parę miejsc, których się wstydzę, bo nie mogę wytrzymać, wychodzę wtedy.

– Czy one stają się dla Ciebie przerażające?

– To jest tak: są pewne fragmenty tak sprzeczne z tym, jak ja sobie wyobrażam, że nie mogę ich słuchać, a są takie fragmenty, które tak przylegają, że wywołują uczucie sentymentalnego pójścia za akcją, za

słowem, za znaczeniem... ja się ich nie wstydzę, bo one są sprawdzianem tego, że sztuka jednak funkcjonuje.

- Ciekaw jestem, które.

- W celi jest parę momentów, które zawsze mnie jeszcze wzruszają, parę momentów z Egzorcyzmów i może z widzenia Księdza Piotra. Tak samo, jak mogę śmiać się z widzenia Senatora. Kiedy się nie śmieję, to wiem, że coś jest nie w porządku.

- Czy jeżeli zabierasz się do czegoś, to dlatego, że to jest dla Ciebie niejasne?

- I tak i nie. Ja gdzieś tam odnajduję drogę, jeżeli widzę dla siebie jakieś zadanie, jeżeli muszę odgadnąć sprawę do końca. Tak na przykład w Widzeniu Ewy trudność jest przyjemnością, gdyż wiem, że to widzenie musi mieć sceniczne rozwiązanie, wiem, bo po prostu wierzę w Mickiewicza jako poetę. Tak samo jak część II, która jest właściwie najtrudniejsza do zagrania, jest zagadką, najprzyjemniejszą zagadką. Zrobienie Balu czy nawet Egzorcyzmów to nie jest sprawa myślowa, nie stawia intelektualnych zadań. Inaczej w IV części i, zwłaszcza, w części II. Zrobienie Zosi, a nawet Sowy, Kruka, Pana to zadania niesłychanie skomplikowane, bo w każdym przypadku jest w sztuce materiał na to, aby zawarta w nim była cielesność, a wszędzie też jest materiał na to, aby tę cielesność można było obejść. Mnie oczywiście to pierwsze bardziej interesowało. Dlatego rozwiązanie tych scen było znacznie trudniejsze.

- A więc zawsze to samo: wpisać w ciało...

- Tak, bo ja nie lubię gołosłowności, tego fałszywego... A sam czuję ulgę, kiedy przepływa, kiedy nie mam napięcia. Ostatnio robiłem scenę z *Pokojówek* ze studentami. Zapomniałem już, jak to było, ale czułem z rytmu jednej

postaci, że wszystko jest źle wymyślone. A grali oni tak, że można było momentami zasugerować widowni, że to jest prawda. Ja wiedziałem tylko, że trzy rytmy równo, to w tej scenie niemożliwe. Bardzo szybko doszedłem do wniosku, że Pani, która spotyka się z Pokojówkami po powrocie z miasta, aż do momentu kluczyka, jeszcze nie podejrzewa, że one szperały w listach. Tymczasem oni grali tak, jakby Pani przychodziła już z podejrzeniem. Dlatego rytm trzech postaci szedł równo... Kiedy to stwierdziłem, scena się odwróciła i nastąpiła ulga...

rozmawiał *Jan Błński*

*

*

*

*

*

*

*

*

*

– Od wielu lat zainteresowania Pana koncentrują się na polskim romantyzmie. Wspólnota pewnych rozwiązań teatralnych i motywów interpretacyjnych w takich inscenizacjach, jak *Nie-Boska komedia*, *Fantazy*, czy *Dziady* każe przypuszczać, że istniała również jakaś szczególna przyczyna, która skłoniła Pana do zajęcia się polskim dramatem romantycznym...

– Przyczyn było kilka. Zaczęło się od tego, że romantyzm obrzydzono mi. Najpierw w szkole. Ale nie tylko tam. Startowałem w okresie, kiedy funkcje sztuki sprowadzano do bardzo jednostronnych reguł, w czasach, które wytworzyły całkowitą niewiarę w to, że literatura czy teatr mogą spełniać jeszcze jakąś inną rolę niż propagandową, niż ukazywać i interpretować rzeczywistość w kolorystyce li tylko czarno-białej. Sztukę starano się wówczas przystosować do wymogów dnia. Romantyków odczytywano w sposób płasko socjologiczny, bez miłości tego, co w Mickiewiczu, Słowackim czy Krasińskim musiało się dziać, gdy pisali swe utwory. Później – po 1956 – teatr wpadł w skrajność następną. Starał się udowodniać, że nasi romantycy byli preegzystencjalistami, że wyprzedzili Sartre'a, Camusa i Becketta. Żadne z owych stanowisk nie odpowiadało mi. I nagle, właśnie w porównaniu z tym podwójnym schematyzmem, dramaturgia romantyczna wydała mi się niesłychanie świeża i żywa.

– Z socrealizmem sprawa jest jasna. Z modą na egzystencjalizm chyba nieco bardziej złożona?

– Nasi egzystencjaliści przesadnie wierzyli w intelekt. Wiem, że pewne rzeczy można interpretować intelektualnie, ale wymyślać nie znaczy przekazać. Do tak zwanej interpretacji intelektualnej z pozoru świetnie nadaje się na przykład rozmowa hrabiego Henryka z Pankracym w *Nie-Boskiej*. Spotyka się dwóch intelektualistów. Pierwszy mówi: „Ja wiem lepiej”. Drugi odpowiada: „Ja cię znakomicie rozumiem, ale to ja wiem lepiej”. Z takiego dialogu jeszcze nic nie wynika. Kiedy reżyserowałem *Nie-Boską*, w sporze Henryka z Pankracym interesowało mnie nie tylko, kto z głównych bohaterów utworu ma obiektywną rację. Interesowało mnie również, o ile każdy z nich jest zaślepiony własną misją. Starłem się, aby z dialogu dwóch intelektualistów zrobił się dialog ludzi konkretniej określonych. Jeden, to człowiek, który poetyzuje siebie, by spełnić się w życiu. Drugi, to człowiek, który świetnie rozumie opozycjonistę, ale demonizuje własną ideologię, aby pozostać jej wiernym. Słowem, pragnąłem stworzyć obraz, który pozwoliłby publiczności śledzić równocześnie myśli i charakter Henryka i Pankracego.

Rzecz w tym, że język teatralny po 1956 był językiem pseudointelektualnym. Jeśli w socrealizmie podział na dobro i zło miały wyrażać czyny, to w okresie następnym podział ten odbijał się tylko w świadomości, Sartre’a grywano tak bardzo intelektualnie, że prawdę charakterów postaci jego sztuk zastępowano prawdą charakterów aktorów. To, co nazywano aktorstwem intelektualnym, było w gruncie rzeczy kłamaniem, że jedna mądrość jest lepsza od drugiej.

– A zatem zarówno w socrealizmie, jak i w teatrze pozostającym pod wpływem egzystencjalizmu irytowała Pana przede wszystkim uproszczona wizja rzeczywistości...

– Właśnie. A u romantyków było inaczej. Utwory ich najczęściej nie zawierały żadnych z góry przyjętych tez. Często niedokończone, ukazywały procesy zmagania się autorów z problematyką postawy człowieka wobec nakazów moralnych, wobec wiary, Boga, narodu czy świata w ogóle.

– Inscenizując dramaturgię romantyczną znalazł się Pan w opozycji także wobec mocno jeszcze do niedawna w teatrze zakorzenionej interpretacji polonistycznej, kładącej nacisk wyłącznie na sceniczne funkcje słowa.

– Wszystko, co lubiano nazywać romantycznym teatrem, było często manierą patetycznego mówienia. Mnie się taki teatr z góry nie podobał, dlatego że oznaczał styl przeżyty. Możliwe, iż czterdzieści lat temu styl ów był jeszcze właściwy. Mógł mieć również rację bytu podczas okupacji, kiedy zabroniono posługiwać się polszczyzną, w związku z czym polskie słowo nabierało wartości autonomicznych i transcendentnych. W dzisiejszym teatrze słowo zaczyna nabierać właściwości kłamliwych.

Tradycja widzenia romantyków reprezentowana przez uniwersytety, tradycja opierająca się wyłącznie na akcentowaniu semantyki słowa, zawsze wydawała mi się fałszywa. Słowo nie może być ostateczną wartością teatru, bo przecież wiemy z doświadczenia, że można powiedzieć „tak” w taki sposób, iż będzie znaczyło „nie” i powiedzieć „nie” w taki sposób, iż będzie znaczyło „tak”. Na scenie słowo powinno uzasadniać się psychologicznie, powinno motywować się postępowaniem postaci. W *Dziadach* najbardziej interesowało mnie to, co [w] długoletniej tradycji wystawiania dramatu Mickiewicza najczęściej pomijano, mianowicie że sens *Dziadów* nie polegał na jednoznaczności, lecz na zróżnicowaniu zawartej w nich wizji świata.

– Oglądając tę inscenizację *Dziadów* odniosłem wrażenie, że wieloznaczny jest w niej przede wszystkim główny bohater, Konrad...

– Oczywiście. Bo dokładna lektura *Dziadów* pozwala stwierdzić, że Konrad, człowiek dążący do poznania prawdy, jest również istotą cierpiącą na epilepsję. Zostało to przez Mickiewicza dokładnie opisane. Nie było jednak reżyserowane. Mówiąc, iż Konrad Mickiewicza był epileptykiem, nie chcę naturalnie umniejszać jego bohaterstwa, lecz powiedzieć, że całe zmaganie się Konrada z Bogiem jest dążeniem jego myśli do znalezienia pewnych idei i jest jednocześnie odbiciem pewnego stanu chorobowego. Mickiewicz nie był naturalnie polskim Dostojewskim. Ale epoki, w których żyli obydwaj ci ludzie, sąsiadowały ze sobą. A zatem również i zakresy psychicznego poznania człowieka u Dostojewskiego i Mickiewicza graniczyły ze sobą. Pokazywanie wszechobrazu choroby w połączeniu z obrazem poetyckiego przesilenia nie należy do rzeczy najłatwiejszych, ale jest bez wątpienia prawdziwsze od obrazka, w którym Konrad – pozostając przy logice – mówi Wielką Improwizację w sposób zimny i recytatorski. Romantyzm używał obrazu choroby jako środka uwidocznienia pewnych wyższych psychicznych procesów poznawczych. Nie na darmo Słowacki wprowadził do *Kordiana* szpital wariatów i nie na darmo – dla przykładu – człowiekiem odbiegającym od normy w *Nie-Boskiej* jest Orcio. Ale jeśli Orcia grywano dotąd jako grzeczne, składające nabożnie do mamusi rączki dziecko, to obecnie taka motywacja jego proroczych wizji jest absolutnie nie do przyjęcia. Dramaturgia romantyczna wymaga dziś pełnej psychologicznej motywacji. Nawet jeśli motywacja ta bierze się z choroby.

– Stan chorobowy dobrze tłumaczy stan uczuciowy. Ale czy wyjaśnia polityczno-patriotyczne poglądy romantycznych bohaterów?...

– Romantyzm jest metodą całościowego poznania człowieka, a symplifikacja, która romantyczną literaturę sprowadzała do interpretacji wyłączonej i skrajnie patriotycznej, nigdy mi nie odpowiadała. Inscenizacyjna idea *Dziadów* zamykająca racje postępowania bohaterów w jednowarstwowej skali ocen jest absolutnie sprzeczna z ideą Mickiewicza, którego talent poetycki nie pozwalał kategorii politycznych zrównać z moralnymi. Sądzę, że metodą poetyckiego widzenia Mickiewicza jest ujmowanie rzeczywistości w układach sprzeczności oraz dialektyki między kategoriami moralnymi i politycznymi. Mickiewicz w *Dziadach* prezentował wielość stanowisk i racji. Wypowiedzi studentów w celi Konrada nie sprowadzają się – jak usiłowano to przedstawić w wielu inscenizacjach – do chóralnej recytacji. Mimo młodego wieku, każdy z nich ma inny pogląd na rozwiązanie problemu ojczyzny, każdy we własny sposób myśli o Polsce, każdy stara się swoje rozwiązanie przeforsować.

– Wróćmy jednak do samego Konrada, znowu wszedł na scenę, tym razem w *Wyzwoleniu*...

– *Wyzwolenie* uważam za najtrudniejszą sztukę w naszym narodowym repertuarze. Uważam tak dlatego, że zawiera ona bardzo wiele inscenizacyjnych możliwości i równie łatwo – wydobywając, na przykład, wszystkie myśli Nietzschego zawarte w *Wyzwoleniu* – zrobić z tego utworu akademię ku czci faszystów, jak i – co robiono zresztą najczęściej – powierchową apoteozę polskiego romantyzmu.

Ale – powracając do Konrada – chociaż w sztuce Wyspiańskiego przychodzi on jak gdyby wprost z epoki Mickiewicza, nie jest to ta sama postać,¹⁹³

co w *Dziadach*. Bohater *Dziadów* żegnał się z Księdzem Piotrem w przeświadczeniu, iż tylko pokora człowieka wobec człowieka może coś zdziałać na świecie. Nie pokora wobec Boga, lecz właśnie wobec człowieka. U Mickiewicza Konrad uzmysławia sobie po prostu, że wzajemna pokora ludzi wobec siebie może być dalszym etapem współlistnienia jednostki i narodu.

W *Wyzwoleniu* jest inaczej. Tu – mimo iż Konrad dochodzi do pewnych prawd – na końcu wszyscy go opuszczają. Gonią za nim Erynie. Ale te Erynie dotyczą także samego Wyspiańskiego, dotyczą go jako człowieka usiłującego nadać sens własnemu życiu i własnej śmierci. U romantyków warstwa ich prywatnego życia – znana nam z opisu, pamiętników czy listów – wplatała się bezpośrednio w pisane przez nich utwory. Czytając *Wyzwolenie* mam zawsze wrażenie, iż jest w nim zawarty rachunek sumienia śmiertelnie chorego mężczyzny, który walcząc z bezsensownością cierpienia u Mickiewicza, nagle tę samą bezsensowność odkrywa u siebie. I widzi, że niszcząc kult mesjanizmu u autora *Dziadów* – niszczy też siebie.

– Czy jednak tym bardziej nie pragnął spełnienia się w działaniu, w czynie?

– Odpowiedź znajdzie Pan właśnie w *Wyzwoleniu*. Przecież jest ono pierwszym w dramaturgii polskiej utworem o charakterze zdarzenia, a nie sztuki. Jest próbą improwizowania utworu na scenie i dzięki temu nie zawiera jednoznacznie sformułowanego uogólnienia. Idzie natomiast o proces dochodzenia do prawdy, proces, którego względność może być zawsze pokazana przez to, iż rzecz dzieje się tylko w teatrze. Wyspiański dawał w *Wyzwoleniu* do zrozumienia, że magia teatru ma i swą drugą

stronę: że jest tylko magią teatru, a życie w teatrze znaczy zupełnie co innego niż... teatr w teatrze.

W *Wyzwoleniu* są jak gdyby dwa różne języki. A tymczasem najczęściej inscenizując tę sztukę, starano się ją przerabiać na utwór o jednolitej strukturze. U Wyspiańskiego jest inaczej. Jest mniej więcej tak, jak gdybyśmy grając sztukę Fredry wpuszczali na scenę co chwila monologującego Konrada z *Dziadów*. Zrodziłoby się w ten sposób pewne zdarzenie, pod którym moglibyśmy napisać, że wszystko, co się składa na to zdarzenie, łączy wspólny okres historii Polski. Ale byłoby to też zdarzenie łączące dwa różne spojrzenia na rzeczywistość, aby wytworzyć spojrzenie trzecie.

Coś takiego miał w zamyśle Wyspiański. W *Wyzwoleniu* aktorzy grają w jednej stylistyce, a Konrad gra w innej. Konrad dąży do obiektywnej prawdy, dla aktorów ważniejsze są teatr i scena. Konrad jest poetą, szuka prawdy życia, a tamci są ludźmi, którzy – pod pretekstem zbawienia Ojczyzny – szukają sukcesów w teatrze.

– A sprawa chóru w *Wyzwoleniu*? Wyspiański łączył antyk z własną współczesnością, ale przecież chór, jako jedna z konwencji greckiej tragedii, nie znajdował prostego odbicia w rzeczywistości dostępnej Wyspiańskiemu bezpośrednio.

– Z antykiem łączyła Wyspiańskiego świadomość, że to, co kiedyś mogło zdarzyć się w Atenach, dzieje się również bezustannie wokół niego. Wyspiański poszukiwał polskiego Edypa i polskiej Antygony, lecz form teatru antycznego na formy teatru współczesnego sobie mechanicznie nie przenosił. Wyspiański wprowadzał chór, bo za jego czasów tak się pisało, lecz jednocześnie, na przykład, w *Kłotwie* i w *Sędziach*¹ zapisywał z absolutną

dokładnością realistyczną fakturę społeczeństwa Galicji, wychodził od detalu, od tego, że ktoś kogoś zamordował, i dopiero później – poprzez znajomość moralnych praw świata – uogólniał. Można by oczywiście *Kłótnię* i *Sędziów* inscenizować bez całej ich warstwy socjologicznej. Można by – przy dosłownej stylizacji na antyk – inscenizować tylko zawartą w obydwu tych utworach problematykę moralną. Byłaby to jednak wówczas problematyka powtórzona. A u Wyspiańskiego jest oryginalna, bo rozgrywa się w konkretnym środowisku społecznym polskiej wsi.

Wyspiański wprowadził chór, ale już od czasu romantyzmu chór, stylizowany na zbiorowisko działających jednolicie postaci, jest nie do przyjęcia. Inscenizowanie obrzędu w IV części *Dziadów* z założeniem, że wszyscy są tam sobie równi, wszyscy chcą tego samego, dla wszystkich obrzęd ma jednakowe znaczenie – nie ma sensu. Najistotniejszym zadaniem teatru współczesnego jest udowodnienie, że występujący w obrzędzie lud to nie powielenie jednego człowieka w dziesięciu egzemplarzach, lecz społeczność zawierająca w sobie sprzeczności, które ściśle i szczegółowo zostały utrwalone w innych postaciach tego utworu. W *Dziadach*, *Kłótnie* i *Sędziach* gminę wiejską usiłowałem pokazać jako zbiorowość zróżnicowaną. W *Wyzwoleniu* wchodzi Konrad i – z kim rozmawia? Z robotnikami? Wyspiański pisze: „Chór”. A może to przodownik chóru? Ale co wobec tego z resztą postaci chóru? Wyspiański pisze: „Chór”, lecz na temat tego, z czym Konrad przychodzi, padają różne komentarze. Więc jednak mamy do czynienia z grupą robotników. Wystarczy wczytać się w pierwszą scenę *Wyzwolenia*, aby wydedukować, że Wyspiański prezentuje

w niej ludzi obdarzonych różnymi rodzajami świadomości. Można się domyślać, że jest w owej scenie robotnik należący do PPS i w związku z tym zorientowany w ideach Daszyńskiego. Można przypuszczać, że – podobnie jak mój kierownik sceny – orientuje się we współczesnej literaturze. Inny z robotników zna dokładnie twórczość Wyspiańskiego i rozumie jego borykanie się z romantyzmem. Trzeciego, poza zapłatą za pracę, wszystkie te sprawy nie obchodzą.

W dramacie romantycznym zdarza się, iż tego typu sceny wyglądają schematycznie. U Mickiewicza mogą to nawet być jeszcze słowa pieśni. Ale świadomość romantyków była większa od słów, które kreślili. Romantycy pozostawiali po sobie często scenariusze, partytury utworów, o których nie wiedzieli, gdzie i jak będą wystawiane. Sądzę więc, że dochodzenie teatru do realizmu ich utworów powinno – z jednej strony – odbywać się poprzez uwzględnianie socjologicznego tła, znajomość epoki i – z drugiej – poprzez znajomość ich psychiki, przez Marksa i przez Freuda. Oni tych autorów nie czytali, ale jako ludzie przeczuwali, co się w innych ludziach dzieje. Byli przecież poetami.

rozmawiał *Jerzy Niesiobędzki*



[Założenia inscenizacyjne „Hamleta”] Fragmenty wypowiedzi na pierwszej próbie analitycznej

[Podział na „trzy epoki”]

Jest to po prostu taka historia, że... Od czego ja wychodziłem przy pierwszym przedstawieniu:¹ po prostu od tego, że ja nie wierzę w to, co zawsze widywałem w teatrze, że Hamlet był dobry, Król był zły, a coś było, latało dookoła tego, mniej lub bardziej upolitycznione... czy uzmysłowane... i na końcu był finał operowy: wchodził ktoś i oświadczał, że i tak przypadek wygrywa. Po prostu nie wierzyłem w to nigdy i w tej wersji, którą iks lat temu robiłem, usiłowałem wyjść od jednego punktu, który mi się potem w jakiś sposób sprawdził. Mianowicie od takiego podziału w *Hamlecie* na jak gdyby trzy epoki, które w jakiś sposób są w tym utworze zawarte, które są namiętnie u Shakespeare'a... powiedzmy, we wszystkich jego utworach istnieją. (Wprawdzie istnieją ludzie, którzy twierdzą, że napisał właściwie tylko jedną sztukę, tylko potem inne postacie do niej powsadzał; jest w tym część prawdy, ale niezupełna.) Mianowicie jest pewien obraz historii zawarty w tych utworach, który polega na tym, że to, co dzieli Shakespeare'a od przeszłości to [pierwsza epoka] Anglia bardziej feudalna, która żyje z zaboru i z podboju – czy też niekoniecznie Anglia, każde inne państwo europejskie. [Różni się ona] od tego, czym usiłuje Anglia być w

okresie życia Shakespeare'a, to znaczy monarchią dyplomatyczną, która by bez wojny, bez przelewu krwi możliwie zapewniła dobro swoich obywateli. To jest ta druga epoka. I ta trzecia epoka, jakiegoś wyzwolonego humanizmu, która istnieje właściwie w olbrzymiej części tych postaci, w [ich] świadomości – i istnieje przede wszystkim w Hamlecie – którą to Shakespeare konfrontuje, że tak powiem, z tymi dwoma poprzednimi epokami. Rzecz wraca na końcu właściwie do tej pierwotnej, dzięki podbojowi rządzonej formacji w postaci Fortynbrasa. I stąd chcę tutaj wytłumaczyć obsadę, dlaczego Ducha ojca i Fortynbrasa gra ta sama osoba. Jest to po prostu pewne założenie. I nie chodzi o to, żeby to była ta sama twarz, ale, powiedzmy, coś jak ojciec i syn. To jest pierwsza sprawa.

[...] Ja nie mówię tutaj o kole [historii] tak, jak Jan Kott² [...], bowiem ja nie uważam, że powrót do Fortynbrasa jest powrotem do tego samego, czym był jego stary ojciec, tylko do czegoś, co ma cechy ojca, a równocześnie jest wzbogacone o te dwie epoki czy te dwa obrazy historii – to znaczy Klau diusza i Hamleta – które się tutaj nawzajem zniosły, powyżabiły. To znaczy, że Fortynbras na końcu ma świadomość tego, co się stało tutaj, na tym dworze, co mogło się stać tutaj, na tym dworze. I on zachowuje, mitologizuje jak gdyby bohaterstwo Hamleta w tym celu, ażeby usankcjonować w pełni swoje prawa do ziemi, które jakoby jego ojcu zostały odebrane. Może ja to skomplikowanie wyrażam, to w robocie wyjdzie prościej. [...]

Teraz tak. Druga sprawa, która mnie zawsze w tej sztuce okropnie drażniła, to była sprawa Horacego, która zawsze wyglądała w ten sposób: szlachetny przyjaciel przyjeżdża na dwór, któremu on [Hamlet] może się zwierzyć, że tak powiem, z tajni swojej duszy i który też na końcu zaraz donosi [Fortynbrasowi] wszystkie szlachetne cudy [?] tego dworu... I tu było coś, co mi się wydawało, że – to jest jedna z niewielu rzeczy, która wyszła w tamtym przedstawieniu – że Horacy przyjeżdża tutaj pierwotnie w zupełnie innym celu, niż to się grywało. Bo to jest zawsze takie przyjacielskie spotkanie: „I ty tu! I ty tu! I ty tu!” (–). Nic podobnego. On przyjeżdża tutaj po posadę. Nic ich właściwie specjalnie nie łączyło w Wittenberdze i dlatego Hamlet jest zdziwiony, że on tu w ogóle przyjeżdża. Ale ponieważ [Horacy] tej posady nie dostał, a równocześnie ma nadzieję, że coś wyniknie z postawy Hamleta, staje się mimowolnie jego przyjacielem, o którym Hamlet cały czas wie, że jego przyjaźń jest podstępem. Ona jest właściwie skażona. Wynika to dla mnie z pierwszego spotkania, wynika to dla mnie z ostatnich słów Hamleta przy śmierci, gdzie on mówi: „Jeżeli rzeczywiście kiedykolwiek miałeś dla mnie” (–)”.

[...] Ja nienawidziłem tego rezonera, który wciąż chodził i miał szlachetną minę przez cały czas, a ten głupi tutaj mu się zwierzał. To muszę powiedzieć, się dosyć sprawdziło. Ja poszedłem może za daleko, bo po prostu w samym finale sztuki on [Horacy] się bardzo dobrze orientuję w tych układach: jak to jest, dlaczego ten tego zabił i tak dalej, i tak dalej; w

miejsu, kiedy Fortynbras przychodzi, w politycznych układach on [Horacy] jest perfect, on jest dworzanin, tak samo jak i inni – to on nawet brał koronę i nosił tę koronę na ostatku (–), mówiąc, jak to szlachetny Hamlet, i tak dalej i tak dalej. Tamten [Fortynbras] oczywiście odbierał mu koronę i wkładał sobie sam. No i brali go od tyłu – ciach! ostatniego świadka usuwali... Więc ja nie wiem, ja tego nie będę tutaj decydował, bo po prostu jeszcze nie wiem, jak ten obraz wyjdzie... przez dyskusję chcę tu dojść innych prawd. Zobaczymy, czym to się skończy. To by była mniej więcej taka postawa, powiedzmy, taki rysunek tej całej (–). [...]

I teraz sprawa Rozenkranca i Gildensterna. Wiecie, że to na początku zawsze skreślano, bo uważano, że to po prostu jest jakiś dodatek do sztuki i to zupełnie nieistotny, niepotrzebny, i tak dalej. Rzecz jest zupełnie inna, moim zdaniem. I ja radziłbym wam przeczytać jednak tego Stopparda⁴, tę sztukę, dlatego że to jest oparte na tych przesłankach, o których ja myślę, troszeczkę w innym wydaniu – że to są jak najuczciwsi ludzie, których sprowadzają po to, ażeby Hamleta niby tam rozerwać. Nie wiem, jak oni sobie to rozrywanie wyobrażają, ale w każdym bądź razie on [Hamlet] już przez sam fakt, że oni są nastani przez Króla, podejrzewa w tym szpiegostwo. Ten często grywany wariant dwóch szpiegów, którzy chodzą „Tak, tak, tak!”, a on im prawi prawdy, jest drugim idiotyzmem, który jest, moim zdaniem, absolutnie niezgodny z prawdą. Oni, w myśl dobra Hamleta, stają się mimowolnie narzędziem Króla. I mimo woli stając się coraz bardziej narzędziem Króla, dochodzą do świadomości własnej sytuacji, im się robi, że tak powiem, coraz głupiej. Ale nie mogą się z tej sytuacji wyplątać i muszą właściwie, skoro stali się fomalami, próbować balanso-

wać między tym tak zwanym dobrem Hamleta, a tym tak zwanym układem dla Króla i stąd nie mogą [temu podolać]. Po prostu, te dwie prawdy się w nich nie mieszczą.

Jest druga nić w tym, która polega na tym, że właściwie powinni... Należałoby pokazać ich korupcję w taki sposób, że oni przyjeżdżają tu jako zupełnie bogaci ludzie na ten dwór. I tutaj ich ten dwór przekształca w bogatych dworzan; nie wiem, czy zupełnie bogatych, ale powiedzmy zasobnych dworzan. To mimowolne szpiegostwo i ta mimowolna nienawiść po prostu ma takie fazy, ale te fazy równocześnie odbijają się w ich własnej świadomości. W pierwszym momencie wyglądają te teksty tak, że to jest tylko informacja; to nie jest tylko informacja i tam, jak dojdziemy bliżej, to ja po prostu będę szerzej jeszcze o tym mówił.

Ja mówię tylko może o tych punktach, które uważam po prostu za „do przedyskutowania” i które są inne od tego, do czego ja byłem przyzwyczajony, powiedzmy, widząc przedstawienia *Hamleta* w mojej tam młodości... No, w starości też...

[Aktorzy]

Teraz. Jak wygląda cała sprawa, że tak powiem, aktorów, Hamleta i aktorów, i tak dalej. Normalnie jest tak pokazane, że Hamlet jest taki straszny przyjaciel tych aktorów, dlatego że oni żyją tym życiem fantazji i tak dalej, i tak dalej. Może tak jest, może tak nie jest (–), tego dokładnie nie wiem. Tylko w tych wszystkich przedstawieniach, które ja widziałem, ta

cała feudalna hierarchia bywała znoszona na rzecz – u nas – romantycznej hierarchii [równości osób bliskich sobie poglądami i uczuciami], a w Niemczech niewątpliwie tak samo, bo to wszystko jest sprowadzone do mieszczańskiej takiej warstwy umysłowej (–).

Ten feudalny porządek tutaj musi być właściwie tak samo zachowany, jak myśmy to robili w *Śnie* czy we *Wszystko dobre*, dlatego że na tej strukturze oparta jest druga struktura, to znaczy [to], co się pod tym rytuałem dzieje. Ta struktura jest niesłychanie skomplikowana we wszystkich sztukach Shakespeare'a, ale ona ma feudalny rytuał jako tło, od którego bardzo często się odstępuje i gdzie, powiedzmy, zależności międzyludzkie wychodzą przez to, że się łamie pewną ustaloną hierarchię. Normalnie, jak się grywa *Hamleta*, to dopiero, jak Hamlet zaczyna wariować jest jakieś załamanie czegoś i dopiero potem, jak Hamlet przedstawienie daje, jest tam załamanie czegoś. Ta bogata struktura zawarta jest od pierwszej sceny sztuki i przechodzi aż do ostatniej; te zależności ludzkie wszystkie są przecież pewnym schematem – kto jest bliżej dworu, temu się kłaniają i tak dalej, i tak dalej...

[Klaudiusz]

Nie ma tu Jurka [Trela], ale ja [pokrótce] powiem, jak ja widzę historię Króla, bo na tyle to się wiąże z wszystkimi innymi sprawami. Więc... Ja zawsze musiałem w Izraelu dawać przykłady z życia, oni są do tego przyzwyczajeni, więc ja, po prostu, dałem im taki przykład z życia, że

istnieją zabójstwa, które dla społeczeństwa wydają się moralnie usprawiedliwione. Ja wtedy powiedziałem: „jak Chruszczow zabił Berię. Na to oni wszyscy: No tak..., no tak..., no..., to..., to... słusznie!” Był to przykład okrutny, aczkolwiek dla nich bardzo zrozumiały. Więc wydaje mi się, że zabójstwo Klaudiusza, znaczy morderstwo przeprowadzone na starym królu, ma swoje moralne uzasadnienie. W czym? Chyba w racji stanu. To znaczy, ten stary, zamordowany król rządził według zasad, jakimi, możemy przypuszczać, rządził stary Fortynbras, to znaczy przez podbój. Ten nowy król, który chce prowadzić państwo dzięki dyplomacji, bo do tego ma olbrzymie skłonności, zyskał sobie chyba uznanie żony starego króla. I w ten sposób, nie wiem, czy za jej namową czy za własną intencją – i to należy rozstrzygnąć... Bo musi to być chyba w ten sposób, że w miarę tego, jak trupy się sieją, to zarówno [Klaudiusz ma poczucie winy, że] jest przyczyną grzechu i zła przez to, że zamordował swojego [krewnego], ale też i matka, która na to przyzwoliła, ma poczucie winy absolutnej. To znaczy każde bierze na siebie pełną winę za czyn popełniony na ojcu [Hamleta].

[...] Ja uważam, że w ogóle dwie najbliższe sobie osoby, to jest Król i Hamlet. Na czym to polega? Polega to na tym, że są to osoby, których stopień, powiedzmy, wykształcenia i stopień umiejętności dialektycznego myślenia w tym wypadku, usprawiedliwiłby przyjaźń [...] jak najbardziej. Tragedia polega na tym, że nie może dojść do tego pojednania z zupełnie innych, nazwijmy to, biologicznych przyczyn. Freudowska analiza będzie robiona po południu. Tak, że to pojednanie jest właściwie niemożliwe,

204 aczkolwiek według wszelkich danych powinien Hamlet móc zrozumieć

zabójstwo swego ojca przez [Klaudiusza] z punktu widzenia nie tylko racji stanu, ale też z punktu widzenia swego własnego dobra. Może ja tutaj zbyt przesadzam w tym wszystkim. Ja to po prostu potem w detalach będę usiłował wytłumaczyć, bo wydaje mi się, że wszystko to, co robi Klaudiusz jest niesłychanie mądre i na pewno są momenty w sztuce, kiedy Klaudiusz jest dużo mądrzejszy od Hamleta, gdy racje Klaudiusza są po prostu obiektywnie biorąc do zaakceptowania, bardziej niż racje Hamleta.

Teraz tak... Wyreżyserować tę rację stanu to jest łatwo. Znacie państwo, w 56 roku właściwie te przedstawienia *Hamleta* były o tym. Znaczą one dotyczyły pewnej warstwy politycznej, pewnych rozgrywek politycznych i pewnej postawy, którą my możemy [nazwać] – czy wtedy nazywano – czystą, o której ja nie uważam, że jest czysta. Dlatego, że jeżeli ktoś w odruchu morduje, myśląc, że to ojciec [ojczym?], a w refleksji ma poczucie tego, że to nie jest jednak tak... – to też nie jest tak zwana postawa czysta. Jest ona z jednej strony intencjonalna, a w odruchu biologicznym ona jest po prostu biologiczna, znaczą ją po prostu do tego pcha. Ale – jak państwu mówiłem tutaj o tej analizie freudowskiej – to trzeba dokładnie zdefiniować. To robiłem już na seminarium i nie najbardziej mi się to udawało, ale tutaj trzeba zdefiniować na początku: czy Hamlet kocha mamusię, czy tatusia. To jednak w sztuce dosyć wyraźnie wynika, że mamusię. No i to, że morduje [jak sądzi] Króla akurat w takim momencie, kiedy z roznegliżowaną mamą moralne i niemoralne odbywa rozrachunki, jest w pełni usprawiedliwione; no i co potem pociąga za sobą olbrzymie konsekwencje w tej sztuce.

Teraz... może ja tak o wszystkich postaciach nie potrafię, bo tutaj musiał-

bym cztery godziny gadać, ale po prostu taki wstęp wam mniej więcej chciałem zrobić.

[Spektakl]

[...] Marzeniem moim jest – ale może ja to zmienię – ażeby, powiedzmy, ten tak jak gdyby zamknięty cykl losów ludzkich przeciwstawić odradzającej się przyrodzie. Nie bardzo ta sztuka do tego usprawiedliwia czasowo, ale można ją w tym kierunku naciągnąć, bo jest dosyć dużo informacji na ten temat. To dotyczy, powiedzmy, samej już scenografii. Ja nie chcę tego rozbudowywać ani inscenizacyjnie, ani scenograficznie. Chcę zrobić taki wypuszczony podest w kierunku widowni, ażeby w jakiś sposób odtworzyć proporcje tego Globe Theatre i zrobić właściwie tam, gdzie my teraz mamy koniec sceny Senatora⁵, mniej więcej w takich proporcjach. No, ale na ten temat to jeszcze będziemy rozmawiać a rozmawiać. O tyle jest to istotne, że właściwie wychodziłem z marzenia, ażeby zagrać to przedstawienie w Barbakanie, ponieważ są to autentyczne proporcje teatru Globe. No i, wydaje mi się, że to jest absolutnie do (–) oczywiście, że ja włączę też i balkon, i mimochodem włączę w jakiś sposób widownię, dlatego że niektóre wejścia na pewno będą musiały być od przodu, czy coś takiego. No i niektóre obrazy po prostu wymagają interpretacji... No to, chcąc nie chcąc, się w jakiś sposób zwiąże całą widownię z sceną wysuniętą tutaj na środku.

206 Teraz tak. Ja nie chcę tutaj rozstrzygać, kiedy Hamlet udaje wariata, kiedy

zwariował i czy zwariował w ogóle, bo mnie się wydaje, że nie zwariował nigdy do końca. Mam mnóstwo pytań do was i sam do siebie, które mam nierozstrzygnięte. Jak to jest z tym powrotem Hamleta w drugiej części? Bo [czy] on wraca po to, by zadośćuczynić prawdzie, czy on wraca... no, jak w ogóle sformułować naczelną myśl postaci, jakby to ująć w jedno zdanie? Tego nawet nie potrafiłbym w tej chwili zrobić, ale do tego musimy dojść...

[Poloniusz]

[...] Ja zawsze mam idealnego Poloniusza w głowie, ale nie wiem, czy ty go znasz, pana Siekierko?⁶ Wszyscy mówią, że jest to człowiek, który nic nie załatwia [...]. Wszystko o nim słyszałem, co można było usłyszeć. Natomiast ja sam mogę o nim powiedzieć, że jest to człowiek, który ma genialną umiejętność niezalatwania niczego. To jest umiejętność! To jest olbrzymia umiejętność, bo on cały czas robi wrażenie, że on wszystko załatwi. I jego wielkość polega na tym, że on nic nie załatwi. To znaczy, że on [dla zdecydowanych już z góry spraw] wynajduje przebieg urzędowy, aby je usprawiedliwić od strony prawnej i merytorycznej. Teraz tutaj to nie jest tak dosłownie. Ja mówię tylko o perfekcji: jak on potrafi tego typu rzeczy przeprowadzać i jakiego typu to jest umysłowość.

Mnie się wydaje, że tak: rzecz polega na tym, że Król go przejął od starego króla, czyli że on [Poloniusz] jest wprowadzony w to zabójstwo. Nie w taki sposób, ażeby w nim partycypował, tylko w taki sposób, że on o nim wie i

wie, że należy tej myśli unikać. Ale świadomość tego, że taka myśl [w nim] istnieje, to on ma od początku do końca. To całe jego gadulstwo, które w mniemaniu większości interpretacji polega na tym, że on po prostu jest taki gaduła – to nie jest tak. On po prostu ma swoje formuły, którymi usiłuje coś usprawiedliwić. Czasami zapędza się tak daleko, że nawet wie, że to przeradza się w gadulstwo, [które jest] niewolą myślenia i ma takie momenty w sztuce, kiedy sam mówi o sobie, że „Chyba ja za dużo gadam”. To znaczy, że on ma świadomość tego, że on się potrafi zapędzić, ale umie się z tego znakomicie wycofać.

Teraz... Na czym polega jego kariera na tym dworze? Po prostu na tym, że on musi robić wrażenie idealnego, nieodzownego urzędnika. Nieodzowność jego polega na tym, że on ma świadomość [...] przyczyny tego układu, to znaczy zna zabójstwo taty [ojca Hamleta]. Natomiast całe lawirowanie – jak tu można wylawiarować coś dla siebie – polega na tym, że ma on dwoje dzieci, znaczy Ofelię i Laertesę, o których wie coś i nie wie nic. Dlaczego? Dlatego, że w jakiś sposób zabił on w sobie w ogóle zmysłowe odczucie świata dla chęci zrobienia kariery „od strony umysłu”. W związku z tym dla niego niezrozumiałe są pewne formy zachowań zarówno córki, jak i syna.

I tutaj z tym synem i z tą córką jest rzecz dosyć skomplikowana. Można podawać różne przyczyny, dlaczego syn wyjeżdża z powrotem do Francji. Wynika z tej rozmowy pierwszej jasno, że ten syn raczej bawi się tam niż uczy. Mnie się wydaje, że temperament syna mógłby zaszkodzić jego [Poloniusza] stanowisku na tym dworze i w związku z tym, on go woli mieć z daleka. Dla odwrotnych celów Klaudiusz woli mieć Hamleta tu, bo wie,

że mając go tam miałby [przeciwnika]⁷ politycznego. Mając go pod własną pieczęcią ma zamiar pozyskać go właściwie dla swojej własnej polityki, ażeby mu potem prawomocnie to królestwo przekazać. Analogii jest mnóstwo. W każdym bądź razie, mówiąc wulgarnie, nie jest to [Poloniusz] idiota, jest to ktoś taki złożony, kalkulator, którego, nazwijmy to, sposób myślenia znalazł już swą nową formę (–). On, po prostu, dzięki zawodowi stał się człowiekiem, który nie jest w stanie pojąć, co to jest miłość na świecie. Bo on się tutaj zgubił. Natomiast co to jest prostytutka, to on doskonale wie. I w tym on jest znakomity, bo i w ten sposób chce podsunąć córkę tam i w ten sposób chce zyskać [koronę] przez prawa syna, który tutaj – według, powiedzmy, sztuki i według prawdopodobnie praw elekcyjnych w tym czasie – ma nawet prawo do elekcji na stanowisko króla, jeżeli nie ma prawowitego następcy tronu, jeżeli nie ma w ogóle kto sprawować rządów.

[Laertes i Ofelia]

W tym całym buncie Laertes a ja nie upatruję rewolucji, tylko widzę w tym to, co było odbiciem buntu Essexa w Anglii. Do tego wszyscy nawiązują; mnie się wydaje, że to jest prawdopodobne (–).

Z tym Laertesem⁸ to jest też bardzo wiele interpretacji. Ja przyznam się szczerze, że do końca też nie wiem, jak to powinno być. Mniej więcej kombinuję drogę, jak to powinno dojść. Wydaje mi się tak: jest cechą na pewno kompromitującą Laertes a, że on w pewien sposób, że tak powiem,²⁰⁹

sam wyciąga własną truciznę na Hamleta. To, co ja widziałem zawsze w życiu to był Laertes, który po prostu był bardzo szlachetny i został, że tak powiem, przez złego Króla nakłoniony do porwania się na Hamleta. Natomiast mnie się wydaje, że jest to typ szlagona angielskiego, którego racje umysłowe nie dorastają do rangi dworskiej, o czym wie jego ojciec, [który] próbuje go, jak długo można, trzymać z daleka, ażeby nie rozwalił tego porządku, którego on jest owocem też. Ja mówię „szlagon” w tym znaczeniu, że on ma porywy, które nie są kontrolowane umysłem na tyle, ażeby się mogły zmieścić w racjach jego własnego ojca, lub też w racjach rządów Króla. I to właśnie Król potem wykorzystuje. Ale z jego [Laertes] strony płynie tyle niespełnionych ambicji w życiu i tyle „szlagonerii” (-), że dochodzi do tej masakry na samym końcu.

Teraz... Może to jest niby mało precyzyjne, co ja mówię w tym wypadku, ale to rzeczywiście dopiero jest do zagrania. Od czego ja chcę odbiec? Od tego młodego Laertes, który został jako „czyste dziecko” nabrany tutaj przez Króla, co miało jeszcze raz podkreślać, że tak powiem, potwornie złe intencje Króla [...], wynika to z tego pierwotnego podziału na zło i dobro, że Król jest zły, a Hamlet jest dobry i tak dalej i tak dalej. Tym niemniej [Laertes] jest to postać skomplikowana, tu się przyznam i dla mnie do tej pory jeszcze jest zagadką, czy da się zrobić jakiś wspólny mianownik, żeby cechy tej postaci przeciągnąć od początku do końca. No, prawdopodobnie musi się dać, tylko to będzie rzecz dosyć skomplikowana.

Teraz... Ja w Izraelu posuwałem się do tego, że właściwie pokazywałem go nieomal jako pijanego w scenie tego buntu, bo tak tam było z Essexem, że oni się po prostu wszyscy popili, z knajpy poszli robić rewolucję, znaczy

zamach stanu i rozdawali za darmo piwo, żeby mieć więcej stronników. No, może to była zbyt łatwa analogia, ale coś tutaj jest zarówno dziecinnego, jak i właśnie takiego z polskiej szlagonerii: „Teraz pokażę!”, z niespełnienia się właściwie zbyt wysokiego urodzenia, z dysproporcji zbyt wysokiego urodzenia do możliwości dialektycznego myślenia. No, jest to tak zwane bananowe dziecko, które posuwa się do granic... nie mając właściwie specjalnej posady w życiu. Po śmierci ojca on właściwie zostaje bez przydziału u boku tego dworu.

Co do Ofelii [...] nie wiem, czy ją pamiętacie z tego filmu Oliviera⁹. Ja uważam, że to było znakomicie zagrane i nie wyobrażam sobie, żeby to należało grać inaczej. Z tym, że tam były rzeczy wokół, które zupełnie nie pasowały do tego, co ona grała. Na czym to polega? Czy ojciec właściwie ją jako prostytutkę podsuwa tam? Ja uważam, że ten związek Hamleta z Ofelią jest związkiem nigdy nie spełnionym w tym podwójnym niespełnieniu, znaczy: to tam ma swoje obiektywne, ale i subiektywne przyczyny w obu wypadkach. Wydaje mi się, że tragedia jej polega na tym, że tatusia lubi ona, ponieważ wychowała się bez matki (jak to tam nie wprost wynika ze sztuki, ale coś tak wynika)... a tamten [Hamlet kocha] mamę, bo to wszędzie są analogie takie... Jest ona [Ofelia] niespełniona z kochankiem a traci ojca, o którym wie, że pchał ją do grzechu. Nie może pomieścić tego, że moralnie dała się nabrać na grzech, przez to skalała czystość swojego uczucia. Tego [Hamleta] nie zyskała, a tego, do którego miała uczucie, znaczy ojca – straciła i moralnie, i fizycznie... Znaczy ja to mówię tak od strony głowy, bo właściwie wszystko w tej istocie mieści się w przeczuciach i w odczuciach. Nie myślcie, że ona jest intelektualistka, która patrzy na

ojca „O ty stary...” i tak dalej, tylko... to jest tak, jak dzieci. Ja tutaj taki przykład podawałem przedwojenny, jak mówią rodzice do dzieci „Słuchaj, kłamać nigdy nie wolno!”. Chwileczkę, nie wolno nigdy kłamać, a na to dziecko mówi „A tatuś też kłamie”. Dziecko odczuwa intencjonalność drugiej postaci i odczuwa to [jako] kłamstwo. I ja to podaję jako prymitywny przykład, ale coś z tego jest tutaj od pierwszej sceny, że ona właściwie ma świadomość [...] czystości swego uczucia, które epoka tamta ceniła jako największą wartość – zresztą to samo ma Hamlet w tym... – i mając to poczucie swojej wartości – czy świadomie, czy z odczucia, to mnie nie interesuje – [patrzy] na świat, który jest po prostu od początku do końca sprostytuowany. I nagle ona ma się stać narzędziem tego i tak dalej. [...]

[Duch ojca Hamleta]

[...] Ale tutaj w ogóle trzeba wyjaśnić z miejsca, na początku, jaką ten Duch ma funkcję i jak on sobie, że tak powiem, zakłada swoje zjawienie się i jak oni tego Ducha interpretują. Więc na pewno jest tak, że ten Duch zjawia się tym podwładnym po to, aby oni donieśli wyżej, że on ma coś do powiedzenia. Dlaczego ten Duch tu przychodzi, to jest moja taka interpretacja, która ma na celu zniesienie tego, co jest w tej sztuce właściwie zahaczeniem tej fabuły. [...] Ja tego nie mówię przeciwko Adamowi [Hanuszkiewiczowi] w tej chwili, ale jeżeli on przychodzi i mówi do Olbrychskiego „Słuchaj, mnie zamordowali, ty zrób swoje” to jest to zmowa gentlemanów na ten temat¹⁰. (–) Natomiast rzecz jest trochę taka, bardziej

jak u Mickiewicza [w *Dziadach*], że ten Duch zjawia się, ponieważ zabity był w stanie grzechu, czyli nie może on doznać zbawienia. [...] Może on doznać zbawienia tylko przez takie dwa sposoby: to znaczy przez tę przedchrześcijańską zemstę krwi – tak jak żeście to w *Godfatherze* [w *Ojcu chrzestnym*] wszyscy widzieli, to znaczy prawa tej... sitwy, no, jak tam... mafii. Są [one] właściwie prawami przedchrześcijańskimi, bo chrześcijaństwo właściwie znosi zemstę w takim znaczeniu i czyni z tego grzech właściwie śmiertelny. (–)

[...] Ale ten Duch, który przychodzi, zdaje sobie równocześnie sprawę, że naciąga syna, to znaczy istotę na ziemi najsłabszą, on sobie zdaje z tego sprawę, że wyzyskuje potomka [do tego], ażeby zmazać swoje cierpienia, ażeby dostąpić zbawienia. Czyli nie jest to li tylko prawo krwi w tym znaczeniu, że właśnie Hamlet musi zamordować, bo istniało przecież chrześcijańskie jeszcze prawo wymodlenia jego duszy. Ale jest to od strony ojca czyn bardzo intencjonalny. Czyn ten nie polega na tym, że on zdaje na niego rację rodu; to czyni, chcąc nie chcąc, ale nabiera syna na litość i w ten sposób trafia do najbardziej uczuciowego miejsca człowieka, kiedy człowiek nie może powiedzieć nie.

Dlaczego ja mówię, że bazuje tu na litości? Dlatego, że całe to opowiadanie o zabójstwie, jak mu to przebiegało i tak dalej, i tak dalej – to jest dosyć trudna sprawa do zagrania, ale powinna być w taki sposób zagrana – że ona jest dla Hamleta specjalnie granym cierpieniem, na które on się nabiera (–) środkiem do celu. Teraz... Powiedzieć – jest granym cierpieniem – jest rzeczą niesłychanie delikatną, bo tu bardzo łatwo przegiąć pałę i głupi Hamlet musiał być idiotą, jeżeli tak szybko uwierzył w te cierpienia. Nie

ma specjalnych podstaw, ażeby twierdzić, że miłość Hamleta do ojca jest tak wielka, że sam fakt zabójstwa jego usprawiedliwia z miejsca zemstę. Raz, że ten cały układ z matką inaczej wygląda, po wtóre przez to, (-) obraz ojca u Hamleta jest heroizowany w miarę tego, jak Hamlet odnajduje dla siebie rolę w życiu. Bo z czym on tutaj przyjeżdża? On przyjeżdża na pogrzeb swego ojca, zastaje ślub swej matki, a właściwie nominalnie... powinien być następcą tronu. Teraz... Mogło być tak – bo to nie jest u Shakespeare’a do końca wyjaśnione – mogło być tak, że z racji wieku on nie podlega jeszcze elekcji. Teraz... Równocześnie trzeba wyjaśnić sprawę Króla i tego szybkiego małżeństwa. Nie polega to tylko na tym, że bardzo chytrze Król zabił, ożenił się i koniec. Przesłanki są takie, że racja stanu – znaczy Fortynbrasa ruch w Norwegii – wymaga bardzo szybkiej decyzji i akcji przeciw Fortynbrasowi. Ta szybka decyzja może nastąpić tylko – w takim wypadku – przez małżeństwo jak najbardziej zbliżone, to znaczy przez to, że Królowa i brat króla, co nominalnie było wtedy absolutnym prawem do zaślubin, bo to jest najbliższa rodzina właściwie, tak w spokrewnieniu...

Teraz tak. Ja nie zakładam, że tutaj bardzo źli ludzie, to znaczy Gertruda i Klaudiusz zamordowali, zadźgali i do łóżka wskoczyli. Tylko ja zakładam, że racja stanu usprawiedliwiała ich małżeństwo właściwie w pełni. Ba! Usprawiedliwiała to morderstwo! Usprawiedliwiała to morderstwo po prostu tym, że Klaudiusz ma hipotezę, że można ominąć wojnę z Fortynbrasem – co też następuje w następnej scenie – i przepuścić go przez kraj, żeby sobie poszedł do Polski, a nie bił się o te – jemu skądinąd należne

stanu w tym małżeństwie, to to małżeństwo jest właściwie ze wszech miar usprawiedliwione od strony zewnętrznej. Po prostu ratuje ono państwo.

I teraz... Jeżeli takie małżeństwo ratuje państwo, a ten stary Duch się tam kołacze i nie może dostąpić zbawienia, to właściwie Hamlet, jako człowiek rozumny, by siadł z Królem i porozmawiał, i Król by mu wytłumaczył wszystko oprócz morderstwa, a wytłumaczyłby do końca. Prawdopodobnie powinni by się nawet dogadać, ja tak uważam. Oczywiście, on mu nigdy nie przebaczy tej matki, o którą on jest właściwie zazdrosny w jakiś sposób, ale to są racje, które Hamlet powinien pojąć.

Teraz... Jaki jest stosunek [Hamleta] do tego Ducha? [...] Nie jest to stosunek, który polega na tym: „Mój kochany tatuś, no pewno, że cię pomszczę!”, ani też dwóch gentlemanów, którzy przychodzą [Swinarski mamrocze pod nosem, udając namawianie się]; to tak mniej więcej w Warszawie wyglądało. [...]

Bo czego się w końcu ten Hamlet mógł uczyć? (To, że czytał Montaigne'a i tak dalej). No, na pewno w swoim humanistycznym wykształceniu uczył się tego, że przez zabójstwo się zabójstwa nie odkupi. I mnie się wydaje, bo to wynika częściowo tutaj – nawet nie z przekładu, bo ten przekład jest bardzo tendencyjny, właśnie taki pomniejszający sprawę – mnie się wydaje, że Hamleta nienawiść do przemocy jest jedną z jego podstawowych cech nie tylko osobistych, ale i rozumowych. Bo jemu może Fortynbras imponować tym, że jest zdolny do czynu. Ale on mu imponuje dlatego, że on jest tak przeciwny jego własnej mentalności. Hamleta do czynu może właściwie zmusić – do pierwszego czynu, a pierwszy już²¹⁵

pociąga za sobą konsekwencje – tylko odruch biologiczny, który po prostu polega na tym, że jemu się zdaje, że jest świadek w postaci Króla, w tej najbardziej intymnej scenie z matką [...]. I w tym momencie obecność świadka jest rzeczą nie do przebycia, nie do opanowania i stąd jest ten odruch zabójstwa. To jest zabójstwo w szaleństwie autentycznym.

Ale wracając tutaj z powrotem do tej sceny, to... na czym to, powiedzmy prymitywnie, polega. No, na pewno istnieje Horacy, który przyjechał z Wittenbergi i który po prostu jest człowiekiem wykształconym. I na pewno istnieje ta warta o różnym stopniu świadomości, która tutaj sprawuje [straż]. Ta warta oczywiście jego przywołuje po to, ażeby on im wytłumaczył, co się dzieje. Ale też i oni we trójkę mają różny sposób widzenia tego widziadła, bo przecież dla każdego z nich to zjawienie się Ducha coś znaczy. Ja tego tak dokładnie nie chcę jeszcze słowo po słowie analizować, ale tak... My się dowiadujemy, że Król się zbroi. Zawsze to tłumaczono, że Król chce na pewno jakąś wojnę. Otóż nie! To już i wtedy wiedzieli o tym, że uzbrojonym trzeba być na miarę sił wroga, nawet w najgorszych chwilach pokoju, tak jak my to teraz przeżywamy: Układ Warszawski, budżet 30%. Oczywiście było to zawsze [...] interpretowane w inny sposób – nie w ten, że dla wyrównania poziomu, powiedzmy, Wschód–Zachód każdy musi być uzbrojony na miarę siebie – tylko interpretowane, że on [Klaudiusz] ma zły zamiysł: „Coś się dzieje w państwie duńskim”... (–). Ja tutaj próbuję wytłumaczyć po prostu rację stanu i to, co oni z tego wnioskują.

Teraz... Czy w ogóle, powiedzmy, Hamlet i Horacy wierzą w duchy? To jest do rozstrzygnięcia. Ja osobiście jestem zdania, że oni w ogóle nie

wierzą... przez naukę nie wierzą w istnienie duchów. Bo jest to oczywiście metafora u Shakespeare'a, że ten Duch ojca się zjawia. Nie wiem, czy on sam wierzył w duchy, ale były one środkiem teatralnego przekazu pewnych myśli o zupełnie złożonych często treściach. W tym przypadku ja bym nawet zakładał, że Horacy nie wierzy w ogóle w istnienie duchów, dzięki nauce. Tak samo jak i na początku nie wierzy w istnienie duchów Hamlet. Dla nich jest to niewiara połączona z fascynacją [...]. To znaczy to jest tak: ja osobiście nie wierzę, że stoliki latają, natomiast gdyby przyszło do mnie pięć osób, powiedziały „ty, zrobimy seans”, to ja oczywiście zaraz bym zgasił światło i zaraz usiadł i zaraz próbował, mimo że niby w to nie wierzę. To znaczy, że sprzeczność w nim istnieje.

[Żołnierze na murach]

Jak to jest, powiedzmy, z tą wartą i traktowaniem tych ludzi przez wartę? To jest też dziwne, dlatego że to jest trochę tak na zasadzie, jak Mickiewicz pisał II część *Dziadów* – że dla niektórych ludzi, to znaczy dla ludzi prostych, duchy są czymś realnym, jest to po prostu inny człowiek w innej materii... No bo tutaj są na przykład elementy komiczne w tej scenie u Shakespeare'a, które w tym tłumaczeniu zupełnie giną, to jest takie: „No, pchnijże go” [Swinarski naśladuje intonację gwarową]. To jest po prostu takie obcowanie. Bo on w takiej scenie potrafi nakreślić właściwie taką wielorakość, złożoność ludzkich postaw. No i przecież w momencie, jak już ten Duch się materializuje, to znaczy się zjawia Horacemu, no to Horacy z miejsca podejrzewa... co on podejrzewa? Przecież on tego Ducha

widzi pod kątem swojego przyjazdu. Przyjechał tu po posadę, bo każda nowa konstelacja, jak wiecie z życia, rzuca ludzi wyżej, niżej, daje nowe posady. I w tej konstelacji ten Horacy się właściwie znalazł bez [przydziału]. [...] Tam są zdania wprost, które bywały wciąż scenicznie skreślane, dlatego że on momentalnie węższąc, że Duch przychodzi z interesem, chce stać się partnerem dla sprawy. To znaczy ustawia siebie wobec tego. Ba, nie tylko ustawia siebie, ale on jeszcze przydaje sobie wagi wobec otoczenia i właściwie można uważać, iż formułuje już jak gdyby swoje stronnictwo dlatego, że całe to opowiadanie o Rzymie jest właściwie usankcjonowaniem jego wiedzy w stosunku do tego typu zjawisk i on właściwie tamtych już sobie kaptuje, wyjaśniając im równocześnie, co to mogą być za te znaki na niebie i na ziemi. [...] Po prostu, no, znajduje zaczepienie w tej całej sprawie. To jest znamienne i to jest genialnie napisane, że najpierw jemu Shakespeare daje funkcję, a potem mu się dopiero pozwala spotkać z Hamletem. [...]

Teraz... Jak to rzutuje dalej? Jest oczywiście ten.. Marcellus, wciąż Marcellus, ten Marcellus, który... Właściwie powinny być jak gdyby dwie generacje: ten stary żołnierz, który został przejęty jeszcze od starego króla, no i ci młodszy, którzy chyba też w armii byli, tylko, że nie znają swojej sytuacji w nowej konstelacji. I tu można wysnuć nawet taką tezę, że ten stary bywał na wojnach i wojny mu już, ze względu na wiek i tak dalej, obrzydły i on o wojnie myśli jako o niepewnej egzystencji. On dla siebie w tych znakach widzi powrót do wypraw wojennych, podczas kiedy tutaj już, jako warta przydworna miał spokojniejsze życie. Natomiast, jak to się odbija u tego Bernarda i u Francesco? To chyba polega na tym, że Fran-

cesco ma stanowisko jak gdyby wyższego, które polega na tym, że on jest bliższy Horacemu, a Bernardo jest ten prymitywny, który coś tam czuje, ale nie wie dokładnie, na czym rzecz polega (-) Według chronologii nazwisk często się odczytuje – to, jak oni byli ustawieni wzwyż, znaczy jaka tam, powiedzmy, feudalna hierarchia między nimi istniała. Bo on czasami się nazywa „captain”.

[Włączają się aktorzy; Swinarski poplątał nazwiska wartowników, najprawdopodobniej mówiąc Francesco myślał wciąż o Marcellusie. Długą chwilę trwa sprawdzanie w różnych wersjach *Hamleta*, jakimi posługiwano się na próbach.]

[...]No, w każdym bądź razie, ja nie chcę się tak daleko wgłębiać w taką jedną sytuację, z tym że ja miałem to wymyślane i po prostu w tej chwili mi się to pomyliło... Ja cały czas myślałem, że Bernardo to jest Marcellus, a Marcellus to ten, a nie ten [...]. W każdym razie chodzi o to, żeby mieć taki przekrój społeczny, żeby zrobić starszego człowieka doświadczonego, który widzi w tym Duchu groźbę wojny i młodszych ludzi, dla których to jeszcze nie jest zdefiniowane, co to znaczy, ale u których też jest rodzaj fascynacji i strachu [przed tym], co to może być. Bo to u Shakespeare’a nie jest bez kozery pisane, że zimno, że tamto i tak dalej, i tak dalej, bo wszystkie te temperatury mają jakiś związek w ogóle z sytuacją i z obawą, i tak dalej, i tak dalej.

To może teraz przeczytamy tę pierwszą... tę pierwszą audycję... nie wiem, jak to się nazywa... tę pierwszą audycję.

* * * * *

*

*

*

[...Dochodzenie do prawdy...]

– Dlaczego porzucił Pan od pewnego czasu dramaturgię współczesną? Dotychczas obserwowaliśmy w Pana twórczości trzy główne nurty: Shakespeare, klasyka narodowa i dramat współczesny.

– Po prostu nie ma w naszej dramaturgii współczesnej sztuk, które by do mnie przemawiały. Jeżeli dla mnie osobiście sztuka nie ma żadnej tajemnicy – nie robię jej. O wiele więcej takich „tajemnic” znajduję w klasyce, którą dużo można powiedzieć o współczesności. Dwa razy reżyserowałem Różewicza (*Kartoteka*), raz – Mrożka, raz Iredyńskiego. Wydaje mi się, że rozszyfrowałem tę dramaturgię. A rozszyfrowane światy już mnie nie interesują.

– Na Wieczorze Wawelskim mówił Pan, że Wyspiańskiego *Studium o Hamlecie* jest najwybitniejszą polską rozprawą temu utworowi poświęconą. Czy oznacza to, że Pańska inscenizacja Shakespeare’a będzie w pewien sposób „z ducha Wyspiańskiego”?

– Rzeczywiście uważam *Studium* Wyspiańskiego za najważniejszą pracę o *Hamlecie* w języku polskim. Ale to wcale nie znaczy, że się z nią całkowicie zgadzam. Zderzenie Shakespeare – Wyspiański będzie podstawą do trzeciej wersji, która – w mojej intencji – ma być jak najwierniejsza autorowi. Okropnie mnie drażnią te wszystkie zabiegi, jakich na ogół dokonuje się na *Hamlecie*, przycinanie *Hamleta* stosownie do okoliczności. Będę
220 grał cały tekst utworu. Bohaterem tej sztuki jest dla mnie historia. Hamlet

usiłuje zdemitologizować w Klaudiuszu chęć władzy i mitologizuje ją w sobie. Ale Hamlet wygrywa – przez śmierć.

– A propos śmierci – krytyka, z której zdaniem bynajmniej nie mam zamiaru solidaryzować się, zarzuca Panu, że do *Wyzwolenia* wprowadził Pan biograficzne wątki Wyspiańskiego „mare tenebrarum” podświadomości chorego poety. Słowem – niemal przedśmiertne majaki Wyspiańskiego?

– To wielkie nieporozumienie powstało z jednego małego zdania w programie w mojej rozmowie z Janem Błońskim. W *Wyzwoleniu* nie chodzi przecież o scenę zgonu. Jest to przede wszystkim rozrachunek spowiedzi. A samopoznanie idzie w parze z poznaniem innych prawd – proces dochodzenia do prawdy jest zawsze ważniejszy niż sam rezultat.

– A sprawa oślepienia Konrada przez Erynie – robotników i skreślenia „dziewki bosej”?

– W moim spektaklu Erynie wcale nie oślepiają Konrada. To Edypowy akt samozniszczenia: Konrad tylko wtedy zdolny jest do działania przemocą, kiedy nie widzi świata dokoła. A Erynie od początku są w nim, w jego psychice – materializują się w wizji – są tym, co wewnętrzne i wcielone już w widzeniu poety. Sam Wyspiański odczuwał przecież, jak może przebiegać proces historyczny – i sam Wyspiański dokonał skreślenia epilogu – „dziewki bosej”.

– Czy – upraszczając sprawę, wyciągając ze spektaklu tylko jego finał – uważa Pan, że artysta zawsze skazany jest na tragedię Konrada – między tłumem Masek i Erynii?

– Jak już powiedziałem, w sztuce proces dochodzenia do prawdy ważniejszy jest niż sam rezultat. Poza tym – wymagałoby się od artysty, aby pisał i tworzył z jak największym poczuciem ostateczności. Konrad jest chory i dzięki temu zdrowy.

– Niektórzy krytycy skłonni są twierdzić, że najwybitniejsze Pana iscenizacje polskie zwią-

zane są z Krakowem. Czy wierzy Pan w tutejszy genius loci, czy czuje się Pan uczuciowo związany z Krakowem?

– Najlepiej czuję się w samolocie – kiedy jestem „nigdzie”. Ale mówiąc poważniej – z Krakowem wiąże mnie odpowiedzialność za zespół ludzi, z którymi współpracuję. Mam wstręt do wielkich miast-molochów, gdzie życie jest tak uciążliwe, rozproszone. Kiedyś wydawało mi się, że należy się sprawdzić na wielkiej scenie, wobec wielkiej ilości widzów – w tej chwili wolę iść w głąb, zamiast wszcz.

– Byłam niedawno na próbie w jednym z radzieckich teatrów – reżyser jest tam bogiem, aktor nie ma nic do powiedzenia. Jaka jest Pana metoda pracy z aktorem?

– To samo zjawisko, o którym Pani mówi, obserwuję w teatrach Zachodu. Dlatego aktorstwo zachodnie jest – przy całej swojej maestrii – tak mało swobodne, tak „ściśnięte”. Współpracując z aktorem nad spektaklem, staram się mu wyjaśnić, jaka jest treść mojego zamysłu. Co nie oznacza wcale, że uważam się za nieomylnego. Prawo do pomyłki mają zarówno aktor, jak i reżyser. Najważniejsze w naszej pracy jest, aby aktor pozbył się kokieterii. Nie trzeba przed reżyserem ani przed zespołem udawać, że się jest kimś innym niż się jest naprawdę. Wtedy dochodzi się do sukcesów – wtedy wychodzą przedstawienia bez masek.

– A jak będzie z *Hamletem*?

– W tej konstelacji, jaka jest w spektaklu, wierzę, że dojdzie do owocnej współpracy – zespół „rozprawia się” z moją metodą myślenia.

– Po *Dziadach* i *Wyzwoleniu* podnosi się nieustannie fakt, że Pana spektakle są niezwykle wierne autorom. Jak Pan sam rozumie tę wierność – bynajmniej przecież nie ortodoksyjną?

– Jestem wierny autorowi aż do unicestwienia go. Ot, chociażby w przypadku *Nie-Boskiej* dopisałem Krasieńskiemu kawałek historii.

– W *Dziadach* wyszedł Pan poza pudełko sceny, w *Wyzwoleniu* – siedząca na widowni publiczność – maski należała do inscenizacji, która przebiegała w całym teatrze. Czy scena pudełkowa Panu wystarcza?

– W *Wyzwoleniu* chciałem otworzyć okna na Planty – okazało się to nierealne ze względu na ruch uliczny. Wymarzoną sceną dla *Hamleta*, najbardziej zbliżoną do shakespeare'owskiego Globe'u, byłby Barbakan – niestety z tych samych, co wyżej względów – projekt możliwy do zrealizowania tylko późnym wieczorem.

– Zadam teraz pytanie – banalne – co jest dla Pana istotą teatru?

– Bałbym się na to odpowiadać – zbyt skomplikowana to sprawa. Powiem tylko, że teatr to jedyne miejsce, gdzie czuję się absolutnie wolny. Daleki jestem od tego, żeby uważać, iż tylko w sztuce poważnej jest jakaś misja. Myślę, że powagę powinno się przełamywać lekkim repertuarem.

– A co sądzi Pan o teatrze przyszłości, teatrze bez dramaturgii, „pisanym na scenie”, teatrze rytuału itp. Czy myśli Pan, że te formy zwyciężą w teatrze przyszłości?

– Moim zdaniem, przy pomocy słów i ciała można o wiele więcej wyrazić niż bez słów. Ale dobre są wszystkie środki, które prowadzą do wyrażenia odpowiednich treści. Sam nie czuję się ograniczony ani tematyką, ani rodzajem teatru. Tyle, że o wiele ciekawsza jest dla mnie konfrontacja z cudzym sposobem myślenia, w tym przypadku myślenia autora, odkrywanie tego, co umownie można by nazwać „tajemnicą” tekstu.

– Jakie są Pana najbliższe plany teatralne?

– W Teatrze Starym w Krakowie chciałbym zrealizować nową wersję *Opery za trzy grosze* Brechta. Poza wystawioną w mediolańskiej La Scali

operą wg *Bachantek*¹ Eurypidesa (1968), niewiele dotychczas miałem do czynienia z antykiem, poza antykiem Wyspiańskiego, naturalnie. Myślę, żeby zrobić coś z Eurypidesa. W Teatrze Narodowym w Warszawie reżyseruję *Pluskwę*² Majakowskiego, w Teatrze Narodowym w Oslo będę reżyserował – *Woyzecka* Büchnera. W teatralnych planach mam także *Słowa Boże* Ramona del Valle-Inclán, w teatrze TV – *Ryszarda III*.

– Czy po tak pięknie rozpoczętym *Sędziami* romansie z filmem ma Pan i w tej dziedzinie jakieś plany?

– Moja historia znajomości z filmem jest bardzo stara. Chodziłem do Szkoły Filmowej w roku 1949. Od tej pory Andrzej Wajda stale namawiał mnie do tej dziedziny sztuki. Ale ja nie miałem zaufania do wielkiej aparatury, maszynerii filmu – wydawało mi się, że rozrywa ona kontakt z żywym człowiekiem – aktorem, który w teatrze jest tak bliski. Podrzucałem więc scenariusze do odrzucenia. Dopiero po realizacji *Sędziów* przekonałem się, że tak przedstawiona machina filmu to wielka mistyfikacja. W tej chwili czeka na zatwierdzenie scenariusz *Fantazego*³, napisany na podstawie tekstu Słowackiego przez moją żonę – Barbarę Witek-Swinarską. Akcja będzie się rozgrywać między Paryżem a Petersburgiem, no i, oczywiście – na Ukrainie. Poza tym chciałbym nakręcić film o Towiańskim i *Sen nocy letniej*.

rozmawiała *Elżbieta Morawiec*



[...]

– Jakie miejsce w Pana myśleniu teatralnym zajmuje plastyka?

– Dzielę funkcję plastyki na tę, która wspiera myśl przedstawienia i na tę, która jej przeszkadza. To znaczy na scenografię, która jest lub nie jest funkcjonalna. Nie interesują mnie przy tym w ogóle kierunki plastyki: jak one się nazywają, na ile są nowoczesne, na ile są stare. Po prostu eklektyzm i nowoczesność plastyczna w teatrze jest dla mnie nieciekawa. Natomiast ciekawi mnie to, czym plastyka może teatr zakonspirować czy zdekonspirować, czym plastyka może wesprzeć myśl reżysera, czy zadanie przedstawienia.

Sam byłem kiedyś scenografem i zaczynałem od tego, że ozdabiałem jak gdyby obce myśli, to znaczy robiłem tło, niezależnie od tego, czy byłem pod wpływem impresjonizmu, kubizmu czy późniejszych kierunków plastycznych. Była to jednak funkcja służebna, której musiałem się poddać. Sam z tego zawodu zrezygnowałem. Nie wydawało mi się słuszne, ażeby obcym myślom służyć, a własnym być niewierny.

Wierzę, że plastyka też jest próbą odbicia życia, to jednak teatr przez obecność w nim człowieka dawał mi o wiele większe możliwości: stąd moja zmiana zawodu plastyka na zawód reżysera.

Stając się reżyserem, właściwie przestałem się sobą interesować jako scenografem. Ze zderzenia, z przeciwstawienia, myśli reżysera i scenografa może wynikać dla przedstawienia czasami nawet istota jego rozwiązania.

Do zawodu scenografa wracam tylko zmuszony, kiedy wiem, że czegoś nikt ze mną nie zechce zrobić. Są to przypadki, gdzie mam po prostu tak wyraźną wizję, że musiałbym ją scenografowi narzucić, co uważam, że nie byłoby fair; przestałby on być współtwórcą danego przedstawienia.

– Mimo że Pana teatr pozwala „wybrzmieć się” wszystkim elementom przedstawienia, także scenografii, nie oznacza to chyba, że pozwala jej rosnąć z nadmierną bujnością?

– Starsze panie ubierają się w falbanki: jeżeli widzę Amerykankę, która ma na sobie mnóstwo świecidełek, jest ubrana w koronki i ma mnóstwo biżuterii, to wiem, że służy jej to jako wspomnienie młodości lub też jako próba odzyskania straconego wieku, czy nawet utraconej kobiecości. Nie inaczej jest z tą scenografią, aczkolwiek są utwory, które właśnie wymagają tego typu oprawy w celu pokazania nowoczesnych treści: przykładem *Operetka* Gombrowicza. Ale są w tym rygory, dyscyplina, i pewien umiar. Nie lubię jedynie scenografii, która kokietuje tym, że jest bardzo plastycznie bogata, a w istocie odbiera treści utworowi, który reprezentuje; jestem zdania, że najważniejszy w teatrze jest aktor, ale równocześnie jestem przekonany, że najważniejsza w teatrze jest jednak myśl, którą ten aktor przez swoje ciało i słowo przekazuje publiczności.

– Czy widzi Pan związek między rozwojem teatru a jego społeczną sytuacją?

– Uważam, że teatr jest też formą przejściową i tak samo jak istnieją kryzysy w gospodarce, tak samo istnieją kryzysy w teatrze. Rozwój teatru

np. w krajach socjalistycznych, czy, powiedzmy – nawet rozwój teatru w Nowym Jorku na Broadwayu ma wbrew pozorom pewne cechy wspólne: istnieją społeczeństwa, które dochodzą do czegoś, istnieją społeczeństwa, które tracą coś, ale istnieją zawsze ludzie, którzy nie poprzestają na tym, co jest. I w tym teatr potrafi im być pomocny. Jeżeli, np. wróciwszy z Anglii, muszę stwierdzić, że teatr jest tam naprawdę niesłychanie ubogi dlatego, że dramaturgię mają nieomalże najlepszą na świecie, a teatr jeden z najmniej ciekawych – to może to być po prostu objawem przejściowego kryzysu, jaki Anglia przeżywa, tego że ludzie po prostu nie mają pieniędzy na teatr. Ale może to też oznaczać, że ludzie nie szukają treści nowych w życiu, tylko chodzą na te, które towarzyszyły szczęściu ich młodości, to znaczy chodzą na musicale, tak jak u nas do operetki.

– Jak Pan się zapatruje na próby włączania Pana twórczości w obręb dzisiejszych kierunków teatru?

– Szanuję np. nurt apolliński za to, że ma w sobie cechy dionizyjskie i szanuję dionizyjski za to, że posiada apolliński. Nie przypisałbym sobie do żadnego z nich. Wzbraniam się po prostu przeciwko temu, ażeby podawać pewne myśli bez uczuć i w związku z tym może teatr, który uprawiam jest bardziej emocjonalny i robi wrażenie dionizyjskiego. Strasznie nienawidzę tego, co się nazywa teatrem konwersacyjnym, znaczy – teatrem, który tylko przekazuje pewne treści myślowe, natomiast izoluje aktora jako ciało od przedstawianych wydarzeń. Osobiście uważam, że są to rzeczy niepodzielne: ten teatr został jakoś przypisany teatrowi Dionizosa².

– Uderzającą cechą Pana teatru na tle innych współczesnych jego propozycji, jak mi się wydaje, jest polifoniczność ujawniająca się w równoczesnym dochodzeniu do głosu, zarówno

w planie warsztatu, jak i wizji świata spektaklu – wielu elementów, przy czym żaden z nich nie dominuje zdecydowanie nad całością. Z czego wynika u Pana taka wizja świata i teatru?

– Wie Pani, tu jest może punkt, o który zostałem po raz pierwszy zapytany. Byłem kiedyś plastykiem, a do tego uczniem Strzemińskiego³ i właściwie z jego analizy kubizmu wyszedł jakiś taki plastyczny obraz mojej wizji teatru. Ta, nazwijmy to – wielozbieżna perspektywa, czy też jak u innych teoretyków sztuki (np. u L. Chwistka w pracy *O wielości rzeczywistości w sztuce*) – wielorakość rzeczywistości właściwie nie pozwala mi spojrzeć potem na teatr pod kątem, jak gdyby, jednopłaszczyznowym, czy jednowymiarowym. Zawsze mi się wydawało, że w czasie, kiedy jest wypadek na ulicy, równocześnie może się odbywać ślub, a równocześnie może być pogrzeb, a równocześnie może się urodzić dziecko, to znaczy, że życie w swojej wieloaspektowości i sprzecznościach może być tak przekazane na scenie, że człowiek, który to ogląda nie musi w jakiś tam sentymentalny sposób podążać za jedną sprawą, ale przez przeciwieństwa życia, które równolegle istnieją może tworzyć sobie obraz świata, co do którego ja mu tezy, jak go interpretować, nasuwać nie muszę; ten obraz zmusza go w jakiś sposób do interpretacji. Właściwie była to jak gdyby wizja a równocześnie nauka, którą wyniosłem od Strzemińskiego: plastycznego widzenia świata, czy też – wieloaspektowego widzenia świata, które ja potem, może nieświadomie, usiłowałem przenieść na teatr i które dzisiaj można nazwać polifonicznością jego elementów, czy też wieloaspektowością, czy też nawet – barokiem. Barokiem, który równocześnie niesie w sobie swoje zaprzeczenie: gdzie (wg Z. Osińskiego) wielość elementów, wielość

sprzecznosci stwarza jak gdyby nową jedność, tę która polega na moralnej ocenie życia.

rozmawiała *Krystyna Wiśniewska-Kępińska*



*

*

*

*

*

Ostatni wywiad

– Dla nas, w Rosji, Majakowski to poeta całego naszego życia. Stykamy się z nim w latach dziecinnych, szkolnych, w naszej młodości studenckiej, w wieku dojrzałym też czasem do niego wracamy. Kiedy się „zaczął” Majakowski dla Pana?

– Właśnie, to dosyć dziwne, zaczął się dla mnie w latach gdzieś tysiąc dziewięćset pięćdziesiąt... nie, nie, przed czterdziestym dziewiątym...¹

Byłem pod takim urokiem polskiej poezji modernistycznej, że chyba pierwszy wiersz Majakowskiego, który zaczął mi się podobać, to był wiersz pod tytułem *Mama i zabity przez Niemców wieczór*. Potem miałem oczywiście do czynienia z wieloma jego wierszami rewolucyjnymi i nawet na akademiach grałem Majakowskiego.

– Majakowskiego? Postać Majakowskiego.

– Tak, postać Majakowskiego. Zjawiałem się na niemo, byłem wtedy, zdaje się, do niego podobny, nic nie mówiłem, tylko stałem w czapce, według zdjęcia, które nam dano – w takiej cyklistówce... A reszta szkoły teatralnej mówiła jakieś wiersze. Wszyscy uważali, że ja jestem najbardziej do niego podobny. Miałem jeszcze konkurenta w Łodzi, był nim jeden z aktorów ówczesnego Teatru Nowego, już w tej chwili nie pamiętam nazwiska; on był o wiele wyższy ode mnie.² Ale tam chodziło o spojrzenie, i to właściwie, to spojrzenie zakwalifikowało mnie do tej roli. Przedstawienie to było dla jakichś zakładów przemysłowych w Łodzi, takie pola-

matorskie, szkolne. Tyle zostało mi w pamięci z początków „mojego” Majakowskiego.

A co potem? Potem właściwie przez wiele lat interesowałem się jego poezją, ale nie mógłbym powiedzieć, żeby ta poezja była przedmiotem mego kultu. Zawsze miałem zastrzeżenia do pewnej retoryki rewolucyjnej, inaczej to rozumiałem. I jakkolwiek ceniłem często formę Majakowskiego, tak trudno mi było identyfikować się w tym marszowym rytmie, jak go wówczas sprzedawano.

Moja wtórna fascynacja Majakowskim właściwie zaistniała po latach. Zaistniała, jak przeczytałem *Pluskwę* – nie tylko przeczytałem, bo i widziałem Płuczka³ przedstawienie moskiewskie – i nagle odgadłem, że w tym materiale, który te lata ukształtowały mi jako, nazwijmy to, niemalże materiał propagandowy, istnieje coś, co mi znów przypomniało ten wiersz *Mama i zabity przez Niemców wieczór*. To znaczy coś, co istnieje w człowieku jako drugi strumień, gdzie nagle słowa stawały się tylko pozorem dla wyrażania zupełnie innych treści.

Nie wiem, czy to było szczęście młodości czy wiara w ideologię, ale, bądź co bądź, stał się on dla mnie wtedy postacią wieloznaczną. Wieloznaczną przez dwie rzeczy. Że pod pokrywką słów kryją się inne treści, ale równocześnie, odgadując go ze sceny odgadłem, że i te treści, które scena niosła, nie są ostateczne, jakie w nim tkwią. W związku z tym powstał jakiś taki rodzaj tajemnicy, którą chciałem odgadnąć. A odgadnąć tego typu tajemnicę można właściwie dopiero na materiale ludzkim – i zafascynowało mnie to, ażeby tę sztukę zrobić. A ponieważ byłem wtedy młodszy i bez skromności, wydawało mi się, że taką sztukę można uruchomić tylko

takim aparatem teatralnym, który był wówczas w teatrze polskim niemalże niedostępny. Po co tu robić fikcję giganta – lepiej zrobić prawdziwego giganta i zobaczyć, jak to jednostka ma się wobec społeczeństwa, nie w proporcjach „jeden do czterech”, tylko w proporcjach „jeden do stu”, „do dwustu”. No i rzeczywiście potem miałem te dwieście czterdzieści osób na scenie i mogłem zmierzyć, czym jest jednostka wobec społeczności – poprzez stworzenie tego typu proporcji. Niestety, było to za obce waluty, ale nie żałuję, bo było to też dla mnie pewnego rodzaju ludzkie doświadczenie.

– Przedstawienie, o którym Pan wspomniał – *Pluskwa zachodniobierlińska*⁴ – była jednym z najbardziej rewelacyjnych przedstawień Majakowskiego na scenach światowych. Dzisiaj już, po latach, jest prawie legendarna. Miałam możliwość obejrzeć zdjęcia z tej *Pluskwy* w Moskwie, w prywatnych zbiorach doktora Fewrałskiego, wieloletniego badacza twórczości poety. Niestety, do dziś ani Muzeum Majakowskiego, ani Muzeum Teatralne im. Bachruszyna w Moskwie żadnych materiałów dokumentalnych o tym przedstawieniu nie mają. Prosiłabym więc, abyśmy zatrzymali się przy nim trochę dłużej. Jak powstawało?

– Okoliczności są rzeczywiście teraz, po latach dosyć interesujące. Mianowicie tak: Schiller-Theater, w którym poprzednio reżyserowałem sztukę pod tytułem *Marat-Sade*, a która miała wielkie powodzenie i stała się dla tego teatru pewnym progiem – teatr ten zaproponował mi, że mogę zrobić wszystko, co chcę, byleby wydać bardzo dużo pieniędzy. Jako że jeżeli budżet teatru nie zostanie wykorzystany w tym sezonie – w przyszłym sezonie fundusze będą skreślone⁵.

No i – ponieważ podłożyło mi się to pojęcie „giganta” pod ten budżet... A oprócz tego jeszcze spotkałem się z aktorem, który był zafascynowany socjalizmem – co wśród Niemców na Zachodzie w owych czasach (a był to

rok sześćdziesiąty trzeci czy czwarty, dokładnie nie pamiętam) było jednak wyjątkiem. Spotkałem aktora tak wielkiego, na którym mogłem polegać, że tego Prisypkina, którego on stworzy, mogę zmierzyć w ogóle z całą problematyką, która mnie wewnętrznie wtedy interesowała – może nie na tyle, co dzisiaj, ale już po prostu gdzieś w zarodku istniała.

– Kto to był?

– To był Ernst Schröder. Człowiek, który potem wyreżyserował tam, oprócz Gombrowicza, dwie najgłośniejsze inscenizacje *Fausta* i właściwie w tym momencie zrezygnował ze sceny – w kwiecie wieku, bo mając pięćdziesiąt jeden lat, wyprowadził się do Włoch i zrezygnował z normalnego aktorskiego życia w nadziei, że hodując wino, człowiek osiągnie więcej szczęścia... Nie wiem, czy osiągnął czy nie, ale, bądź co bądź, nie ma go w tej chwili w ogóle w teatrze niemieckim, a można powiedzieć, że był to, przynajmniej dla mnie, ostatni wielki aktor tej nacji.

No i ja po prostu się z nim spotkałem. Wy tłumaczyłem mu na czym polega. On był straszliwie rozzarowany, dlatego że rola Prisypkina ma tak strasznie mało słów, a w konwencji teatru niemieckiego, jeżeli ktoś dużo nie mówi, to znaczy, że nie ma dużej roli do zagrania. No i potem zaczęliśmy improwizować, w pokoju, przy winie: że to jest to, że to jest tamto, a co to jest NEP – co on bardzo dobrze wiedział, przynajmniej z historii, ale nie mógł sobie tego wyobrazić. I nagle stałem się dla człowieka, który, bądź co bądź, był wiekiem starszy ode mnie, autorytetem od spraw znajomości historii socjalizmu. Mnie to okropnie śmieszyło, dlatego że nie uważałem się za takowego, ale, bądź co bądź, znałem naszą polską sytuację powojenną i wiedziałem, co to są lata między rokiem czterdziestym piątym a czter-

dziestym dziewiątym, lub też takie czy inne nawroty naszej historii. Dla mnie pojęcie NEP-u jest wprawdzie znane z historii, ale tym niemniej namacalnie sprawdzalne do dziś – to nie...

Ale to, co mnie w tym fascynowało, to był kompromis, jaki się zawiera z ideologią. Mnie się zdaje, że w tym momencie trafiłem w jakieś sedno jego. Dlatego, że był to człowiek, który był na froncie wschodnim, jako przekonany socjalista, ale dzięki Bogu, Pan Bóg go ranił jakąś kulą, i on, przewieziony z powrotem do Niemiec, zachował gdzieś swoje ideały, a równocześnie chciał do końca zrozumieć, na czym istota tego polega.

I w tym powolnym tłumaczeniu doszliśmy do wspólnego wniosku: że właściwie ten kompromis, jaki się zawiera z epoką – niekoniecznie musi być grzechem. To jest tylko zależne od tego, jaką prawdę ludzką człowiek w końcu ma tej potomności do przekazania. Zgodziliśmy się wewnętrznie na to, że Prisyarkin nie jest ani dobry, ani zły, tylko że jest po prostu także człowiekiem. Moja teza ówczesna była taka, że to przyszłościowe społeczeństwo – to niby idealne przecież – też nie może być idealne, bo zawiera wszystkie sprzeczności tego, co historia w sobie niesie.

No i doszliśmy do takiego wspólnego wniosku, że właściwie to, co Majakowski uważa za „zoolog”, to jest po prostu miejsce, w którym ludzkość – taka, jaka istnieje – może się skonfrontować z naturą ludzką, także zwierzęcą – taką, jaką nam przekazują „zoologi” czy też muzea, czy też inne instytucje, które przeszłość kultywują dla dalszego postępu.

No więc, jak do tego doszło, do tego przedstawienia? Teatr zażądał bardzo szybkich decyzji, ażeby wykończyć to właściwie było zaledwie parę tygodni, żeby wykonać przedstawienie. Zaproponowałem tę sztukę, a też z

miejsca postawiłem warunki, że w tej sztuce będzie się bardzo dużo działo. Schiller-Theater szalenie ochoczo przystał na to, ażeby to robić, jak najprędzej. No bo chodziło o wydanie tych pieniędzy. No nie było rzeczą łatwą, aby w Polsce uzyskać zezwolenie, żeby Majakowskiego robić akurat w Berlinie Zachodnim. W międzyczasie zbudowano mur, no i zaistniały fakty politycznego rozdziału itd.

Równocześnie – właściwie dla tego samego przedsięwzięcia – zakładałem wtedy Schaubühne am Halleschen Ufer i robiłem tam pierwsze przedstawienie, gdzie znowu szalenie chciano, ażebym zrobił socjalistyczny teatr, w mniemaniu, że moje pojęcie socjalizmu jest identyczne z ich. Ale moje było inne. Ja po prostu uważałem, że wtedy należałoby zrobić coś, co byłoby naprawdę dyskusją społeczną. Mianowicie, żeby wyciągnąć te dwa trupy Róży Luksemburg i Karola Liebknechta z Landwehrkanal – kanału, który był tuż obok teatru – i wnieść je do teatru, i zacząć mniej lub więcej zorganizowaną dyskusję, co te trupy dzisiaj dla nas znaczą. Oczywiście teatr był przerażony. To byli młodzi ludzie, to było w konkurencji do oficjalnego wielkiego teatru, do Schiller-Theatru, no i oni się przerazili.

Myśmy w końcu zawarli kompromis, który polegał na tym, że przeniosą sztukę, którą kiedyś już w życiu robiłem, Ariano Suassuny *Testament psa* i tenże *Testament*, w którym występują Matka Boska i Jezus Chrystus jako Murzyn, właściwie zapoczątkował teatr, który teraz znowu obrócił się w swoje zaprzeczenie i w tej chwili można powiedzieć, że jest chyba myślowo najbardziej postępowym teatrem – nie tylko w Niemczech Zachodnich. Ale to już jest przyczynek do tej historii, która mną w jakiś sposób kierowała, to znaczy do historii *Pluskwy*.

Ta historia *Pluskwy* była dosyć skomplikowana, jako że w Polsce nikt nie chciał się na to zgodzić, żebym ja robił sztukę radziecką w Berlinie Zachodnim. Miałem jednak poczucie–przecucie – że jeżeli ja przekażę mój system fascynacji utworem, to oni to rozumieją... No i miałem tego wielkiego aktora za sobą.

Zacząłem stawiać wymagania, w Warszawie zacząłem przeprowadzać jakieś rozmowy, już nie wiem, kto wtedy był urzędnikiem, kto był ministrem, kto mnie gdzie odesłał, w każdym razie, ktoś mi powiedział, że tego inaczej nie załatwię – a było to na tydzień przed odjazdem do Berlina – niż pójść do ambasady radzieckiej i tam porozmawiać z attaché kulturalnym. Co też uczyniłem. Zacząłem po polsku opowiadać, jak ja sobie wyobrażam to przedstawienie i jak ja sobie wyobrażam, że należy tę rzekomo powierzchowną treść Majakowskiego jednak zmienić, przynajmniej dla Niemców (mnie się wtedy wydawało, że to byłaby zmiana, ale to właściwie jest wszystko zawarte w tekście). Wysłuchałem dosyć długiej eksplikacji ówczesnego attaché kulturalnego, z której, przyznam się, niewiele zrozumiałem, dlatego że on mówił po rosyjsku, a ja mówiłem po polsku. Ale zrozumiałem jedno na końcu: że jeżeli będę wierny myśli Majakowskiego, to właściwie nic nie stoi na przeszkodzie – to właściwie też była istotna odpowiedź. Po prostu wziąłem to na własne sumienie.

Nawet zapytano mnie, czy musi być jakieś pismo w tej sprawie, ja powiedziałem, że na słowo może mi uwierzą.

...W dwa dni miałem paszport, byłem już w Berlinie Zachodnim. W międzyczasie robiłem tutaj, w Warszawie, z Ewą Starowieyską dekoracje i kostiumy. Ewa pracowała dniami i nocami, bo zostało nam tylko jedge-

naście dni – do przygotowania sztuki w projektach na dwieście czterdzieści osób i osiem scen. Pracowaliśmy dzień i noc. Nie mieliśmy gotowego tylko dziewiątego obrazu, więc wyjeżdżając do Berlina Ewa zabrała wszystkie swoje farby, po czym została zamknięta w jakimś pokoju, gdzie musiała jeszcze skończyć dodatkowo dwadzieścia cztery projekty...

Przyjechałem do Berlina, zaczęły się próby. Były niesłychanie trudne: dano nam scenę tylko na dziewięć dni, reszta odbywała się na tak zwanej scenie prób.

Kompozytorem, którego miałem do tego, był Hans-Martin Majewski. Zrobił uprzednio muzykę do *Marata-Sade'a*, dosyć dobrze rozumiał to „métier”. I jeszcze pamiętam, jak tu, po Warszawie latałem, biegałem po kolegach i wrywałem jakieś taśmy – po raz dziesiąty przebrane fragmenty z Wertyńskiego, którym dopiero jakieś cuda techniczne w Berlinie przywróciły pierwotne brzmienie, żeby można było w ogóle się zorientować, jak to brzmi: „gdie wy tiepier, kto wam celujet palcy”... Nie było wtedy płyt, były jakieś taśmy, które ktoś, kiedyś, gdzieś, skądś przywiózł, albo ktoś miał coś w pamięci, latałem po jakichś babciach, które pamiętały kawałki inne z Wertyńskiego, znałem *Publiczki*, znałem parę marszy... No i z takim materiałem wyjechałem do Berlina, gdzie znowu znalazłem jakichś emigrantów, którzy – już u schyłku życia bardzo lewicowi – właściwie zbierali wszystkie materiały z epoki. I dzięki szukaniu wynajdywałem, kawałeczek po kawałeczku – tego, cò mógł znaczyć obrzęd ślubny w obliczu, powiedzmy, sytuacji NEP-owskiej, bo ja przecież tego wiedzieć nie mogłem.

– Czy nie można by, chociaż w opisie, zrekonstruować przedstawienia?

– To nie jest takie łatwe, dlatego że to przedstawienie było chyba największe, jakie w życiu zrobiłem – może nie w sensie jakości, ale w sensie objętości materiału ludzkiego, ponieważ nie było to przedstawienie tylko summa, masą ludzi, lecz zderzeniem społeczności niemieckiej z problematyką radziecką. I to stało się jakby nowym motorem tego wszystkiego. Nagle widziałem, że jakiś rekwizytor z olbrzymim zainteresowaniem do przedmiotu, niszczy telewizory, właściwie nie niszczy, tylko kupuje stare, zużyte i chodziło tylko o skrzynki, a ponieważ chodziło o takie studio i że monitory są widoczne niby od tyłu, to on doszedł do wniosku, że te monitory trzeba wszystkie przerobić, ale po to, żeby je uruchomić wymyślił wspaniały system, mianowicie, wstawił wentylatory do starych skrzynek telewizyjnych i te wentylatory z różną szybkością uruchomił, i powstało coś takiego, co robiło rzeczywiście wrażenie jakiegoś olbrzymiego studia, mimo że nie było tam żadnych realnych przedmiotów ze studia. Ja się go spytałem: dlaczego pan tyle miłości w to wkłada – bo to się rzadko z tym spotykałem. I on mi odpowiedział: proszę pana, ja byłem sześć lat na Syberii i robiłem z g— pierniki, dlaczego raz z piernika nie mogę zrobić g—.

Z tym, że to nastawienie radykalnie się zmieniło w momencie premiery. A stało się tak po prostu dlatego, że cały zespół techniczny brał udział w przedstawieniu; zespół techniczny biegał jako grupa studentów. Było tam dużo zagranicznych, Włosi, Hiszpanie, którzy pracowali w tym zespole, i uchodzili za „kolorowych” wśród niemieckiej społeczności, bo oni jednak tam mają takie poczucie niższości – no i ratowali swoją godność na miarę tego, na co teatr pozwala. Więc po prostu wszystkie te nacje i cała ta

problematyka zostały jakoś pożenione. Oczywiście wszystko było wsparte jakby obecnością tego aktora, który grał główną rolę i szeregu innych wspaniałych aktorów, o których mógłbym mówić godzinami. [...] ⁷

I nagle ten teatr przybrał jakieś miano ideologii: stał się niby rzeczą ponad jakimś pustym hasłem. A przecież tego Majakowskiego nie interpretowaliśmy w sposób bardzo płaski. Bo w końcu w trakcie pracy doszliśmy do wniosku, że te hasła, o których on pisze, są jakby nanizane na postawy ludzkie, które, gdzieś w marzeniu, mają jakieś pojęcie szczęścia. Że to nie jest szczęście, które płynie li tylko z identyfikacji z jakimiś hasłami – że jest to szczęście ludzkie, jakie wynika ze spełnienia się człowieka. Człowiek, który chce w harmonii ze swoją postawą czy ambicją, czy marzeniem, zająć jakieś miejsce wśród jakiejś społeczności. I nagle te problemy stały się bardziej ogólne, przestały być po prostu radzieckie. Stały się nagle uniwersalne.

Ten katalizator, jakim stał się w tym momencie teatr – było to dla mnie jakieś wielkie przeżycie. Dlatego, że nagle ci wszyscy ludzie, którzy na początku mówili, że byli sześć lat na Syberii itd., nagle okropnie pokochali całe to przedsięwzięcie.

Cały skandal wybuchł dopiero na próbie generalnej. Bo w tym momencie, kiedy ja jeszcze nie byłem gotowy z przygotowaniami i ten aktor, Schröder, nie mógł zagrać swojej końcowej sceny – nagle wkroczyły związki zawodowe, organizacja rygorystyczna: zaczęto nam dawać znaki, że gaszą światło, bo już jest druga. I wtedy ten Prisyppkin stanął wśród tych ludzi i powiedział, brutalnie mówiąc, „przemówienie” [...]. ⁸ Zaczął od tego, że „robotnicy, stracie w swój własny chleb”. Część zespołu technicznego 239

wyszła, bo była solidarna ze związkami, aktorzy nie wyszli, bo oczywiście tamci byli w gorszej sytuacji. Przemówienie Schrödera trwało trzy minuty, cztery minuty, pięć minut. Powiedział wszystko, co miał do zarzucenia swojej nacji: rygorom swojej nacji, porządkom swojej nacji. Byłem szczególnie, że nie krzyczał na mnie, byłem po prostu opuszczony, to działo się poza mną – on miał rozgrywkę z teatrem, z miastem, z narodem swoim... I tym katalizatorem stała się ta sztuka. Potem, gdzieś już dziesięć po drugiej, wpadł dyrektor teatru – i uciekł. I wpadł tylko kierownik literacki, przysiadł się do mnie i mówi tak: „błagam pana, niech pan coś zrobi”. Ja zaś mówię, że to już do kierownika związków – „albo on załatwi swoich, albo ja stąd wyjdę i będzie dodatkowa próba nocna, która będzie kosztowała paręnaście tysięcy”.

W połowie przemówienia Prisyppkina ludzie zaczęli wracać. Coraz mniej się solidaryzowali ze związkami, a coraz bardziej z teatrem. I w końcu doszło do tego, że wszyscy ludzie wrócili, i doszło do tego, że zapalono światła, i doszło do tego, że ten aktor się zapytał: „czy mogę próbować do końca?” i że główny elektryk powiedział: „tak”.

– To już jest odpowiedź na pytanie, które chciałam postawić: co znaczył, co mógł znaczyć, Majakowski dziesięć lat temu dla widza niemieckiego i dla aktora niemieckiego.

Istnieje jednak chyba niemała różnica między *Pluskwą* sprzed dziesięciu lat a *Pluskwą* dzisiejszą, warszawską?

– Polega przede wszystkim na tym, że dla nich ta *Pluskwa* wtedy była pewnego rodzaju abstrakcją, aczkolwiek to, co było socjalizmem, było dla nich bliskie. Ale to, co było NEP-em, było dla nich dalekie, czy też po prostu niewiadome.

240...Ja mówię bardziej o ideach niż o realizacjach.

Dla nas, Polaków, dzisiaj, właściwie... to, co jest kompromisem NEP-u z perspektywy historycznej właściwie jest nieomalże codziennością, dostępną dla każdego człowieka. Pod warunkiem, że akceptuje tego rodzaju kompromis.

- Czy nawet wytwarza – codziennie?

- Czy nawet sam sobą wytwarza. Mnie się wydaje, że to, co kiedyś było w ramach fikcji literackiej, stało się rzeczywistością przez to, że nasze czasy wzbogaciły człowieka o jego świadomość moralnego postępowania. Dana mu jest szansa wyboru. To, co ongiś było jakąś ogólnie podjętą decyzją, dzisiaj może być nieomalże podjętą decyzją indywidualną. Że człowiek godzi się na kompromis z życiem, na kompromis... albo też nie godzi się z tym i staje się wierny jakiejs idei.

Ja w ogóle nie mówię o tym, że to musi być wierność pewnym tezom socjalizmu z pewnego okresu historycznego. Po prostu jest to wierność marzeniu ludzkiemu o czystości natury ludzkiej. Wierność człowieka samemu sobie. Może to zbyt daleko uogólnione, ale ja tego nie potrafię zbyt ukonkretyzować, mogę tylko zostawiać w sferze sztuki...

Ale ta sfera marzenia ludzkiego jest taką sferą, która właściwie równocześnie wszystkim ludziom jest dostępna i – świadoma. To znaczy (–) przedstawia dwie natury człowieka. Te dwie postawy niezależnie od ich politycznej interpretacji, istnieją przecież od paru tysięcy lat i są przedmiotem literatury. Te dwie postawy są w jakiejś sprzeczności wobec siebie. Nie przyznawałbym ani jednej, ani drugiej absolutnej racji, ale świadomość, że dialektyka tych dwóch postaw jest motorem jakiegoś postępu, jest

dla mnie wystarczająca. Wystarczająca jako teatr, wystarczająca jako to, co ludzie powinni wynieść z teatru. Nie stawiać kropki nad i, tylko dalej myśleć – czy to jest słuszne, czy tamto jest słuszne?

Teatr nie może dawać im recepty, może im pokazać tylko pewien proces, który odbywał się w ludzkości i odbywa w nas. A rekonstruuując ten proces – czy patrząc wstecz, czy patrząc w przyszłość – człowiek musi mieć świadomość, że dialektyka życia nie jest jednoznaczna, że ma w sobie coś, co może być motorem następnej generacji, co może być motorem rozwoju następnego życia. Że zniesienie sprzeczności prowadzi tylko do umartwiania schematu, do sytuacji jałowości, do bezwyjściowości życia. Zaś akceptacja tej sprzeczności prowadzi do bogatszego i pełniejszego widzenia naszej przyszłości, naszego życia – zupełnie niezależnie od kraju.

– Jak to będzie wyglądało na scenie? Co zobaczy widz, kiedy przyjdzie na spektakl?

– Kiedyś w Berlinie wydawało mi się, że trzeba było tym Niemcom wytłumaczyć, co to była rewolucja. Oczywiście myślałem wtedy schematycznie, ale była to taka gigantyczna pantomima, która polegała na tym, że na froncie sceny stał chór żołnierzy radzieckich. Kostiumy zdobyliśmy wtedy z jakiejś wypożyczalni filmowej, to były waciaki. Kiedy te waciaki nadeszły, to wszyscy odkryliśmy w tych waciakach dziury i te dziury na tle stały się przerażające, dlatego że było widać, że one nie są sztucznie robione. I wprawdzie to, co kryło się wokół dziur było chemicznie wyprane, ale dziury nawet na tych aktorach zrobiły wrażenie. I był taki moment, kiedy oni mieli podejść trzy-cztery kroki w kierunku widowni, jak to zobaczył dyrektor teatru czy wtedy kierownik literacki, to powiedział, że to po prostu nie przejdzie, dlatego że te dziury są zbyt autentyczne. No i

myśmy nie mieli innego sposobu wyjścia na to, jak przyszyć olbrzymią ilość świecidełek, takich „brylantów” do tych kostiumów, ażeby blask tych „brylantów” zakrył istotę właściwie tych wtedy jeszcze historycznie autentycznych kostiumów. Zrobiliśmy taką „umowność”, że to zima, że to mróz i w momencie, kiedy ten chór ruszył do przodu, w kierunku widowni, to nawet były reakcje na premierze, że „no-no-no!”, bo im wszystko się przypominało z czterdziestego piątego roku. A jednocześnie ludzi z zespołu szalenie to umocniło w tej „misji teatru”, jaką w końcu wzięli na siebie.

Ale po tym była pantomima, która też nie była najprostsza, jako że szukaliśmy bardzo małych ludzi, którzy chodzą na linie. Chcieliśmy pokazać to, co można wyrazić jako odejście Cara w kierunku zagranicznego kapitału. Ten niby zagraniczny kapitał stał z wielką dłonią – według rysunków Majakowskiego – i wyciągał tę dłoń coraz bardziej, a Car się zbliżał na linie, która była paręnaście metrów nad poziomem sceny, i w pewnym momencie – był to czeski akrobata chodzący na linie – zawahał się pośrodku i spadł. Potem następowała piosenka i po linie przechodziło jeszcze parę innych osób, nie wszystkie przeszły na drugą stronę... W każdym bądź razie te symbole z rysunków Majakowskiego gdzieś mi tak zostały w pamięci, właściwie zostało to utrwalone.

Bardzo mnie zawsze dziwiło, że po tej scenie były gigantyczne oklaski. Przecież połowa ludzi w ogóle nie rozumiała, o co chodzi, po prostu cieszyli się tym, że ktoś spada z liny. I że ktoś jest mały, a ktoś jest duży, i że ktoś jest pod parasolem, a ktoś jest w „brylanty”, ktoś śpiewa, a ktoś tańczy ...

Występowały też niedźwiedzie. Najpierw były prawdziwe, ale potem aktorzy się przestraszyli – nie wszystkie jednak można było oswoić, zgodnie z tym, co Majakowski mówi w swojej sztuce. „Psa można, ale jednak z niedźwiedziem jest trudniej...” Była scena, w której jeden niedźwiedź poniżał drugiego niedźwiedzia. Była cała pantomima, która polegała na korumpcyjności zwierzęcia przez człowieka. Ale ten aktor, Schröder, którego sobie wybitnie cenię do dziś dnia, przestraszył się – nie korumpcyjności niedźwiedzi, tylko stwierdził, że on jako aktor się nie ostoi przed siłą biologiczną tamtych stworzeń, i po prostu ostro zaprotestował. Więc zrezygnowałem, ubrałem moich Czechów w skóry niedźwiedzi, zresztą dobrze to wykonywali, ale tym razem Schröder powiedział, że tego mu jednak za mało, bo to już przeciwieństwo natury ...

A jak ta sztuka dzisiaj wygląda? Ta różnica... Przecież nie muszę tłumaczyć polskiemu społeczeństwu, co to jest NEP, co to jest wojna, co to jest rewolucja. To każdy gdzieś, przynajmniej z mojej generacji, ma w sobie. Można tylko stworzyć ekwiwalent tego, co ci ludzie prywatnie doznali. Nie zdradzając tajemnicy przed premierą, ale tyle można powiedzieć... rzecz się w ogóle zaczyna w taki sposób, że jest bardzo ciemno, i wszyscy czekają na coś, i wydaje się prawie, że technika nawaliła, że po prostu nic się nie dzieje... I nagle – straszny wybuch. Ten wybuch jest w foyer. Tam są wrzaski, krzyki, karabiny maszynowe – wszystko to, co dla przeciętnego Polaka kojarzy się ze zniszczeniem tego Teatru Narodowego w czterdziestym czwartym roku, pożary... Potem jest moment oczekiwania, w którym nie wiadomo – czy zwyciężyła rzeczywistość, czy zwyciężył teatr. I potem powoli, powoli zaczyna się szwajcować jakieś tam szyny na scenie, co jest

dla nas też synonimem odbudowy, synonimem tego, że siła człowieka więcej jest w stanie stworzyć niż zniszczyć – czy nadzieją na to.

I tak powoli, powoli zaczynają tam budować jakieś konstrukcje, rusztowania. Tylko wzdłuż górnej części sceny, bo dolna część sceny została właśnie opanowana przez coś, co nie jest w harmonii z tym, co dzieje się górą. Jest, powiedzmy, jakąś inną rzeczywistością, też warszawiakom dobrze znaną, tą rzeczywistością, która niby wynika z kompromisu, ale jest po prostu prawdziwą częścią życia, tą – bliższą ciała, dalszą ideologii [...]⁹

To, co oni tam na dole sprzedają, jest handlem prywatnym. Można go tylko porównać z tym, jak w Warszawie na ulicy, w czterdziestym piątym, szóstym roku sprzedawano równocześnie zupe i perfumy. Czy to nie był pewien kompromis między tym, co „wyższe”, i tym, co „niższe”? W każdym razie kompromis, którego odbicie widzimy w NEP-ie.

A jeżeli potem wchodzi ludzie, którzy nie wiedzą, co z tym zrobić, i ludzie, którzy wiedzą, jak to wykorzystać – robi się sytuacja sceniczna, gdzie Prisyppkin wjeżdża z Bajanem na targ, który jest domeną tego drugiego, i nagle staje się królem, dlatego że jest sprzedawany. Jest sprzedawany jako człowiek, który ongiś walczył o wolność, niezależność i te pewne ideały, a który teraz ma znowu zostać zaprzędany. Zaprzędany jakiejś idei, wynikającej tym razem z tegoż handlu drobnego.

– A więc jednak temat mieszczaństwa?

– No – jak to nazwać... Dzisiaj, z perspektywy lat, to właściwie zupełnie inaczej wygląda. Dzisiaj te perfumy Coty'ego mamy na co dzień, nikt nie chodzi bez butów i właściwie nikt nie marzy o tych drobnych detalach,

które mogły być marzeniem życia ludzkiego w ówczesnym okresie, że każdy ma więcej niż jeden krawat. Kwestia butów była wtedy sprawą wolności – czy ktoś ma buty i może wyjść. Dzisiaj to się rozpatruje w zupełnie innych kategoriach – czy ktoś ma samochód i może wyjechać. Pojęcia się zmieniły, ale mnie się wydaje, że z Majakowskiego pozostały jednak pewne pojęcia podstawowe, zrozumiałe dla dzisiejszego człowieka, niezależnie od tego, czy to są buty czy samochód, czy własny ogród, czy perfumy – w końcu i to, i to jest jakąś namiastką posiadania przyrody. Te pojęcia wszystkie nie zmieniły swojej wartości, dlatego że marzenia ludzi nie zmieniły się, tylko atrybuty czy symbole straciły i zmieniły swoją wartość. Ale ich wartość pierwotną bardzo łatwo można uzmysłowić młodej generacji, która w końcu też zaczyna od zera i mimo że ma większe szanse, niemniej rozumie wartość tych pierwotnych rekwizytów. W zależności od tych rekwizytów, które im mają przynieść większe szczęście. To, co wtedy było butami, jest dzisiaj dla nich samochodem, może w przyszłości stanie się nawet samolotem...

– A więc – kwestia szczęścia?

– Jest to kwestia szczęścia – pojmowania szczęścia. Ale nie w kategoriach li tylko dobrobytu materialnego, lecz harmonii egzystencji ludzkiej. Harmonii między tym, co się nazywa konsumpcją, a tym, co się nazywa zgodnością ze swoją własną ideą czy ze swoim własnym ideałem.

– *Pluskwa* ma już swoją tradycję sceniczną, swoją prehistorię. Czy korzystał Pan z jakichś źródeł dokumentarnych, literackich?

– Oczywiście, są przecież zdjęcia, są inne materiały. Są zdjęcia z przedstawienia Meyerholda i pamiętam Iljińskiego – jak stoi, jaką sobie robi

fryzurę... Ale jest jeszcze jedno źródło. Mianowicie pamiętam, jak profesor Strzeмиński – który kiedyś był uczniem Tatlina, znał Malewicza i był ich współpracownikiem w Rosji – opowiadał mi o tym, jak powstawały pierwsze przedstawienia Majakowskiego. On się wtedy powoływał na Kandinskyego, na (-). Poza tym co? Ja znałem Łódź, Łódź powojenną, ale która zachowała wszystkie cechy miasta z początku wieku. (-) Było to rosyjskie miasto... potoki (-). Właściwie patrząc na te domy. (-) No, i ponieważ utrzymywałem w pamięci jakieś wrażenie łódzkiej – dzięki temu właściwie tych „materiałów” wtedy tak wiele nie potrzebowałem. (-) Poza tym oczywiście *Pluskwa* w teatrze Płuczka. (-) Ten Bajan... Także Prisyppkin był wspaniały, zakochałem się w nim. Jeszcze pamiętam jedną osobę, która wspaniale grała, miała takie zielono-czarne trójkąty... Najciekawsze jednak, że ślub u Płuczka ukazał mi się jak obrzęd. Obrzęd dotyczący czegoś, co miało dla Majakowskiego większe znaczenie niż po prostu obrazek z epoki. (-)

A więc, jeżeli by zapytać, jakie „rosyjskie” i „radzieckie” wrażenia odbiły się w moich inscenizacjach *Pluskwy*, to bym powiedział, że przede wszystkim wrażenia z przedstawienia Płuczka – ale nie z tego, co było w nim doskonałe, lecz z tego, co było niedoskonałe. Z tego, co tam było niedopowiedziane, w moim mniemaniu, wtedy o Majakowskim. No... cała ta warstwa przyszłości.

Przecież on też czytał jakieś książki. Już nie mówię, że czytał wtedy Wellsa, nie mógł, oczywiście, czytać Orwella – ale cała ta ówczesna futurologia, pewnie dużo okrutniejsza, odbiła się w tym, co ciekawiło wtedy Majakowskiego. Ja nienawidzę futurologii, nienawidzę powieści Lema, 247

ale uważam, że w futurologii się streszcza to, co jest przypuszczeniem, co może nastąpić w naszych czasach. Ale to tylko myślenie ludzi epoki, którzy jeszcze nie widzą tego w swoich czasach, więc muszą to projektować w czas rzekomo przyszły. Futurologia jest dla mnie kondensacją naszego współczesnego społeczeństwa. Dlatego kiedyś w Berlinie robiłem tę „futuresologię” drugiego aktu w takich przezroczystych maskach, żeby ludzie mieli jeden wyraz twarzy. Ale teraz zrozumiałem, że to w ogóle nie na tym polega, że oni też mają wiele wyrazów twarzy, tylko, niestety, mają jeden wyraz duszy...

Bo w tej chwili przecież nas tylko pięć lat dzieli od tej przyszłości, o której pisze Majakowski, nawet już cztery lata...

– Czasami mówi się o bliskości Brechta i Majakowskiego.

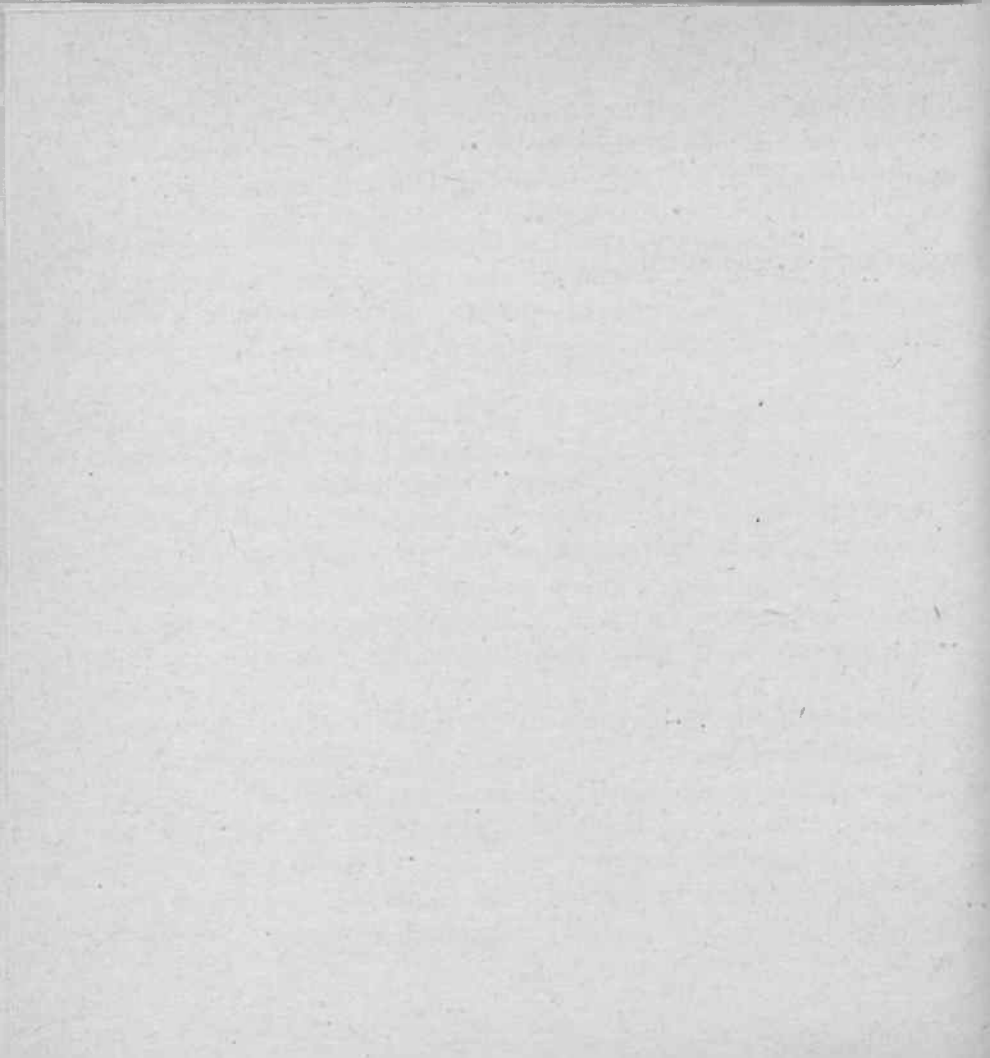
– Co jest im wspólne? Mnie się wydaje, że ich bliskość polega tylko na tym, że jeden i drugi wybrał teatr jako miejsce spełnienia siebie. O ile Brecht nakreślił swoim teutom jakiś program, wymyślił teatr edukacyjny, o tyle Majakowski zostawił wolność temu, co jest aparatem teatru. A żeby ludzie wynieśli z tego to, co każdy dla siebie mógłby wziąć, albo przez siebie...

Brecht myślał inaczej. Choć też myślał o tym, żeby dawać ludziom tezy. Bo jednak mieszczaństwo niemieckie było klasą na tyle nieuformowaną intelektualnie, że wymagało pouczenia; temu Brecht odpowiadał, pouczając. Ale na szczęście nie każda nacja została zdegradowana do tego stopnia, skorumpowana do tego stopnia, żeby wymagała pouczenia. I dlatego sądzę, że nam nadal jest bliższy Majakowski przez swoje niedopowiedzenie niż Brecht przez swoje przegadanie. I, mimo ich bliskości, odczuwam

jednak różnicę nacji, różnicę dwu narodów – mianowicie w tym, że każdy naród ma w sobie zawarty stopień wolności. (–) Niestety, dla Niemców ten stopień wolności jest minimalny. Dla tych, o których pisał Majakowski, to jednak musiał on być o wiele większy.

rozmawiała Natella Baszindżagian

* * * * *



Z notatnika rozmów z Brechtem

„Nowa Kultura” 1957 nr 13

Teatrem Brechta Swinarski interesował się od początku studiów na wydziale reżyserskim PWST w Warszawie. „W roku 1952 – wspomina Käthe Rülicke-Weiler – napisał list do Brechta, w którym prosił o przysłanie jego sztuk. Posłałam mu dwa pierwsze egzemplarze, które właśnie ukazały się w druku”. Käthe Rülicke pośredniczyła w organizowaniu stypendium dla Swinarskiego w Berliner Ensemble. W odpowiedzi na jej propozycję 25 IV 1954 Swinarski pisał: „Pani list, to dla mnie spełnienie najskrytszych marzeń, o których nawet nie mogłem śnić. Pyta mnie Pani, czy mam chęć pojechać do Berlina, ależ naturalnie, najchętniej już natychmiast”. (Käthe Rülicke-Weiler *Konrad Swinarski w Berlinie*, „Życie Literackie” 1985 nr 48; list do druku podała i przełożyła B. Witek-Swinarska).

Sprawę stypendium Swinarskiego finalizował oficjalnie list Heleny Weigel do Erwina Axera z 24 czerwca 1954 (list opublikowano w albumie *Teatr Współczesny w Warszawie*, Warszawa 1978; tam też komentarz Axera, z którego wynika, że list napisany został na jego prośbę). W liście z dnia 24 czerwca 1954 Käthe Rülicke donosiła Swinarskiemu: „Dzisiaj wysłaliśmy oficjalne listy do pańskiego teatru i Waszego ministerstwa, prosząc o wyrażenie zgody na to, żeby mógł Pan w następnym sezonie być u nas asystentem reżysera przy przedstawieniu Brechta”. (Archiwum Akademii Sztuki, sygn. 713/60). W lipcu 1954 Käthe Rülicke pisała do Swinarskiego: „Oficjalny list do Waszego ministerstwa musiałam jednak przesunąć o parę dni, bo powstały jakieś kłopoty z terminami. Mówiąc otwarcie: finansowe. Tzn. od 1 stycznia możesz zostać słuchaczem klasy mistrzowskiej Brechta przy Akademii. To jest już pewne, ale w tym roku oni nie chcą już nikogo więcej, a teraz muszę na ośres od

października do grudnia wydobyć z ministerstwa pieniądze [...] Wystąpiliśmy z wnioskiem na cały sezon, tzn. od sierpnia przyszłego roku. Mam nadzieję, że Wasze ministerstwo zgodzi się na tak długi pobyt, bo przecież nie ponosi żadnych kosztów. Proszę, bądź cierpliwy jeszcze parę dni, w tym czasie będę mogła to na pewno załatwić. Z waszej strony jeszcze nie otrzymaliśmy w ogóle n i g d y [podkreślenie Käthe Rülicke] ani słowa na temat tej sprawy". (List z Archiwum Bertolta Brechta w Akademii Sztuki NRD, sygn. 713/66; podała do druku i przełożyła B. Witek-Swinarska za zgodą Käthe Rülicke-Weiler).

W rezultacie stypendium Konrada Swinarskiego w Berliner Ensemble trwało od listopada 1955 do wiosny 1957.

W latach 1957–60 stał się Swinarski „głównym ekspertem” w sprawach dotyczących Brechta i „brechtyzmu” w Polsce. Swoje doświadczenia ze stażu w Berliner Ensemble relacjonował we wszystkich udzielonych wówczas wywiadach, a także w dwóch napisanych specjalnie artykułach: *Z notatnika rozmów z Brechtem* i w – nie zamieszczonym w tym zbiorze – wspomnieniu w sześćdziesiątą rocznicę urodzin Mistrza: *Bertolt Brecht 1898–1956*, „Sztandar Młodych” 1958 nr 34.

1. Przy realizacji *Życia Galileusza* w Berliner Ensemble (premiera odbyła się już po śmierci Brechta) Konrad Swinarski był jednym z asystentów; do jego zadań należało m.in. przygotowanie sceny ubierania papieża. Por.: *Brecht z bliska*.

2. Ruth Berlau – duńska aktorka i reżyserka, przyjaciółka i współpracownica Brechta.

[...Kształtować świadomość widza...]

„Kulisy” 1959 nr 8

Wywiad przeprowadzony przez Jadwigę Łazowską ukazał się pod tytułem *Uczeń Brechta czeka na dobrą polską sztukę*. Od sezonu 1957/58 Konrad Swinarski był etatowym reżyserem Teatru Dramatycznego m.st. Warszawy. Na swojej macierzystej scenie i w innych teatrach polskich reżyserował w latach 1957–58 wyłącznie sztuki Bertolta Brechta. Inscegnizacja *Bez pomocy anioła* Thomasa Christopa Harlana w Berlinie Zachodnim była pier-

¹ Bertolt Brecht *Strach i wędra Trzeciej Rzeszy*; reż. Lothar Bellag, Peter Palitsch, Käthe Rülicke, Konrad Swinarski i Carl Maria Weber, scen. Karl von Appen i Dieter Berger; premiera w Berliner Ensemble 15 II 1957. Przedstawienie przygotowane przez asystentów dla uczczenia pamięci zmarłego mistrza.

² Bertolt Brecht *Opera za trzy grosze*; muz. Kurt Weill, przekład: Bruno Winawer, przekład tekstów poetyckich Władysław Broniewski, adapt. Barbara Witek-Swinarska, reż. Konrad Swinarski, scen. Zofia Pietrusińska, choreografia Barbara Fijewska; premiera w Teatrze Klubu Krzywego Koła w Warszawie 21 IV 1958; od 23 X 1958 spektakl z niewielkimi modyfikacjami włączono do repertuaru Teatru Współczesnego w Warszawie. Swinarski powtórzył tę inscenizację w Teatrze Polskim w Bvdgoszczy przy współpracy insc. Barbary Witek-Swinarskiej (premiera 12 VII 1962), planował także inscenizację *Opery za trzy grosze* w Starym Teatrze w Krakowie w sezonie 1975/76 (por. przypis do: *Brecht dzisiaj*).

³ W wywiadzie *Brecht u nas i gdzie indziej* („Sztandar Młodych” 1959 nr 75) Swinarski zapytany o porównanie swej *Opery* z innymi inscenizacjami odparł: „Znam tylko inscenizację Buriana, w której widzę jeden wyraźny cel: człowiek, który jest bandytą i który stara się stworzyć sobie dogodne warunki życiowe przez małżeństwo z Polly, córką króla żebraków, jest człowiekiem złym i zasługuje na karę. Wydaje mi się, że tak prosty sposób moralizowania nie jest zgodny z krytyką, jaką chciał wyrazić Brecht, ale jest jakąś odpowiedzią na zagadnienie tego utworu dzisiaj”.

⁴ Thomas Christoph Harlan *Bez pomocy aniola. Kronika z getta warszawskiego*; reż. Konrad Swinarski, scen. Klaus Weiffenbach, kost. Monika Hasse, charakteryzacja Fred Jornad, Robert Schwensenzer, muz. Michael Dress; premiera w Junges Ensemble Theater in der Kongresshalle w Berlinie Zachodnim 16 XI 1958.

⁵ Carlo Gozzi *Księżniczka Turandot*; przekład Emil Zegadłowicz, prolog, epilog i adapt. Andrzej Jarecki, insc. i reż. Konrad Swinarski, scen. Henryk Janiga, muz. Edward Pałłasz; premiera w Teatrze Dramatycznym 3 V 1959.

Laureat

„Współczesność” 1960 nr 8

Wywiad przeprowadzony przez Witolda Dąbrowskiego z okazji przyznania Konradowi Swinarskiemu nagrody im. Leona Schillera dla młodego reżysera za rok 1959. Nagrodę przyznało mu jury w składzie: Erwin Axer, Aleksander Bardini, Edward Csató, Władysław Daszewski i Kazimierz Korcelli.

Depeszę gratulacyjną nadesłała Irena Schiller: „Ciesząc się z przyznania nagrody imienia Leona Schillera najzdolniejszemu, jak mówił, z ostatniego pokolenia jego uczniów...”.

¹ Opuszczono prezentację dotychczasowego dorobku reżyserskiego Konrada Swinarskiego.

² Do realizacji *Pierwszego dnia wolności* przez Andrzeja Wajdę i Konrada Swinarskiego nie doszło. Film zrealizował w 1964 roku Aleksander Ford.

Brecht z bliska

„Polityka” 1961 nr 6

Poza wymienionymi wywiadami, wypowiedzi Konrada Swinarskiego o jego pracy w teatrze Brechta znaleźć można w (nie zamieszczonych w tym zbiorze):

– *U Brechta „Walka Młodych”* 1957 nr 16;

– *O pracy w Berlinie, Buenos Aires i „Księżniczce Turandot” w Warszawie mówi reżyser Konrad Swinarski „Żołnierz Wolności”* 1959 nr 8;

– *O teatrze Brechta i bombach na' widowni rozmawia „Dookoła Świata” z Konradem Swinarskim „Dookoła Świata”* 1959 nr 295;

– *O teatrze Brechta i niemieckiej telewizji z reż. Konradem Swinarskim „Ekran”* 1962 nr 26;

– *Berlin, Kraków, Warszawa „Świat”* 1967 nr 40.

¹ „Pamiętam, że w jesieni 1951 roku, gdy poznaliśmy się, opowiadał o wrażeniu, jakie zrobiła na nim *Powieść za trzy grosze*. Mówił mi, że już wtedy napisał list do Brechta. Niestety, nie zachowały się żadne na to dokumenty”. (Podala do druku B. Witek-Swinarska).

2. Przesyłkę z listem i dwoma utworami otrzymał na adres warszawskiej Dziekanki na przełomie marca i kwietnia; „Wielce Szanowny Panie Brecht, na pewno otrzymuje Pan dużo takich listów jak ten. Tylko że mój list pochodzi z Warszawy i zawiera pewną prośbę. Jestem studentem Wyższej Szkoły Teatralnej z Warszawy, ale nie chodzi tylko o mnie, chodzi również o moich kolegów. Słyszeliśmy wiele o Pana teatrze, czytamy o nim w «Theater der Zeit» i w innych czasopismach. Pana Teatr posiada u nas rzeczywistą aktualność, ale to wszystko na nic, jeżeli nie widzi się przedstawień. Co się tyczy Pana dzieł, to znana jest u nas tylko *Matka Courage*. Tak więc zdecydowałem się napisać do Pana osobiście, chodziłoby o Pana pisma teoretyczne, które ukazały się w Aufbauverlag pt. *Brecht-versuche*, naturalnie sprawa pieniędzy – jest to zapewne problem, może potrzebuje Pan czegoś, o co moglibyśmy postarać się tutaj dla Pana – nasi koledzy, którzy byli w Berlinie, oprócz przyjacielskich pozdrowień nie przywieźli nam nic. Tak więc proszę mi wierzyć, to jest nasza ostatnia prośba, żeby móc czegoś dowiedzieć się o teatrze B. Brechta. Pozostaję z serd. pozdrowieniem Konrad Swinarski, Warszawa 15 I 1952”. (Archiwum Akademii Sztuki, sygn. 887/84, 887/85).

Brecht odpowiedział: „14 III 1952. Kochany Panie Swinarski. Dziękuję Panu za Jego list i przesyłam Panu te moje utwory, które dotychczas ukazały się w Aufbauverlag. Serdeczne pozdrowienia. Pański Bertolt Brecht”. (List w posiadaniu B. Witek-Swinarskiej; podała do druku i przełożyła B. Witek-Swinarska).

„W 1955 roku ofiarował Brecht Konradowi Swinarskiemu album ze swoimi wierszami pt. *Kriegsfibel (Elementarz wojenny)* wydawca Ruth Berlau, Berlin 1955, Eulenspiegel) z odręcną dedykacją: »Konradowi Swinarskiemu w Boże Narodzenie 1955 Bertolt Brecht«. Konrad Swinarski ofiarował Brechtowi *Nie-Boską komedię* w tłumaczeniu Cśokora oraz *Wesele, Pannę Maliczewską, Moralność pani Dulskiej* jako ewentualne propozycje repertuarowe dla Berliner Ensemble. Na prośbę Konrada przesyłam mu do Berlina *Poemat dla dorosłych* Ważyka oraz zbiór wierszy Broniewskiego. Konrad sam je przetłumaczył, a Brecht naniósł na tekst własnoręczne poprawki.” (Podała do druku B. Witek-Swinarska).

3. „Konrad Swinarski nie przywiązywał znaczenia do dat, cyfr, do zaistniałych sprawdzalnych faktów. Często rzeczywiście nie pamiętał czegoś, lub dla zabawy czy też w ferworze rozmowy mistyfikował wydarzenia, koloryzował je. Wspominałam o tym w artykule moim pt. *Listy do Zygmunta*” („Życie Literackie” 1975 nr 45); w Post scriptum listu Konrada do

Käthe Rülicke z dnia 15 III 1954 roku: «Proszę pozdrowić ode mnie Pana B. Brechta i Panią H. Weigel, jakkolwiek nie znam ich osobiście»". (Informacja i przekład listu B. Witek-Swinarska).

4. Nagrodę przyznano Brechtowi 18 grudnia 1954 roku.

5. Sprawa stypendiów wynikała w lutym 1954 roku – jak pisze Käthe Rülicke w artykule *Konrad Swinarski w Berlinie* („Życie Literackie”, 1985 nr 48) „Konrad Swinarski odwiedził mnie w Warszawie w hotelu Bristol. Ja rewizytowałam Konrada i jego żonę Barbarę w małym wynajętym pokoju na Saskiej Kępie [...]. Wtedy po raz pierwszy mieliśmy możliwość porozmawiania o ewentualnym zaproszeniu Konrada do Berliner Ensemble na czas dłuższy jako asystenta reżysera. Brecht tworzył właśnie w Akademii Sztuk w sekcji teatralnej klasę mistrzowską, w której studiowali już pisarz Peter Hacks i teoretyk teatru Ernst Schuhmacher. Konrad został dokooptowany wiosną 1955, chociaż przyjechał do nas dopiero 1 listopada 1955”. (Podaje do druku B. Witek-Swinarska)

Swinarski mówił szerzej na temat stypendium w wywiadzie *U Brechta* („Walka Młodych” 1957 nr 16): „Właściwie płaciła Akademia Sztuk w NRD. Wydziału reżyserskiego nie ma. Natomiast w Berliner Ensemble jest coś w rodzaju studium reżyserskiego. Część uczniów – między innymi i ja – miało stypendium tejże Akademii Sztuk, część natomiast była na gaży teatru ze specjalnej puli dla asystentów. W czasie mego pobytu pracowników spoza NRD było niewiele – ja jeden z Polski, jeden z NRF. Zresztą zespół asystentów jest stosunkowo płynny – przyjeżdżają reżyserzy z Anglii, Francji, Izraela na parę miesięcy, rzadko na dłużej”.

6. Bertolt Brecht *Karabiny matki Carrar*; przekład Zbigniew Krawczykowski, reż. Konrad Swinarski i Przemysław Zieliński, scen. Konrad Swinarski; premiera w Teatrze Nowej Warszawy 30 IX 1954. Według informacji Erwina Axera, przedstawienie przygotowywane było dla Teatru Współczesnego i tylko ze względów technicznych zostało przeniesione na scenę przy Marszałkowskiej 8.

7. Tytuł sztuki Ostrowskiego *Wospitannica* tłumaczono na polski jako *Wychowanka*.

[Styl historycznego persyflażu]

„Nowa Kultura” 1961 nr 11

Wywiad przeprowadzony przez Halinę Krzyżanowską dotyczy nie-brechtowskich inscenizacji Konrada Swinarskiego. W latach 1958–1964 Swinarski reżyserował w Polsce wyłącznie sztuki współczesne (Dürrenmatta, Suassuny, Delaney, Mrożka), bądź uwspółcześnione przez Andrzeja Jareckiego komedie Arystofanesa i Gozziego. O swoich inscenizacjach sztuk Friedricha Dürrenmatta mówił w wywiadach dla „Sztandaru Młodych” 1961 nr 43 i „Trybuny Ludu” 1962 nr 122, nie zamieszczonych w tym zbiorze.

¹ Ariano Suassuna *Historia o miłośnier, czyli Testament psa*; przekład Danuta Żmij i Witold Wojciechowski, reż. Konrad Swinarski, scen. Konrad Swinarski i Ewa Starowieyska, muz. Edward Pallasz; premiera w Teatrze Ateneum w Warszawie 14 IX 1960; w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku 2 IX 1961. Później Swinarski jeszcze dwukrotnie inscenizował ten utwór: w Schaubühne am Halleschen Ufer (premiera 21 IX 1962) i w Schauspielhaus w Zurychu (premiera 1 V 1971).

² Shelagh Delaney *Smak miodu*; przekład Wacława Komarnicka i Krystyna Tarnowska, przekład wierszy Andrzej Nowicki, reż. i scen. Konrad Swinarski; premiera 31 X 1959 w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku.

³ Na ten sam temat wypowiadał się Swinarski w wywiadzie *Warszawskie premiery. Dürrenmatt po raz czwarty na scenie Teatru Dramatycznego* („Trybuna Ludu” 1962 nr 122): „Dla mnie muzyka była i jest nieodzownym elementem interpretacyjnym, a nie tylko ozdobnikiem lub nieekonomicznym sposobem przekazania przez głośnik «idei utworu»”.

⁴ Andrzej Jarecki wg Arystofanesa *Ptaki*; piosenki Agnieszka Osiecka, reż. Konrad Swinarski, scen. Andrzej Sadowski, choreografia Witold Gruca, muz. Stanisław Prószyński; premiera w Teatrze Dramatycznym w Warszawie 19 III 1960.

⁵ Friedrich Dürrenmatt *Anioł zstąpił do Babilonu*; przekład Irena Krzywicka i Jan Garewicz, przekład wierszy Jerzy Lau, reż. Konrad Swinarski, scen. Ewa Starowieyska i Konrad Swinarski, muz. Witold Rudziński; premiera w Teatrze Dramatycznym w Warszawie 23 II 1961.

⁶ Data zakończenia studiów w PWST – 1954 – jest niecisła. Por.: Nota biograficzna.

„Wieczór Trzech Króli”

Nie podpisany wywiad ze Swinarskim zamieszczony w programie do inscenizacji sztuki Williama Shakespeare’a *Wieczór Trzech Króli*; przekład niem. August Wilhelm von Schlegel, nowy przekład pieśni Erich Fried, insc. Konrad Swinarski, scen. Wilfried Sakowitz, kost. Edith Biskup, muz. Gottfried Stramm; premiera w Bühnen der Hansestadt am Lübeck – – Grossen Haus 13 IX 1963.

Tekst opublikował w „Dialogu” 1979 nr 5 Zbigniew Osiński. Tłumaczył z niemieckiego Zbigniew Krawczykowski.

„Nie – Boska”!

„Dziennik Polski” 1965 nr 240

Premiera *Nie-Boskiej komedii* (9 X 1965) miała charakter uroczysty: inaugurowała setny sezon od chwili objęcia dyrekcji teatru krakowskiego przez Adama Skorupkę i Stanisława Koźmiana. W programie do przedstawienia dyrektor Starego Teatru, Zygmunt Hübner, pisał: „*Nie-Boska komedia* nie da się wykreślić z polskiej literatury i nie da się usunąć z polskiej sceny, a zatem jest obowiązkiem nie tylko literaturoznawców, lecz także ludzi teatru – szukać do niej drogi, przyswoić ją dzisiejszemu teatrowi, aby – jak to ma już miejsce z *Dziadami* i *Kordianem* – mogła się stać jego chlebem codziennym. Zdajemy sobie sprawę z trudności i nie liczymy na to, by nasza inscenizacja była czymś więcej niż jedną z prób zbliżenia się do dzieła Krasińskiego i zbliżenia go widzowi”.

Scenografię do inscenizacji Swinarskiego przygotowała Krystyna Zachwatowicz, muzykę – Krzysztof Penderecki, choreografię – Zofia Więclawówna. W dniu premiery notatkę o *Nie-Boskiej komedii* ogłosiła w „Dzienniku Polskim” Krystyna Zbijewska. Tamże znalazły się luźne uwagi Swinarskiego.

¹ „Przez dziesięć lat usiłowałem wmówić któremuś z dyrektorów największych scen stolicy swoją interpretację *Nie-Boskiej...*, jak i sztukę Büchnera *Woyzeck*. Trud wystawienia wziął na siebie jednak dyrektor Hübner z Krakowa” – mówił Swinarski w wywiadzie *Szukałem po*

świecie, znalazłem w Krakowie („Kulisy” 1967 nr 10) nie zamieszczonym w tym zbiorze.

O dramacie romantycznym [rozmowa]

„Teatr” 1966 nr 19

W roku 1966 redakcja „Teatru” opublikowała cykl rozmów pod wspólnym tytułem *Między przeszłością a przyszłością*. Prowadziła je red. Maria Czanerle, a dyskutowali – historyk i praktyk teatru. Zaproszenie Swinarskiego obok Stefana Treugutta do dyskusji o dramacie romantycznym wymownie świadczy o znaczeniu jego jedynej – ówczesnie – romantycznej inscenizacji: *Nie-Boskiej komedii* w Starym Teatrze w Krakowie.

Po prawie dziesięciu latach Stefan Treugutt wspominał w artykule *Kraśiński, Mickiewicz – i Swinarski* („Teatr” 1975 nr 21): „Pamiętam rozmowę – jedyną dłuższą rozmowę z Konradem Swinarskim, którego prawie nie znałem – o *Nie-Boskiej komedii*. Rozmowa się nie udała, ponieważ, najkrócej mówiąc, Swinarskiego niemal zupełnie nie interesowała problematyka historyczno-literacka. Okazywał uprzejmą obojętność tak wobec «przepisowej» filologii, jak wobec tradycji polonistycznego interpretowania tego tekstu, jak i nawet wobec genetycznych uwarunkowań w sferze historii idei. Orientował się w tym całkiem dobrze – lepiej niż ja na jego reżyserskim terenie, gdy lakonicznie i wielce zawile coś urywanymi kawałkami zdań mówił o tym, jak on to robi na scenie – ale kontaktu i dialogu w tamtej rozmowie nie było...”

W przedrukowanej tu rozmowie znacznym skrótom uległy wypowiedzi Marii Czanerle i Stefana Treugutta.

¹ Juliusz Słowacki *Kordian*, reż. i dek. Kazimierz Dejmek, kost. Aniela Wojciechowska, oprac. muz. Jerzy Dobrzański i Jacek Sobieski, praca nad słowem Krystyna Mazur; premiera w Teatrze Narodowym w Warszawie 16 XI 1965.

Juliusz Słowacki *Kordian*; układ tekstu i reż. Krystyna Skuszanka i Jerzy Krasowski, scen.

Jan Kosiński, kost. Barbara Jankowska, muz. Tadeusz Baird; premiera w Teatrze Polskim we Wrocławiu 19 XI 1966.

2. Było to zorganizowane przez MKiS w dniach 29 III – 2 IV 1966 sympozjum poświęcone *Dziadom*, połączone z prezentacją czterech inscenizacji: Romana Sykały z Teatru Powszechnego w Łodzi, Jerzego Zegalskiego z Teatru im. Węgierki w Białymstoku, Mieczysława Górkiewicza z Teatru Polskiego w Bielsku-Białej oraz Krystyny Skuszanki i Jerzego Krasowskiego z Teatru Polskiego w Warszawie.

O reżyserii „Woyzecka”

Wypowiedź z programu przygotowanego na gościnne występy Starego Teatru z okazji Dni Kultury Polskiej w Kolonii (28-29 X 1967) w Schauspielhaus, gdzie grano *Woyzecka* Büchnera w reżyserii Konrada Swinarskiego oraz *Tango* Mrożka w reżyserii Jerzego Jarockiego. (Podala do druku i przełożyła B. Witek-Swinarska)

¹ Słowa wypowiedziane przez Dantona w sztuce *Śmierć Dantona* Büchnera.

O „Męczeństwie i śmierci Jean Paul Marata...”

„Trybuna Ludu” 1967 nr 53

Wywiad Ireny Strzemińskiej z Konradem Swinarskim opublikowany został na tydzień przed premierą w Teatrze Ateneum. Trzy lata wcześniej Swinarski przygotował światową prapremierę sztuki Petera Weissa. „Praca nad sztuką Weissa była dla mnie szczególnie interesująca. Nowatorska technika, wielopłaszczyznowość utworu, elastyczność przenośni, obsada sześćdziesięciu czterech osób przebywających stale na scenie – to dawało szerokie możliwości rozwiązań stylistyki teatralnej” – mówił Swinarski w wywiadzie *Najbardziej fascynujące przedstawienie ostatniego dziesięciolecia. Rozmawiamy z Konradem Swinarskim po jego nowym sukcesie w Berlinie Zachodnim* („Express Wieczorny” 1964 nr 178).

260 Dedykacja Petera Weissa na stronie tytułowej *Męczeństwa*:

„Drogi Konradzie,
gdybym nie czuł wstrętu do drukowanych dedykacji, Tobie bym poświęcił *Marata*. A tak
dedykuję Ci go duchowo. Uzupełnienie do tego znajdziesz w książce na str. 139. Z przyjaź-
nią

Peter

To jest pierwszy egzemplarz, jaki otrzymałem”.

(Lieber Konrad,

wenn ich nicht gedruckte Widmungen verabscheute, hätte ich dir den *Marat* zugeeignet. So
widme ich ihn im Geiste. Eine Ergänzung hierzu findest du auf S. 139 des Buches. In
Freundschaft

Peter

Berlin 10/4.64

Dies ist das 1 Exemplar, das ich erhalten habe.) Podała do druku B. Witek-Swinarska.
Premiera *Męczeństwa i śmierci Jean Paul Marata* w przekładzie Joanny Kulmowej i
Andrzeja Wirtha z muzyką Hansa Martina Majewskiego odbyła się 10 VI 1967. Reż. i scen.
Konrad Swinarski, współpraca reż. Jagienka Zychówna, współpraca scen. Anna Jarnusz-
kiewicz.

¹ Opuszczono informację o najbliższych planach reżyserskich Swinarskiego.

Kilka słów o współpracy z aktorem

„Dialog” 1967 nr 9

10 VI 1967 odbyła się w Teatrze Ateneum w Warszawie premiera *Męczeństwa i śmierci Jean
Paul Marata*. Przedstawienie spotkało się z mieszanymi opiniami krytyki. Sam reżyser był
jednak niezadowolony z przedstawienia i z rezultatów współpracy z aktorami Teatru Ate-
neum. Efektem tego niezadowolenia był artykuł – kij w mrowisko środowiska teatralnego.

Swinarski niejednokrotnie wypowiadał się na temat różnic w stylu pracy aktorów polskich i zachodnich, artykuł w „Dialogu” ma jednak niewątpliwie najwyższą emocjonalnie temperaturę.

¹ Patrz: przypis 7 do *Brecht z bliska*.

Wierność wobec zmienności

„Polska” 1967 nr 9

Od 1965 roku Konrad Swinarski był etatowym reżyserem Starego Teatru w Krakowie. Do końca dyrekcji Zygmunta Hübnera zrealizował tam sześć premier: *Żalostną i prawdziwą tragedię pana Ardena z Feversham*, *Nie-Boską komedię*, *Woyzecka*, *Pokojówki*, *Fantazego* oraz *Sędziów* i *Kłątwe*.

¹ Opuszczono obszerny wykaz dotychczasowych dokonań twórczych Konrada Swinarskiego.

² Jean Genet *Pokojówki*; przekład Jan Błoński, reż. Konrad Swinarski, scen. Krystyna Zachwatowicz; premiera w Starym Teatrze, Scena Kameralna 17 XII 1966.

Teatr na siedmiu programach

„Dookoła Świata” 1968 nr 8

Publikacja Ewy Berberyusz w „Dookoła Świata” składała się z trzech członów: wywiadu ze Swinarskim na temat jego inscenizacji *Fantazego*, refleksji autorki dotyczących Teatru Laboratorium i wypowiedzi Swinarskiego o Grotowskim. Część środkowa artykułu i ogólne podsumowanie zostały tu opuszczone.

Fantazy Juliusza Słowackiego był kolejną prowokacyjną inscenizacją. „Figlarz z tego Swinarskiego – pisał Jan Pieszczechowicz („Echo Krakowa” 1968 nr 4) – chyba nie było na sali widza, który po pierwszej scenie z chwytem przez lokaja w salonie Respektów żywej kury nie pomyślał, że za chwilę zaczną się jatki teatru romantycznego”.

262 Swinarski pytany, czy inscenizowanie w Krakowie sprawia mu satysfakcję, odpowiedział:

„Olbrzymią, ale jedynie mnie i aktorom. Widownia na ogół świeciła pustkami, a krytyka miejscowa wyrażała się mało przychylnie. Widziałem nawet, jak jeden z krytyków, oglądając któregoś z przedstawień znaczącym gestem pukał się palcem w czoło” (*Szukałem po świecie, znalazłem w Krakowie „Kulisy”* 1967 nr 10).

Premiera *Fantazego* w reżyserii Konrada Swinarskiego, scenografii Lidii Minticz i Jerzego Skarżyńskiego z muzyką Włodzimierza Szczepanka odbyła się w Starym Teatrze 30 XII 1967.

¹ Georg Büchner *Woyzeck*; przekład Barbara Witek-Swinarska, reż. Konrad Swinarski, scen. Wojciech Krakowski, muz. Stanisław Radwan; premiera w Starym Teatrze 25 VI 1966.

„Wszystko dobre, co się dobrze kończy”

Nie podpisany wywiad z programu inscenizacji komedii Williama Shakespeare’a *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*; przekład niem. Richard Flatter, insc. Konrad Swinarski, scen. Kazimierz Wiśniak, muz. Peter Janssens; premiera w Düsseldorfer Schauspielhaus 15 III 1969.

Wywiad ten drukowany był także w programie do drugiej realizacji utworu w Helsinkach (premiera 18 III 1970). Trzeciej inscenizacji – w Starym Teatrze w Krakowie (premiera 3 X 1971) nie towarzyszyły, niestety, żadne wypowiedzi w programie czy w prasie.

Tekst wywiadu z Düsseldorfu opublikował w „Dialogu” 1979 nr 5 Zbigniew Osiński. Tłumaczył Zbigniew Krawczykowski.

¹ Nie sposób ustalić, o jaką przedmowę i wydanie chodzi. Bibliografia Estreichera i katalog Biblioteki Narodowej nie notują wydania z 1889 roku. Stosunkowo najbliższe treści zdania przytaczanego przez Swinarskiego wydają się uwagi Romana Dybowskiego w tomie czwartym *Dzieł Williama Shakespeare’a*, Warszawa 1911–1913.

² *Z Handbuch über das Theater*, cytowane we wspomnianym programie (przyp. red. „Dialog”).

³ Przekład Leona Ulricha (przyp. red. „Dialog”).

O „Dziadach”

„Literatura” 1973 nr 1

„Kultura nasza nie może pozbawiać się źródeł, a teatr, który ubiega się o uwagę i życzliwość widzów, nie może zapominać, co we współtworzonym przez nas nurcie jest żywotne i zasługujące na uwagę. Stąd właśnie *Dziady* w repertuarze Starego Teatru. Stąd przeświadczenie, że obowiązkiem teatru są, między innymi, podobne próby myślowej i artystycznej rewaloryzacji tych tradycji polskiego teatru i polskiej literatury, które stanowią o jego prawdziwej żywotności i sile” – pisał Jan Gawlik w programie do *Dziadów*.

„To, że zdecydowałem się na wystawienie *Dziadów* to również przypadek: byłem w tym czasie w stanie jakby zapaści i tylko coś naprawdę wielkiego mogło mnie wyciągnąć z tego stanu. Bałem się, ale musiałem się odważyć na coś wielkiego” – mówił Swinarski w wywiadzie dla „Wiadomości” 1973 nr 42.

Premiera dramatu Adama Mickiewicza odbyła się w Starym Teatrze 18 II 1973; insc. i scen. Konrad Swinarski, kost. Krystyna Zachwatowicz, muz. Zygmunt Konieczny, układ tańców Zofia Więclawówna, układ ruchu Marek Lech.

Publikowana wypowiedź została zanotowana na jesieni 1972 roku, gdy *Dziady* znajdowały się we wczesnej fazie prób. Jak twierdzi Zbigniew Taranienko, Swinarski uprzedził go, iż na terenie teatru będzie utrzymywał – dla dobra pracy z aktorami – że wypowiedź ta nie była autoryzowana. Stąd nieporozumienie: informację o nieautoryzowaniu wypowiedzi w „Literaturze” powtórzył Zbigniew Osiński (zob.: *Swinarski i programy teatralne*, „Dialog” 1978 nr 8). Zbigniew Taranienko twierdzi kategorycznie, że wywiad był autoryzowany.

¹ Fragment pominięty według wskazań Barbary Witek-Swinarskiej.

Ambiwalencja

„Argumenty” 1973 nr 24

Wywiad przeprowadzony przez Zbigniewa Taranienkę ukazał się kilka tygodni po premierze *Dziadów*. W rzeczywistości stanowi on uzupełnienie wypowiedzi o *Dziadach* – jest rezultatem tej samej rozmowy przeprowadzonej w październiku lub listopadzie 1972.

„Sen nocy letniej”

Wstępna analiza komedii Shakespeare’a w Staatstheater Darmstadt nagrana na taśmę podczas pierwszej próby. Tekst opublikował w „Dialogu” 1979 nr 5 Zbigniew Osiński. Tłumaczył z niemieckiego Zbigniew Krawczykowski.

Premiera odbyła się 2 V 1973 (przekład niem. August Wilhelm von Schlegel i Ludwik Tieck, reż. Konrad Swinarski, scen. i kost. Artur Hamm, muz. Edward Aniol, choreografia June Turner). Wcześniej Swinarski zrealizował *Sen nocy letniej* w Polsce w przekładzie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, scenografii Krystyny Zachwatowicz z muzyką Zygmunta Koniecznego (premiera w Starym Teatrze 22 VII 1970).

Teatr żywego człowieka

„Kultura” 1973 nr 31.

Po *Dziadach* atmosfera wokół „skandalizującego” dotąd krakowskiego reżysera stała się wprost idylliczna. Zapomniano o paszkwilowych recenzjach z jego poprzednich przedstawień, o atakach Towarzystwa Miłośników Teatru, o pełnych oburzenia listach do redakcji. Gdy zaczęła rosnąć legenda „wielkiego Swinarskiego”, nie wspomniano już o poprzednich kontrowersjach i wywiad Anny Schiller jest jedynym właściwie w latach siedemdziesiątych ich świadectwem.

Wywiad dla „Kultury” został zredagowany z zarejestrowanej na taśmie magnetofonowej rozmowy ze Swinarskim. W „Dialogu” 1983 nr 7 drukowana była poszerzona wersja pt. *Najsmutniejsza jest nuda*. Konrad Swinarski autoryzował jedynie wersję z „Kultury”.

1. Krystyna Zbijewska *Są dziwy w teatrze* „Dziennik Polski” 1973 nr 47.

2. W innym wywiadzie Swinarski mówił: „Wydaje mi się, że tylko jeden krytyk napisał coś więcej, niż ja sam zakładałem. To Konstanty Puzyna. Inni krytycy pisali pewne prawdy wynikające z ich przekonań, hipotez i potrzeb. To prawda, pisali i piszą bardzo dobrze. Ale głosy krytyki nie sugerują mi niczego na przyszłość. Kiedy dowiedziałem się, że moje *Dziady* są polecane nawet z ambony, to rzeczywiście uwierzyłem w założoną «misję» tego przedstawienia”. (*Musiałem się odważyć na coś wielkiego* „Wiadomości” 1973 nr 42.)

3. Por.: przypis O „*Dziadach*”.

[Brecht dzisiaj]

„Teatr” 1973 nr 14

Wypowiedź w ankiecie poświęconej dramaturgii Bertolta Brechta z okazji 75 rocznicy urodzin pisarza.

1. *Opera za trzy grosze* była w planach Starego Teatru w sezonie 1975/76. „Drogi Pawle – pisał Swinarski do Jana Pawła Gawlika – pomyślałem sobie, że dla Witka [Sadeckiego] warto by zrobić *Operę*... i wtedy, gdyby to było możliwe zaprosz Nowaka na Peachuma i Gryglaszewską na jego żonę. Brownem byłby Edward [Lubaszenko?]. Stary Brecht zawsze chciał, żeby Macheath miał 50 lat – niech ma”. (List opublikował Jan Paweł Gawlik w artykule *Krakowskie lata Konrada Swinarskiego* „Dialog” 1976 nr 1.)

2. W wersji polskiej, tłumaczonej przez Romana Szydłowskiego, dramat ten ma tytuł *Turan-dot czyli Kongres wybielaczy* (druk w „Dialogu” 1973 nr 2).

Pilnie zważam na nawarstwianie się tradycji

„Ekran” 1973 nr 34

Wywiad przeprowadzony przez Janinę Szymańską ukazał się na jesieni 1973, gdy sława *Dziadów* ugruntowała się. Swinarski lubił pół żartem, pół serio mistyfikować własny życiorys i przedsięwzięcia – informację o 44 urodzinach reżysera w dniu premiery *Dziadów* podchwyciło wielu dziennikarzy piszących o spektaklu bądź o jego twórcy.

¹ W protokole Rady wydziału reżyserii z czerwca 1952 zanotowano następujący wniosek: „Uznać ob. Swinarskiego Konrada za przygotowanego na II rok studiów, zwracając uwagę na aspołeczną postawę słuchacza i polecając specjalnej trosce zarówno uczelni jak i organizacji młodzieżowej. Ob. Swinarski winien być ostrzeżony, że jeśli nie zmieni swego stanowiska do uczelni i kolegów w ciągu najbliższego roku akademickiego, nie będzie mógł studiować na wydziale reżyserii”. Decyzja ta była następstwem sprawy dyscyplinarnej rozpatrywanej 6 VI 1952 na posiedzeniu KU ZSP.

^{2 i 3} patrz przypis 3 i 6 do *Brecht z bliska*.

⁴ Z planami wystawienia *Bachantek* Eurypidesa Swinarski nosił się jeszcze przed *Dziadami*. W wywiadzie dla „Życia Warszawy” (1972 nr 48) mówił: „Jestem reżyserem, nie teoretykiem. W Teatrze Narodowym chcę wystawić *Bachantki* Eurypidesa, ale termin realizacji uzależniam od skompletowania obsady”. Projekt nie został zrealizowany.

Konfrontacja z rzeczywistością

„Literatura” 19/3 nr 40

Wywiad ten był – jak Swinarski stwierdza wprost – odpowiedzią na wcześniejszy artykuł Jana Kłossowicza *Czy znowu będziemy się nudzić w teatrze*, zamieszczony dwa numery wcześniej. Kłossowicz pisał wówczas: „Atmosfera, jaka panuje w teatrze, jest nie do zniesienia. Coraz to ktoś twierdzi, że się z czegoś tam wyprztykał, że ma dosyć i nie wie, jak iść dalej. Każda dyskusja przemienia się w narzekanie, w szukanie winnych wśród reżyserów, wśród pisarzy, wśród władz. Najczęściej robi się więc teatr taki, jaki robić jest najwygodniej i **267**

najbezpieczniej. Teatr, który nikogo nie zadziwi, nie zdenerwuje [...]. Teatr na pewno nie jest sztuką prawdziwie masową, ale jest sztuką o wyjątkowym społecznym i kulturotwórczym znaczeniu. Dlatego też, jeżeli staje się skostniałą, poruszającą się siłą inercji instytucją, jego rola w życiu narodu maleje do zera...”.

1. Sławomir Mrożek *Czarowna noc* i *Zabawa*; reż. Konrad Swinarski, scen. Ewa Starowieyska i Konrad Swinarski, muz. Edward Pallasz; premiera w Teatrze Współczesnym w Warszawie 4 IV 1964. Ireneusz Iredyński *Żegnaj Judaszu*; reż. i scen. Konrad Swinarski; premiera w Starym Teatrze 14 III 1971.

Inscenizacje *Zabawy* i *Żegnaj Judaszu* zostały uznane za najwybitniejsze wystawienia tych dramatów w Polsce.

2. *Kartoteka* Tadeusza Różewicza w reżyserii Konrada Swinarskiego z Tadeuszem Łomnickim w roli głównej; emisja 12 VI 1967.

3. W Moskiewskim Teatrze Dramatycznym na Małej Bronnej Swinarski zrealizował *Żeglarsza* Jerzego Szaniawskiego (przekład ros. Jan Bereznicki, scen. Kazimierz Wiśniak, muz. Nikołaj Karetnikow, konsult. lit. Natella Baszindżagian; premiera 14 XII 1969). Z okazji festiwalu sztuk polskich na scenach radzieckich wypowiadał się na łamach czasopisma „Tieatr” 1970 nr 5: „Sądzę, że moja niecierpliwość i niezadowolenie bierze się stąd, że komedia Szaniawskiego *Żeglarsz* na scenie Moskiewskiego Teatru Dramatycznego na Małej Bronnej nabrała cech teatru obyczajowego, zamiast pozostać metaforyczną, a właściwie filozoficzną komedią obnażającą mechanizm tworzenia i niszczenia mitów”.

O „Wyzwoleniu”

„Dialog” 1978 nr 8

Wyzwolenie Stanisława Wyspiańskiego; scen. Kazimierz Wiśniak, muz. Zygmunt Konieczny; premiera w Starym Teatrze w Krakowie 30 V 1974.

Uwagi Swinarskiego zostały spisane z taśmy i zredagowane przez Zbigniewa Osińskiego. Rozmowa odbyła się w mieszkaniu reżysera na początku stycznia 1974. „Był to właściwie jego monolog przerywany od czasu do czasu moim pytaniem czy prośbą o bliższe wyjaśnienie jakiegoś problemu. Mówił nie tylko o *Wyzwoleniu*, ale prawie wszystko, o czym mówił

pozostawało w związku z Wyspiańskim. Nie byłem w stanie nadążyć zapisać wszystkiego słowo w słowo. Tym bardziej, że Swinarski dotykając spraw szczególnie mu bliskich mówił jak w transie, zupełnie przestawał się liczyć z tym, że moim zadaniem jest to zanotować – wspomina Osiński w artykule *Swinarski i programy teatralne* opublikowanym w tym samym numerze „Dialogu”.

¹ Stanisława Wysocka *Moja bajka*; Konstanty Srokowski *Ostatnie chwile Stanisława Wyspiańskiego*; obydwa wspomnienia opublikowane w tomie II książki *Wyspiański w oczach współczesnych* (Zebrał, opracował i komentarzem opatrzył Leon Płoszewski) Kraków 1971.

Wbić z powrotem w ciało

„Przed premierą *Wyzwolenia* Konrad Swinarski zaczął się nagle martwić o program teatralny. Chciał koniecznie wypowiedzieć się o intencjach przedstawienia... W końcu w programie znalazł się fragment rozmowy, którą z nim przeprowadziłem. Ta rozmowa rozgrzała nas jakos i zabawiła, zaczęliśmy mówić trochę intymniej, także o sprawach, które publiczności *Wyzwolenia* nie były potrzebne. Wkrótce też wyłączyliśmy magnetofon, nie tak prędko jednak, aby na taśmie nie utrwaliła się część rozważań. Odszukałem niedawno spisane z taśmy kartki i pomyślałem, że przynoszą garść uwag, które warto chyba ogłosić”.

Część pierwsza rozmowy Jana Błońskiego z Konradem Swinarskim znalazła się w programie do *Wyzwolenia*, część drugą Jan Błoński opublikował w „Dialogu” 1978 nr 1 wraz ze wstępem, którego fragment był cytowany powyżej. W tej książce zamieszczamy obie części rozmowy łącznie.

¹ W tym miejscu urywa się tekst drukowany w programie *Wyzwolenia*.

² W ostatniej scenie *Dziadów*, postacię wieśniaków podrywają się nagle. Chylkiem, czujnie, ostrożnie skradają się ku Konradowi. Zrywają z niego szynel. Krótka walka o łup. Teraz buty.

Jeszcze kubrak. O ten znów utarczka. Wreszcie zadowoleni odchodzą na bok i siadają radzi ze zdobyczy". (Fragment opisu *Dziadów* pióra Henryka Izidora Rogackiego – „Dialog” 1973 nr 10.)

Słowa prawdziwe i kłamliwe

„Życie Literackie” 1974 nr 29

Wywiad przeprowadzony przez Jerzego Niesiołowskiego ukazał się w „Życiu Literackim” równoległe z przyznaniem Konradowi Swinarskiemu Nagrody Państwowej I stopnia w dziedzinie sztuki teatru.

¹ Stanisław Wyspiański *Kłótwa i Sędziowie*; reż. i scen. Konrad Swinarski, muz. Stanisław Radwan; premiera w Starym Teatrze 1 XII 1968.

[Założenia inscenizacyjne „Hamleta”]

Fragmenty wypowiedzi na pierwszej próbie analitycznej

Próby *Hamleta* odbywały się w Starym Teatrze w Krakowie w dniach 22 XI 1974 – 14 XII 1974, 4 II 1975 – 16 V 1975; te ostatnie – analityczne i sytuacyjne – równoległe z próbami *Pluskwy* Majakowskiego w Teatrze Narodowym w Warszawie. Po śmierci reżysera, mimo prowadzonych przez Jana Pawła Gawlika pertraktacji, nikt nie podjął się dokończenia planowanej inscenizacji.

Zapis pierwszej próby analitycznej z 22 XI 1974, opracowany na podstawie nagrania przez Danutę Kuźnicką, ukazał się w „Pamiętniku Teatralnym” 1979 nr 1. Troską zarówno edytorów, jak i redakcji „Pamiętnika Teatralnego” było oddanie z możliwie największym pietyzmem charakteru próby teatralnej wraz z najrozmaitszymi wtrętami, dygresjami, żartami i rozmowami na inne tematy. Tekst wypowiedzi Swinarskiego, prawie nie redagowany,

nie podparty intonacją, gestem i kontekstem sytuacyjnym – a i się niezwykle trudno czytelnym rebusem.

Dla potrzeb tej książki tekst został zredagowany ponownie na podstawie taśmy znajdującej się w IS PAN i wersji drukowanej w „Pamiętniku Teatralnym”. Celem nie było tym razem stworzenie dokumentu pracy Swinarskiego na próbach, lecz prezentacja założeń inscenizacyjnych reżysera przystępującego do prób – na tyle, na ile taka prezentacja jest możliwa i ze świadomością jej hipotetyczności i niepełności. Zapis magnetofonowy uległ więc pewnym redakcyjnym retuszom, zostały jednak one wprowadzone w stopniu nie większym, niż w innych przedrukowanych tu pozycjach (np. *Sen nocy letniej*). Ograniczono się do pierwszej części próby, w której Swinarski mówi o koncepcji poszczególnych postaci i o najogólniejszych zamysłach inscenizacyjnych; opuszczono dygresje i luźne rozmowy nie związane z *Hamletem*. Wylimitowano zajknięcia, powtórzenia wyrazów itp. skazy wynikające z faktu, że tekst był wypowydany, a nie pisany; pewna chropowatość, charakterystyczna dla stylu mówienia Swinarskiego, została jednak zachowana.

Od redakcji pochodzą śródtytuły, pozwalające czytelnikowi łatwiej rozeznac się w materii wykładu. Wtrącenia w nawiasach kwadratowych są stosowane w dwu wypadkach: bądź jako niezbędne wyjaśnienie precyzujące tok myślowy, bądź – rzadziej – jako poprawienie ewidentnego błędu składniowego, prowadzącego do pozornej nielogiczności. Wielokropkiem w nawiasie kwadratowym oznaczano opuszczenia fragmentów tekstu, nie stosowano go natomiast przy eliminacji zajknięć i powtórzeń wyrazów. Miejsca nieczytelne z powodu usterek technicznych taśmy oznaczano znakiem (-); kilka fragmentów, określonych w „Pamiętniku Teatralnym” jako niesłyszalne, udało się rozszyfrować.

¹ W całej wypowiedzi Swinarski często odwołuje się do doświadczeń ze swojej poprzedniej inscenizacji *Hamleta* (przekład hebrajski Abraham Shlonsky, scenografia Eli Sinai i Konrada Swinarskiego muzyka Gara Bertini). Premiera odbyła się w Tel Awiwie 3 IV 1966.

² Zob.: Jan Kott *Szekspir współczesny* Warszawa 1965

³ „Jeśli mnie w sercu miałeś kiedykolwiek,
Na krótko rozstań się z tą szczęśliwością
I nadal z bólem, na tym szorstkim świecie

Oddychaj, aby opowiedzieć o mnie”.

Scena II, aktu V, przekład Macieja Słomczyńskiego.

⁴ Tom Stoppard *Rozencrantz i Guildenstern nie żyją*, przekład Gustaw Gottesman, „Dialog” 1969 nr 1.

⁵ W krakowskich *Dziadach*, reżyserowanych przez Konrada Swinarskiego, scena snu Senatora rozgrywana jest na podeście przerzuconym prostopadle do sceny przez środek widowni.

⁶ Jan Siewkierko, wieloletni dyrektor Zarządu Głównego SPATiF-u. Od roku 1972 dyrektor administracyjny Schauspielhaus w Zurychu.

⁷ Konrad Swinarski powiedział „stronnika”; sądząc z kontekstu było to przejęzyczenie.

⁸ W tym fragmencie Swinarski kilkakrotnie, myśląc o Laertesie, mówi o Horacym. Poprawiają go aktorzy.

⁹ Laurence Olivier nakręcił film pt. *Hamlet* w roku 1948; rolę Ofelii grała Jean Simmons.

¹⁰ William Shakespeare *Hamlet*. Przekład Jerzy S. Sito, reż. Adam Hanuszkiewicz, scen. Marian Kołodziej, układ pojedynku Waldemar Wilhelm; premiera w Teatrze Narodowym w Warszawie 17 IV 1970. Daniel Olbrychski grał rolę tytułową, Adam Hanuszkiewicz rolę Ducha Ojca.

¹¹ „Już na wstępie pracy nad *Hamletem* wynikła sprawa przekładu. Dostępne [...] zostały przez reżysera odrzucone [...]. Maciej Słomczyński podjął się nowego tłumaczenia. Początkowo w czasie prób posługiwano się tekstem Paszkowskiego, w miarę jak postępowała praca tłumacza, zastępowano stary egzemplarz nowym. W wyniku wielu dyskusji Swinarskiego ze Słomczyńskim tekst uległ przeobrażeniu.

W wywiadzie dla «Trybuny Ludu» 1975 nr 60 reżyser mówił: «Walorem *Hamleta* jest nowy przekład Macieja Słomczyńskiego. Przekład ten jest bliski codziennemu językowi, przy jednoczesnym zachowaniu techniki pisarskiej i poetyckiej Shakespeare’a. Nie jest to przekład neoromantyczny, nie jest też adaptacją na współczesność i przez to właśnie jest współczesny» (przyp. Danuty Kuźnickiej).

[...Dochodzenie do prawdy...]

„Magazyn Kulturalny” 1975 nr 2/14

Wywiad przeprowadzony przez Elżbietę Morawiec zatytułowany *W sztuce proces dochodzenia do prawdy ważniejszy jest, niż rezultat*, przedrukowany w piśmie „Profile” 1975 nr 10

¹ Hans Werner Henze *Bacantki*, opera według tragedii Eurypidesa; libretto W.H. Auden i Chester Kaliman, przekład włoski Alberto Mantelli i Fidele d'Amico, reż. Konrad Swinarski, scen. i kost. Renzo Vespigniani, choreografia Henryk Tomaszewski; premiera w La Scali w Mediolanie 24 III 1968.

² Włodzimierz Majakowski *Pluskwa*; przekład Seweryn Pollak, reż. Konrad Swinarski, scen. Ewa Starowieyska, muz. Rafał Augustyn, układ tańca Barbara Fijewska, ruch scen. Leon Górecki. Premiera odbyła się w Teatrze Narodowym po śmierci reżysera 2 IX 1975; od 22 VIII próbami kierowali Ewa Starowieyska i Adam Hanuszkiewicz.

³ Scenariusz *Fantazego* został zatwierdzony do realizacji w zespole filmowym Andrzeja Wajdy. Realizacja nie doszła do skutku.

Widzenie świata w jego sprzecznościach

„Sztuka” 1975 nr 2/3

Wywiad udzielony Krystynie Wiśniewskiej-Kępińskiej był jedną z ostatnich wypowiedzi drukowanych za życia reżysera. W tym samym mniej więcej czasie Swinarski napisał krótką deklarację artystyczną dla numeru specjalnego „Theatre en Pologne”, przygotowywanego z okazji warszawskiego sezonu Teatru Narodów. Pisał tam:

„Dlaczego robię teatr? W tym zawodzie czuję się wolny. Wolny w wypowiedziach osobistych. Najbardziej interesuje mnie nie gotowe przedstawienie, lecz sam proces jego powstawania. Zmierzenie pewnej myśli zawartej w utworze dramatycznym z żywą materią ludzką. Odgadywanie – z pomocą aktorów – człowieka, który tak i tak myślał w swojej epoce, konfrontacja tych myśli z jego osobowością zdeteterminowaną czasem i społecznością, w której żył, dokonywana dla naszego czasu...”

¹ Swinarski powtarza niemal dosłownie niektóre myśli i sformułowania z innych wywiadów dotyczące oceny dramaturgii współczesnej, roli literatury w teatrze, niechęci formułowania w przedstawieniu jednoznacznych tez i inne. Stąd w zbiorze zamieszczony jest tylko fragment wywiadu, dotyczący spraw plastyki w inscenizacji Swinarskiego.

² Por.: Zbigniew Osiński *Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym* Kraków 1972.

³ Do uczniów Strzebińskiego należeli m.in. Waldemar Świerzy, Urszula i Krystyna Brolówny, Andrzej Wydryński, Lech Kunka, Maria Obremba, Stefan Krygier.

Ostatni wywiad

Wypowiedź, która okazała się ostatnim wywiadem udzielonym przez Konrada Swinarskiego, nagrała Natella Baszindżagian podczas sezonu Teatru Narodów. Swinarski prowadził wówczas próby *Pluski* w Teatrze Narodowym i *Pluska* była głównym tematem wywiadu. Część końcowa nagrywana przez telefon miejscami jest nieczytelna, autorka oznaczyła te miejsca znakiem (-).

Tekst drukowany w tej książce różni się od wersji podanej w „Dialogu” nr 1 z 1976 r; za podstawę wzięto taśmę z nagraniem wywiadem, znajdującą się w IS PAN.

¹ „Po raz pierwszy zetknąłem się z poetą w młodości – jako student – i głęboko poruszyły mnie jego tragiczne wiersze. Zawsze jednak Majakowski był dla mnie także «dramatopisarzem wszystkich czasów» obdarzonym rzadką umiejętnością obserwowania ludzi i wnikania w ludzką naturę. Mam nadzieję, że dziesięć lat temu udało mi się przekonać o tym publiczność Schiller-Theater. Również i dzisiaj, podobnie jak dziesięć lat temu stoję z odkrytą głową wobec jego ogromnego talentu i wspaniałego słowa” – pisał Konrad Swinarski w liście do Lili Brik z dnia 29 VI 1975. List opublikowano w „Kulturze” 1975 nr 37.

² Był to najprawdopodobniej Wojciech Pilarski (przyp. red. „Dialogu”).

³ Włodzimierz Majakowski *Pluska*; reż. Walentin Płuczek i Siergiej Jutkiewicz, scen.

Walerij Lewental i Nikołaj Waszynczew, kier. muz. Anatolij Wremer, choreografia W. Monochin; premiera w Teatrze Satyry w Moskwie 1955.

⁴ Włodzimierz Majakowski *Pluskwa*; przekład niem. Hugo Huppert, insc. Konrad Swinarski, scen. Ewa Starowieyska i Konrad Swinarski, muz. Hans Martin Majewski; premiera w Schiller-Theater w Berlinie Zachodnim 19 XII 1964.

⁵ W wywiadzie udzielonym Andrzejowi Jareckiemu po powrocie z Berlina Zachodniego („Sztandar Młodych” 1965 nr 5), Swinarski powiedział: „Tekstu nie zmieniłem wcale. Ale oprócz aktorów, mam na scenie trzy orkiestry, balet i zespół pantomimistów. Monumentalny kabaret polityczny, gigantyczna rewia. Wykorzystałem całą dostępną maszynię teatralną. Jak stwierdziła krytyka, po raz pierwszy w Niemczech w tej skali. Używam wszelkich środków: baletu, pantomimy, śpiewu. To wielki teatr epicki w parodystycznej trawestacji, rezultat analizy treści sztuki nie tylko literackiej, społecznej, filozoficznej – jaką stosuje się zwykle u nas, w Polsce – ale i analizy czysto teatralnej pod kątem możliwości scenicznych, widowiskowych. Nazywają mnie w Niemczech kontynuatorem teatru wyzwolonego...”

⁶ Ariano Suassuna *Historia o miłośniernej, czyli Testament psa*; przekład niem. Willy Keller, insc. Konrad Swinarski, scen. Klaus Weiffenbach, kost. Waltraut May, muz. Andreas Gutzweller; premiera w Schaubühne am Halleschen Ufer-Zeitgenössisches Theater w Berlinie Zachodnim 21 XI 1962.

7-9 Fragmenty pominięte według wskazań Barbary Witek-Swinarskiej.

*

*

*

*

*

*

*

*

*

Bibliografia

*

*

*

*

*

*

1. Michael Coveney *Swinarski w oczach angielskiego krytyka* tłum. z angielskiego Wiesław Górski, „Teatr” 1975 nr 21.
2. Marta Fik *Swinarski czyli teatr „Twórczość”* 1975 nr 11, przedruk w: *Sezony teatralne* Warszawa 1977, str. 135-154.
3. Witold Filler *Współczesny teatr polski* Warszawa 1976, str. 41-60.
4. Jan Paweł Gawlik *Krakowskie lata Konrada Swinarskiego* „Dialog” 1976 nr 1.
5. Zygmunt Greń *Notatki o Konradzie Swinarskim i jego teatrze* „Życie Literackie” 1976 nr 34.
6. August Grodzicki *Konrad Swinarski „Polish Perspectives”* 1974 nr 9.
7. Zygmunt Hübner *Reżyseruję, bo tęsknię* „Teatr” 1975 nr 21.
8. Helmut Kajzar *Teatr cytatu i ironii* „Teatr” 1969 nr 2.
9. Jan Klossowicz *Kształtowanie się wizji świata „Odra”* 1976 nr 7/8.
10. Elżbieta Morawiec *Tragiczność i optymizm* „Życie Literackie” 1975 nr 36.
11. Zbigniew Osiński *Konrad Swinarski „Kultura”* 1968 nr 31.
12. Zbigniew Osiński *Prace reżyserskie i scenograficzne Konrada Swinarskiego. Spis premier (1953-1975)* „Pamiętnik Teatralny” 1979 nr 1.
13. Zbigniew Osiński *Publikacje Konrada Swinarskiego. Artykuły, wywiady, szkice scenograficzne, rysunki (1953-1978)* „Pamiętnik Teatralny” 1979 nr 1.
14. Zbigniew Osiński *Swinarski i programy teatralne „Dialog”* 1979 nr 1.
15. Zbigniew Osiński *Teatr Dionizosa* Kraków 1972, str. 258-303.
16. Zbigniew Osiński *Teatralny styl Konrada Swinarskiego* „Miesięcznik Literacki” 1967 nr 7.
17. Edward Pałasz *Muzyka w teatrze Konrada Swinarskiego „Dialog”* 1976 nr 1.

18. Antoni Pszoniak *Pracując ze Swinarskim* „Dialog” 1976 nr 1.
19. Konstanty Puzyna *Swinarski* „Polityka” 1975 nr 35.
20. Jacek Sieradzki *Swinarskiego droga przez krytykę* „Dialog” 1978 nr 1.
21. Grzegorz Sinko *Szekspirologia Konrada Swinarskiego* „Teatr” 1975 nr 21.
22. Ewa Starowieyska *Kilka słów o Swinarskim scenografie*. „Dialog” 1976 nr 1.
23. Barbara Swinarska *List do Zygmunta* „Życie Literackie” 1975 nr 45.
24. Roman Szydlowski *Teatr w Polsce* Warszawa 1972, str. 66-90.
25. *Teatr Konrada Swinarskiego. Rekonesans*. Pod redakcją Eleonory Udalskiej, Uniwersytet Śląski, Katowice 1978.
26. Jerzy Trela *Każdy nosi w sobie swój obraz Konrada*. [Rozm. Elżbieta Morawiec] „Teatr” 1975 nr 21.
27. Stefan Treugutt *Krasiński, Mickiewicz i Swinarski* „Teatr” 1975 nr 21.
28. Elżbieta Wysńska *Teatr i świat Konrada Swinarskiego* „Dialog” 1976 nr 1.

*

*

*

*

*

*

*

*

*

Indeks nazwisk

*

*

*

*

*

Amico d'Fidele 271
Anioł Edward 264
Anouilh Jean 14
Appen Karl von 252
Artaud Antonin 79
Arystofanes 30, 256
Auden W. H. 272
Augustyn Rafał 272
Axe Erwin 11–13, 25, 29, 30, 250, 253,
255

Baběl Irena 14
Bacon Francis 41
Bachuszyński Aleksander 232
Baird Tadeusz 259
Bardini Aleksander 253
Baszindzagian Natella 249, 267, 274
Beckett Samuel 14, 189
Bellag Lothar 252
Berberysz Ewa 109, 261
Bereznicki Jan 267
Berger Dieter 252
Beria Ławrentij 204
Berlau Ruth 51, 251, 254
Bertini Gara 270
Biskup Edith 257
Błoński Jan 188, 221, 261, 268
Bogusławski Wojciech 29

278 Bond Edward 168

Boy-Żeleński Tadeusz 31, 172
Brecht Bertolt 7, 11–16, 19, 20, 24, 25,
29, 30, 38–46, 48–53, 56, 58–66, 70,
80, 88, 104, 154–157, 159, 184, 223,
248–255, 261, 265, 266
Brik Lili 274
Brollówna Krystyna 274
Brollówna Urszula 274
Broniewski Władysław 252, 254
Bronnen H. 54
Bryll Ernest 166
Burian Emil F. 252
Büchner Georg 22, 31, 56, 82, 106,
167, 168, 183, 224, 257, 259, 262

Camus Albert 189
Chaplin Charlie 48, 50, 51
Chruszczow Nikita 204
Chrystus 67, 82, 87, 159, 160, 176,
235
Chwistek Leon 228
Clavius Christopher 45
Coveney Michael 275
Craig Edward Gordon 125
Csató Edward 253
Cśokor Franz Theodor 254
Czanerle Maria 16, 76–81, 258

Danton Georges J. 259

Daszewski Władysław 253
Daszyński Ignacy 197
Dąbrowski Witold 57, 253
Dejmek Kazimierz 17, 258
Delaney Shelagh 30, 68, 256
Dessau Paul 48
Dobrzański Jerzy 258
Dostojewski Fiodor 178, 192
Dress Michael 252
Dürrenmatt Friedrich 14, 30, 31, 70,
168, 256
Dybowski Roman 262

Einstein Albert 38
Eisler Hans 48
Elżbieta I (królowa Anglii) 73
Engel Erich 154
Engels Fryderyk 42
Essex (lord) 206, 207
Estreicher Karol 262
Eurypides 32, 163, 224, 266, 272

Fast Howard 29
Feldman Wilhelm 174
Fewrański Aleksander 232
Fijewska Barbara 252, 272
Fik Marta 5, 27, 37, 275
Filler Witold 145, 275
Flatter Richard 262
Ford Aleksander 253
Franciszek Józef (cesarz) 180
Fredro Aleksander 29, 195
Freud Zygmunt 197, 204, 205
Freid Erich 257

Galileusz 43–46, 49, 50
Galczyński Konstanty Ildefons 264
Garewicz Jan 256

Gawlik Jan Paweł 263, 265, 269, 275
Gay John 155
Genet Jean 79, 103, 146, 157, 261
Gide André 174
Goethe Johann Wolfgang 66, 120,
175
Gogol Nikołaj 178
Goliński Jerzy 14
Golas Wiesław 92
Gombrowicz Witold 118, 226, 233
Gorki Maksym 30, 48, 50, 65
Gottesman Gustaw 271
Gozzi Carlo 30, 252, 256
Górecki Leon 272
Górkiewicz Mieczysław 259
Górski Wiesław 275
Greń Zygmunt 27, 275
Grodzicki August 275
Gryglaszewska Halina 265
Grotowski Jerzy 90, 91, 107, 108, 146,
185, 261
Gruca Witold 256
Gundolf 112
Gutzwiller Andreas 273
Hacks Peter 255
Hamm Artur 264
Hanuszkiewicz Adam 212, 271, 272
Harlan Thomas Christoph 30, 53, 54,
251, 252
Harlan Veit 54
Hasse Monika 252
Hauptmann Gerhart 48
Hausbrandt Andrzej 35
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 41, 62
63, 78, 79
Henze Hans Werner 32, 272
Herder Johann 63

Huppert Hugo 274
Hurwicz Angelika 88
Hübner Zygmunt 257, 261, 275

Ibsen Henryk 61
Iljiński Igor 246
Infeld Leopold 38
Ionesco Eugene 14, 146, 157
Iredyński Ireneusz 165, 220, 267
Iwanow Wsiewołod 29

Janiga Henryk 252
Jankowska Barbara 259
Janssens Peter 262
Jaracz Stefan 29
Jarecki Andrzej 13, 30, 252, 256, 274
Jarnuszkiewicz Anna 260
Jarocki Jerzy 259
Jernad Fred 252
Jutkiewicz Sergiej 274

Kajzar Helmut 275
Kaliman Chester 272
Kaliszewski Jerzy 88
Kandinsky Wassily 247
Karetnikow Nikołaj 267
Keller Willy 274
Klossowicz Jan 171, 266, 275
Kołodziej Marian 271
Komarnicka Wacława 256
Konieczny Zygmunt 264, 267
Kopernik Mikołaj 49
Korcelli Kazimierz 253
Korzeniewski Bohdan 29
Kosiński Jan 259
Kosiorek Wacław 29
Kott Jan 199, 270

280 Koźmian Stanisław 257

Krakowski Wojciech 262
Kraśński Zygmunt 16, 17, 21, 31, 66,
75, 78, 79, 87, 106, 107, 118, 146,
148, 160, 173, 178, 189, 223, 257,
258, 275

Krasowski Jerzy 258, 259
Krawczykowski Zbigniew 255, 257,
262, 264
Kreczmar Jan 13
Krygier Stefan 274
Krzywicka Irena 256
Krzyżanowska Halina 71, 256
Kulczyński Jan 14
Kulmowa Joanna 260
Kunka Lech 274
Kuźnicka Danuta 269, 271

Łaskowska Wanda 29
Lau Jerzy 256
Laughton Charles 43
Lech Marek 263
Liebknecht Karol 235
Lem Stanisław 248
Lenin Włodzimierz Iljicz 41, 58
Lenze 58
Leśniak Zdzisław 92
Lewentał Walerij 275
Lubaszenko Edward 265
Luksemburg Róża 235
Lutz Regina 42, 43, 47

Łazowska Jadwiga 55, 251
Łomnicki Tadeusz 165, 267

Majakowski Włodzimierz 31, 33, 65,
224, 230–232, 234–236, 239, 240,
243, 244, 247, 249, 269, 272, 274

Majewski Hans Martin 237, 260, 267,
274

Malewicz Kazimierz 246

Mantelli Alberto 272

Marat Jean Paul 83, 84

Marks Karol 19, 83, 197

Mazur Krystyna 258

May Waltraut 273

Meyerhold Wsiewołod 65, 246

Mickiewicz Adam 16, 17, 21, 28, 32,
66, 115–120, 127, 145–149, 159,
160, 163, 170, 173, 182, 183, 187,
189, 191–194, 197, 213, 217, 258,
263, 275

Minticz Lidia 262

Montaigne Michał 215

Monoxhin W. 273

Morawiec Elżbieta 224, 272, 275

Mrożek Sławomir 31, 146, 165, 220,
256, 259, 267

Napolcon Bonaparte 92

Nastulanka Krystyna 66

Neher 48

Niemien Czesław 159

Niesiołowski Jerzy 197, 269

Nietzsche Friedrich 173, 190

Nowak Jerzy 75, 265

Nowak Józef 92

Nowicki Andrzej 256

Obremba Maria 274

Olbrychski Daniel 212, 271

Olivier Laurence 211, 271

Orwell George 247

Osiecka Agnieszka 13, 30, 256

Osiński Zbigniew 8, 36, 171, 178, 228,
257, 262–264, 267, 268, 273, 275

Osterwa Juliusz 21

Ostrowski Aleksander 59, 88, 255

Palitsch Peter 252

Pallasz Edward 252, 256, 267, 275

Paszkowski Bohdan 271

Penderecki Krzysztof 32, 257

Pietrusińska Zofia 252

Pieszczachowicz Jan 261

Piłarski Wojciech 274

Płoszewski Leon 268

Pluczek Walentin 231, 247, 274

Pollak Seweryn 272

Polony Anna 87, 160

Prószynski Stanisław 256

Prus Bolesław 29

Pszoniak Antoni 275

Puzyna Konstanty 265, 275

Radomińska Jadwiga 35

Radwan Stanisław 262, 269

René Ludwik 14

Revuelias Rosaura 59

Rittner Tadeusz 90

Rogacki Henryk Izydor 269

Rotbaum Jakub 14

Różewicz Tadeusz 32, 165, 220, 267

Rudziński Witold 256

Rülicke-Weiler Käthe 13, 250, 251,
252, 255

Sade Donatien markiz de 83, 84, 92,
93

Śadecki Witold 265

Śadowski Andrzej 256

Sakowitz Wilfried 257

Sartre Jean Paul 14, 189, 190

Schall Ekkehard 49, 50

Schiller Anna 153, 264
Schiller Friedrich 31, 66, 90, 104, 232,
235, 274
Schiller Irena 253
Schiller Leon 7, 12, 16, 21, 29, 30, 66,
76, 80, 103, 148, 149, 253
Schinkel 63
Schlegel August Wilhelm von 257,
264
Schroder Ernst 233, 239, 240, 244
Schuchmaher Ernst 255
Schwersenzer Robert 252
Shakespeare William 10, 17, 23, 32, 33,
72-74, 111, 112, 114, 132, 139, 146,
162, 168, 175, 198, 199, 214,
217-220, 223, 257, 262, 263, 264,
269, 271, 275
Shlonsky Abraham 270
Siekierko Jan 207, 271
Sieradzki Jacek 37, 275
Simmons Jean 271
Sinai Eli 270
Sinko Grzegorz 275
Sito Jerzy S. 271
Skarżyński Jerzy 262
Skorupka Adam 257
Skuszanka Krystyna 258, 259
Ślomeczyński Maciej 271
Słowacki Juliusz 16, 17, 32, 66, 89, 90,
106, 146, 148, 167, 173, 189, 192,
258, 261
Sobieski Jacek 258
Srokowski Konstanty 174, 268
Stanisławski Konstanty 39, 40
Starowiejska Ewa 30, 31, 70, 79, 236,
256, 267, 274
Stein Peter 25

Stramm Gottfried 257
Strawiński Igor 31
Strindberg August 168
Strittmatter Erwin 25
Strzelecki Zenobiusz 28
Strzemińska Irena 85, 259
Strzemiński Władysław 29, 70, 159,
228, 247, 274
Suassuna Ariano 30, 235, 256, 274
Swinarska z Liczbińskich Irmgarda
28
Swinarski Karol 28
Sykała Roman 259
Szaniawski Jerzy 29, 32, 267
Szczepanek Włodzimierz 262
Szela Jakub 86
Szydlowski Roman 265, 275
Szymańska Janina 163, 266
Śląska Aleksandra 88
Świderski Jan 88
Świerzy Waldemar 274

Taranienko Zbigniew 121, 129, 263,
264
Tatlin Władimir 247
Tarnowska Krystyna 256
Tieck Ludwik 264
Tomaszewski Henryk 272
Towiański Andrzej 160, 224
Trela Jerzy 203, 275
Treugutt Stefan 16, 77, 80, 81, 258,
275
Turner June 264

Udalska Eleonora 275
Ulrich Leon 263

Wachtangow Jewgienij 48, 50, 65

- Wagner Ryszard 124
 Wajda Andrzej 57, 159, 224, 253, 272
 Walczewski Marek 75
 Warnecki Janusz 14
 Waszynczew Nikolaj 273
 Ważyk Adam 254
 Weber Carl Maria 252
 Wedekind Frank 88
 Weißbach Klaus 252, 273
 Weigel Helena 46, 250, 255
 Weill Kurt 155, 252
 Weiss Peter 12, 21, 31, 32, 84, 98, 259, - 260
 Wells Herbert 247
 Wertyński Aleksander 237
 Węgierko Aleksander 259
 Więclawówna Zofia 257, 263
 Wilhelm Waldemar 271
 Winawer Bruno 252
 Wirth Andrzej 260
 Wiśniak Kazimierz 262, 267
 Wiśniewska-Kępińska Krystyna 229, 272
 Witek-Swinarska Barbara 29, 224, 249-255, 259, 260, 262, 274, 276
 Wojciechowska Aniela 258
 Wojciechowski Witold 256
 Wremer Anatolij 273
 Wüstenhöfer 72
 Wydrzyński Andrzej 274
 Wyśniska Elżbieta 269, 275
 Wysocka Stanisława 174, 268
 Wyspiański Stanisław 10, 17, 24, 32, 33, 145, 153, 161, 163, 172-183, 185, 193-197, 220, 221, 224, 267-269
 Valle-Inclan Ramon del 224
 Villon Francois 155
 Vespigniani Renzo 172
 Zachwatowicz Krystyna 164, 256, 261
 Zapolska Gabriela 69
 Zbijewska Krystyna 75, 145, 257, 265
 Zagadłowicz Emil 252
 Zegański Jerzy 259
 Zieliński Przemysław 29, 255
 Zychówna Jagienka 260
 Żmij Danuta 256
 Żeromski Stefan 184

Opracowanie graficzne
MACIEJ URBANIEC

Indeks nazwisk
DANUTA DĄBROWSKA

Redaktor
DANUTA SYKUCKA

Redaktor techniczny
WACŁAWA KOŁODZIEJSKA

Zdjęcie Konrada Swinarskiego wykonał Jan Styczyński

ISBN 83-221-0289-5

© Copyright by Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe Warszawa 1988

Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. Warszawa 1988

Wydanie I. Nakład 10 000 + 300 egz.

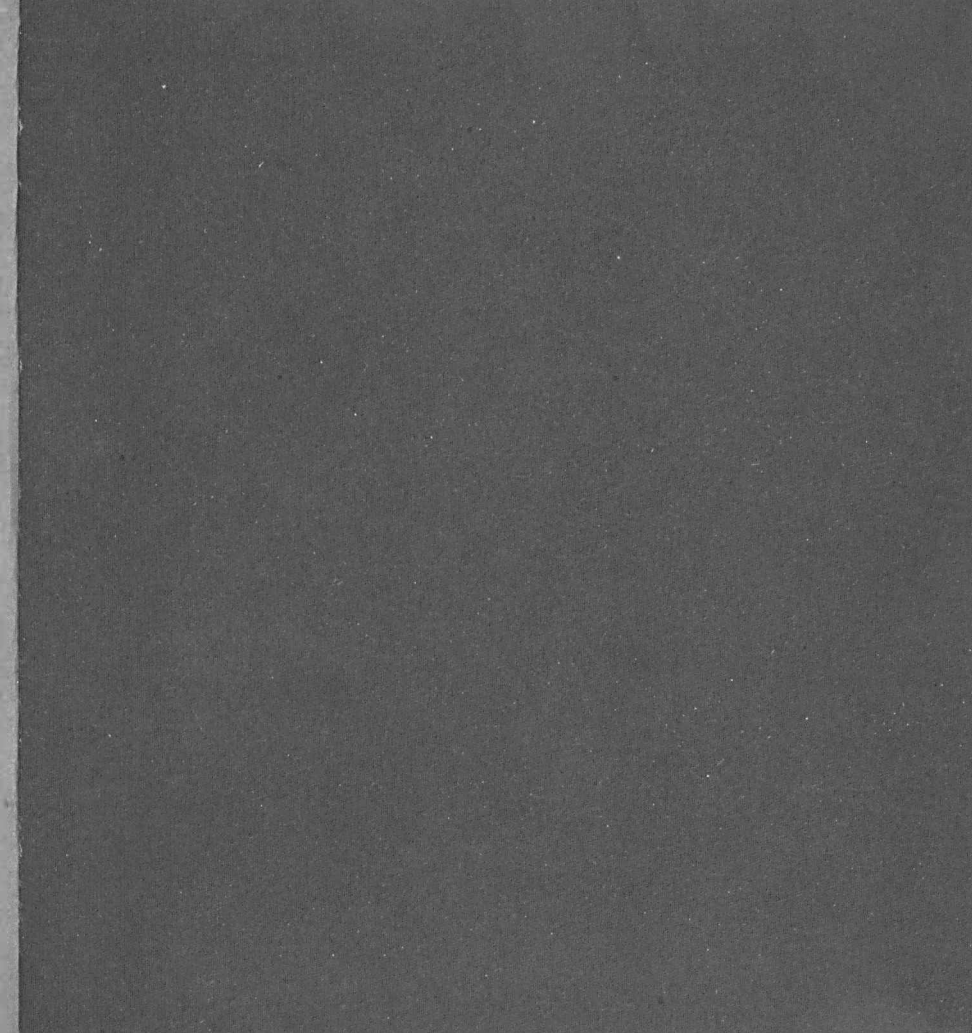
Ark. wyd. 13,22. Ark. druk. 18.

Papier offset kl. IV 80g 61x86 cm

Druk: Zakłady Graficzne w Gdańsku

Zam. nr 1630/83 K-50

Exemplar signaloy







1368970

1388 10-54

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001020183804

ISBN 83-221-0289-5