

Teksty Beaty Guczalskiej, Barbary Osterloff i Maryli Zielińskiej, które publikujemy w dziale *Przestrzenie teatru*, wygłoszone zostały na konferencji „Janusz Warmiński i jego Teatr Ateneum”, zorganizowanej przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w dniach 7–8 grudnia 2022. Wszystkie wystąpienia z tej konferencji, będącej podsumowaniem obchodów setnej rocznicy urodzin Warmińskiego, będą wydane w tomie przygotowanym przez IT.

Dzieje słynnego paszkwilu

AUTOR: BEATA GUCZALSKA

Premiera *Marata/Sade’a* w Ateneum w czerwcu 1967 roku okazała się sukcesem. Co zatem skłoniło Konrada Swinarskiego do napisania tekstu krytykującego warszawskich aktorów?

■ We wrześniowym numerze „Dialogu” z roku 1967 ukazał się tekst Konrada Swinarskiego *Kilka słów o współpracy z aktorem*. Dość niewinny tytuł skrywał gorącą treść. Był to atak na warszawskich aktorów, a konkretnie – aktorów Teatru Ateneum:

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 namiętności, bo po prostu żadnej wielkiej namiętności nie zna. A w szkole ich tego nie uczono. [...] 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. [...] Sześć lat nie reżyserowałem w Warszawie. Przyjechałem robić sztukę, którą znałem na pamięć i na wylot, którą chciałem zrobić lepiej i ciekawiej niż przedtem. [...] Na pierwszą próbę do Ateneum udałem się z wielką otuchą, aktorzy byli w znakomitym nastroju. Próbowałem 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 grać [...] 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 prawo¹.

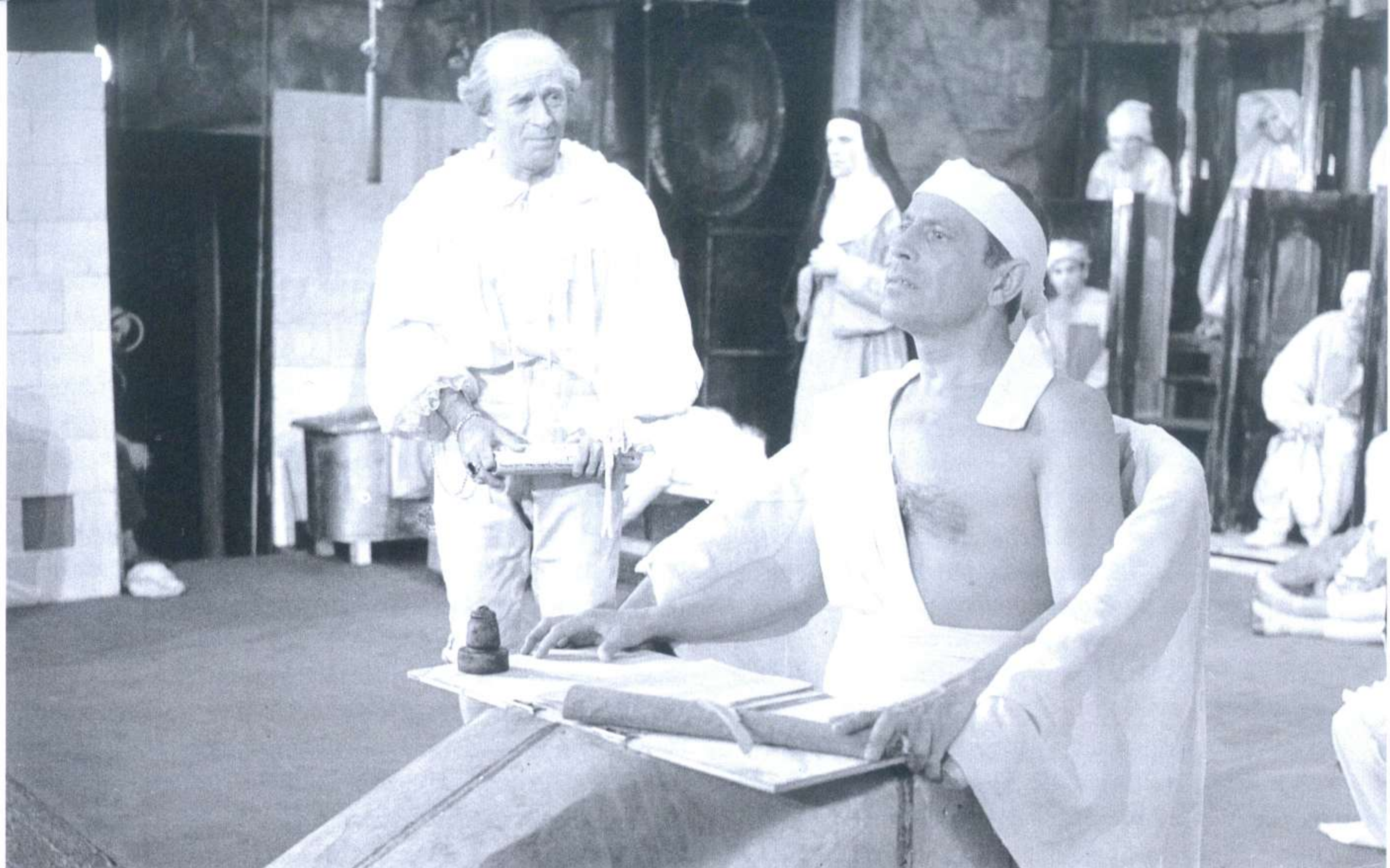
W dalszej części tekstu Swinarski skarżył się na ich całkowity brak dyscypliny, brak profesjonalizmu i szacunku do pracy (nie pamiętali, co ustalono na poprzedniej próbie), ciągłe nieobecności, nieustanne przerwy na papierosa... Przeciwstawił im zarówno aktorów krakowskich, jak i zachodnich – w tamtych rejonach istniała konkurencja i ktoś nieprofesjonalny wypadał z obiegu. Według Swinarskiego krakowscy artyści byli zaangażowani i proponowali swoje wersje ról, zaś niemieccy

zawsze się przygotowywali, traktowali swój zawód serio i słuchali reżysera.

Premiera *Marata/Sade’a* w Ateneum w czerwcu 1967 roku okazała się sukcesem – dobrze pisano nie tylko o inscenizacji, ale również o aktorach. Chwalono przede wszystkim Jana Świderskiego w roli Sade’a. Jak wiadomo, sukces w teatrze skutecznie przyćmiewa wcześniejsze trudności. Swinarski świetnie rozgrywał relacje z ludźmi, nie był naiwny, musiał mieć świadomość, że publikacja tego tekstu na długie lata odcinała mu możliwość pracy w Warszawie. Co – oprócz niezadowolenia z charakteru współpracy, które przecież jest chlebem powszednim reżyserów pracujących gościnnie – skłoniło go do jego napisania?

W tym miejscu trzeba wrócić do początku, czyli pierwszej reżyserii Swinarskiego w Ateneum. Była to *Historia o Miłosiernej*, czyli *Testament psa brazylijskiego* autora Ariana Suassuny, tekst opublikowany w „Dialogu” w roku 1958 (premiera 14 września 1960). Dramat był prawdziwym odkryciem repertuarowym Swinarskiego – realizował go jeszcze później trzy razy, wersja z Ateneum była pierwsza. Istotnie, utwór wnosił powiew świeżości w poważny, Dürrenmattowsko-egzystencjalny repertuar. Przypomnijmy: główny bohater, Grilo, pracuje jako źle opłacany pomocnik u piekarza, którego żona upiera się, żeby jej ukochany pies został pochowany zgodnie z kościelną procedurą. Oburzony proboszcz najpierw odmawia, ale mięknie dzięki sugestii Grila, że „testament” psa może zagwarantować mu spore pieniądze. Grilo to chłopski mędrak, sympatyczny cwaniak, który potrafi wyjść cało z każdej opresji. Pomaga mu w tym, paradoksalnie, naiwny i gapiowaty przyjaciel Chico. Kiedy transakcja ma dojść do skutku, w wiosce pojawiają się bandyci, którzy całe towarzystwo wyprawiają na tamten świat. Drugi akt rozgrywa się w niebie, gdzie odbywa się sąd nad grzesznikami. Oskarżycielem jest Lucyfer, obrońcą Miłosierna, czyli Matka Boska, zaś sędzią – czarno-skóry Manuel jako Jezus Chrystus.

Dramat bardzo spodobał się krytyce, pisano o nim tak: „Bardzo ładna i oryginalna jest ta południowoamerykańska sztuka. Jakaś inna, trochę



fot. Piotr Barącz / East News

Męczeństwo i śmierć Jean Paul Marata przedstawione przez zespół aktorski przytułku w Charenton pod kierownictwem Pana de Sade, reż. Konrad Swinarski, Teatr Ateneum w Warszawie (1967)

egzotyczna, choć można się w niej doszukać wielu elementów tkwiących głęboko w tradycjach europejskiej sztuki dawnych wieków. Badacz odkryje w niej bez trudu ślady średniowiecznego moralitetu i jarmarczno-teatru, ślady ludowej szopki z Diabłem, Kostuchą, Panem Jezusem i Matką Boską. Znajdzie antyklerykalną satyrę. Ale nie tylko to... Jest w niej bowiem coś specyficznie południowoamerykańskiego, szczególny klimat tych krajów powstałych w wyniku skrzyżowania kultur i ras w promieniach gorącego słońca”².

Gdy Konrad Swinarski realizował w Ateneum *Testament psa*, był wciąż „najbardziej obiecującym z naszych młodych reżyserów”. Po powrocie z Berliner Ensemble wiosną 1957 roku podjął pracę w Warszawie, w różnych miejscach (STS, Teatr Dramatyczny, Teatr Współczesny, Teatr Żydowski). Wystawiał przede wszystkim Brechta (*Ten, który mówi tak i ten, który mówi nie*, dwie wersje *Opery za trzy grosze*, *Pan Puntilla i jego sługa Matti*, *Strach i nędza III Rzeszy*) i dorobił się wizerunku jego ucznia. Tylko raz reżyserował za granicą, jednak nie w teatrze instytucjonalnym, a z zespołem powołanym okazjonalnie do przedstawienia *Bez pomocy anioła*. Był więc rozpoznawalny, obiecujący, zdolny, ale jeszcze nie wybitny.

Praca nad *Testamentem psa* musiała przebiegać w dobrej atmosferze, skoro efekt końcowy wzbudził pozytywne reakcje (od aprobaty do zachwytu) i emanował radością gry, wspaniałym humorem, żywiołowością. Wyglądało na to, że aktorom udzieliła się atmosfera sztuki, której bohaterowie jak dzieci bawią się w życie i w teatr. Recenzje, jak wspomniałam, były entuzjastyczne, chwalono i tekst, i reżysera, i zespół aktorski (dość rzadko się zdarza taka zgodność). Ten ostatni szczególnie, a zwłaszcza parę komicznych bohaterów: Grila (w tej roli Marian Kociniak) i Chica (Bronisław Pawlik). „Odtwórcy głównych ról wyraźnie dążyli z inscenizatorem do stworzenia sugestii aktorstwa rodem z komedii improwizowanej i bogactwem twórczych pomysłów, wirtuozerią ruchu, gestu, mimiki, dowcipnymi gierkami i gagami sugestie tę stworzyli. Byliśmy tu już w kręgu absolutnej teatralności, zaprezentowanej nam swego czasu przez zespół Piccolo Teatro di Milano. Dostroił się do tego duetu cały zespół”³. Chwalono również reżysera: „Reżyseria tej sztuki w Ateneum była pewnego rodzaju majstersztykiem Konrada

Swinarskiego. Zapalił w niej świeczkę zarówno diabłu, jak i Panu Bogu. Na upartego można by powiedzieć, że pochwalił obu”⁴. I jeszcze jedno: „Spektakl jest małym majstersztykiem reżyserskim, utrzymanym w żywym rytmie commedii dell’arte, rozegranym na tle dowcipnych dekoracji, przy dźwiękach jazzu i piosenek. Nad całością unosi się wdzięk, pogoda, lekkość i żart”⁵. Wydawało się, że przedstawienie zadowoliło wszystkich – choć zostało zagrane bardzo niewiele razy: jedno źródło podaje dziesięć, inne dwadzieścia spektakli. Reżyser, dyskontując sukces, przeniósł projekt inscenizacji do Teatru Wybrzeże, gdzie wprowadzić nie miał tak brawurowej obsady, ale przyjęcie okazało się równie pozytywne.

Nie wiadomo, jak potoczyłaby się dalsza kariera Swinarskiego, gdyby nie pewien list otrzymany z Berlina Zachodniego w maju 1962 roku. Do reżysera pisali dwaj młodzi ludzie, Jürgen Schitthelm, lat dwadzieścia trzy, student Freie Universität, i początkujący scenograf Klaus Weiffenbach. Chcieli założyć teatr, całkiem nowy, niezależny, młody. Nie mieli żadnej dotacji, ale ich koleżanka, Leni Langenscheidt, przeznaczyła na ten cel swój posag w wysokości 10 000 marek (to było znacznie więcej niż wtedy, gdy niemiecką markę zastępowało euro). Widzieli jego spektakl *Bez pomocy anioła* w Kongresshalle i zaproponowali mu, aby zrobił z nimi przedstawienie. Nazwali się Schaubühne, z dodatkowym określeniem: am Halleschen Ufer – upatrzyli miejsce do grania w domu związkowym. A więc: miał to być projekt czysto eksperymentalny, praktycznie bez pieniędzy, i tworzony właściwie z amatorami. Swinarski się zgodził – prawdopodobnie chciał wrócić do Berlina, bo nie potrafił przebywać w żadnym miejscu zbyt długo. Ale nie miał czasu ani zapewne motywacji, by realizować nowy projekt – zaproponował więc *Testament psa*. Obie strony się zgodziły. Założycielska grupa była mocno lewicowa, więc tematy tej sztuki – antyklerykalizm, obnażenie złych mocy pieniądza i czarnoskóry Chrystus – wpisywały się w jej ideologię. Swinarski robił akurat *Operę za trzy grosze* w Bydgoszczy, premiera miała być w lipcu, zatem mógł przystąpić do pracy w sierpniu, wykorzystując wakacyjną przerwę w teatrach. I tak już 21 września – a więc w trybie ekspresowym – zainaugurowała swoją działalność słynna dziś Schaubühne. Jürgen Schitthelm przez pięćdziesiąt lat pełnił funkcję jej dyrektora administracyjnego, bywało, że i naczelnego. Berlińskiej

krytyce i publiczności przedstawienie się spodobało – również dlatego, że był to „powiew świeżości”. Swinarski miał dwóch dobrych aktorów do ról Grila i Chica. Zauważono jego reżyserski talent. Otrzymał zaproszenie do teatru w Lubece, gdzie zrobił *Wieczór Trzech Króli*, potem w Schaubühne zrealizował *Żalostną i prawdziwą tragedię pana Ardena*.

Trochę później, w roku 1963, Peter Weiss przywiózł do Berlina swoją nową sztukę o zawrotnym tytule *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zur Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*. Premiera miała się odbyć w Schillertheater – głównym teatrze publicznym zachodniego Berlina, z pokaźnym funduszem (władze miasta chciały zapobiec exodusowi mieszkańców po wybudowaniu muru berlińskiego, toteż inwestowały w kulturę i instytucje użyteczności publicznej) i zespołem złożonym z wielu gwiazd. Tekst był trudny, wymagający inscenizacyjnie; wahano się, komu go powierzyć – a kilku reżyserów odmówiło realizacji. Wtedy przypomniano sobie dwie eksperymentalne inscenizacje: *Bez pomocy anioła* i *Testament psa*. Zaproponowano reżyserię Swinarskiemu, który bardzo szybko porozumiał się z Weissem, namówił go do zmian (m.in. do rezygnacji z projekcji zapisanych w tekście dramatu) i stał się uznanym przez Weissa „udziałowcem” tekstu (w programie do przedstawienia w Ateneum czytamy: „Liczne pomysły zawarte w instrukcjach scenicznych, przede wszystkim w scenie inauguracyjnej nr 1, w scenie 27, w Zgromadzeniu Narodowym oraz w Epilogu, scena 33, zawdzięczam Konradowi Swinarskiemu”⁶). Swinarski opowiadał: „Myśmy potem w Sztokholmie [gdzie Weiss mieszkał – przyp. B.G.] zmienili nieco tę sztukę, bo to było tak napisane, że nawet postaci nie były podzielone, to było tak pisane z metra, jak poemat”⁷.

Budżet inscenizacji był, nawet jak na niemieckie warunki, ogromny. Na scenie grało dwudziestu dwóch aktorów, czterdziestu chórzystów, pięciu muzyków. Swinarski miał do dyspozycji znakomitych aktorów, przede wszystkim charyzmatycznego Ernsta Schrödera w roli Sade’a i Petera Mosbachera w roli Marata.

Premiera w Schillertheater w kwietniu 1964 roku była prawdziwym triumfem. „Takiego aplauzu, momentami przechodzącego w dzikie tupanie, nie miała żadna napisana po 1945 sztuka niemieckiego autora (włączając Frischa i Dürrenmatta). Można bez obaw dodać: od śmierci Brechta jest to pierwsza wybitna niemiecka produkcja teatralna [...] Peter Weiss dokonał tego za sprawą ironiczno-cyrkowej inscenizacji polskiego reżysera Konrada Swinarskiego i jej równowagi między scenicznym porządkiem a twórczą anarchią”⁸. „Inszenizacja młodego polskiego reżysera Konrada Swinarskiego należy do najbardziej fascynujących przedstawień ostatniego dziesięciolecia i jest bez wątpienia szczytowym osiągnięciem sezonu. Napisana tu została część historii teatru, godna podziwu z racji swej duchowej niezależności”⁹.

Idąc za ciosem, kierownictwo Schillertheater powierzyło Swinarskiemu realizację *Pluskwy* Majakowskiego – i znów sukces był równie bezapelacyjny. Pomiędzy tymi przedstawieniami Swinarski wyreżyserował jeszcze *Śmierć Tarełkina* w Schaubühne – tak więc praktycznie cały rok 1964 spędził w Berlinie. Wypada dodać, że praca w Schillertheater była godziwie opłacana, a honorarium w wysokości 10 000 marek za przedstawienie stanowiło kosmiczną kwotę dla artysty z bloku wschodniego. W roku następnym rozpoczął się epizod izraelski (trzy spektakle zrealizowane w krótkich odstępach czasu: *Kartoteka* Różewicza, sztuka Arthura Kopita oraz *Hamlet*), a namówiony przez Hübnera reżyser dołączył do zespołu Starego Teatru w Krakowie.

Kiedy więc w lecie 1966 roku dyrektor Warmiński zaproponował Swinarskiemu pracę w Ateneum, sytuacja – z obu stron – była już zupełnie inna. Ateneum od roku 1960, czyli od ponownego objęcia dyrekcji przez Warmińskiego, bardzo wzmocniło swoją pozycję i aktorski potencjał. Wystarczy spojrzeć na obsadę *Marata/Sade’a*: Jan Świdorski, który właśnie dołączył do zespołu (przeniósł się z Teatru Dramatycznego), Aleksandra Ślaska, Elżbieta Kępińska, Roman Wilhelmi, Edmund Fetting, Marian Kociniak, Jerzy Kaliszewski, Bohdan Ejmont, Władysław Kowalski, Krystyna Sienkiewicz. Z drugiej strony Konrad Swinarski nie był już tylko obiecującym młodym reżyserem, ale uznanym na świecie twórcą, który mógł przebierać w propozycjach. Niewykluczone, że właśnie owa pozycja budziła niechęć i rezerwę: nie bardzo się lubi tych, którzy odnieśli sukces za granicą, choć przecież kiedyś byli jednymi z nas.

17 sierpnia 1966 roku została podpisana umowa pomiędzy „przedsiębiorstwem państwowym pod nazwą Państwowy Teatr Ateneum” oraz obywatelem Konradem Swinarskim, której punkt pierwszy brzmiał: „Teatr przyjmuje ob. Konrada Swinarskiego z dniem 1 września 1966 do pracy w charakterze pracownika umysłowego na stanowisko reżysera (1/2 etatu). Umowa niniejsza zostaje zawarta na okres zamknięty od 1.IX.1966 do 31.VIII.1967”. Zaś punkt dwunasty: „W ramach zawartej umowy pracownik zobowiązany jest do reżyserii wieloobsadowej pozycji na dużej scenie teatru Ateneum, stałych konsultacji reżyserskich, nadzoru artystycznego nad w/w sztuką po jej premierze, jak również nieodpłatnego przeprowadzenia wszelkich dodatkowych prób związanych z nowymi obsadami sztuki i nagłymi zastępstwami w tym przedstawieniu”. Podpisano: Dyrektor Teatru, Janusz Warmiński. Na dole znalazł się dopisek ręczny, pismem Konrada Swinarskiego: „Taką wieloobsadową pozycją będzie sztuka *Marat* Petera Weissa”¹⁰.

Próby zaczęły się jesienią, ale były przerywane. Najpierw Swinarski pojechał do Krakowa, by wystawić *Pokojówki* (premiera 15 grudnia 1966), do czego był zobowiązany z racji zatrudnienia w Starym Teatrze, a potem do Berlina, gdzie reżyserował *Romulusa Wielkiego* Dürrenmatta we Freie Volksbühne (premiera 15 kwietnia 1967). Na konkretną, intensywną pracę zostały więc niespełna dwa miesiące – to czas wystarczający tylko wówczas, gdy praca jest naprawdę dobrze zorganizowana, do czego reżyser zdążył się przyzwyczaić.

Samo przedstawienie wymagałoby osobnego omówienia, bo liczbę pomysłów, rozwiązań, koncepcji i bogactwo ról trudno streścić w kilku zdaniach. Zresztą spektakl doczekał się opisu Zbigniewa Osińskiego¹¹. Skupię się na jego odbiorze, bo ten daje do myślenia. Okoliczności premiery warszawskiej nieco się różniły – sztuka Weissa nie była już nowością. Najpierw prapremierę polską wyreżyserował w Poznaniu Henryk Tomaszewski, przedstawienie zebrało bardzo pozytywne recenzje. Potem pokazano w Polsce spektakl z Brna, a na tydzień przed premierą w Ateneum – przedstawienie *Marata/Sade’a* z Budapesztu. Wszystkie podobały się krytykom, zwłaszcza przedstawienie węgierskie. Zastanawia jednak stosunek recenzentów do samego utworu, uznanego w Niemczech za wybitny, wręcz przełomowy. Polscy krytycy wypowiadali się o tekście Weissa negatywnie, z wyższością i pobłażaniem. Pisano o schematyczności, wtórności, banale, braku wartości poznawczych, o „ideowym niedowładzie” i „intelektualnej miałkości tekstu”. Z samym przedstawieniem w Ateneum krytycy mieli pewien kłopot: chwalono inscenizację za jej dobrze dozowaną teatralność, czasem stonowaną, kiedy indziej rozbuchaną. Podziwiano również aktorów:

Jana Świdarskiego w roli de Sade'a, Aleksandrę Śląską, Romana Wilhelmiego, właściwie cały zespół. Pewien problem stanowił sam de Sade, którego Swinarski umieścił w centrum, każąc mu zwracać się bezpośrednio do widowni i umieszczając ponad światem scenicznym. Kontrowersje budziła już sama postać historyczna. „De Sade Świdarskiego jest w spektaklu Swinarskiego postacią centralną, jedyną traktowaną z całą powagą, pozbawioną w jakimś sensie partnerów. Ale de Sade jest – wiadomo – zboczeńcem, jednym z pacjentów zakładu, jego seksualnej obsesji przeciwstawia autor racje postaci historycznych. [...] Swinarski, oddając Sade'owi władzę nad spektaklem, uzależnił sprawę rewolucji od podniet seksualno-cielesnych w stopniu silniejszym i bardziej jednoznacznym, niż to chyba wynika z utworu. Anomalią de Sade'a zaraził cały zespół, sztukę o sprzecznościach rewolucji przetłumaczył na utwór o sadyzmie jako głównym motywie wszystkich, także historycznych inicjatyw”¹². Erotyczne podniecenie pacjentów-rewolucjonistów, kopulacyjna pantomima, gwałcenie zakonnic, biczowanie de Sade'a, orgiastyczna scena buntu pacjentów – to wszystko budziło zażenowanie, czuło się niewyrażoną niezgodę na połączenie „rewolucja = kopulacja”, na Zachodzie już przyswojone (mamy rok 1967!). Rewolucja jednak stanowi sprawę poważną i polityczną, a erotyzm – to coś z zupełnie innej bajki. Łączenie tych sfer wydaje się bardzo dyskusyjne, wręcz niezrozumiałe. Psychoanaliza, jak widać, nie była w najmniejszym stopniu znana rodzimej krytyce. Tym niemniej zespół aktorski odniósł sukces, jak zwykle można było pochwalić rolę oraz znakomite aktorki i aktorów, którzy stanęli na wysokości zadania. O prawdziwy, istotny przekaz – mniejsza.

Rozgoryczenie Swinarskiego wynikało zapewne z poczucia osobistej klęski: to, co w jego odczuciu miało rozsądzić teatr, być głosem anarchicznym, zostało obłąskawione, rozbrojone, potraktowane z powierzchowną akceptacją, bez zrozumienia przekazu sztuki. Na co być może – ale wcale nie na pewno – złożył się także brak odpowiedniego zaangażowania aktorów, wiary w to, co grają: profesjonalnie wykonali swoje zadania i nic więcej. Kluczowy wydaje się jeszcze jeden kontekst. W *Kilku słowach o współpracy z aktorem* trzykrotnie pada nazwisko Grotowskiego. „W teatrze Grotowskiego aktorzy umieją grać wielkie namiętności – 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”¹³. A więc to Grotowski i jego zespół byli prawdziwym punktem odniesienia. Obaj panowie się dobrze znali i przyjaźnili, a przede wszystkim – darzyli wielkim szacunkiem jako artyści, ludzie poszukujący nowych dróg w teatrze. Jak wiadomo, parę lat później Swinarski chciał obsadzić Ryszarda Cieślaka jako Gustawa-Konrada w swoich *Dziadach* i czynił w tym kierunku liczne wysiłki. To nie profesjonalizm i dystans, a aktorskie zaangażowanie, wiara, może nawet poświęcenie wydawały mu się kluczowe.

Czy miał rację, wytaczając przeciw warszawskim aktorom ciężkie działa? Może i tak... choć było w tym coś nieznośnie kaznodziejskiego. Bywa, że reżyserzy, artyści angażujący się bez reszty, spalający w swojej pracy, wymagają tego samego od wszystkich wokół. Czy aktorzy Ateneum się na niego obrazili? Zapewne tak, choć nie udało mi się dotrzeć do żadnych świadectw. Tak czy inaczej, zarówno tekst Swinarskiego, jak i przedstawienie Ateneum zapisały się trwale w historii teatru.

W roku 1972, po zerwaniu prób najpierw w wiedeńskim Burgtheater (kto wie, czym jest Burgtheater, ten czuje wagę sprawy), a potem w Zurychu,

pogrążony w kryzysie psychicznym Swinarski znalazł się w krakowskiej klinice psychiatrycznej, skąd – po ośmiu tygodniach pobytu – wyszedł nieco podleczone, w każdym razie z nadzieją na powrót do pracy w teatrze. Na Zachodzie jednak, z czego nie tylko on zdawał sobie sprawę, jego możliwości pracy były zawieszone. Wokół Swinarskiego zaczął się wtedy kontredans warszawskich dyrektorów. Pisali do niego z propozycjami pracy Gustaw Holoubek i Jerzy Koenig z Dramatycznego. Pisał Hanuszkiewicz z Narodowego – jemu udało się zatrudnić Swinarskiego od 1 września 1972 roku. Pisał Hübner i wreszcie Janusz Warmiński. Zachowały się dwa listy Warmińskiego do Swinarskiego, które pozwolę sobie zacytować. Pierwszy list ma datę 5 lutego 1974:

Konrad,

przepraszam, że Ci zawracam głowę w tak gorącym dla Ciebie okresie. Mam taką propozycję: czy nie wystawiłbyś u nas *Woyzecka* z Walczewskim? Termin do uzgodnienia. Teatr ma różne propozycje wyjazdów za granicę, chciałbym mieć to przedstawienie w repertuarze „Ateneum”, a i dla Ciebie mogłoby to jakoś się opłacać, bo proponowałeś *Woyzecka* na Paryż. Pokazanie tego znakomitego przedstawienia na „międzynarodowym rynku” miałoby swój sens.

Jak znajdziesz trochę czasu, to mi odpisz.

Powodzenia w *Wyzwoleniu*,

ściskam dłoń, J

Janusz Warmiński

Drugi, z 25 lutego 1974, jest odpowiedzią na zwrotny list Swinarskiego:

Konrad:

Dziękuję za odpowiedź. Wyobraź sobie, że proponując Ci *Woyzecka*, nic nie wiedziałem o Twoich planach wystawienia go w „Narodowym”, i to z Pieczką. Przyszło mi to do głowy, kiedy zastanawiałem się nad repertuarem na następny sezon. Telepatia.

Oczywiście argumenty za Pieczką są bezsporne. W tej sytuacji pozostaje mi tylko zapytać Cię, czy nie zechciałbyś zaangażować się od przyszłego sezonu do „Ateneum” na tych samych warunkach, na jakich byłeś w „Narodowym”? Bardzo mi zależy na współpracy z Tobą. To wszystko. Zespół aktorski znasz, o repertuarze „swoim” będziesz sam decydował.

Czekam na wiadomość.

Pozdrawiam Cię serdecznie,

Janusz W. [podpis odręczny – B.G.]¹⁴

Do ponownej pracy w Ateneum oczywiście nie doszło, czas się dopełnił półtora roku później. *Marat/Sade*, który sprowokował gniewne słowa Swinarskiego przeciwko stołecznym aktorom, to ostatnie ukończone przez niego przedstawienie w Warszawie – bo *Pluskwa* w Narodowym, doprowadzona do premiery już po jego śmierci, była efektem teatralnego kompromisu. ■

1 ■ K. Swinarski, *Kilka słów o współpracy z aktorem*, „Dialog” nr 9/1967.

2 ■ R. Szydlowski, *Egzotyczne jasełka*, „Trybuna Ludu”; cyt. za: *Krytycy o Swinarskim*, wyb. M.K. Gliwa, Katowice 2001.

3 ■ E. Misiulek, *Historia o Miłosiernej*, „Więź” nr 2/1961; cyt. za: *Krytycy o Swinarskim*, dz. cyt.

4 ■ M. Lepecki, „Testament psa” w *Ateneum*, „Teatr” nr 20/1960; cyt. za: *Krytycy o Swinarskim*, dz. cyt.

5 ■ J. Lau, *Pogrzeb psa z łaciną*, „Argumenty” nr 48/1960.

6 ■ Program przedstawienia, Teatr Ateneum, Warszawa 1967.

7 ■ Wywiad z Konradem Swinarskim przeprowadzony jesienią 1973 roku (według zapisu magnetofonowego), [z K. Swinarskim rozmawiają P. Łaguna, W. Szulczyński, J. Walaszek], [w:] M. Halberda, P. Łaguna, W. Szulczyński, J. Walaszek, „*Dziady*” Adama Mickiewicza w inscenizacji Konrada Swinarskiego. Opis przedstawienia, Kraków 1998, s. 409.

8 ■ K. Niehoff, *Die Ermordung des Jean Paul Marat/Smierć Jean Paul Marata*, „Süddeutsche Zeitung”, 2-3.05.1964, tłum. K. Zajas, [w:] *Konrad Swinarski i teatr niemieckojęzyczny*, red. A. Litak, Kraków 1994, s. 135.

9 ■ E. Delmas, *Das totale Theater des Peter Weiss/Teatr totalny Petera Weiss’a*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 6.05.1964, tłum. E. Kochanowska-Szlezak, [w:] *Konrad Swinarski i teatr...*, dz. cyt., s. 137.

10 ■ Archiwum Barbary Swinarskiej, własność prywatna.

11 ■ Z. Osiński, „*Męczeństwo i śmierć Marata*” Konrada Swinarskiego w teatrze Ateneum, [w:] *Odpowiedź Swinarskiemu*, red. B. Gućalska, J. Opalski, J. Targoń, Kraków 2015, s. 190–202.

12 ■ M. Czanerle, *Nieboska komedia Petera Weiss’a*, „Teatr” nr 15/1967.

13 ■ K. Swinarski, *Kilka słów o współpracy...*, dz. cyt.

14 ■ Kopie listów w archiwum Barbary Swinarskiej, własność prywatna.