

Andrzeja Wajdy spojrzenie na teatr

AUTOR: MONIKA PILCH

„W teatrze pracujemy, nie tylko widząc siebie nawzajem, ale po prostu patrzymy sobie w oczy” – twierdził reżyser wybitnych polskich spektakli.

■ Andrzej Wajda chyba nigdy do końca nie czuł się reżyserem teatralnym. Tworzył dla teatru często, choć niemal zawsze w chwilach wolnych od pracy na planie filmowym. Chętnie opowiadał o teatrze, po pierwsze dlatego, że interpretacje filmów chciał pozostawić widzom, po drugie – pracę na scenie teatralnej traktował zawsze jak spotkanie z drugim człowiekiem. Powstało kilka publikacji o teatrze Wajdy, jak *Teatralny świat Andrzeja Wajdy* pod redakcją Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej i Krzysztofa Packa czy *Teatr Andrzeja Wajdy* Macieja Karpińskiego.

Nie odwołując się do źródeł pisanych, postanowiłam zajrzeć do radiowych archiwów i przypomnieć wspomnienia reżysera o jego pracy w teatrze. Bardzo cenna dla mnie była audycja Iwony Malinowskiej zatytułowana *Fascynacje teatralne Andrzeja Wajdy*, ale też osobście udało mi się zarejestrować wypowiedzi reżysera o jego pracy na scenie. Wydaje mi się, że Wajda chętnie wracał do tej swojej działalności, być może dlatego, że zrezygnował z pracy w teatrze w pewnym momencie swojej kariery na rzecz pracy na planie filmowym. Ostatnimi sztukami, które zrealizował, były *Słomkowy kapelusz* Eugène’a Labiche’a w Starym Teatrze (premiera 9 maja 1998), *Jak wam się podoba* w krakowskiej PWST (premiera 19 lutego 2001) oraz *Makbet* w Starym Teatrze (premiera 26 listopada 2004).

Tak mówił w maju 2016 roku przy okazji wręczenia Nagrody PEN Clubu im. Jana Parandowskiego: „W filmie reżyser chowa się za oko kamery, zawsze potem widzi to, co chciałby zobaczyć. Teatr jest zupełnie inny. W teatrze

pracujemy, nie tylko widząc siebie nawzajem, ale po prostu patrzymy sobie w oczy. Poza tym, ja zawsze uważałem, że jak się chce mieć wolność dla siebie, to trzeba także dać ją innym. Tak też podchodziłem do pracy z aktorami. Spodziewałem się zawsze, że jeśli ja dam im wolność, to oni wyjdą naprzeciw moim oczekiwaniom”.

Wajda wspominał sytuację początków swojej pracy w teatrze jako pewien zbieg okoliczności, niejednoznacznej w owych latach sytuacji artystów, która często sprawiała, że mając szansę podjąć jakieś działania twórcze, artyści instynktownie wykorzystywali nadarżającą się okazję.

„Kiedy pracowałem we Wrocławiu nad *Piołem i diamentem*, przyjechał do mnie na plan filmowy Zygmunt Hübner. Był on wówczas dyrektorem Teatru Wybrzeże i powiedział mi, że ma dla mnie tekst, którego wcześniej nikt nigdy nie wystawiał, *Kapelusz pełen deszczu* Michaela Vincente Gazzo. – Nikomu jeszcze nie udało się uzyskać pozwolenia na wystawienie tego dramatu, ale ja je zdobędę i Pan wystawi tę sztukę jako pierwszy – zapowiedział Hübner. Mój zapał do przedstawienia wyrósł przede wszystkim stąd, że bardzo mi zależało na tym, aby samodzielnie stworzyć do niego scenografię [ostatecznie wspólnie z Wajdą scenografię współtworzyła Zofia Żuchowska – przyp. aut.]. Krótko co prawda, ale pewien czas studiowałem scenografię u Karola Frycza.

Był też oczywiście dobrze mi znany Zbigniew Cybulski. Wartość i intensywność tego spektaklu zawdzięczam przede wszystkim jemu. Cybulski był aktorem, który na innych

wpływał swoją inwencją. Swoimi zmianami, niespodziankami. Dla mnie piękne w teatrze jest także to, kiedy za każdym razem tworzy się nieco inne przedstawienie. I myśmy też tak pracowali, to na plaży, to w pociągu, a poszczególne sceny niejako wyrastały same z siebie. Nie było dwóch takich samych spektakli właśnie dzięki niemu. Ten człowiek nie liczył się z żadną rzeczywistością. A teatr przecież jest sztuką bardzo skodyfikowaną.

Zaczynałem zatem od amerykańskich dramatów, bo tego typu sztuk właśnie nam brakowało. Hübner dobrze wyczuwał, że te amerykańskie dramaty były bardzo filmowe. Wiedział, że się w tych tekstach sprawdzę. Potem zrobiłem także z Cybulskim *Dwoje na huśtawce* Williama Gibsona.

Zapraǳiałem jednak tworzyć wielkie sztuki teatralne – stąd *Hamlet*, dramat, z którym zmagalem się bardzo długi czas [*Hamleta* Wajda wystawił czterokrotnie: w roku 1960, dwukrotnie w 1981 i raz w 1989 – przyp. aut.]. Z Teresy Budzisz-Krzyżanowskiej wydobyłem najwięcej, jeśli chodzi o moją interpretację tej roli i samej sztuki. Zastanawiałem się nad *Hamletem*, który wygłasza swoje wielkie monologi do widowni. Pomyślałem wtedy, że byłoby znacznie lepiej, gdyby *Hamlet* mówił do mnie, coś mi szeptał, coś mówił na ucho. Tak powstała sztuka *Hamlet*, która rozgrywa się od strony garderoby. W garderobie *Hamlet* dzieli się swoimi wątpliwościami, czy w ogóle warto wchodzić na scenę i chwalić się tym, co ma do powiedzenia. Nie widziałem godnego odtwórcy tej roli wśród mężczyzn, a Teresa Budzisz-Krzyżanowska jawiła mi się jako do-

skonały aktor. Ona wyeksponowała coś, co moim zdaniem jest niezwykle trudne do wydobycia dla mężczyzny – a mianowicie stosunek do ojca. Wydaje mi się, że jako kobieta ukazała to w sposób głębszy i ciekawszy. To samo dokonało się w stosunku Hamleta do matki. Ta relacja nie jest pryncypialna, Hamlet nie upomina się o ojca, bo tak musi czy powinien. Ale jedynie dlatego, że tak czuje. Teresa Budzisz-Krzyżanowska nie chciała grać Hamleta. Dwa lata za nią chodziłem. Chciałem robić *Hamleta* w innym tłumaczeniu. Wróciłem do przekładu Paszkowskiego, ale o przetłumaczenie monologów poprosiłem Stanisława Barańczaka. To był pierwszy utwór Szekspira, do którego się zabrał, przebywał wówczas w Stanach Zjednoczonych. Barańczak przełożył dla mnie te monologi, a ja je wysłałem Teresie i zająłem się swoimi sprawami. Ona cały czas konsekwentnie mi odmawiała. Nagle jednak dotarły do mnie plotki, że na

temat ekscytujący, a w dodatku Wojciech Pszoniak przeniósł się za Zygmuntem Hübnerem do Warszawy, zatem było oczywiste, że to on wcieli się w rolę Robespierre'a. Władze Warszawy nie chciały się zgodzić na tę polityczną sztukę. Myśmy pracowali nad tym przedstawieniem, ale nie było jeszcze wówczas wiadomo, czy w ogóle dojdzie do premiery. Wtedy na świetny pomysł wpadła Krystyna Zachwatowicz, która stwierdziła, że promując wystawienie tej sztuki, musimy podkreślać jej francuski charakter. Wszędzie trzy kolory szarf, flagi, żeby podkreślić, że my nie mamy z tym nic wspólnego. Dziś brzmi to może śmiesznie i absurdalnie, ale wówczas to miało duże znaczenie. Odniosło zamierzony skutek. Oni rzeczywiście się od nas odczepili”.

Ze Starym Teatrem w Krakowie związał Andrzeja Wajdę także Hübner. Dzięki niemu tworzyli tu też Konrad Swinarski i Jerzy Jarocki. Każdy z nich pojawił się z odmiennym,

jewskiego. Próby odbywały się w momencie, kiedy w teatrze nie były grane inne przedstawienia. „Zaproponowałem teatrowi, żeby w trakcie przerwy między przedstawieniami zrobić dwadzieścia siedem otwartych prób z widzami. Publiczność tak dopisywała, że znany ze swoich żartów Jan Nowicki mówił, że skoro teraz, podczas prób, sala jest wypełniona po brzegi, to możemy się spodziewać, że podczas spektakli na scenie będą pustki. Próby trwały, publiczność zadowolona biła brawko, ale ja zrozumiałem, że sztuka nie zmierza wcale w dobrym kierunku.

Jednak ze strachu przed Krakowem postanowiłem z aktorami spotykać się na próbach potajemnie. Widywali się zatem o północy. Było to możliwe także dzięki temu, że obsada tej sztuki była kameralna. *Nastasja Filipowna* rozgrywała się między dwoma protagonistami, Rogożynem i księciem Myszkinem. Zatem dwóch aktorów – Jan Nowicki i Jerzy Radziwiłowicz – ja i Krystyna Zachwatowicz. W tak niewielkim gronie odbywały się te nocne próby. Czasami chyba pojawiał się też Staś Radwan, ówczesny dyrektor teatru. Nie mieliśmy gotowego tekstu – bo dialogi pochodziły bezpośrednio z tekstu Dostojewskiego. Miałem jednak mały, pojedynczy dzwoneczek. Aktorzy improwizowali, a ja na rozgrywane przez nich sceny reagowałem albo też nie. Dźwięk dzwonka oznaczał mój entuzjazm, a wtedy aktorzy jeszcze żywiej i bardziej entuzjastycznie podchodzili do pracy. Kiedy nie dzwoniłem, próbowali dalej. Te nocne godziny były piękne, dawały nam koncentrację i szansę, żeby stworzyć ten spektakl. Dostojewski wkraczał także w nasze życie i w moich pracach teatralnych był chyba najważniejszym autorem.

Gdybym miał na Sądzie Ostatecznym stanąć nagi i odpowiedzieć na pytanie, od kogo nauczyłem się najwięcej o drugim człowieku, o innym, to myślę, że właśnie od Dostojewskiego. Był wizjonerem i prorokiem złej nowy. Widział, w jaki sposób naciągają się ścięgna, widział te mroczne strony naszej osobowości, i niestety okazało się, że oceniając drugiego człowieka, w dużej mierze miał rację. Raskolnikow, nim zabija Staruchę siekierą, pisze cały artykuł, w którym niejako tłumaczy tę zbrodnię. Wiele lat później, kiedy cały świat zanurzył się we krwi, okazało się, że tamte zbrodnie także były ideowe: w hitlerowskich Niemczech czy Związku Radzieckim. Dostojewski przewidział także i te mrody. Zbrodnie, które najpierw znalazły usprawiedliwienie, a potem zostały zrealizowane”.

Gdybym miał na Sądzie Ostatecznym stanąć nagi i odpowiedzieć na pytanie, od kogo nauczyłem się najwięcej o drugim człowieku, o innym, to myślę, że właśnie od Dostojewskiego.

Andrzej Wajda

swoich wieczorach poetyckich recytuje te monologi. Pomyślałem sobie wówczas, że ryba połknęła haczyk. Zastanawiałem się, czego się obawia. Okazało się, że bała się, że wypadnie śmiesznie. Miała jednak taką siłę i wyrazistość w sobie, że jak wychodziła na scenę – to po prostu była Hamletem”.

Wajda został także zaproszony do współpracy przez Zygmunta Hübnera, kiedy ten rozpoczynał działalność Teatru Powszechnego w Warszawie. Hübner poszukiwał tekstu, który zaprezentowałby cały, nowy, wspaniały zespół artystyczny. Tak powstała *Sprawa Dantona*. Wajda obawiał się tego typu realizacji. „Cały czas lepiej odnajdywałem się w filmie, a po deskach sceny poruszałem się niepewnie. Z pomocą przyszła mi wówczas Krystyna Zachwatowicz, która wcześniej tworzyła inscenizację *Sprawy Dantona* Stanisławy Przybyśzewskej w reżyserii Jerzego Krasowskiego. Powiedziała wówczas, że ma dobrą sztukę, która była wystawiana przed wojną, ale zdjęta z powodu »lewicującego« charakteru, zatem tak, jakby nie grana wcale. Obsada ogromna,

bogatym bagażem doświadczeń teatralnych. Jerzy Jarocki skończył Moskiewską Szkołę Teatralną i doskonale potrafił prowadzić aktorów. Z kolei Konrad Swinarski pracował w Teatrze Brechta i tam zdobył doświadczenie w pracy w niemieckim teatrze. „W Starym Teatrze pracowałem jedynie w dłuższych przerwach na planie filmowym. Dzięki moim kolegom mogłem pracować z doskonale przygotowanym zespołem. Poza tym, w Krakowie była większa wolność i swoboda twórcza. Można było bez większych przeszkód wystawiać sztuki, o których nie można było marzyć na deskach stołecznych teatrów. *Noc listopadowa*, gdzie pojawiają się ukazane w negatywnym świetle postaci rosyjskie, jak Wielki Książę Konstanty, nie była taka prosta do zrealizowania w Warszawie. Pamiętam, że kiedy chciałem przenieść *Noc listopadową* do Teatru Telewizji, to odbywały się nie lada dyskusje w tej sprawie” – wspominał Wajda.

Szczególna była także historia powstania spektaklu *Nastasja Filipowna* – improwizacji na motywach powieści *Idiota* Fiodora Dosto-



Hamlet (IV), reż. Andrzej Wajda, Stary Teatr w Krakowie [1989]

W 1989 roku zmarł Zygmunt Hübner, wówczas dyrektorem artystycznym Teatru Powszechnego został Andrzej Wajda. Tak mówił po tym, jak został mianowany nowym dyrektorem: „Nie tylko przejąłem Teatr Powszechny, ale też w jakiś sposób ideę teatru, która była bliska Zygmuntowi Hübnerowi. Chciałbym prowadzić teatr dla widowni, która przychodzi do swojego teatru, dla widza, którym sam jestem, który śmieje się i płacze, który wzrusza się z powodu tego, co widzi na scenie. Obecnie tego typu żywej i reagującej emocjonalnie widowni brakuje mi w kinie, jednak na szczęście tego typu widownia nie wywędrowała jeszcze z teatru”.

Teatralna obecność Andrzeja Wajdy za granicą zaczęła się od *Biesów*. Wajda jako dobrze

znany wybitny reżyser filmowy – miał dobrze przygotowany grunt. Przenosił swoje sztuki realizowane w Polsce na deski obcych teatrów. Potem jednak zaczął tworzyć także własne, autonomiczne produkcje w przeróżnych teatrach zagranicznych. Tak było na przykład z *Sonatą widm*, którą zrealizował w Teatrze Królewskim w Sztokholmie. Reżyser był bardzo przejęty, że zaproponowano mu wystawienie jednego z najważniejszych dzieł teatralnych, szczególnie istotnych w tradycji szwedzkiego teatru. Nie bał się jednak rozwiązań odważnych, by podejść do tego tekstu nieco inaczej, niż życzyłby sobie tego autor, czy niż to dotychczas było przyjęte w kanonie szwedzkich inscenizacji. Zamiast wystawić ją, zgodnie z wolą szwedzkiego dramaturga, do muzyki Beethovena – wybrał *Sonatę b-moll op. 35* Chopina,

którą zaproponował mu Stanisław Radwan. Wajda reżyserował na Scenie im. Ingmara Bergmana – sam szwedzki reżyser dokonał własnej adaptacji w 1976 roku, i wtedy jego interpretacja uznana została za przełomową. W 1994 roku dyrekcji teatru zależało na interpretacji tego tekstu przez obcego twórcę. Kiedy Wajda ze swoim zespołem inscenizował *Noc listopadową* Wyspiańskiego za granicą, w Deutsches National Theater w Weimarze, obawiał się bardzo, jak to zostanie przyjęte. „Ciekawą jest rzeczą, że Szwedzi w ogóle nie mają podobnego lęku, jeśli chodzi o Strindberga” – wspominał. „Dlaczego? Prawdopodobnie dlatego, że Strindberg należy już do literatury światowej. Wydaje mi się, że Polacy nie mają podobnych obaw, jeśli chodzi o adaptacje Witkacego czy Gombrowicza. Nawet nie trzęsiemy się o Mrożka. Wszyscy go grają. Zatem nie ma obaw, że twórca zostanie odrzucony. Szwedów interesuje nasze podejście do tego tekstu. A ja zinterpretowałem go zgodnie z wolą autora i przedstawiłem jako utwór o nieuchronności śmierci”.

Sonata widm była jednocześnie ostatnim z zagranicznych wystawień Andrzeja Wajdy na obcych scenach. Pozostał w nim jednak sentyment do dawnej pracy oraz szacunek do aktora, który bezwzględnie poświęca się swoim scenicznym obowiązkom. „W prawdziwym, wielkim teatrze, wzorem wielkich tragiczków greckich, na scenie pokazujemy jedynie część, a wielka tajemnica jest ukryta za kulisami. Im więcej tej tajemnicy jest dla nas za kulisami, a tylko część z niej jest pokazana na scenie, tym bardziej utwór jest dla nas przejmujący. Obecnie w teatrze za dużo widzę, dlatego też traktuję teatr jak widowisko telewizyjne i pewnie dlatego współczesny teatr nie jest dla mnie satysfakcjonujący. W teatrze kocham jego odświętność, dziwność i niecodziennność. Dlatego tak bliski jest mi teatr Japonii, bo stwarzane są w nim jakieś światy, które muszą być wykreowane. Cenię w teatrze także to, że teatr nigdy nie rozstaje się z repertuarem przeszłości, sięga po wielkie nazwiska, żelazny repertuar wielkich twórców teatru, takich jak Szekspir czy Wyspiański. Wyspiański, gdyby dziś tworzył, to na pewno działałby w telewizji. Chciałbym się spotkać z teatrem, który nie naśladuje telewizji, a jedynie pokazuje nowe rzeczy. Naszą rzeczywistość warto pokazywać na scenie”. Parafrazując za Wajdą Jerzego Grotowskiego: „Żywy człowiek naprzeciwko żywej widowni – nic bardziej ekscytującego nie może się wydarzyć”.