

# Krystyna Zachwatowicz-Wajda w ryzach powściągliwości

AUTOR: AGNIESZKA KOECHER-HENSEL

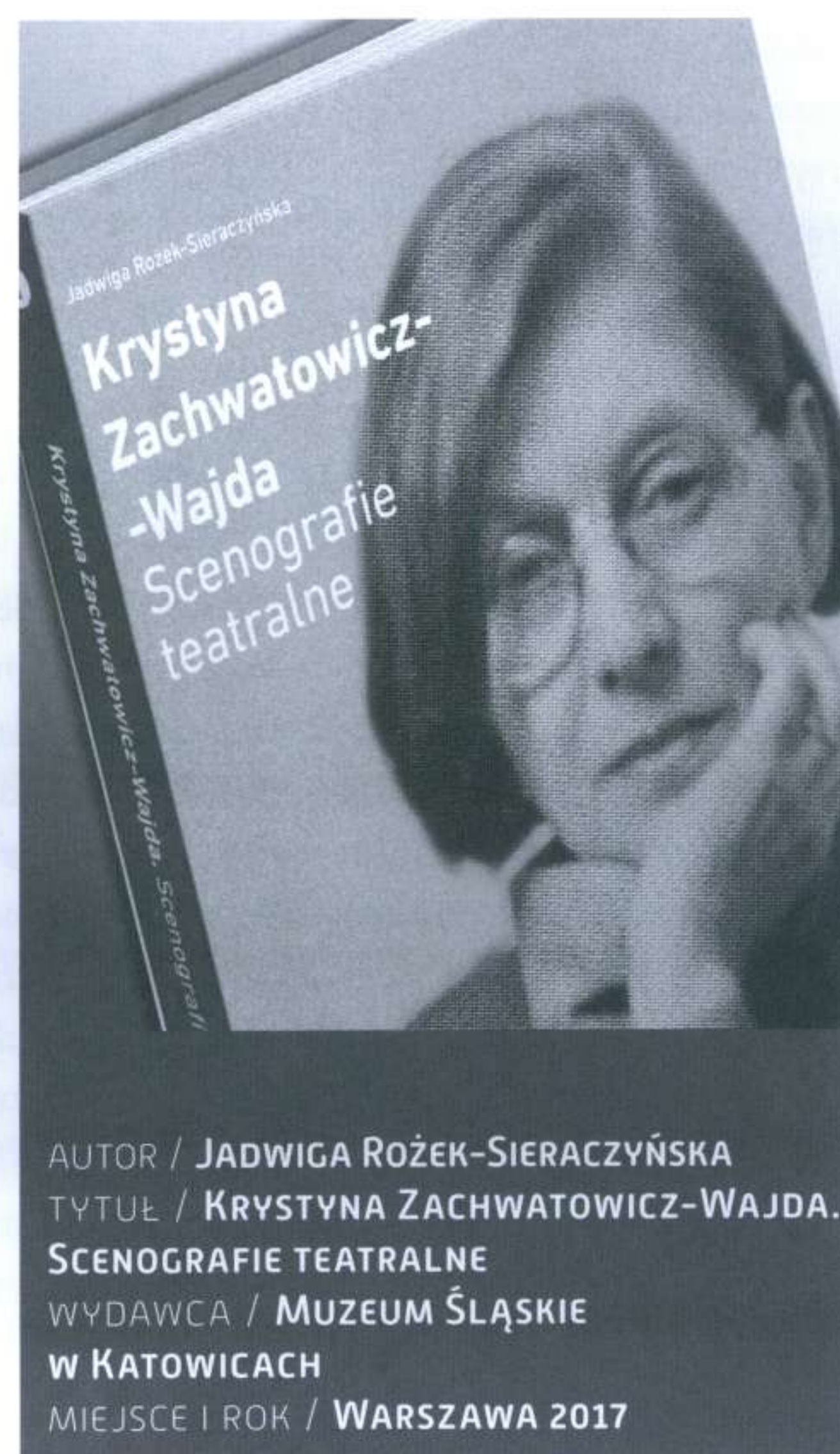
■ W roku 2014 Centrum Scenografii Polskiej Muzeum Śląskiego zorganizowało konkurs na najlepszą pracę doktorską poświęconą scenografii i przestrzeni teatralnej. Wymiernym efektem owego konkursu jest publikacja dysertacji Jadwigi Rożek-Sieraczyńskiej *Krystyna Zachwatowicz-Wajda. Scenografie teatralne*, wydana pięknie przez Muzeum Śląskie w Katowicach w roku 2017. To książka cenna i ważna dla historii polskiego teatru, opisująca i analizująca wybrane z dorobku artystki wybitne przedstawienia drugiej połowy XX wieku, których była współtwórczynią wraz z czołówką polskich reżyserów. Jest więc ta książka powrotem do wspaniałej przeszłości naszej sztuki.

Krystyna Zachwatowicz, wszechstronna artystka teatru, działająca również na innych polach życia kulturalnego i społecznego, znana jest co najmniej trzem pokoleniom Polaków. Urodziła się w roku 1930, jako nastolatka brała udział w powstaniu warszawskim, w 1955 – jeszcze podczas studiów na krakowskiej ASP – debiutowała scenografią do *Wesołej wdówki* Lehára (kostiumy) u boku Wojciecha Krakowskiego (scenografia) w Teatrze Muzycznym w Krakowie. Ostatnią realizacją teatralną w jej dorobku, odnotowaną w aneksie dokumentacyjnym pod pozycją 146, są *Trzy siostry* Czechowa z roku 2006 w Teatrze Polonia w Warszawie (scenografia, reżyseria wspólnie z Natashą Parry-Brook i Krystyną Jandą).

Starsi Polacy z pewnością ją pamiętają jako gwiazdę Piwnicy pod Baranami, zjawiskową amantkę à la lata dwudzieste, w kapeluszu owiniętym tiulem, ze sztucznymi kwiatami, z mocnym makijażem, zwłaszcza oczu, który był charakterystyczny dla jej kabaretowej postaci. W koronkowej, krótkiej sukience, siedząc nieruchomo na stołku barowym, ze wzrokiem utkwionym ponad głowami publiczności, monotonnie wyśpiewywała tekst swego przeboju *Głupia* (*Bo taka głupia to ja już nie jestem*), wybijając jednak słuchaczy z tego jednostajnego rytmu to wyraźniejszym wyakcentowaniem pewnych słów, to nagłą pauzą, głębszym oddechem, nieznacznym przyspieszeniem melodii. Wzbudzała salwy śmiechu. Ponadto, jak przypomina Sieraczyńska, intrygujące w tym występie było zderzenie owego, nieco mechanicznego, infantylnego sposobu śpiewania *Głupiej* z tym, co wykonywała – niemal nieporuszona, miarowym, ale niezwykle zmysłowym, wystudiowanym ruchem ręki ściągała długie siatkowe rękawiczki. Ten kabaretowy numer był teatralnym majstersztykiem: reżyserskim,

aktorskim i kostiumologicznym zarazem. Ile podtekstów, sugestii, niedomówień, przewrotności i ironii niosła ta *Głupia*... Oszczędna gra, niewiele znaków, a tyle odniesień, kontekstów, skojarzeń. Cała sieć, pajęczyna niby mimochodem rzuconych sensów i odczuć... Ot, cała Zachwatowicz: powściągliwa a rozrzutna, nieruchoma a rozedrgana, migotliwa...

Aktorskie doświadczenia Zachwatowicz, zarówno w Piwnicy pod Baranami, jak później w filmach Wajdy (m.in. Hanka Tomczyk w *Człowieku z marmuru*, Kazia w *Pannach z Wilka*, Matka Witka w *Kronice wypadków miłosnych*), wydają się niezwykle ważne, jeśli spojrzymy na jej pracę kostiumologa, twórcze współdziałanie z aktorem w kreowaniu postaci scenicznych. Choć niewątpliwie doświadczenia scenograficzne pomagały jej również w budowaniu własnych ról.



## Lata siedemdziesiąte zdają się najciekawsze w biografii artystycznej Zachwatowicz. To dekada obfitująca w wybitne inscenizacje w Starym Teatrze z Jarockim, Swinarskim i Wajdą.

W galerii postaci scenicznych współtworzonych środkami plastycznymi, opisanych w książce, często pojawiają się ważne elementy kostiumu wspomagające aktora, ogrywane przez niego, by wspomnieć, chociażby z kręgu bohaterów Dostojewskiego, zielony kaszkiet Raskolnikowa, chustę Marii Lebiadkin, laskę Stawrogina, szpicrutę Lizy Drozdow.

Monografia autorstwa Jadwigi Rożek-Sieraczyńskiej prezentuje dorobek scenografki w porządku chronologicznym, dzieląc go na okresy twórczej kooperacji z wybitnymi indywidualnościami reżyserskimi. Pokazanie jej twórczego wkładu w budowanie przedstawienia wymaga omówienia go w wielu aspektach, wielopiętrowych, szczegółowych analiz, nieraz porównań różnych inscenizacji tego samego utworu. Autorka cierpliwie tropi i opisuje plastyczne środki wyrazu używane przez Zachwatowicz, interpretuje, wyjaśnia znaczenia i motywacje jej artystycznych decyzji. Powstały w ten sposób fascynujące minimonografie dwudziestu jeden ważnych przedstawień.

W pierwszych, młodzieńczych poszukiwaniach i borykaniach z różnorodnym repertuarem w teatrach prowincjonalnych – na przykład w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu *Dundo Maroje* Drżicia (1958), *Lilla Weneda* Słowackiego (1959), w Teatrze im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie *Pastorałka* Schillera (1958) – autorka zauważa już pierwsze cechy charakterystyczne dla spojrzenia Zachwatowicz na style historyczne. „Projekty oparte na bardzo obszernym materiale źródłowym prezentowały twórcze – i co nie bez znaczenia – czasem dowcipne, lekko ironiczne, zdystansowane, współczesne podejście do historycznego wzoru i konwencji. Można w nich dostrzec element jawnej gry z powszechnymi wyobrażeniami na temat stylu – romantycznego, renesansowego czy ludowych zabaw zapustnych. Ten »dialog« – czy niekiedy opatrzona humorystycznym podtekstem zabawa – z historycznym wzorem, kontekstem, pewną tradycją obrazowania czy wyobrażenia najwyraźniej zaznaczały się w projektach strojów” (s. 22).

Niewątpliwie przełomowy w karierze artystycznej Zachwatowicz był rok 1960, w którym rozpoczęła współpracę z Jerzym Jarockim nad scenicznymi interpretacjami współczesnej dramaturgii, sztukami Gombrowicza i Witkacego. Te szczególnie trudne wyzwania literackie inspirowały do nowatorskich poszukiwań i odważnego myślenia o scenografii, korzystania z najnowszych osiągnięć młodej plastyki europejskiej, doświadczeń abstrakcji, malarstwa materii, koncepcji przedmiotów znalezionych, zużytych.

W prapremierze *Ślubu* Gombrowicza w Studenckim Teatrze Gliwice inscenizatorzy zdecydowali się na zakomponowanie przestrzeni z wyrzuconych na złomowisko starych karoserii samochodowych, zardzewiałych sprzętów i przedmiotów. Tę pierwszą próbę znalezienia środków wyrazu do kreacji irracjonalnego *Ślubu* powtórzyła artystka w Paryżu w 1964 z argentyńskim reżyserem Jorgem Lavellim. Z Jarockim powracała do tej sztuki jeszcze dwukrotnie (Schauspielhaus w Zurichu, 1972; Teatr Dramatyczny w Warszawie, 1974). Z inscenizacją sztuk Witkacego mierzyli się też kilkakrotnie w krakowskim Starym Teatrze: z *Matką* (1964 i 1972) i *Szewcami* (1971).

Twórcze przetwarzanie doświadczeń abstrakcji malarskiej w scenografii, granie materiałami i fakturami wkrótce stało się w polskim teatrze wyróżnikiem, znakiem rozpoznawczym krakowskiej szkoły scenografii. Krytycy zwali go „szmacizmem” i „szajniżmem”, bowiem najmocniej manifestował się w przedstawieniach Józefa Szajny. Chociaż Zachwatowicz użyła tych środków wyrazu jako jedna z pierwszych, nie nadużywała ich później. Na stałe weszły one jednak do języka plastyki scenicznej, znacznie go wzbogacając.

W początku lat sześćdziesiątych artystka zaczęła też ważną współpracę z Jerzym Krasowskim w najbardziej wówczas awangardowym Teatrze Ludowym w Nowej Hucie. Stworzyła tu dwie wyraziste plastycznie inscenizacje: *Dziejową rolę Pągwy* Broszkiewicza i *Burzliwe życie Lejzorka Rojtszwańca* Erenburga. Później, już w Teatrze Polskim we Wrocławiu, zrealizowali *Sprawę Dantona* Przybyszewskiej (1967). Do interpretacji tego dramatu powróciła w odmiennej inscenizacji wspólnej z Andrzejem Wajdą (Teatr Powszechny w Warszawie, 1975).

W analizie obu nowohuckich scenografii Rożek-Sieraczyńska wydobyla wspólne cechy: rezygnację z wszelkiej realistycznej obrazowości czy dosłowności na rzecz skrótu, charakterystyczny znak, nieproporcjonalnie duży w stosunku do innych elementów, dominujący w przestrzeni sceny. I tak w pierwszych obrazach *Burzliwego życia Lejzorka Rojtszwańca* widoki rodzinnego miasta Homla – błyszczącą kopułę cerkwi i połatany płot – dopełniała monstrualnej wielkości maszyna do szycia, symbol spokojnego życia krawca i źródło jego utrzymania. W kolejnych odsłonach, w epizodzie z biura w Tule funkcję takiej dominanty pełnił olbrzymi samowar. Surrealistyczne poetyckie obrazy miejsc akcji dzięki nietypowemu zestawieniu, zderzaniu symbolicznych znaków wywoływały wiele odniesień i skojarzeń, wzbogacając znaczenia scen.

Najsłynniejszą jednak inscenizacją plastyczną, zrodzoną z takiego poetyckiego myślenia Zachwatowicz, była ogromna gałąź pozłacanej jemioli zawieszona nad pustą niemal sceną, wyobrażająca metaforycznie Las Ardeński w *Jak wam się podoba* Szekspira w reżyserii Krystyny Skusanki (Teatr Polski we Wrocławiu, 1966). W najdojrzalszym, wrocławskim okresie twórczości „poetycki teatr snów” tej reżyserki współtworzyła Zachwatowicz (*Sen srebrny Salomei* Słowackiego, 1967; *Życie snem* Calderona, 1968).

W tym samym mniej więcej czasie (1965–1973) w krakowskim Starym Teatrze przygotowała z Konradem Swinarskim pierwsze z serii jego najwybitniejszych spektakli: *Nie-Boską komedię* Krasieńskiego, *Pokojówki* Geneta.

Lata siedemdziesiąte zdają się najciekawsze w biografii artystycznej Zachwatowicz. To dekada obfitująca w wybitne inscenizacje w Starym Teatrze: z Jarockim (Witkacego *Szewcy*, 1971; a także *Matka*, 1972), ze Swinarskim (*Sen nocy letniej* Szekspira, 1970; *Dziady* Mickiewicza, 1973). Jednocześnie *Biesami* według Dostojewskiego (premiera w 1971) rozpoczyna współpracę z Andrzejem Wajdą, która pochłonie ją prawie całkowicie, zarówno w teatrze, jak i w życiu prywatnym. ■