

Miasto i jego sumienie

Małgorzata Dziewulska

W scenografii Krystyny Zachwatowicz do *Biesów* Dostojewskiego, które w Starym Teatrze w Krakowie reżyserował Andrzej Wajda, podłoga była pokryta brunatną mazią. Ta odrażająca substancja wyglądała jak gliniaste błoto, które właśnie wysycha. Dolne partie damskich sukien były także nim ochlapane. Tak powstały *Biesy* wyrastające z błota. Sprawiało to wrażenie, że postaci Dostojewskiego to ludzie, którzy usiłują wydostać się z bagna.

W *Śnie o Bezgrzesznej*, monumentalnym spektaklu Jerzego Jarockiego, w jednej ze scen aktorzy wyciągali z kieszeni różne narodowe i rodzinne pamiątki, by pokazać je widzom. Tych resztek starej biżuterii, wytartych fotografii i odznaczeń wojskowych nie wykonano w pracowni modelatorskiej. Reżyser polecił aktorom szukać ich w domu i przynieść, co kto miał. Zapewne dlatego, że zaprojektowane pamiątki nie mogły być ani do tego stopnia sponiewierane, ani tak osobiste. To nie były precjoza z zasobnych w antyki domów krakowskiego mieszczaństwa, lecz resztki pamięci po przodkach skromnych aktorskich rodzin. Były żałosne, jak zapomniane drobiazgi ocalałe z katastrofy.

Dekoracja do *Wesela* Wyspiańskiego, którą do własnego przedstawienia zaprojektował Jerzy Grzegorzewski, nie miała nic wspólnego ze wspomnieniem bronowickiej chaty. Na pozór była pomysłem czysto plastycznym, produktem kapryśnej wyobraźni. Stały tam wewnętrzne ramy starych fortepianów z rozpiętymi na nich strunami, a może resztkami strun. Pokazano w ten sposób, świadomie lub nie, resztki instrumentu, który kiedyś może wydawał czyste dźwięki, a dziś, użyty w celu sprzecznym z pierwotnym przeznaczeniem, wydać już ich nie mógł. To *Wesele* nie głosiło, iż lud polski pod przewodnictwem inteligentów uległ tajemniczemu, hipnotyzującemu czarowi. Mówiło raczej o tym, że kiedyś istniał może jakiś harmonijny ton, ale dziś nie ma już fizycznie przedmiotów i ludzi zdolnych go z siebie wydobyć.

W ostatniej scenie *Wiśniowego sadu* Czechowa Jarocki kazał staremu lokajowi umierać w dużym i pustym pokoju o wytartych tapetach, w którym przez przypadek, w zamieszaniu wyjazdu na zawsze, pozostawiono komplet białych dzieciennych mebli. One, nie Firs, stały na pierwszym planie.

W finale *Emigrantów* Mrożka Jerzy Stuhr, grający inteligentkiego bohatera tej sztuki, długo płakał. Ten przeraźliwy płacz Wajda przedłużał jeszcze powolnym sprowadzaniem światła. To był szloch człowieka całkowicie bezradnego, nie znajdującego wyjścia. Człowiek ten zachował mętłą pamięć jakiegoś ładu, pamiętanego być może z dzieciństwa, ale nie potrafił już tego sobie przypomnieć ani tym bardziej nazwać.

Ale nie nad utraconym światem kazano nam, widzom, wylewać łzy. Te przedstawienia były doskonale świadome, że dawny świat również nie był światem¹ szczęśliwym. Źródłem emocji bywał raczej fakt, że jego śladów nie potrafimy dziś rozszyfrować. Oraz że było (może?) coś drogiego, co gdzieś uciekło, zatraciło się, co najpierw wyrwano nam z rąk, ale potem o tym sami zapomnieliśmy. Coś, co wtopiło się w brudną, nic nie znaczącą materię, tak samo jak resztki starych koronek wszywane przez Krystynę Zachwatowicz w nieoczekiwane miejsca zniszczonych tkanin. Ten właśnie temat, tak symbolicznie obecny w jej krakowskich pracach, jest od kilkudziesięciu lat przetwarzany na scenie przy placu Szczepańskim w Krakowie.

Nie był on tam prawie nigdy poruszany w duchu kontestacyjnym i może dlatego te uznane przedstawienia rzadko budziły namietności w chwilach wstrząsów. Towarzyszyły historii wiernie, ale na ogół starały się unikać mieszania się w nią. Stanisław Radwan przyznawał, że najtrudniejszym zadaniem jego dyrekcji pomiędzy rokiem 1980 i 1990 było pilnowanie, by publiczność nie wymuszała łatwych aktualizacji. Oznacza to, że Stary Teatr miał tę wyższość nad innymi, że zdawał sobie sprawę z niebezpieczeństwa. Zdaniem Radwana nawet *Antyгона* Wajdy nie brzmiała na premierze tak aktualistycznie, jak po zderzeniu z oczekiwaniami publiczności.

Ten bardzo krakowski zespół nie miał na ogół słuchu na akcenty rewolucyjne. Obca była mu demagogia, zarówno demagogia panującej ideologii, jak i demagogia ostentacyjnego sprzeciwu. A jednak Stary Teatr dokonał rzeczy dość w Polsce niezwykle: wielokrotnie i donośnie zabierał głos w sprawach narodowych (w okresie stanu wojennego dokonując kilku otwartych manifestacji swej postawy) a przy tym, ani nie politykował, ani nie krzepił serc w banalnym znaczeniu tego wyrażenia.

Nie pokazywał też świata beznadziejnego, wypalonego do reszty. Coś zostawało zawsze, czy to były cienie przodków, czy wspomnienia uczuć, czy oczyszczenie przez tragiczny finał, czy wreszcie poczucie humoru. Nie udawał się na tej scenie Beckett. Różewicz prawie nie był wystawiany. Rzadko udawały się przedstawienia sztuk, których bohaterowie są ludźmi znikąd. Ten zespół wyspecjalizował się w ukazywaniu ludzi, którzy zapomnieli, skąd są.

Wielką zasługą Wajdy była intuicja, że krakowska scena rymuje się z Dostojewskim, autorem, u którego silnie przemawia głos sumienia. Sugestywna, lecz nieuchwytna obecność zignorowanej przez ludzi prawdy. Dostojewski wyszedł najlepiej w małych przedstawieniach, gdzie widzom udzielało się bezpośrednio skrajne napięcie psychiki ludzkiej, trawionej poczuciem winy. Aktor w wytartych portkach, który czyści grube buty pod ikoną, stojąc boso na stylowym fotelu, ten Rogożyn z *Nastazji Filipowny*, łączący nieokrzesaną naturę z niejasnym przywiązaniem do czegoś jeszcze, był też pośrednio obrazem krakowskiej ulicy, jak wiele innych postaci.

To miasto, Kraków, w okresie Polski komunistycznej zawsze jakoś żyło na scenie Starego Teatru. Choćby przez zderzenie opuszczenia i niechlujstwa z dziwnym światłem, pochodzącym z obecności stylu. Wszystko tam było podniszczone, zakurzone, zapomniane, czasem wręcz zdewastowane, ale zarazem stylowe. Zniszczenie, zanikanie stylu nie było tu przedmiotem nostalgii za przeszłością, lecz bardzo współczesnego niepokoju.

Konrad Swinarski przed realizacją *Dziadów jeździł* do Wilna. Nie po to, by skopiować Ostrą Bramę na scenie, bo to mógł zrobić z fotografii. Swinarski chciał pewnie zobaczyć, w jaki sposób zniszczono stare Wilno. Chciał zaznać tamtego opuszczenia, bo i w Krakowie nie szukał kształtu starego okna w zaniedbanej części kościoła św. Katarzyny, lecz sposobu, w jaki to okno jest dziś wykruszone, wyłamane, zatarte. Starej architektury szuka scenograf w książkach - na ulicy szuka prawdy o jej zranieniu.

Skarżyńscy, scenografowie nie ukończonego *Hamleta*, opowiadali Józefowi Opalskiemu: „Natomiast kurtyna, na której miał być właśnie ten panujący dobry pasterz, miała być zrobiona ze starych kostiumów, wy-szarganych i zniszczonych, «obsikanych», jak mówił Konrad...tu się hafty prują, tam jakaś wata wyłazi...”¹⁾

Jerzy Jarocki studiował reżyserię w moskiewskim GI-TIS-ie. Przywiózł stamtąd chyba doświadczenie wyniszczonego świata oraz teatru rosyjskiego i radzieckiego pierwszych lat po rewolucji. Jego wczesne zainteresowania Meyerholdem pozwoliły mu dotknąć już podczas krakowskich studiów gatunku rosyjskiej groteski, rosyjskiej absurdałności. Jarocki, wbrew temu, co sugerowali nieraz recenzenci, edukował się nie w teatrze absurdu, lecz u Czechowa, Gogoła, może Babla. Przedstawiał nie tak zwaną „absurdałność egzystencji ludzkiej”, lecz absurdałność świata, który wyniszczono, a potem wyniszczyliśmy go sami. Czyli zupełnie co innego.

Dopiero z chwilą opublikowania książki Joanny Walaszek o Konradzie Swinarskim (najpierw we fragmentach, w „Dialogu” w 1987 roku) stało się publicznie wiadome, że jego matka zadeklarowała na początku wojny przynależność swej rodziny do narodowości niemieckiej, a pod koniec wojny i po wojnie wraz z oboma synami poniosła tragiczne skutki tej decyzji²⁾.

Ojciec Swinarskiego był oficerem Wojska Polskiego, odznaczonym krzyżem *Virtuti Militari* i trzykrotnie Krzyżem *Walecznych*. Zmarł w 1935 roku jako dowódca 2 Pułku Strzelców Podhalańskich. Irmgarda Swinarska, pochodząca ze śląskiej rodziny, po śmierci męża sama wychowywała synów. Mówiła z dziećmi po niemiecku.

Starszy, Henryk, który sam zgłosił się do niemieckiego wojska w 1944 roku, zginął jako żołnierz *Waf-fen SS*. Irmgarda Swinarska, aresztowana wraz z młodszym, szesnastoletnim wówczas Konradem, na podstawie tak zwanego dekretu o środkach

zabezpieczających w stosunku do zdrajców narodu, zmarła w polskim obozie (prawdopodobnie w Mysłowicach) w październiku 1945 roku. Taką przynajmniej informację zawiera zachowany list Konrada Swinarskiego do przyjaciół rodziny. Konrad, jako nieletni, został szybko zwolniony.

Wspomniany dekret orzekał, że obywatele polscy, którzy zadeklarowali swą przynależność do narodowości niemieckiej w czasie okupacji, podlegają odosobnieniu i poddaniu pracy przymusowej. Był wykonywany przez organa bezpieczeństwa publicznego. Odwołanie nie przysługiwało. Zdraycy narodu tracili prawa publiczne i obywatelskie, ale również prawa rodzicielskie i opiekuńcze. Obozy podlegały kierownikowi resortu bezpieczeństwa publicznego.

W latach stalinowskich Swinarski studiował w warszawskiej PWST, kierowanej przez Leona Schillera. Korzystał wtedy z opieki ówczesnego dziekana wydziału reżyserii, Erwina Axera, który bodaj starał się oszczędzić mu kłopotów związanych z podwójnym pochodzeniem. Wśród rutynowych opinii innych profesorów zwraca uwagę jedna, Bohdana Korzeniewskiego: wyróżniał się podobno „cynizmem”. Pominąwszy już wrodzoną skłonność Swinarskiego do ironii, zrozumiemy to dobrze, kiedy wyobrazimy sobie sąsiedztwo państwotwórczej atmosfery panującej wówczas w szkole z tą wiedzą o Polsce, jaką Swinarski wyniósł ze swego dorostania.

Gdyby Swinarski uznał się tylko za ofiarę historii, mógłby zostać co najwyżej Szajną. Z relacji Jana Błońskiego dowiadujemy się, że dokuczało mu silne poczucie winy: „I on odczuwał to jakoś tak, że wszystkich zdradził [...] ojca zdradził z matką, matkę zdradził z Polską, potem Polskę z Niemcami, kiedy pojechał do Brechta...”³).

W teatrach przyjęta jest zasada, że scenograf sporządza na początku projekt dekoracji. Jest to obrazek przedstawiający urządzenie sceny. Bez tego zespół techniczny nie wiedziałby, co ma wykonać. Praktyka stosowana w Starym Teatrze bywała pod tym względem skandaliczna. Nie da się dziś obejrzeć projektów scenografii *Dziadów i Wyzwolenia* Swinarskiego, *Wiśniowego sadu* Jarockiego, *Wesela* Grzegorzewskiego i wielu innych.

Przestrzeń, w jakiej ma rozgrywać się spektakl, nie była bowiem dana z góry, lecz raczej powstawała w czasie pracy. Scenografia w rezultacie nie miała być autonomiczną kreacją plastyka. Raczej kontrapunktycznie rozumianym dopełnieniem w stosunku do tematów, jakie niesie spektakl. Nieraz składała się z resztek po jakiejś realnej przeszłości, która może gdzieś i kiedyś istniała, a może tylko wydaje się, że istniała. Coś takiego trudno z góry zaprojektować. Łatwiej przerysować z albumu wnętrze salonu lub kościoła, jak czynią słabsi scenografowie. Łatwiej też stworzyć scenografię tak, jak się tworzy obraz lub rzeźbę, po czym nadać jej życie niezależne od procesu dojrzewania spektaklu.

Bywały więc to odłamki zbierane podczas prób, jak odpryski skojarzeń powstających w scenicznym spotkaniu żywych ludzi, wypowiadających żywe słowa. Do skrajności doprowadził tę metodę Grzegorzewski - do ostatniej chwili nie było czasem wiadomo, co postawi na scenie. W *Wyzwoleniu* Swinarskiego dekoracja Kazimierza Wiśniaka była chaotycznym zbiorem narodowych insygniów. Wawelska trumna św. Stanisława wisiała w powietrzu, Hestia wyjeżdżała z kulisy i tamże wracała. To były fragmenty jakiejś rzeczywistości z pamięci bohaterów sztuki, z naszej pamięci.

W takiej przestrzeni, gdzie myśl inscenizatora zdawała się z trudem tworzyć żywą, przemawiającą przestrzeń z odłamków, poruszali się ludzie ożywieni wyrzutami sumienia. Toteż na przykład monolog Klaudiusza wypowiadany przez Trełę w *Hamlecie* Wajdy był jednym z bardziej nośnych monologów, jaki się dało słyszeć w tym teatrze. I brzmiał zarazem nieoczekiwanie jak rachunek sumienia polskiego komunisty. Myśl osobista i aktualna stale podmywała tu bowiem teatr, czyniąc to w sposób zawoalowany, bo z dystansem i ironią wobec siebie.

Klaudiusz, odkrywający w modlitwie swą zbrodnię, i Raskolnikow, niezdolny rozplatać własne myśli aż do chwili ulgi, której na imię katorga; Jewdocha z *Sędziów* Wyspiańskiego i Jasiek z *Wesela*; Hrabia Henryk i Rogożyn; arcybiskup Tomasz Becket i dziecinny książę Segismundo; księżna Joanna Grudzińska i inteligent z *Emigrantów*; Raniewska, która sprzedała wiśniowy sad, właściwie nie wiadomo dlaczego.... Wszystkie postaci tego korowodu gryzie poczucie winy. Kończą różnie: giną z przypadku, zabijają siebie samych, stają się łupem zbrodni albo skazani zostają na trwanie. Ale ich sceniczny żywot wypełniony

jest jawnym lub podświadomym poczuciem winy.

Dialog, który trwał na scenie Starego Teatru, był rozrachunkiem polskiej inteligencji. Ze względu na to, że temat winy należał tu zawsze do podstawowych, stosunkowo mało popełniano na tej scenie fałszerstw, mało budowano mitów, a utopie były umiarkowane i opatrzone ironicznym dystansem. To jest może podstawowa cecha, jaka różni Stary Teatr od innych scen w Polsce. W tym teatrze wiedziano jakby odruchowo, z artystycznego i ludzkiego doświadczenia na scenie, że nikt nie ma całkiem czystych rąk.

Miasto tymczasem trwało w swoim niesprecyzowanym stanie pośrednim między zniszczeniem a odbudową, między ruiną a „rewaloryzacją”, między barbarzyństwem a kulturą. Czasem, przy lepszej pogodzie, wśród studentów na rynku, wydało się przez mgnienie przyjeźdnemu, że znalazł się w Rzymie. W przenikliwym zimnie, pod ołowianym niebem, przedzierając się przez nędzny tłum ludzi, którzy przyszli atakować sklepy, czuł najazd barbarzyńców. I kiedy czytał na pierwszej stronie dziennika, jednego z dwóch wychodzących w tym centrum kulturalnym, a liczącym sześć małych stronic, że Krakowska Komisja Kontrolno-Rewizyjna PZPR postanowiła uroczyście, iż nie będzie więcej rozpatrywać anonimów, albowiem analiza ich treści angażowała zbyt wiele czasu i ludzi przynosząc potwierdzenie zaledwie trzynastu procent informacji zawartych w anonimach - rozumiał, że dzieje się jakiś absurd prosto z przedstawienia Jareckiego.

A jednak przedstawienia nie pokazywały tylko tego nonsensownego wiru¹, gdzie splątały się zdarte na strzępy złote myśli i obelgi, ryszotki i wyższe motywacje, oszustwa i nadzieje. Była jakaś dodatkowa racja budowania owego wiru, trudno uchwytna, ale bardzo realna, bardzo współczesna. Pytanie o nitkę sensu moralnego w labiryncie historii, która daje się uchwycić nie dzięki morałom, tylko dzięki wsłuchaniu się w stłumiony głos sumienia. Rachunek sumienia polskiego inteligenta jest jeszcze bardziej zawily niż u Raskolnikowa. Jakże ten bohater w przedstawieniu Wajdy kluczy, ile słów zużywa na wykręty. Trudno jest osądzić siebie.

W *Wyzwoleniu* inscenizowanym przez Swinarskiego w roli Konrada został obsadzony nie neurastenik o szlachetnych rysach, jak dawniej, lecz aktor z rodowodem z teatru studenckiego, aktor, który mógłby grać współczesnego człowieka przedmieścia. Tak powstał nowy typ bohatera romantycznego. W ustach Treli tekst *Wyzwolenia* przestawał być pretensjonalny. Sprawa Konrada, jego niezgoda na wszystkie wykręty, jakie Polacy wymyślili, by usprawiedliwić siebie, przybierała u niego wyraz szczególny, zaskakująco nowy. Z patriotyczną mistyfikacją konfrontował się nowy człowiek, inteligent w pierwszym pokoleniu. Przedstawiciel kolejnej generacji Konradów przegrywał w tym przedstawieniu nierówną walkę ze zbiorowymi mitami.

Teatr uwalniał czasem swoje miasto z koszmaru niejasności, jakim było zatarcie kryteriów moralnych i estetycznych, niejednoznaczność wyborów. Czynił to poprzez pokazanie ludzi dawnych i współczesnych, których toczy ten sam robak nieczystego sumienia. A nad nimi potrafił zawieszać jednoznacznie, lecz nieuchwytnie obecną prawdę, której boleśnie uwikłani w swe winy bohaterowie nie rozumieją w ogóle, a widzowie mogą dotknąć tylko na mgnienie.

Nie spotykana gdzie indziej, w innych miastach, rozpiętość między wysokim stylem z jednej, a barbarzyństwem, obojętnością na kulturę z drugiej strony, stanowiła o szczególnym napięciu tego snu.

1) Józef Opalski, *Rozmowy o Konradzie Swinarskim i „Hamlecie”*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988.

2) Joanna Walaszek, *Konrad Swinarski*, PIW, Warszawa 1991.

3) Józef Opalski, *op. cit.*