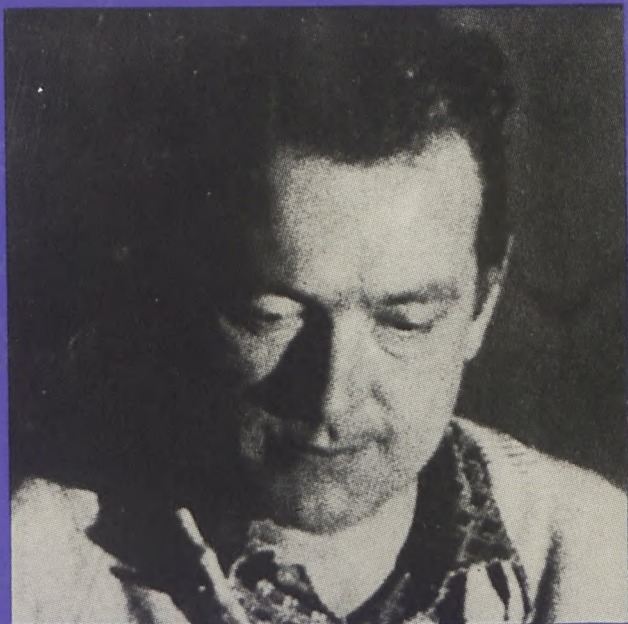


Joanna
Walaszek



Konrad Swinarski

Państwowy Instytut Wydawniczy

Joanna Walaszek należy do grona badaczy współczesnego teatru, którzy swoją powinność zatrzymania tego co przemijające w sztuce scenicznej realizują poprzez wieloaspektową analizę dostępnych źródeł. Inscenizacje Konrada Swinarskiego, które głęboko poruszyły widownię i wpisały się na trwałe w historię współczesnego teatru — inscenizacje dramatu romantycznego: *Nie-Boska komedia*, *Woyzeck*, *Fantazy*, *Dziady*, sztuk Szekspira: *Sen nocy letniej*, *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* i Wyspiańskiego — *Sędziowie*, *Kłątwa*, *Wyzwolenie*, zrealizowane na scenie Starego Teatru im. H. Modrzejewskiej w Krakowie — zostały tu pokazane w perspektywie biografii reżysera, jego poszukiwań artystycznych, których świadectwem były przedstawienia realizowane w znanych teatrach europejskich. (Berlińska inscenizacja *Marata-Sade'a* przyniosła mu światową sławę.)

Sylwetka reżysera przedstawiona została nie tylko na tle jego artystycznych sukcesów, ale także od strony kulis — w procesie tworzenia spektaklu we współpracy z aktorami.

II 1.348.286
Walaszek

Swinarski

Artyści



Joanna
Walaszek

Konrad Swinarski i jego krakowskie inscenizacje

Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991

Okladkę, obwolutę i strony tytułowe projektował
Andrzej Pílich

Opracowanie typograficzne
Elżbieta Sokołowska

Indeks opracowała
Maria Staniszevska

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001018365465



II 1.348.286



© Copyright by Państwowy Instytut Wydawniczy,
Warszawa 1991

PRINTED IN POLAND

Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991 r.

Wydanie pierwsze

Nakład 2800+200 egz. Ark. wyd. 25,2, Ark. druk. 22,25

Papier druk. sat. kl. III 70 g. 92×114 cm

Oddano do składania w sierpniu 1990 r.

Podpisano do druku w maju 1991 r.

Druk ukończono w sierpniu 1991 r.

Zakłady Graficzne w Poznaniu

Nr zam. 71122/90

ISBN 83-06-02102-9

1991e010672/9

Część pierwsza ŻYCIE, MYŚLI, PRACE

1. DZIECIŃSTWO I MŁODOŚĆ

Konrad Swinarski urodził się 4 lipca 1929 roku w Warszawie.¹ Pochodził ze starej wielkopolskiej rodziny herbu Poraj.² Musiała to być jakaś zubożała gałąź tej rodziny. Jego dziad nie miał w każdym razie żadnego majątku. Mieszkał w Krotoszynie, pracował na kolei. Ojciec Konrada, Karol Swinarski, urodził się w 1890 w Poznaniu. Uczył się w Cottbus, potem studiował agronomię we Wrocławiu. Powołany do wojska w 1913, w czasie wojny światowej był na froncie zachodnim. W 1919 roku wstąpił w szeregi Wojska Polskiego. Brał udział w wojnie 1920 roku. Potem zajmował się głównie szkoleniem piechoty. Był wysoko cennionym oficerem Wojska Polskiego, wielokrotnie odznaczanym: krzyżem *Virtuti Militari*, trzykrotnie Krzyżem Walecznych, Złotym Krzyżem Zasługi. Przed śmiercią — przedwczesną — dowodził w randze podpułkownika 2. Pułkiem Strzelców Podhalańskich.³

Matka Konrada, Irmgarda z Liczbińskich Swinarska, pochodziła z polsko-niemieckiej rodziny osiadłej na Śląsku. Urodziła się w 1901 roku w Katowicach. Tam jej rodzina prowadziła kawiarnię „Wiener Café”, usytuowaną w centrum miasta, naprzeciwko teatru.⁴ Oboje rodzice Konrada byli wyznania rzymskokatolickiego.

Karol i Irmgarda Swinarscy pobrali się około 1925 roku.⁵ Mieli dwóch synów. Starszy, Henryk Waclaw, urodził się 18 listopada 1927 roku, dwa lata później urodził się Konrad Ksawery. Rodzina oficera wędrowała od Sanoka do Przemyśla po Równe, zależnie od przydziałów służbowych ojca. Konrad został ochrzczony w Róźnie (powiat makowski). Karol Swinarski zmarł, zapewne na skutek zadawnionych ran wojennych, w roku 1935. Pochowano go w Krotoszynie. Synowie zostali pod opieką matki. Miała wówczas trzydzieści cztery lata, chłopcy osiem i sześć.

Konrad mógł pamiętać ojca głównie z portretu, który wisiał na centralnym miejscu w salonie rodzinnego domu w Wieliczce. Ten piękny modrzewiowy dom przy ulicy Poniatowskiego 20 kupiła Irmgarda Swinarska w 1937 roku, prawdopodobnie za pieniądze otrzymane w spadku po mężu. Tam Konrad spędził dzieciństwo i wczesną młodość.⁶ Emerytura wdowy po oficerze pozwalała na całkiem dostatnie utrzymanie rodziny. W czasie wojny pani Swinarska prowadziła rozlewnię piwa i wód mineralnych. Od strony materialnej rodzina była więc dobrze zabezpieczona. Matka z pełnym oddaniem zajęła się wychowaniem synów, dbała o ich staranne i wszechstronne wykształcenie. Przed wojną Konrad skończył cztery klasy szkoły powszechnej. Potem, prawdopodobnie — brak dokumentów na ten temat — chodził do szkoły w Krakowie. Głównie jednak edukacją chłopców zajmowała się zaangażowana przez panią Swinarską nauczycielka, Maria Kansy.⁷

Była Polką, przez wiele lat uczyła w różnych szkołach na Śląsku, między innymi w Miejskim Gimnazjum Żeńskim w Katowicach. Miała wykształcenie humanistyczne. Uczyła Henryka i Konrada polskiego, niemieckiego, angielskiego i wszystkiego po trochu. Jej uczniowie byli podobno tyleż zdolni, co niesforni, wymagali specjalnych metod kształcenia. Na przykład dopiero hodowla królików zdolała ich zachęcić do nauki biologii. Zapewne nie byli kształceni bardzo systematycznie, co nie znaczy powierzchownie. W każdym razie Konrad Swinarski twierdził po latach, bardzo serdecznie wspominając panią Kansy, że od czasu królików biologię poznał należycie. Ale przede wszystkim chyba tej nauczycielce zawdzięczał swoje pierwsze kontakty ze światową literaturą.

Matka — praktykująca katoliczka, dbała też o religijne wychowanie synów. Co niedziela prowadziła ich przykładnie do kościoła, chłopcy przystąpili do Pierwszej Komunii. Zachowało się zrobione prawdopodobnie z tej okazji zdjęcie matki, młodej, bardzo przystojnej kobiety, z synami w uroczystych ubrankach.⁸ Chłopcy uczyli się gry na fortepianie. Lekcje muzyki były indywidualne, ale pod koniec roku wszyscy uczniowie pani Klosmanowej spotykali się na urządzanych z tej okazji przedstawieniach. W jednym z nich Konrad grał pafia czy królewicza — na fotografii uśmiecha się łobuzersko spod kapelusza z ogromnym piórem. Nie było to zresztą pierwsze teatralne doświadczenie

Konrada Swinarskiego. Wcześniej, wraz z dziećmi z sąsiedztwa, przy okazji jakiejś uroczystości rodzinnej wystawił *Królowną Śnieżkę*. Sam zrobił scenografię i kostiumy. Lubił też podobno ubierać lalki. W przedstawieniu *Królowny Śnieżki* czarownica siedziała na górze z krzeseł, która się w czasie spektaklu zawaliła. Oczywiście we wspomnieniach dzieci i rodziców było to nadzwyczajne przedstawienie.

Wszystko to miało miejsce już w czasie wojny. Pani Swinarska, po krótkim okresie wahania na początku wojny, zadeklarowała swą przynależność do narodowości niemieckiej. Pochodziła z polsko-niemieckiej rodziny, jej siostra wyszła za mąż za Niemca. Najbliżsi kuzyni Konrada, którzy w czasie wojny przyjeżdżali z Berlina do Wieliczki, nie mówili po polsku. W domu Swinarskich używano obu języków. Matka mówiła po polsku z lekkim akcentem, trochę twardo, z synami rozmawiała przeważnie po niemiecku. Z panią Kansy chłopcy rozmawiali w obu językach, z gospożą, panią Stasią i z sąsiadami — po polsku. Konrad polski i niemiecki znał równie dobrze. Wychował się na pograniczu dwóch kultur i dwóch języków, co potem okazało się bardzo płodne artystycznie.⁹ Sytuacja ta powstała, oczywiście, bez jego udziału. Kiedy wybuchła druga wojna światowa, miał 10 lat. Co do matki, wątpliwe, żeby zdawała sobie sprawę ze wszystkich konsekwencji swego wyboru. Nie miał on z pewnością podłoża politycznego. Irmgardy Swinarskiej nic nigdy nie łączyło z nazizmem. Była to kobieta życzliwa, wielorako związana z otoczeniem, które sobie sama wybrała. Wiele osób wspomina ją bardzo serdecznie, pamiętając nie tylko jej ogromne przywiązanie do dzieci, ale także liczne przykłady pomocy, jakiej udzielała Polakom w czasie wojny. Mówią o tym, jak ukrywała u siebie w domu ludzi w czasie łapanek (nikt jej o to oczywiście nie podejrzewał), jak kogoś wybroniła od robót w Niemczech, komuś innemu kupiła krowę i stale pomagała finansowo, jak o znalezionym u sąsiadów radiu powiedziała, że zostawił je tam w zabawie jej syn. Mówią nawet o tym, że prawdopodobnie w jakiś sposób pomagała żołnierzom z AK. Liczne osoby gotowe były za nią świadczyć.¹⁰ Ale wówczas, kiedy było to konieczne, pani Swinarskiej nie było już w Wieliczce.

Pod koniec 1944 roku starszy brat Konrada, Henryk, został powołany do Wehrmachtu. Zginął ranny w głowę

w marcu 1945 roku. Irmgarda Swinarska jeszcze wcześniej zlikwidowała dom w Wieliczce i pojechała do Katowic. Dal-
szy bieg rzeczy opisuje Konrad Swinarski w liście pisanym
latem 1948 roku do rodziny swoich i matki przyjaciół.¹¹
„Ale powracając do czasu od 1945 roku. Przybyłem wtedy
jedynie do Katowic, gdzie spotkałem się z mamą. Przeby-
waliśmy u krewnych (u których zresztą jestem po dziś
dzień). Po paru tygodniach nastąpiła bardzo przykra chwi-
la, zostaliśmy zaaresztowani. Jakie wówczas istniały za-
rzuty, nie wiem, ale wiem tyle, że w ogóle ich nie było
potrzeba. Ja zostałem wkrótce zwolniony. Mama została —
zresztą nie na długo. Wkrótce była już w obozie, gdzie
11 X 45 zmarła, zmarła na bardzo wówczas rozpowszech-
nioną chorobę — zmarła z głodu i wycieńczenia.”¹² Konrad
miał wówczas szesnaście lat.

Otoczony świerkami modrzewiowy dom stoi do dzisiaj
w Wieliczce. Ten sam, który Swinarski naszkicował tuż
przed śmiercią.¹³ Jedyne może miejsce, do którego wracał
przez całe życie. Jeszcze w latach siedemdziesiątych widzia-
no, jak czasami przyjeżdżał tam wieczorem taksówką
z Krakowa i krążył wokół tego domu.

We wspomnianym liście Konrad Swinarski pisze dalej:
„Początkowo nie wiedziałem, co zrobić, miałem wiele moż-
liwości wyjazdu, ale nie — wołałem zostać, myślałem prze-
cież, że odnajdę brata. Ale już po paru dniach dowiedzia-
łem się o jego śmierci. Nie zostało mi więc nic...” Niewiele
pewno w historii teatru polskiego znajdzie się listów tak
wstrząsających, jak ten. Dla badacza twórczości Swinar-
skiego jest on bezcenny; pozwala od razu tropić źródła jego
wiedzy o człowieku, równie rozległej, jak bolesnej.

Wprowadza także w klimat życia, w którym wszystko
było niezwykle, nawet rodzaj cierpienia. Osoby bliskie
Swinarskiemu wiedziały, w jakich okolicznościach utracił
dom rodzinny. Wobec postronnych czuł się zmuszony ukry-
wać swoją przeszłość.¹⁴

Jak ustalił Jan Lewandowski, w styczniu 1945 roku zna-
lazł się Swinarski — jeszcze z matką — u Mieczysława Cy-
bińskiego w Katowicach. Był to cioteczny brat jej męża.
„Z rodzeństwa jej męża tuż po wojnie żyła jedynie siostra
Wanda Lesińska, ciotka Konrada, więc powędrował do
niej, czyli do Ostrowa Wielkopolskiego, lecz na krótko. Już
wtedy Konrada charakteryzował skrajny indywidualizm
i prędko doszło do konfliktów z gospodarzem. Opowiada
Bogdan Lesiński: «Mój ojciec był poznaniakiem, człowie-

kiem przesadnie zasadniczym i pewnie dlatego nie mógł zaakceptować Konrada. Bo do szkoły nie chce chodzić, całymi nocami czyta, a w dzień śpi — to było dla ojca nie do przyjęcia. Konrad wrócił do Cybińskich.» Mieszkali w śródmieściu Katowic, na pierwszym piętrze kamienicy przy ulicy Żwirki i Wigury 4. [...] Z pokoju wychodzą na ulicę trzy okna, pod jednym Konrad sypiał na połowym łóżku. Stał tam fortepian, na którym Konrad grał ślicznie, jak opowiada pani Stasia, a na ścianach wisiały wszędzie zdjęcia, bo Cybiński był znanym na Śląsku fotografikiem. [...] Mieczysław Cybiński należał do zapalonych fotografików, w pierwszych latach powojennych prowadził na Dyrekcyjnej sklep ze sprzętem fotograficznym i filmowym. Konrad pomagał w prowadzeniu sklepu, do którego schodzili się okoliczni zapaleńcy. Przy ladzie toczyły się dysputy, a ponieważ i w mieszkaniu Cybińskich pełno było aparatów fotograficznych i kamer filmowych — szybko dał się wciągnąć w tę atmosferę. «Najpierw filmował czeską Admirą ośmiomilimetrową — wspomina Edward Poloczek, który wtedy zajmował się filmem amatorskim — później niemiecką Agfą. Na początku były to jakieś scenki rodzinne i przyrodnicze. Jeździliśmy na niedzielne wycieczki do Paprocan, gdzie znajdował się zabytkowy pałacyk i piękne jeziorko. Zabieraliśmy sprzęt filmowy. Pamiętam, że Konrad brał kamerę do ręki i coś zawsze kręcił. Jakieś kwiaty, latające ważki, ale te taśmy już się nie zachowały.»¹⁵ Zachował się jakiś film z niedzielnej wycieczki, na którym Konrad za sprawą filmowego tricku wyczarowuje jedzenie, a też robiony przez niego film na ślubie państwa Poloczków w roku 1947. Edward Poloczek wspomina też pomysł nie zrealizowanej etiudy filmowej: „Innym razem przyszedł z pomysłem abstrakcyjnego filmu o guziku, który się urwał od marynarki. Już nie pamiętam dokładnie sensu — wiem tylko, że pokazywaliśmy wszystko wielkimi zbliżeniami. Sprawa miała w sobie coś niezwykłego, bo zbliżały się czasy socrealizmu, a tu proszę, abstrakcyjna historia guzika, który się po prostu urywa.”¹⁶

W 1945 roku Konrad Swinarski był uczniem kl. IIIa gimnazjalnej w Gimnazjum i Liceum Męskim im. A. Mickiewicza w Katowicach. Miał poprawkę z łaciny. W 1946 roku był uczniem klasy IV. W Archiwum PWST w Warszawie znajduje się świadectwo maturalne Konrada Swinarskiego z dnia 26 VI 1946 roku. Są na nim oceny: religia — db, sprawowanie — db, język polski — db, język

angielski — bdb, historia — dst, geografia — db, biologia — dst, fizyka i chemia — dst, matematyka — db, przysposobienie wojskowe — db, zajęcia praktyczne — db, ćwiczenia cielesne — bdb, śpiew i muzyka — dst. Sam Swinarski twierdził, że matury nigdy nie zrobił.¹⁷ W liście z 1948 roku pisze: „W gimnazjum miałem wiele trudności — zaczęli wymagać papierów. Postanowiłem zatem ukończyć jedynie czwartą klasę i wynieść się. Tak też się stało. Otrzymałem tzw. małą maturę i poszedłem sobie.”¹⁸

Poszedł na studia plastyczne do katowickiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych. Studiował tam przez rok, na przełomie lat 1946/1947. „Wybrałem w pierwszej chwili coś, co wydawało mi się bardzo ciekawe: plastykę. Zacząłem więc chodzić do Szkoły Sztuk Pięknych w Katowicach. Jednakże po roku stwierdziłem, że w Katowicach nie ma przyszłości i wyniosłem się do Sopotu do Wyższej Szkoły Szt. P. Tam też teraz ukończyłem drugi rok i otrzymałem półdyplom, zostając równocześnie zwykłym studentem zatwierdzonym przez Ministerstwo.”¹⁹ A więc dotąd „zwykłym studentem” nie był i może także z tym wiązały się jego wędrówki po szkołach. Chociaż równocześnie nie ulega wątpliwości, że właśnie sopocka Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych skupiała wówczas znakomitych artystów. Pozostawała pod silnym wpływem kapistów, jej profesorami byli m.in. Artur Nacht-Samborski, Juliusz Studnicki, Jan Wodyński. Ale i ta szkoła nie przywiązała Swinarskiego na długo. W roku 1948 przenosi się do Łodzi, po uzyskaniu półdyplomu na wydziale malarskim. Opuściła szkołę, ponieważ chce zdawać do Wyższej Szkoły Filmowej.²⁰ W liście do państwa Lenczowskich pisze: „W tym roku będę w Łodzi. Zdałem tam do W. Szkoły Filmowej — zresztą okropnie trudny egzamin.”²¹ Jednak w Łodzi studiuje gdzie indziej — na Wydziale Plastyki Sceny przy Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. W podaniu do PWST w Warszawie dwa lata później pisze: „Ponieważ plastyką interesowałem się specjalnie w związku z teatrem, w roku szkolnym 1948/1949 wstąpiłem na nowo wówczas otwarty Wydział Plastyki Sceny przy PWSSP w Łodzi.”²² Trudno jednak powiedzieć, kiedy Swinarski zaczął poważnie interesować się teatrem i dlaczego zrezygnował z filmu. W Łodzi przez dwa lata studiował malarstwo i scenografię. W ramach studiów odbył krótką praktykę w Teatrze Nowym; opinia, jaką wystawił mu teatr, mówi jednak przede wszystkim o redagowaniu gazetki

ściennej w teatrze.²³ Przez pewien czas prowadził kółko dramatyczne w przyzakładowej świetlicy²⁴, może także w celach zarobkowych. Utrzymuje się tylko ze stypendium. W cytowanym już wielokrotnie liście pisze: „W Sopocie otrzymałem stypendium i byłem całkowicie na utrzymaniu państwa (bursa — stołówka i przydziały odzieżowe oraz cały materiał szkolny). W Łodzi, mam nadzieję, będzie podobnie i tak jakoś człowiek się przebiję.” I dalej: „Czasami — chwilami żołądek człowiekowi w Sopocie trzeszczał, ale to rzadko. Zresztą, gdybym chciał, mógłbym dobrze zarabiać, ale szkoda każdej chwili. Nie chcę nic tracić.”²⁵

W Łodzi nie kontakt z teatrem, ale właśnie studia plastyczne okazały się dla niego szczególnie ważne. Spotkał tam człowieka, który stał się jego pierwszym mistrzem — Władysława Strzemińskiego.

Władysław Strzemiński, odsunięty wówczas od bardziej odpowiedzialnych zajęć w szkole, uczył studentów historii sztuki. Zerwał całkowicie z wyśmiewaną już w okresie międzywojennym metodą nauczania historii sztuki przez opowiadanie biografii artystów i treściowej zawartości ich dzieł. W zamian, w czasach panującego socrealizmu, przedstawiał studentom swoją teorię widzenia.²⁶ Teorię, która „uczy zrozumienia ewolucji świadomości wzrokowej człowieka związanego z tą ewolucją, rozwoju sposobów przedstawiania tego, co się widzi”.²⁷ U podstaw tej teorii leżało założenie, że „obraz natury nie zawsze i nie dla każdego jest ten sam. O jego granicach decyduje historycznie uwarunkowany rozwój świadomości wzrokowej”.²⁸ Każda epoka ma więc sobie właściwy realizm. Ale też każdy indywidualny człowiek, w każdym momencie swojego życia inaczej postrzega świat. Na tym opiera się jego teoria widzenia empirycznego (fizjologicznego), którą Strzemiński uważał za znamienne dla współczesności. Artysta analizował zasady empirycznego widzenia na podstawie malarstwa van Gogha i Cezanne’a, ale najlepszym może przykładem była jego własna twórczość w ostatnim okresie życia. Widzenie empiryczne przeczy trójwymiarowej, zbieżnej perspektywie, która opiera się na założeniu, że rzeczywistość oglądana jest z jednego, nieruchomego, frontalnie ustawionego punktu. Założeniu, które oddziela człowieka od poznawanego przez niego świata. Tymczasem widzenie empiryczne, zgodnie z prawami fizjologii, jest ruchome. Każde spojrzenie wyznacza swoją własną perspektywę, łączy je w obrazie fizjologiczny rytm widzenia artysty. Tym samym, poprzez

połączenie w dziele materii świata i materii ludzkiej, obraz staje się wyrazem jedności człowieka i świata. Nieprzypadkowo ostatni cykl obrazów Władysława Strzemińskiego, słynne *Powidoki*, nazywano dziełami mistycznymi.²⁹

Strzemiński analizował ze studentami sposób widzenia kolejnych epok i twórców (w tym rewelacyjnie sztukę baroku i kubizmu)³⁰, wymagał, żeby uczniowie na podstawie znajomości sposobu widzenia poszczególnych epok malarzkich i twórców, „wczuwając się” w nie, malowali ku nauce własne obrazy. Przy tym fascynował z ogromną siłą tak swoimi teoriami, swoją sztuką, jak też niezwykłą osobowością. Najlepszym na to dowodem jest powstanie grupy ST-53, grupy malarzy, którzy próbowali przeciwstawić się zasadom ogólnie obowiązującym wówczas w sztuce. Swinarski był też członkiem grupy.³¹ „Poznałam Konrada gdzieś około 1952 roku — wspomina Urszula Broll — już chyba po śmierci Strzemińskiego. Konrad był wtedy jego bardzo żarliwym zwolennikiem, wszystkich nas zaraził koncepcjami Strzemińskiego. Poznałam Konrada z Klaudivszem Jędrusikiem, który zdobywał skądś literaturę francuską i pożyczał kolegom, przez to tworzyła się nieformalna grupa. Konrad nie był jej organizatorem, lecz przez swoją fascynację Strzemińskim nadał jej profil. Był z nas najbardziej wybijającym się umysłem, można powiedzieć — teoretykiem grupy. Jak coś mu się podobało, to miał takie swoje określenie: «ucziwie namalowane». Sam jednak malował niewiele, zajmował się wieloma sprawami, był niesłychanie wielostronny.”³² I nie w twórczości malarzkiej Konrada Swinarskiego, z której niewiele co się zachowało³³, szukać należy odbicia fascynacji reżysera myślą Strzemińskiego. Nieprzypadkowo w 1975 roku, pytany o źródła polifonii swoich przedstawień, mówi: „...była to jak gdyby wizja a równocześnie nauka, jaką 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”.³⁴ Analogii w myśleniu obu wielkich artystów znaleźć można znacznie więcej i znacznie głębiej one sięgają. Oczywiście w pewnym stopniu są to analogie wspólne całej formacji artystów XX wieku. Strzemiński był pierwszą wielką indywidualnością, przez którą Swinarski tę sztukę poznawał. Drugą i odmienną był Bertolt Brecht. Polifonia, czy lepiej teoria ruchomego widzenia Strzemińskiego, daje się

pogodzić z teoriami Brechta tylko w tym punkcie, w którym obaj oponują przeciwko widzeniu świata w jednej perspektywie, nie daje się jednak pogodzić z socjologizmem Brechta. Wydaje się, że wczesna fascynacja ideami Strzeмиńskiego, która, może nie do końca świadomie, towarzyszyła myśleniu Swinarskiego, wyznaczała potem kierunek odchodzenia od teorii Brechta. Jeszcze znamienny szczegół — kończąc łódzką PWSSP Swinarski był zafascynowany dwoma dramataми: *Nie-Boską komedią* i *Woyzeckiem*.

Absolutorium na Wydziale Plastyki Sceny PWSSP uzyskał w czerwcu 1951 roku. Nigdy później nie zajmował się poważniej malarstwem. Sporo natomiast rysował. Najczęściej szkice związane z planowanymi czy realizowanymi przedstawieniami. Delikatną, cieniowaną kreską szkicował sytuacje sceniczne, postaci, szczegóły. Często te szkice, rysowane wszędzie, w brulionach, na skrawkach papieru, kawiarnianych serwetkach, na reżyserskich egzemplarzach, zastępowały albo dopełniały słowa. Często służyły porozumieniu z współtwórcami przedstawień. Także ze scenografami. Bowiem Swinarski bardzo rzadko korzystał ze swoich uprawnień scenografa.³⁵ A jednak rację ma Ewa Starowieyska, kiedy mówi: „Konrad Swinarski był scenografem znakomitym. Jednym z nielicznych w Polsce, który stworzył własną szkołę estetyczną.”³⁶ W ostatecznym kształcie dzieła indywidualność artystyczna reżysera była równie widoczna, jak indywidualność scenografa, którego reżyser zaprosił do współpracy. Miał zawsze bardzo określoną wizję plastyczną przedstawienia. Wolał jednak współpracować ze znakomitymi fachowcami w dziedzinie scenografii. Z reguły wolał konfrontować swoje myśli z innymi artystami.

Studia reżyserskie rozpoczął jesienią 1951 roku na Wydziale Reżyserii Dramatu Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie. Na egzaminie do PWST doceniono jego „interesujące próby malarskie”, doceniono inteligencję, natomiast stwierdzono „brak wiedzy historycznej i literackiej.”³⁷ Zdał egzamin z wynikiem dostatecznym. Po I roku studiów opinia komisji brzmiała następująco: „Wielka konkretność i plastyka wyobraźni, duża ciekawość świata, duże braki wykształcenia literackiego i historycznego. Zwrócić uwagę na samokształcenie w dziedzinie literackiej, od postępów tego samokształcenia zależeć będzie dopuszczenie do II roku studiów.”³⁸ Wniosek Rady Wydziału brzmiał nieco inaczej: „Uznać obywatela Konrada Swinarskiego za przygotowanego na II rok studiów na Wy-

dziale Reżyserii, zwracając uwagę na społeczną postawę słuchacza i polecając specjalnej trosce zarówno uczelni, jak i organizacji młodzieżowej. Obywatel Swinarski powinien być ostrzeżony, że jeśli w najbliższym czasie nie zmieni stosunku do uczelni i kolegów, w ciągu najbliższego roku nie będzie mógł studiować na Wydziale Reżyserii.”³⁹

„W sprawie postawy ob. Swinarskiego Rada Wydziału postanowiła powołać komisję do zbadania wykroczeń” — to drugi wniosek tego samego posiedzenia Rady z dnia 30 czerwca 1952 roku.⁴⁰ „Wykroczenia” zostały przedstawione w pięciu punktach na zebraniu ZSP. Punkt pierwszy: „Kol. Swinarski systematycznie łamał regulamin D. S. Dziekanka przebywając w pokoju kol. Witek i Łopatko do godz. 22, 24 i dłużej.” Punkt piąty: „Kol. Swinarski w rozmowie z kol. Janowicz wykazał dla całej sprawy cyniczny i lekceważący stosunek.”⁴¹ Skończyło się na cofnięciu wczasów letnich, wpisaniem do akt nagany z wywieszeniem jej na tablicy. Swinarski przeszedł na drugi rok. Przez cały czas trwania studiów nie należał do żadnej organizacji.⁴²

Studiował reżyserię w latach 1951—1954. W czasie studiów dwukrotnie był asystentem reżysera. Po raz pierwszy Bohdana Korzeniewskiego przy przedstawieniu *Zemsty* w Teatrze Narodowym (1953). Opinia reżysera głosi: „Wybitne uzdolnienia plastyczne, żywa inteligencja, duże braki kultury humanistycznej.” Ocena dyspozycji reżyserskich: „Przy dużych uzdolnieniach ogólnych, niedojrzałość umysłowa i mała odpowiedzialność osobista, spora doza cynizmu pokrywana zewnętrzną układnością.”⁴³ Po raz drugi był asystentem Erwina Axera przy realizacji *Pensji pani Latter* w Teatrze Współczesnym. Opinia reżysera: „W próbach analitycznych i przy omawianiu z reżyserem zagadnień inscenizacyjno-reżyserkich wykazał wrażliwość artystyczną i zrozumienie rzeczy.” Ocena dyspozycji reżyserskich: „Wrażliwość na aktorstwo i uzdolnienia inscenizacyjne.” „Sądzę, że istnieją dyspozycje reżyserkie.”⁴⁴ Prywatnie, później, Axer opowiada anegdotę o małej rólce granej przez Swinarskiego w przedstawieniu, która rzuca jeszcze inne światło na młodego adepta reżyserii. „Robiłem mu wyrzuty — w szkolnych czasach, że nie wymawia prawidłowo «r». We wspomnianym przez niego tekście było mnóstwo «r». Konrad w tajemnicy przerobił tekst i na próbie generalnej zaskoczył mnie czystym tokiem dialogu, w którym wszystkie wyrazy z «r» były zastąpione innymi

bez «r». Swinarski lubił wspominać, że ze śmiechu zleciałem wtedy z krzesła, z czego był dość dumny.”⁴⁵ Jeszcze inaczej wspomina Swinarskiego z tego okresu Zdzisław Stanek: „Był niezwykle chłonny na wiedzę, a ciągle mu się zdawało, że wie zbyt mało. Nie z każdym lubił rozmawiać, dobierał sobie partnerów i to wyłącznie takich, z którymi mógł się podzielić myślami. Nie znosił zamulaczy, co wszystko wiedzą, ale wtórnice. Jego interesowała wiedza twórcza.”⁴⁶ Na fotografii z tych czasów widać przystojnego młodego człowieka z zaczesanymi do góry włosami, który, napięty, patrzy przed siebie szeroko rozwartymi oczyma. Na innej uśmiech błąka się w okolicach ust i oczu, nieco łobuzerski.

Wiadomo, że wiele różnych rzeczy go w tym czasie interesowało. Jeszcze trochę malował⁴⁷, a nawet pisywał wiersze, a w każdym razie napisał jeden wiersz.⁴⁸ Trudno natomiast powiedzieć, co wyniósł ze Szkoły Teatralnej. Jego profesorami byli wybitni artyści: Leon Schiller, Edmund Wierciński, Bohdan Korzeniewski, Jerzy Kreczmar, Erwin Axer. Wiadomo jednak, że ich indywidualności artystyczne były w tym czasie w dużej mierze ograniczone przez kanony socrealistycznych doktryn. Z tonacji, w jakiej potem, po powrocie z Berliner Ensemble, Swinarski opowiada o sposobach pracy Brechta w teatrze, wynika, że są one dla niego wzorcem, który przeciwstawia temu, z jakim spotykał się w Szkole Teatralnej. W pewnym przynajmniej stopniu.⁴⁹ Po latach, kiedy nie chciał już być uważany za ucznia Brechta, a w każdym razie ciążyła mu ta etykieta, mówił, że jest uczniem Erwina Axera.⁵⁰ W latach siedemdziesiątych mówił też: „W jakiś sposób byłem uczniem Schillera i chyba to on zaszczepił we mnie zainteresowanie tą klasyką, którą obrzydzano nam w szkole.”⁵¹ Z nazwiskiem Schillera łączą się dramaty, które Swinarskiego fascynowały przez lata — *Woyzeck* Büchnera i *Nie-Boska komedia* Krasińskiego. Uczestniczył w seminariach Schillera poświęconych *Dziadom* i *Nie-Boskiej*,⁵² na jego zajęciach przygotował w czasie studiów egzemplarz reżyserski *Woyzecka*.

Teatr Brechta fascynował go już w czasach szkolnych. Pierwsze przedstawienia Berliner Ensemble zobaczył zimą 1952 roku w Warszawie. Grano *Matkę* według Gorkiego, *Rozbity dzban* Kleista i *Matkę Courage i jej dzieci* Brechta. Utwory Brechta znał już wcześniej. Wizyta Berliner Ensemble w Warszawie była niebywałym wydarzeniem

artystycznym. Nie tylko dla Swinarskiego.⁵³ On jednak już w 1955 roku funkcjonował jako jeden z „ekspertów” od Brechta.⁵⁴ Współ z Przemysławem Zielińskim został pierwszym po wojnie inscenizatorem sztuki Bertolta Brechta w Polsce.

Karabiny matki Carrar były przedstawieniem warsztatowym, zagranym raz jeden 30 września 1954 roku.⁵⁵ Nie wiele o nim wiadomo. Wybór dramatu jest jednak bardzo zastanawiający. Nie tylko ze względu na nazwisko Brechta. *Karabiny matki Carrar* są jedną z nielicznych w repertuarze Brechta sztuk w pełni, używając terminologii jej autora, dramatycznych, pozbawionych epickości. Dramat opowiada o matce, która nie pozwala swoim synom włączyć się do walki o sprawę, którą uważa za słuszną. Lęka się o ich życie, życie, które w walce stracił ich ojciec, jej mąż. Gdyby nie optymistyczne zakończenie, związane z agitacyjnym charakterem dramatu, sztuka mogłaby być prawie tragedią. Wydaje się, że Swinarski od razu, w pierwszym swoim przedstawieniu, w sposób porażająco bezpośredni próbował uporać się z najbardziej go dręczącymi problemami. Podobnie, choć na innym planie, postąpił w przedstawieniu następnym, w *Żeglarzu Szaniawskiego*, którego wyreżyserował w 1955 roku w Kaliszu.⁵⁶ Była to pierwsza po okresie stalinizmu inscenizacja sztuki Szaniawskiego w Polsce. Powracała tu sprawa uwikłania indywidualnego losu człowieka w rzeczywistość społeczną i historyczną. Pojawia się przy tym problem, który Swinarski miał drażnić całe życie — problem rozróżnienia prawdy i pozoru, mitu i mistyfikacji. Zapewne nie tylko temat *Żeglarza* zaciekał Swinarskiego, ale i jego ujęcie w dramacie Szaniawskiego.⁵⁷ Problem zostaje w nim pokazany w rozmaitych — i równie prawomocnych — perspektywach. Ścierają się, przeczą sobie wzajemnie, ujawniając względność każdego punktu widzenia uniemożliwiają jednoznaczną konkluzję. Dramat wnikliwie drażni problem, ale go nie rozwiązuje. Jego konstrukcja prowadzi do większej niż u Brechta wieloznaczności. Problem mitu, daleki od zainteresowań Brechta, bliższy jest dramatowi romantycznemu. Dlatego warto pamiętać o tym pierwszym przedstawieniu *Żeglarza*. Sygnalizuje drogę poszukiwań Swinarskiego, której kierunek, w najbliższych latach jeszcze niewyraźny, wykrystalizuje się w dojrzałym okresie jego twórczości. Trudno dzisiaj powiedzieć dokładnie, jak Swinarski w 1955 roku interpretował *Żeglarza*. Wiadomo, że

przedstawienie, zgodnie z poetyką dramatu, nie było jednoznaczne. Chociaż nad sceną górował olbrzymi pomnik Kapitana Nuta ze spiczastą bródką, a pod nim kręcili się, wyglądający identycznie jak postać z pomnika, Admirał, Rektor, Przewodniczący (Kapitan Nut nosił niedbale zmierzwioną brodę). Ten jeden, który usiłował dojść prawdy, Jan, młodzieniec w szerokim swetrze, miał w sobie zbyt wiele egzaltacji, żeby wszystkie racje były po jego stronie. W zakończeniu, według słów Andrzeja Wirtha, reżyser „nie stwarza sugestii sprzecznych z realistyczną wymową *Żeglarza*, nie tłumi też poetyckości ostatniej sceny. Doskonała w tym momencie muzyka Procniera, we właściwej chwili rozprasza dysonansem nastrój apoteozy mitu.”⁵⁸

Żeglarz był pierwszym samodzielnym przedstawieniem Konrada Swinarskiego, nie był jednak jego przedstawieniem dyplomowym. Nie zakończył się też okres edukacji reżysera.⁵⁹ W 1955 roku Swinarski pojechał na stypendium do Berliner Ensemble. Był już wówczas żonaty. W 1955 roku poślubił Barbarę Witek.⁶⁰

2. TERMINOWANIE

Do Berliner Ensemble Swinarski pojechał pod koniec 1955 roku, był tam do śmierci Brechta (14 sierpnia 1956), później wraz z innymi jego uczniami kończył jego przedstawienie *Strach i nędza III Rzeszy*.¹ Uczestniczył w próbach *Przybranej córki Ostrowskiego* i *Życia Galileusza* Brechta. „Nauka była tam — wspomina po powrocie — po prostu pracą w teatrze, spełniało się tam różne funkcje, zależnie od inwencji uczniów i osobistych sympatii Brechta. Mnie Brecht dosyć lubił i dzięki temu mogłem brać udział we wszystkich jego pracach.”² Pod okiem Brechta Swinarski wyreżyserował scenę ubierania papieża w *Życiu Galileusza*. Był odpowiedzialny za sprawę „Kirchengeschichte” w tym przedstawieniu, co według słów reżysera nie było zadaniem łatwym. Niemcy „stawali przed nim [papieżem — JW] 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 [...] należało zrobić pokorne aniołki. Nawiasem mówiąc, scena ta [ubierania papieża — JW] po ostatecznym opracowaniu nabrała cech lekko baletowych.”³

O tym, czego się reżyser nauczył w Berliner Ensemble i co go w twórczości Brechta fascynowało, można się dowiedzieć z pierwszych po powrocie z Berlina wywiadów Swinarskiego i pierwszych przedstawień. W swoich wypowiedziach Swinarski broni Brechta-artystę, przed Brechtem-teoretykiem, cytując np. takie zdanie Brechta: „Gdyby krytycy odwiedzali mój teatr, tak jak to czyni widz, który do moich teorii nie przywiązuje żadnego znaczenia, to krytycy zobaczyliby teatr nie bez fantazji, humoru i sensu.”⁴ Broni go przed krytykami. Najbardziej zaś w tym punkcie, w którym krytycy czw artvści teatru skłon-

ni by byli oddzielać osiągnięcia estetyczne Brechta od jego ideologii. „Metoda reżyserii Brechta była jego światopoglądem” — podkreśla.⁵ Właśnie metoda reżyserii Brechta żywo interesuje Swinarskiego. „Każdą sztukę traktuje się u nich jako materiał. [...] sztuki adaptowane dyskutuje się w stanie surowym. Dyskusja ta jest po prostu analizą fabuły: — na ile jest ona przydatna dla dzisiejszego widza, czego się może z niej współczesny człowiek nauczyć.” Nie stosuje się „psychologicznej analizy postaci. Nieważne są uczucia człowieka, nic nas nie obchodzi, co się dzieje w aktorze, innymi słowy — co aktor przeżywa, natomiast ważne jest to, co postać sceniczna robi, jak działa w danej sytuacji w związku z otoczeniem.” „Analiza aktorska polega przede wszystkim na społecznych motywach działania postaci i cechach charakterystycznych dla przedstawicieli danej klasy.” „Gotowe przedstawienia ulegają nieraz daleko idącym przeróbkom — w zależności od danej sytuacji społeczno-politycznej. W ten sposób zagwarantowany jest żywy kontakt ze sceną.”⁶

Po powrocie do Warszawy Swinarski wyreżyserował w Teatrze Dramatycznym sztukę Brechta *Pan Puntila i jego służa Matti*.⁷ Próbował dokładnie naśladować swojego mistrza. We wszystkim: w ideologii i estetyce, w pracy z aktorem i lekturze tekstu. Bardzo szybko przekonał się, że takie działanie jest mało płodne artystycznie. Więcej nawet, obraca się przeciwko zarówno pilnemu adeptowi, jak dziełu mistrza. „Mnie się wydawało, że [przedstawienie — JW] jest bardzo dobrze zrobione, było niesłuchanie sumienne i tak dalej. Może nawet nie miałem na to najlepszych aktorów, ale było to wierne autorowi. No a ludzie siedzieli z takim wyrazem twarzy, że my to już dobrze znamy i nic im tym nowego nie mówię.”⁸ Krytycy zauważali — „wierność autorowi” i mówili o nieaktualności Brechta. „Niejedna z jego sztuk uważanych dawniej za nieprawomyślne wyda się dzisiaj wielu nazbyt ograniczona i tradycyjna w traktowaniu zjawisk społecznych i filozoficznych naszej epoki”⁹ — mówiono.

To była nauka czy nauczka, jaką Swinarski — za swą wierność Brechtowi — dostał od publiczności, drugą dostał od aktorów. „Jest taki aktor, bardzo dobry — grał Mattiego — Józef Nowak. On nic z tej teorii nie rozumiał — wspominał po latach Swinarski. Bo ja usiłowałem tym aktorom przeprowadzić naukowe tłumaczenie tego, czego on chce [Brecht — JW], dlaczego i po co. No i jak mówiłem o tym

efekcie obcości, to on mówił: «Słuchaj Konrad, ja już wiem. Ja całą noc myślałem i doszedłem do wniosku, że to jest typowy, niemiecki sposób wymyślania komedii na nowo. Bardzo naukowy — mówi. — Ale przecież my, jak gramy, no to przecież my mamy stosunek do tego, jak gramy, nam nie trzeba tego tłumaczyć. Przecież ja wiem, jak ja mówię zdanie — jak uchwycić, co to znaczy, i tak dalej. Przecież jak ja czytam rolę, to mnie najpierw interesuje, czy publiczność odbierze, czy nie odbierze.» No i coś tu było z prawdy, mianowicie z tej prawdy, którą Brecht chciał wymyślić po raz wtóry. On chciał doprowadzić do tego, żeby aktor miał świadomość tego, co gra. U nas, tak to jest przez polityczną sytuację, zawsze miał świadomość tego, co gra. No, a w Niemczech oczywiście oni są posłuszni, no i niesłuchanie sprawni technicznie, ale pozbawieni fantazji. Więc u nas nawet średni aktor wie, jak wyciągnąć pewne efekty z roli. A tam, jeżeli aktor by to robił, to by chyba spuścił spodnie. To znaczy wulgarność ich komizmu nie polega na finezji międzysłownej. Czy na finezji treściowej. To po prostu jest tylko fakt. A u nas to jest zbliżone do kabaretu politycznego.”¹⁰

Pan Puntila i jego sługa Matti było pierwszym i ostatnim przedstawieniem Swinarskiego naśladowującym prawie niewolniczo dzieło Brechta. Swinarski bardzo szybko wyciągnął wnioski ze swojej porażki. Zaczął szukać innej drogi kontynuowania myśli Brechta. Zapewne bardzo mu w tym pomogło doświadczenie, jakie zdobył w pracy nad *Operą za trzy grosze*.¹¹ *Operę* reżyserował równocześnie z *Panem Puntilą*. Ale robił to przedstawienie inaczej. Trochę z konieczności, „pobierałem obsadę z różnych teatrów warszawskich, no i nie miałem tyle czasu, żeby to robić porządnie, aktorzy, niestety, musieli to sami robić. W związku z tym każdy aktor sobie coś wymyślił i w tym momencie to właściwie zaczęło żyć ich stosunkiem do utworu. To znaczy oni zadecydowali o tym, że tego typu utworu nie można dzisiaj grać jako wypowiedzi wielkiej misji społecznej. Natomiast interesowały ich na pewno te treści, które łączyły świat podziemia ze światem policji. No i szereg tego typu treści właściwie ożyło poprzez taki mały gangsterski światek. [...] I nagle okazało się, że to przedstawienie żyje niesłuchanie, ale to dzięki temu, że oni tam żyli tymi problemami. Myśmy tam mieli takie napisy, kiedy żebracy wyruszają na pochód Królowej. Potem aktorzy zaczęli je sami wymyślać. Napisali: «Żebracy wszystkich krajów łącz-

cie się.» No, ale to wzbudziło zastrzeżenia telewizji. Ale i odbiór tego przedstawienia był taki sam.”¹² Bardzo żywy. Nikt już nie mówił o małej aktualności Brechta. Przeciwnie, twierdzono, że „uderzenie w zamaskowane prawem bezprawie”¹³ jest zawsze aktualne. Swinarskiemu wyraźnie udało się tutaj uchwycić właściwą tonację, trafić w rzeczywiste zainteresowania i wrażliwość widowni. Publiczność bawiła się znakomicie. Myślała — „reżyser z dydaktycznej dobrej zabawy nie zrobił ani razu czystego wygłupu”.¹⁴ I podziwiała teatralną urodę przedstawienia.

Swinarski po raz pierwszy tutaj ujawnił swój talent reżysera i inscenizatora. Pokazał przy tym, jak twórczo można wykorzystać doświadczenia Berliner Ensemble. Postaci kreślił oszczędnie, wyraźną linią, unikając nadmiernej opisowości. Oto rysunek jednej z nich: „Pani Peachum drobnym kroczkiem przebiega scenę z wysuniętą ku przodowi głową i przymkniętymi lub zmrużonymi oczkami, przypomina zarówno indyczkę jak i łasicę; w chwilach zamroczenia alkoholem, w piosenkach śpiewanych na proscenium, jej sylwetka — nie tracąc zasadniczych rysów — staje się karykaturą. Wystarczy jednak jeden ruch parasolką, o którą potyka się Mackie, żebyśmy zobaczyli całą drapieżność tej groteskowej postaci.”¹⁵ Umiał animować twórczość aktorów, których grę bardzo wysoko oceniono. Prawdziwą rewelacją przedstawienia stała się rola Kaliny Jędrusik — Polly. Reżyser zachwycił kompozycją scen zbiorowych. Nie wprowadzał na scenę wielkich tłumów. Za pomocą kilku świetnie zarysowanych choćby przez jeden „charakterystyczny gest, pozę, krok”¹⁶ postaci, tworzył plastyczne, pełne ekspresji grupy. Ze znawstwem i upodobaniem bawił się pastiszem i parodią od pierwszej do ostatniej sceny przedstawienia. „Macky pod szubienicą, korowód żałobny z zapalonymi gromnicami, Goniec Królewski na drewnianym koniku. Radość tłumów z nagłego a niespodziewanego ocalenia, wreszcie para amantów w uścisku, majestatycznym krokiem zbliżająca się do rampy — to ostatnia pointa w równym stopniu nieodparcie śmieszna, jak i przez swoją absurdalność — szydercza.”¹⁷

Ogromnym walorem przedstawienia było bardzo precyzyjne i świetne opracowanie jego warstwy muzycznej, nie tylko znakomita interpretacja songów, ale także silne zrytmizowanie obrazów i działań, kompozycja dźwięków różnej proveniencji, takich na przykład, jak bełkot kaleki, ostrzenie noży, gwizdek policjanta i dziecięcy bębenek.

Edward Pałasz wspomina pracę nad przedstawieniem: „Moje zadanie — opracowanie muzyki Weilla, nauczanie aktorów partii wokalnych i prowadzenie zespołu muzycznego — wydawało mi się łatwe dopóty, dopóki Konrad nie zasypał mnie wiedzą o tradycji wykonawczej *Opéry*. Słuchaliśmy w nieskończoność archiwalnych nagrań z berlińskiej premiery i z wersji filmowej oraz doskonałych płyt Lotty Lenya, łowiąc wszystko, co dałoby się przenieść na polski grunt językowy i mieściło się w możliwościach aktorów. A do tego: lektura Brechta, przekazy o polskiej premierze Schillera (1929), ikonografia, liczne utwory Weilla.

Całe to przygotowanie było punktem wyjścia do prób wokalnych. Konrad był na nich obecny. Od pierwszego sylabizowania melodii songów aż po premierę łowił i fiksował każdy trafny ton i gest. Role rysowały się jakby najpierw w materii muzycznej, stamtąd przenoszone były na całość postaci. Dało to w rezultacie harmonijne aktorstwo, jednakie w śpiewie i dialogu, mimo formalnego — zgodnego z dramatem — oddzielenia jednego od drugiego. Był to pogodny spektakl, pełen komizmu i — mimo oczywistego stępienia satyry Brechta przez upływ czasu — bawił widzów. Ale w skrytości ducha przemyślał Konrad o chwytach, które na naszym gruncie odpowiadałyby na nowo idei Brechta — o tym, by drażnić mieszczaucha. Szansę taką upatrywał na przykład w zmianie końcowego chóralu, który widza niemieckiego obrażał swoim kościelnym charakterem. A więc logicznie biorąc — gdyby strawestować jakąś polską pieśń religijną, rezultat musiałby być podobny. Od tego zamiaru jednak Konrad odstąpił.”¹⁸

Ale sam zamiar był znamieny. Swinarski szukał możliwości podobnego jak w teatrze Brechta sposobu oddziaływania na widza. I szukał go w konkretnej, polskiej rzeczywistości. Także w tradycji polskiego teatru szukał formy zbliżonej do epickiego teatru Brechta. Odkrył ją w kabarecie polityczno-literackim, bardzo zresztą wówczas popularnym. Miał bezpośrednie kontakty z STS-em. Zrobił tam, zaraz po powrocie z Berlina, sztukę Brechta *Ten, który mówi tak, i ten, który mówi nie*.¹⁹ Współpracował z Andrzejem Jareckim i Agnieszką Osiecką — z ich współudziałem powstały sceniczne adaptacje *Księżniczki Turandot* Gozziego²⁰ i *Ptaków* Arystofanesa²¹. Robił kabaretowe składanki dla telewizji, z którą wówczas dużo i chętnie współpracował.²² Współpracował też z aktorami, którzy już wówczas lub nieco później stali się luminarzami scen kabaretowych.

Aktorami, którzy świetnie potrafili stworzyć dystans wobec przedstawionej postaci, potrafili przy tym śpiewać, tańczyć, bawić się parodią i pastiszem. Wystarczy wspomnieć takich aktorów jak Kalina Jędrusik, Barbara Krafftówna, Wiesław Gołas, Zdzisław Leśniak, Wojciech Pokora.

W przedstawieniach zrealizowanych wspólnie z twórcami kabaretu dramaty były tylko materiałem do inscenizacji. Dopisywano sceny, które pozwalały na zachowanie dystansu wobec przedstawionych na scenie zdarzeń, pozwalały na obnażenie ich teatralności. „Ten, sądząc z mowy, gestów, min / Nie może być cesarzem Chin / Lecz choć ma wygląd niezbyt dworski / Na szczycie stanie pan Jaworski” — śpiewano w *Księżniczce Turandot*, a na końcu przedstawienia aktorzy pobierali gaże od szefa trupy grającego w przedstawieniu rolę Kata. Dystans wobec zdarzeń tworzyły w przedstawieniach przede wszystkim najrozmaitsze parodystyczne stylizacje. W *Orlistanie (Ptaki)*, gdzie toczy się spór ptasich bohaterów — Walczaka i Nowaka, tańczono i śpiewano krakowiaka, rock and rolla, poloneza, wygrywano melodie kościelne i melodię *Roty*, parodiowano poematy wieszczów. Swinarski wykorzystywał zderzenia różnych konwencji i gatunków teatralnych. W *Ten, który mówi tak, i ten, który mówi nie* „ludowi bohaterowie posługiwali się wystudiowanym, ale i sprawnym technicznie gestem i ruchem, nie tyle mówili, ile raczej recytowali tekst, śpiewali songi często przy wtórze chóru, w scenerii czystej i szlachetnej”.²³ *Księżniczka Turandot* była stylizowana według konwencji comedii dell'arte.

Te przedstawienia zabawne, roztąnczone i rozśpiewane dosyć się publiczności podobały. Dostrzegano w nich nie tylko zabawę. „Ta satyra na nasze sprawy lokalne, czasem specyficznie warszawskie, niekiedy zresztą powierzchowna, ma ambicje, by dotknąć swoim ostrzem spraw donioślejszej wagi.”²⁴ — pisano o *Ptakach*. A o *Księżniczce Turandot*: „Nie uderzając w wielki dzwon socjologizowania, pokazał jednak, że przekomarzania swawolnej Księżniczki nie odbywają się w jakiejś próżni. Czarująca piękność ma całkiem pozbawiony wdzięku zwyczaj siadania na plecach swoich niewolników, a wiotkie przeguby wachlujących ją dworek spowite są w gustowne łańcuszki. [...] Nie przekroczono oczywiście granic żartu — ale przedstawienie uzyskało przez to przekorę i dystans do wszelkich jednoznacznych konkluzji.”²⁵ Chociaż — jak wspomina Andrzej

Jarecki — podstawową troską Swinarskiego był wówczas problem: czego widz może się z przedstawienia nauczyć?

Wydaje się jednak, że Swinarski w tym czasie przede wszystkim znakomicie bawił się teatrem. „Robiło to niekiedy wrażenie, iż więcej radości sprawiało mu nauczanie aktorów poprawnego, profilowego spaceru pantomimicznego (który to krok z upodobaniem prezentował zespołowi), uzyskanie klasycznej jasności ubogiego gestu i ściśle celowego ruchu, niż zgłębianie znaczenia tej dialektycznej bajki.”²⁶ (*Ten, który mówi tak, i ten, który mówi nie*). Jednak zabawa w teatr czy zabawa teatrem, sceniczny żart, gra czytelnymi aluzjami nie wystarczały mu.

Dowodem na to są utrzymane w zupełnie innej tonacji przedstawienia z tego okresu, których tematem jest faszyzm. W 1958 roku Konrad Swinarski wystawił w Berlinie sztukę Thomasa Christophera Harlana *Bez pomocy Anioła. Kronika z getta warszawskiego*. W 1960 w Teatrze Żydowskim w Warszawie wystawił *Strach i nędzę III Rzeszy* Brechta.²⁷ O ile warszawskie „kabaretowo-brechtowskie” przedstawienia, dążąc do doraźnej aktualizacji sztuk, nie dotyczyły nazbyt istotnych problemów współczesności, to przedstawienie berlińskie, odwołując się do historii, podejmowało najbardziej dotkliwy wówczas w Niemczech problem. Szczególnie dla młodzieży, która wojnę pamiętała z dzieciństwa. Swinarski wyreżyserował sztukę Harlana z zespołem bardzo młodych ludzi, przeważnie amatorów. Praca nad tym przedstawieniem była dla nich czymś znacznie ważniejszym niż tylko robieniem teatru.²⁸ Wraz z nimi w spektaklu grała znakomita aktorka Cipé Lincovsky. Przedstawienie spotkało się z bardzo silnym rezonansem społeczeństwa, grane było ponad rok w berlińskiej Kongresshalle.²⁹

Sztuka Harlana dzieje się współcześnie w Izraelu. Młodzież w kibucu chce poznać od starszych czasy wojny. Odgrywa sceny z życia warszawskiego getta, przytacza też dokumenty. Hitlerowcy, „Szarzy”, jak się ich w sztuce nazywa, nie są na scenie obecni. Ich działania, presja straszliwej, anonimowej siły odbija się w zachowaniach osaczonych w getcie Żydów, dorosłych i dzieci. Przedstawionych bez heroizacji, bardzo prostym językiem. Tłem scenicznych zdarzeń była odrapana szara ściana, miejsce akcji poszczególnych scen wyznaczały przestawiane szare fakturowane parawany opatrzone napisami. Postaci ubrane były w zgrzebne lachy, rekwizyty były autentyczne. Sceny prze-

dzielały songi i prezentacja dokumentów. Przedstawienie odebrano jako bardzo „brechtowskie”. Nie zastanawiano się zresztą dłużej nad jego estetyką, zbyt żywe były problemy, o których mówiono ze sceny.

W Warszawie Swinarski zrealizował sztukę Brechta, związaną dokładnie z tym samym tematem. Sceny *Strachu i nędzy III Rzeszy* Swinarski przedkładał fragmentami sztuki Harlana, filmami i dokumentami przedstawiającymi historię zagłady Żydów polskich. Swinarski uważał, że nie można dzisiaj widzieć tej sztuki jako „tragedii narodu, który załamuje się pod naporem przemocy. Oderwanie tych scen od historii byłoby nowym rodzajem jej zakłamania. Dzisiaj wiemy, że społeczeństwo, które niemal bez sprzeciwu załamało się pod naporem hitlerowców, wkrótce samo zaczęło łamać narody Europy. Dlatego należy na utwór spojrzeć inaczej — historycznie, to znaczy z perspektywy skutków. Należy patrzeć na «übermenscha» z czasów dojścia Hitlera do władzy jako na tego, który w obawie o własną egzystencję gotów jest zamordować człowieka.”³⁰ Swinarski myślał więc w sposób bardzo Brechtowi bliski. Ale konsekwencją rozumowania Swinarskiego staje się konieczność adaptacji utworu Brechta.

W 1960 roku Swinarski został laureatem nagrody im. Leona Schillera, przeznaczonej dla młodego reżysera za wybitne osiągnięcia w dziedzinie inscenizacji teatralnej.³¹ Był więc już dosyć znanym i uznanym reżyserem. Jednak z przedstawień, które do tego czasu reżyserował, naprawdę pozostały w pamięci polskich widzów trzy inscenizacje: *Opera za trzy grosze* i dwa spektakle, o których nie było dotąd mowy: *Smak miodu* Shelagh Delaney zrealizowany w 1959 roku w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku i *Historia o Miłosiernej, czyli testament psa Ariano Suassuna*, po raz pierwszy zrealizowana w 1960 roku w Teatrze Ateneum w Warszawie.³² Były to spektakle, które zachwyciły widzów. Oba, w różny sposób, zdają się świadczyć o odchodzeniu Swinarskiego od myślenia o teatrze i świecie w kategoriach Brechtowskich.

Smak miodu, sztuka młodej, gniewnej Angielki, jakkolwiek by ją czytać, jest sztuką psychologiczną. Motywacji działań postaci nie sposób wyjaśnić w niej tylko na płaszczyźnie socjologicznej, chociaż i ona jest ważna. Postaci domagają się tam potwierdzenia swojej indywidualności i jednostkowości, domagają się głębszego psychologicznego poznania. Swinarski wiedział — mówił o tym już

w 1957 roku ³³ — że brechtowska analiza postaci nie przystaje do każdego typu dramaturgii. W *Smaku miodu* po raz pierwszy tak wyraźnie sam spróbował innej. Pomogli mu w tym młodzi, znakomici aktorzy, Elżbieta Kępińska (Jo) i Władysław Kowalski (Geoffrey). Po raz pierwszy uczucia i przeżycia postaci stały się równie ważne jak ich, uwarunkowane społecznie, działania. Punktem wyjścia inscenizacji była niemal realistyczna dosłowność działań i sytuacji, poczynając od miejsca, gdzie rozgrywały się wydarzenia — nędznego, zapuszczonego pokoju z brudnymi filizankami w zlewie. Ale w tym samym pokoju, za przezroczystą zasłoną, stale obecny był kwartet jazzowy. „Muzyka miała pomóc widzowi, drogą wynikających z niej skojarzeń, do wyjścia poza zasięg treści, które zawiera sam tekst autorski. 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 bohaterowie sztuki.” ³⁴ Oba plany, realistycznie dosłowny i umownie muzyczny, zderzały się z ogromną siłą. Jak w ostatniej scenie, gdzie zgłośniony krzyk Jo, krzyk rozpacz i bólów porodowych ³⁵, kontrowała łagodna muzyka. W tytułach recenzji pisano o „gorzkim smaku miodu”, o „smaku miodu i smaku octu”. Po raz pierwszy Swinarski połączył i splątał z sobą w jednym przedstawieniu tak skutecznie dwie różne tonacje. W tym przedstawieniu widać także, co z Brechtowskiego myślenia o teatrze jest mu stale bliskie — przedstawianie rzeczywistości scenicznej w perspektywie różnych i rozbieżnych punktów widzenia.

Historia o Miłosiernej, czyli testament psa ma ulubioną przez Brechta, a później i przez Swinarskiego, formę moralitetu. „Rodzaj ten sugeruje określoną formę” — mówi Swinarski w cytowanym wywiadzie. W przedstawieniu jest to „ludowa szopka, występujące w niej osoby odgrywają tylko, pokazują kolejne *dramatis personae*”. Te i inne umowności, „potrzebne są dla uzyskania jakiegoś dystansu — dystansu kierującego myśl widza w sferę bynajmniej nie mistyczną, a raczej racjonalno-komiczną”. ³⁶ Rzecz dzieje się w starym garażu, a równocześnie, po raz pierwszy w twórczości Swinarskiego, scena przybiera kształt kościoła. „Na środku ołtarz: Miłosierna (w wotywniej różowo-złotej sukience, z koroną z polnych, zeschniętych kwiatków, cała

obwieszona; u góry wota bogatych, im niżej, tym biedniej, aż do narzędzi pracy i gwoździ włącznie) na starym samochodzie oblepionym świeczkami. Po obu bokach pozłacane bramy starego garażu, skąd przez duże, wycięte drzwiczki wkraczał diabeł z pomocnikami, a przez mniejsze, po drugiej stronie, anioł. W środku na górze małe Oko Opatrzności.”³⁷ Na samochodzie-ołtarzu pojawi się też czarny Manuel w białej szacie, czarne diabły z czerwonymi różkami dżgają widłami swoje ofiary, a wszystko to w rytmach żywej, południowoamerykańskiej muzyki wygrywanej na trąbie i perkusji. Ludowi bohaterowie, sympatyczni i sprytni Chico (Bronisław Pawlik) i Grillo (Marian Kociniak) wraz z kotem (pierwszym żywym stworzeniem w teatrze Swinarskiego), bawią swymi przemyślnymi conceptami, którymi udaje się im przechytrzyć tych bogatych i złych. A jednak ten moralitet miał wymowę nieco inną niż brechtowskie moralitety. Brecht — jak mówił Swinarski — „kategorie dobra i zła zamienił na kategorie biednego i bogatego”.³⁸ U Swinarskiego już rzecz nie przedstawia się tak jednoznacznie, chociaż jego bohaterowie ludowi są biedni i dobrzy. Ostateczne zwycięstwo zapewnia im łaska Miłosiernej wynagradzająca ich dobre uczynki, co w sztuce brazylijskiego konwertyty jest sprawą bardzo ważną. Tak charakterystyczna w działaniu bohaterów Brechta taktyka staje się dla Swinarskiego równie ważna jak etyka. Swinarski uprzedzał, że nie o to chodzi, żeby „widz uwierzył, że mamy do czynienia z prawdziwym Chrystusem”³⁹, a recenzenci, oczarowani przedstawieniem, pisali: „zapalił nim Panu Bogu świeczkę i diabłu ogarek”.⁴⁰ Rzecz nie w tym, że „uwierzyli” w scenicznego Chrystusa, ale że przyjęli także — nie tylko — tę perspektywę widzenia rzeczywistości, która wynikała z obecności na scenie Chrystusa, Miłosiernej, jednym słowem, z formy chrześcijańskiego moralitetu. Spektakl został odebrany nie tylko jako forma, która została nasycona zupełnie inną treścią, ale jako uwspółcześniony moralitet. Można by przypuszczać, że stało się tak jak w wypadku Brechta z jego *Operą za trzy grosze*, która wbrew zamierzeniom autora odniosła sukces jako opera właśnie. Przypuszczenia tego nie potwierdzają jednak dalsze poszukiwania Swinarskiego.

Będzie on potem stale wykorzystywał w swoich przedstawieniach różne gatunki teatralne, ale w inny sposób niż czynił to Brecht i on sam dotychczas. Rzecz polegała na przesunięciu akcentów. Gdyby posłużyć się Bachtinowską

klasyfikacją użycia „cudzego słowa”, można by powiedzieć, że to, co było u Brechta „parodystyczno-ironicznym” jego wykorzystaniem, a więc narzucającym własny punkt widzenia osoby, która się nim posługuje, staje się u Swinarskiego wykorzystaniem „polemiczno-dialogowym”, dopuszczającym do głosu treści, które sobą niesie.⁴¹ Trudno powiedzieć, na ile wówczas świadomie. Wiadomo tylko, że Swinarski miał szczególny sentyment do tego dramatu.⁴²

Około 1960 roku reżyser ponownie udziela wywiadów na temat twórczości Brechta, mówi o nim już w nieco innej niż w 1957 roku tonacji. W dalszym ciągu ma dla niego szacunek i uznanie. Uważa, że kontakt z Brechtem dał mu przede wszystkim jedno: „najgłębsze przekonanie, że technika reżyserowania podlega sprawom myślenia”.⁴³ Natomiast uważa, że „większość jego sztuk trudno traktować inaczej, jak historycznie”.⁴⁴ Bardzo podkreśla fakt, że „Brecht pisał dla określonego widza i o określonym społeczeństwie. [...] Nie wydaje mi się, żebyśmy mogli dzisiaj wystawiać sztuki Brechta w takiej formie, jak sobie on tego życzył, z tej prostej przyczyny, że przedmiot, który chcielibyśmy krytykować, wygląda u nas zupełnie inaczej, względnie go nie ma.”⁴⁵ Uważa, że istniejący w świecie kult Brechta „opiera się na dosyć przewrotnej zasadzie. Bo z jednej strony chce się dowieść przy pomocy Brechta, że historia się powtarza, a z drugiej, że się nie powtarza.” Bardzo krytycznie odnosi się do epigonów Brechta, tych, którzy „tworzą postaci z jakichś zapamiętanych gestów z innych jego sztuk — zamiast zająć się obserwacją życia, ograniczają się do obserwowania dzieł mistrza”. Stwierdza kategorycznie: „Albo się jest na tyle racjonalistycznym marksistą, że się rozumie intencje i postawę Brechta, albo się jest na tyle estetą, że nie wolno tykać tego autora. Estetyka Brechta jest nieodłączna od myślenia politycznego.”⁴⁶

Sam Swinarski wystawiał w tym czasie sztuki Dürrenmatta — *Anioł zstąpił do Babilonu* i *Frank V.*⁴⁷ Dürrenmatta, który tak o Brechcie mówił: „Świat — to znaczy scena, która ów świat oznacza, jest dla mnie czymś zagadkowym, niesamowitym, splotem nieszczęść, które należy przyjąć, lecz przed którymi nie można kapitulować. Świat przeraża człowieka, nieuchronnie więc posiada groźne cechy — rozpatrywane z zewnątrz nie byłyby tak groźne — nie mam jednak prawa ani możliwości umieszczania się z zewnątrz samego siebie. Słowa pociechy w pisarstwie są często

aż nazbyt łatwe i uczciwiej jest chyba zachować ludzki kąt widzenia. Teza Brechta, którą rozwija on w jednej ze swoich scen ulicznych, że świat to nieszczęśliwy wypadek i trzeba pokazać, jak do tego wypadku doszło, może stworzyć wspaniały teatr, czego zresztą Brecht dowiódł, lecz przy przeprowadzeniu dowodu trzeba tu zrezygnować z większości argumentów: Brecht myśli w sposób nieubłagany, ponieważ w równie nieubłagany sposób o wielu sprawach nie myśli.”⁴⁸ Wydaje się, że Swinarski w tym czasie zaczyna podzielać wątpliwości Dürrenmatta dotyczące Brechtowskiej wizji świata, zaczyna myśleć o sprawach, o których dotąd nie myślał. Mówią o tym przede wszystkim jego przedstawienia realizowane w latach 1963—1965.

Do 1962 roku Swinarski pracował dużo i szybko. W teatrze dramatycznym, telewizyjnym, operowym.⁴⁹ Nigdy później nie robił naraz tak wielu różnych rzeczy. Jakby chciał w różny sposób wypróbować swoje siły. Interesowało go i wystawienie składanki wierszy czy piosenek w telewizji, i reżyseria opery Strawińskiego, i inscenizacja dramatów Dürrenmatta. Każdej z tych prób poświęcał sporo pracy i serca, o czym świadczą wspomnienia współpracowników. „Pamiętam jego rzeczowy stosunek i do komичnego «serialu» telewizyjnego *Przygody Wojciecha Ozdoby*, i do wodewilu Osieckiej *Przesada*, i do widowisk będących montażem popularnych piosenek — Konrad nie ulegał modnemu ośmieszeniu pieśni masowych z lat pięćdziesiątych i serio traktował folklor podmiejski Grzesiuka — i do szopki telewizyjnej z roku 1962 nazywanej *Antyszopką*. Umiar i specyficzne poczucie humoru pozwalały mu stwarzać zamkniętą formę z drobiazgów. Drobiazgi te starannie rzeźbił. Badał skutki persyflażu, parodii, szukał trafnego rytmu widowiska, przedstawiając jego elementy tak i siak, szukał tego jedyne go rekwizytu, który rozwiązuje i problem działania, i znaczenia.”⁵⁰ „Projektując wspólnie z Konradem — wspomina z kolei Ewa Starowieyska — przeszłam surową, znakomitą i solidną szkołę. Te teatry stwarzane w domu, wymyślane nocami na Saskiej Kępie. Ta niezwykła, niezastąpiona osobowość. On był najwyższym sędzią i jego aprobatą najwyższą nagrodą. Tylko że uzyskanie tej aprobaty było bardzo trudne. Wszystkie dotychczasowe pojęcia zostały wywrócone i moje działania początkowo były całkowicie intuicyjne. Konrad był niezwykłym kolorystą. Niesłychanie subtelny. Gama kolorystyczna, która go interesowała, była nie za długa,

ale w tych ramach ogromnie bogata. Kolor szary, już nawet w tej długo wybieranej szarości, zawsze był dla niego nie dość zimny lub nie dość ciepły. Chwytałam się często w końcu metody pointylistycznej i dopiero dziesięć bliskich sobie szarości razem oceniał jako niezłą szarość. Zadręczał mnie przy *Arturze Ui*⁵¹ kolorem kostiumu dla Łomnickiego. Kolor miał być «weneryczny». Dziesięć razy przemalowany projekt, gruby już od farby, osiągnął wreszcie upragniony fioletowobrazowoszary kolor, który go zadowolił. Był to kolor wyjątkowo plugawy.”⁵²

W tym czasie sam stosunkowo często zajmował się scenografią. Wydaje się, że był to w jego biografii okres bardzo intensywnych poszukiwań, prowadzących w różne strony, okres prób, jeszcze nie sprecyzowanych dążeń, jeszcze nie wykryszalizowanych poglądów i zapatrywań.

Od końca 1962 roku Swinarski przez dwa lata przebywał głównie za granicą. Najpierw kilka miesięcy w Nowym Jorku jako stypendysta, potem w Niemczech Zachodnich. W Polsce wystawia w tym czasie tylko *Czarowną noc* i *Zabawę* Sławomira Mrożka.⁵³ Ale to, co ważne w artystycznej biografii Swinarskiego, dzieje się w Berlinie. W krótkim czasie, pomiędzy 1963 a 1965 rokiem, Swinarski współtworzy nowy teatr, Schaubühne am Halleschen Ufer, reżyseruje przedstawienia na scenie Schiller Theater. Prapremiera zrealizowanej tam sztuki Petera Weissa *Męczeństwo i śmierć Jean Paul Marata...* przynosi mu światową sławę. Tę słynną inscenizację poprzedzają pierwsze w twórczości Swinarskiego realizacje dramatu elżbietańskiego. Coraz wyraźniej zmienia się krąg zainteresowań reżysera oddalając go coraz bardziej od światopoglądu teatru Brechta.

W 1963 roku wystawia w Lubece *Wieczór trzech króli*.⁵⁴ Dosyć przypadkowo sztukę zaproponował mu dyrektor teatru. Mówił o tym przedstawieniu po latach: „Jeszcze głupio wtedy myślałem próbując zrobić taki pośredni komentarz do sztuki [...], to był taki komentarz socjologiczny, że to całe szczęście zbudowane jest na wyzysku kolonialnym. No i na tych miejscowych policyjnych systemach.”⁵⁵ W tej sztuce nie ma bajeczki, lecz jest to okrutna prawda... pod pozorem pewnych słodczy. No i nieistotne było to, że brat jest podobny do siostry, lecz, że ta harmonia na końcu jest bardzo względna. Tam był zarodek tego, co potem robiłem w *Śnie nocy letniej* i *Wszystko dobre...* Tylko to jeszcze było widziane nie z punktu widzenia psychologii



1. KONRAD SWINARSKI NA PRÓBIE *DZIADÓW*. STARY TEATR, KRAKÓW 1973



2. KONRAD SWINARSKI (STOI TRZECI OD LEWEJ) Z INNYMI UCZESTNIKAMI PRZEDSTAWIENIA W WIELICZCE. OK. 1942



3. KONRAD SWINARSKI (W ŚRODKU) Z ZESPOŁEM ŻEGLARZA. KALISZ,
TEATR IM. BOGUSŁAWSKIEGO, 1955



4. KONRAD SWINARSKI I JÓZEF NOWAK NA PRÓBIE SZTUKI BRECHTA
PAN PUNTILA I JEGO SŁUGA MATTI. WARSZAWA, TEATR DRAMATYCZ-
NY, 1958





6. *OPERA ZA TRZY GROSZE* BRECHTA. WARSZAWA, TEATR WSPÓŁCZESNY, 1958. OD LEWEJ: HALINA KOSSOBUDZKA (PANI PEACHUM), ALEKSANDER BARDINI (PEACHUM), KALINA JĘDRUSIK (POLLY)



5. JÓZEF NOWAK JAKO MATTI W *PANU PUNTILI I JEGO SŁUDZE MATTIM*



7. *BEZ POMOCY ANIOŁA HARLANA*. BERLIN ZACHODNI, JUNGES ENSEMBLE-THEATER IN DER KONGRESSHALLE, 1958. PIERWSZA Z PRAWEJ BARBARA MORAWIECZ



8. *KSIĘŻNICZKA TURANDOT* GOZZIEGO. WARSZAWA. TEATR DRAMATYCZNY, 1959. SCENA ZBIOROWA



9. *PTAKI* WG ARYSTOFANESA. WARSZAWA, TEATR DRAMATYCZNY,
1960. SCENA ZBIOROWA

poszczególnych postaci, ale w takim ogólnym socjologicznym szkicu.”⁵⁶

Przed realizacją *Wieczoru trzech króli* Swinarski był w Londynie. Scenografia miała przypominać miejsce, gdzie niegdyś stał teatr Globe, a obecnie mieszczą się składy i magazyny portowe. Rzecz działa się we wnętrzu przypominającym jakiś obskurny magazyn nad Tamizą. Już wcześniej reżyser zaznaczał piętnem zużycia przedmioty obecne na scenie, z podobnych jak Brecht względów. Tutaj jednak, w tym pomysle pokazania, co zostało z budynku Globe, można dopatrzeć się jeszcze innego sensu. Próby konfrontacji myśli z materią życia od niej niezależną. Próby bardzo istotnej z perspektywy dalszych poszukiwań reżysera.

Do takiej interpretacji skłania inny, znacznie bardziej drastyczny, nie zrealizowany pomysł reżysera z tego czasu. W Schaubühne am Halleschen Ufer „szalenie chciano — opowiada po latach — żebym zrobił socjalistyczny teatr w mniemaniu, że moje pojęcie socjalizmu jest identyczne z ich pojęciem. Ale moje było inne. Po prostu uważałem, że należałoby zrobić coś, co tam stałoby się naprawdę dyskusją społeczną. Miało to być przedstawienie o Róży Luksemburg i Karolu Liebknechcie. Więc zaproponowałem, żeby wyciągnąć te dwa trupy z Landwerhkanal — kanału, który był tuż obok teatru — i wnieść je do teatru, i zacząć mniej więcej zorganizowaną dyskusję, co te trupy dzisiaj dla nas znaczą. Teatr był przerażony.”⁵⁷ Bardzo trudno powiedzieć, na ile dążenie reżysera do konfrontacji idei z materią życia, inaczej niż u Brechta rozumianej, bo widzianej w perspektywie skończoności ludzkiej egzystencji, dążenie do konfrontacji ludzkich dążeń z nieubłaganim biegiem świata, przypadkowo tylko zbiegło się z zainteresowaniem reżysera dramatem elżbietańskim. To Goethe powiedział o Szekspirze: „Wszystkie jego sztuki obracają się wokół tajemnego punktu (żaden filozof nie dopełnił go jeszcze ani nie określił), w którym nasza indywidualność i wolność woli, do której rościmy sobie pretensje, zderza się z nieuniknionym biegiem świata. Nasz zepsuty smak do tego stopnia przesłania mgłą nasze oczy, że potrzeba nam niemal nowych narodzin, aby wydobyć się z tego mroku.” Z tego zdania Goethego Zygmunt Łempicki wywodzi szczególnie typ niemieckiego realizmu, z jego dynamiczną koncepcją rzeczywistości. Jest to tradycja, która wydaje się bardzo Swinarskiemu bliska.

„Problematyka dynamicznej koncepcji rzeczywistości występuje w różnych formach i odcieniach — pisze Łempicki. — Rozdarcie stanowi przesłankę zwycięstwa tego dynamicznego typu realizmu niemieckiego w jego różnych, niekiedy bardzo jaskrawych formach. Niezależnie od różnorodności przejawów artystycznych tego rozdarcia, uświadomienie sobie rozdzwieku między doświadczeniem i ideą, między roszczeniem a spełnieniem, między uczuciem a przedmiotem, między wolą życia a metafizyczną prapodstawą rzeczywistości, między pędem do wolności a prawem albo przemocą, między postulowaną formą życia a obowiązującą normą życiową — jest niejako pryzmatem, który umożliwia nowe spojrzenie na rzeczywistość.”⁵⁸

Na pewno dramat Szekspira zaczął Swinarskiego fascynować — „Dostrzegłem tam jakąś nieprzebraną głębię życiowych spraw, filozoficznych i tak dalej.”⁵⁹ Zaraz po *Wieczorze trzech króli* wystawił dramat elżbietńskiego Anonima *Arden z Feversham*⁶⁰ w berlińskim Schaubühne am Halleschen Ufer. Swinarski uczestniczył w założeniu tego teatru, z czego był dość dumny.⁶¹ Nie bez powodu. Schaubühne stała się potem, za czasów Petera Steina, jednym z najlepszych teatrów w Europie. Ciekawa przy tym jest pewna zbieżność poszukiwań obu wybitnych reżyserów. Teatr, wedle słów Swinarskiego, założyła „grupa ludzi, którzy skończyli teatrologię w Berlinie, i był scenograf, i jedna pani dostała 10 tysięcy posagu, bo jej ojciec się oburzył, że córka kapitalisty idzie do teatru i ją wydziedziczyli...”⁶² Do współpracy zaprosili go artyści, z którymi niegdyś pracował przy realizacji przedstawienia *Bez pomocy Anioła*, przede wszystkim scenograf — Klaus Weiffenbach. Znali jego umiejętność pracy z amatorami, wierzyli, że potrafi coś zrobić nawet z bardzo mało doświadczonym zespołem. Swinarski wyreżyserował *Historię o Miłosiernej*. Miłosierna jak zwykle go uratowała.⁶³ Przedstawienie było sukcesem młodego teatru, teatr dostał subwencję, zaczął wcale dobrze prosperować. Do następnego przedstawienia można już było zaangażować dobrych aktorów. Wtedy Swinarski wyreżyserował tam *Ardena z Feversham*.

Żaloszna i prawdziwa tragedia Pana Ardena z Feversham w hrabstwie Kent... jest prawie kryminalną historią, opowiadającą o żonie, która wraz z kochankiem z niższych sfer usiłuje, po wielokroć bezskutecznie, zabić swojego męża. W końcu zabójstwo się udaje, a kochankowie i wszy-

scy wplątani w to morderstwo stają przed sądem. Swinarskiego zainteresowała w niej sprawa tragizmu, co wcale wobec tej właśnie sztuki elżbietańskiej nie jest oczywiste. Jest w niej równie wiele materiału na komedię czy farsę. To zapewne zaważyło nad jej wyborem do inscenizacji, ale przedmiotem komentarza reżysera do przedstawienia jest sprawa tragizmu. Komentarz brzmi jeszcze bardzo „brechtowsko”: „1. Opowiada się tu pewną historię kryminalną, w której ani mordercy, ani zamordowani nie są bez winy. Motywy zbrodni uzasadnione są nie tylko charakterami, ale społecznymi warunkami epoki. Dzięki temu sztuka zasługuje na to, żeby się nią dzisiaj zajmowano.

2. Pierwotne określenie tej sztuki mianem tragedii oznacza nie tylko rodzaj utworu, lecz także wyższy przymus decydujący o losie morderców i ofiary. Wyrok końcowy jest nie tylko wyrokiem sędziego, pomyślano go również jako wyrok losu: ze zła może powstać tylko zło. (Fakt, że ów sąd skazuje także niewinnych, takich jak Bradshaw czy sługa, miało chyba tylko podkreślić zło tkwiące w mordercach: zabrało ono kilka ofiar.)

3. Owa sprawiedliwość mieniła się ongiś sądem boskim lub niemal boskim. Toteż pojawia się ona w inscenizacji ze swoimi historyczno-alegorycznymi atrybutami. Atrybuty, które niegdyś nadawały jej nimb i aureolę, miały w tym wypadku służyć do odarcia jej z nimbu i wytłumaczenia.

4. Podobne postępowanie należy zastosować do stylu gry aktorskiej. Tradycyjne formy wielkiej tragedii autor wykorzystał w szeregu scen w sposób parodystyczny, to znaczy krytyczny. Inscenizacja obrała tę metodę jako zasadę. Koturnowy styl tragedii nadawał się ongiś do przedstawienia losów, którymi właściwie można by inaczej pokierować.

5. Szeregowi osób nadano w trakcie opracowania ważniejsze kontury. Tak więc kontakty Franklina z Ardenem nie mają charakteru li tylko przyjacielskiego, lecz przede wszystkim handlowy.

6. Ballada sługi opowiada fabułę ze stanowiska osoby zainteresowanej, która wskutek swej społecznej pozycji i wbrew własnej woli została wplątana w aferę, gdzie nadzieja na boską sprawiedliwość jest jedyną nadzieją jaka jej zostaje na tym świecie.”⁶⁴

Tym samym komentarzem Swinarski opatrzył krakowskie przedstawienie. Podobieństwo, chociaż na pewno nie

identyczność, obu inscenizacji, a nawet podobna w Berlinie i Krakowie reakcja publiczności, upoważnia do łącznego omawiania obu przedstawień.

Rzeczywiście, w inscenizacji zostały wydobyte akcenty społeczne, poczynając od rzeźniczej przeszłości Mosby'ego (kochanka Alicji), przez sponiewierane przez los postaci dobrych sług Zuzanny i Michała, a kończąc na zamykającym przedstawienie obrazie odchodzącego ze skrzyneczką kosztowności Franklina. Jedynej postaci, która zachowała dobre imię, a przy okazji sprytnie zdobyła majątek. „Rewolucyjność — pisze niemiecki recenzent — pozostała tylko programem. Naiwność sztuki zwraca się przeciwko marksistowskiej nadbudowie krytyki społecznej.”⁶⁵ Dystrans wobec tragicznych wydarzeń, który w samym tekście tworzy ich wielokrotne, w różnych wariantach powtórzenia, Swinarski dodatkowo wzmocnił wprowadzając dopisaną do dramatu balladę Zuzanny komentującą wydarzenia z jej punktu widzenia, nade wszystko zaś posługując się różnego rodzaju stylizacyjnymi parodiami i chwytami czysto komediowej proveniencji. Tak na przykład, w jednej ze scen Arden siedzi za stołem (stół i łóżko były mieszczkańsko solidne), spokojnie rozmawia, za nim już czyha zbir z przygotowanym do ciosu nożem, obok drugi z wzniesioną do uduszenia chustą. Mosby spokojnie wznosi toast, Alicja patrzy na to wszystko przerażona, z otwartymi ustami. Kiedy indziej krzyczy histerycznie, bo wypada na nią ze skrytki trup Ardena, strasząc swoim wyglądem (miał on zamiast oczu piłeczki ping-pongowe. Komizmowi i parodii służyło w dużych partiach przedstawienia przerysowanie i ostre tempo gry aktorów. Ale równocześnie Mirosława Dubrawska (Alicja) wspomina, że początkowo tę sztukę Swinarski analizował zupełnie serio, jeśli nie jak tragedię, to w każdym razie jak poważny dramat psychologiczny. Alicja miała być rzeczywiście do szaleństwa zakochana w Mosbym, zbrodnie popełniać z miłości do niego, nieświadoma, że jej kochankowi zależy tylko na jej pieniądzech. Równocześnie jednak miała być przywiązana do swojego męża i dlatego, a także ze względu na moralne skrupuły, niełatwo decydowała się na mord. Dopiero na scenie reżyser maksymalnie przyspieszając tempo gry aktorów i obudowując ich działania inscenizacją zaczął inaczej oświetlać wydarzenia. Końcowa scena sądu rozgrywana była całkiem serio w tle Oka Opatrzności, koła Fortuny i globu, w towarzystwie dwu aniołów, jak na Sądzie

Ostatecznym. Z różnych chrześcijańskich atrybutów utkana też była bogato fakturowana kurtyna, która przedzielała sceny przedstawienia.

„Przedstawienie jest sukcesem — ale tylko połowicznym — pisał Ludwik Flaszen. — Po to, żeby uderzyć we właściwą strunę, potrąca reżyser po drodze kilka innych o brzmieniu niezbyt określonym. Przedstawienie ma być rozegrane w konwencji parodystycznej. A jednocześnie unieść problematykę tragedii. Czy parodia jednak zdolna jest sprostać takiemu zadaniu? Polega ona przecież na bagatelizowaniu treści i drwiącym sprowadzeniu jej do — formy. Parodia może być jednym z motywów tragedii — nie może wyrazić jej całkowicie. Toteż zapędy parodystyczne utrzymuje reżyser na wodzy. Wyraźnie dochodzą one do głosu w niektórych tylko scenach. W innych dominuje tonacja pół żartem, pół serio. Sądzę, że tonacja ta nie została należycie uformowana w tworzywie aktorskim. Stąd w przedstawieniu liczne białe plamy.

Jest ono bardzo udane tam, gdzie parodia osiąga swój pełny wymiar. Tam, gdzie przeistacza się w jakiś grand guignol, w popisy humoru makabrycznego — z demonicznymi planami zabójstwa, z trupem w okrwawionym całunie, z owym tonem cynicznie rzeczowym, który traktuje mord jako fachowe zadanie do wykonania. I tam wreszcie, gdzie utrafia w ton ludowej ballady o zbrodni i karze — tyleż naiwny, co nie pozbawiony świętej grozy [...]. Najpełniej dochodzi on do głosu w scenach końcowych — i w finale. Nie jesteśmy wprowadzicie zbyt pewni, czemu pan Arden na tyle był odrażający, by w morderstwie zawierały się motywy moralnie słuszne (chyba niecny posiadacz?), ani czemu mielibyśmy współczuć skazanym zbrodniarzom, którzy go zadźgali, ani czemu grozą ma nas napawać surowy wyrok sprawiedliwości (co prawda według okrutnego kodeksu czasów feudalnych), ani czemu nad losami postaci ciąży tragedia fatalność. Sam przebieg przedstawienia nie tłumaczy tego wszystkiego konsekwentnie.”⁶⁶

Jeśli wierzyć Flaszenowi — i innym recenzentom — komentarz reżysera opublikowany w programie niezbyt przystawał do przedstawienia. O różnorakich niekonsekwencjach tego spektaklu mówili niemal wszyscy recenzenci. Jest coś istotnego w tych niekonsekwencjach, zdają się świadczyć o poszukiwaniach, które jeszcze nie znalazły właściwego scenicznego wyrazu, ale których kierunek zaczyna powoli być widoczny. Poszukiwaniach, które wbrew

jednoznacznym komentarzem, prowadzą reżysera w rejon odległy od brechtowskiej ideologii. Znamienne jest tu zainteresowanie tragedią. Swinarski nie chce się z nią pogodzić, a równocześnie zależy mu na ocaleniu jej problematyki i przywołaniu związanego z nią świata wartości. Brecht całkowicie tragedię negował. W tym przedstawieniu można by widzieć pierwszą próbę konfrontacji problematyki tragedii i problematyki społecznej, konfrontacji obecnej w jego późniejszych spektaklach, takich na przykład jak *Kłątwa*. Próbę pod tym względem chybił. I zapewne jeszcze nie całkiem świadomą, może nawet nie zamierzoną.

Chrześcijańskie „atrybuty” zaczęły się teraz stale pojawiać w przedstawieniach Swinarskiego. W berlińskim przedstawieniu *Śmierci Tarelkina* Suchowo-Kobyłina⁶⁷ sceny przedzielała wielkiej urody kurtyna z aplikacjami, przedstawiająca Sąd Ostateczny. Te symbole na pewno nie służą „wytłumaczeniu” przedstawionych na scenie zdarzeń. Ogromna przepaść rysuje się między wizją świata przedstawioną na scenie a wizją świata przez te symbole przywołaną. (Najczęściej nad sceną Swinarskiego zawisa Oko Opatrzności, często powraca motyw Sądu Ostatecznego — w malowanych kurtynach i postaciach zbrojnych aniołów.) Scena staje się miejscem ich konfrontacji. W późniejszych przedstawieniach reżysera rozziw pomiędzy nimi się powiększa. Wtedy też użycie tych symboli staje się bardziej czytelne właśnie dlatego, że ma bardziej niż w *Ardenie* bluźnierczy wydźwięk. Przywołanie symboli staje się wyzwaniem, służy bezwzględnemu sprawdzaniu wartości, wartości najbardziej podstawowych. Jednakże już w *Ardenie* i *Tarelkinie* obecność symboliki chrześcijańskiej zdaje się stawiać pytanie o sens ludzkiej egzystencji, pytanie o wartości. Są to pytania, które w tej perspektywie nie zostały przez Brechta postawione nigdy.

W 1964 roku w Schiller Theater w Berlinie powstały dwie inscenizacje Konrada Swinarskiego, które stały się wielkimi wydarzeniami i były bardzo ważnym w jego twórczości doświadczeniem artystycznym: *Marat-Sade* Petera Weissa, czyli *Męczeństwo i śmierć Jean Paul Marata* przedstawione przez zespół aktorski przytułku w Charenton pod kierownictwem pana de Sade i *Pluskwa* Majakowskiego.⁶⁸ Pierwszą był *Marat-Sade*. Realizację tej sztuki zaproponował reżyserowi dyrektor Schiller Theater. „Po-

wiedział, że ja tylko mogę ją zrobić, dlatego że ja znam socjalistyczny teatr... Przeczytałem tę sztukę i wszystko, co mnie w niej zainteresowało nie dotyczyło socjalizmu, tylko względności... Ta sztuka składa się właściwie z cytatów z de Sade'a i Marata, i tekstów wiążących. No i pięciu reżyserów odmówiło robienia tej sztuki. Ale ja się jakoś nie bałem niczego. Istniała w tej sztuce ta równowaga, kto ma rację, kto nie ma — to znaczy racja jest pośrodku, między tym indywidualizmem i socjalizmem. [...] To było tak napisane, że nawet postaci nie były podzielone. To było tak napisane z metra, jak poemat. No, ja się zgodziłem pod warunkiem, że on sam tam pozmieniał różne rzeczy, potem się zaprzyjaźniłem z autorem — to znaczy urodziło się to w czasie współpracy, na scenie. Obsada aktorska była taka, jakiej już chyba nigdy nie będę miał, bo tam grało przynajmniej trzech wielkich aktorów, czterech.”⁶⁹

Powstało przedstawienie, które stało się wielkim wydarzeniem teatralnym, otrzymało nagrodę niemieckiej krytyki, zostało uznane za najlepsze przedstawienie roku.⁷⁰ Stało się też „dla tego teatru [Schiller Theater] pewnym progiem”⁷¹ — teatr ten zaproponował mi, że mogę tam zrobić wszystko, co zechcę, byleby wydać dużo pieniędzy. Bo jeżeli budżet teatru nie zostanie wykorzystany w tym sezonie — w przyszłym sezonie fundusze będą skreślone.”⁷² Wówczas Swinarski wyreżyserował *Pluskwę*. „Majakowski stał się dla mnie wtedy postacią wieloznaczną. Wieloznaczną z dwu powodów. Że pod pokrywką słów kryją się inne treści, tak, ale równocześnie odgadując go ze sceny, czułem, że i te treści, które scena niosła, nie są jeszcze ostateczne, jakie w nim są. A odgadnąć tego typu tajemnicę można właściwie dopiero na materiale ludzkim — i zafascynowało mnie to, żeby tę sztukę zrobić. A ponieważ byłem wtedy młodszy i bez skromności — wspomina reżyser w 1975 roku — 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 do społeczeństwa, nie w proporcjach — jeden do czterech, tylko w proporcjach jeden do stu, do dwustu. [...] No i — ponieważ podłożyło mi się pojęcie giganta pod ten budżet... A oprócz tego spotkałem się z aktorem, który był zafascynowany socjalizmem — co wśród Niemców na Zachodzie w owych

czasach [...] było jednak wyjątkiem. Spotkałem aktora tak wielkiego, na którym mogłem polegać, że tego Prisyppkina, którego on stworzył, będę mógł zderzyć z całą w ogóle problematyką, która mnie wewnętrznie wtedy interesowała — może nie na tyle, co dzisiaj, ale już po prostu gdzieś w zarodku istniała.”⁷³

Tak więc w obu sztukach interesowała Swinarskiego podobna problematyka, w podobnie wieloznacznym ujęciu. Oba też przedstawienia były gigantycznymi przedsięwzięciami teatralnymi. *Marat-Sade* na dwudziestu dwóch aktorów, czterdziestu statystów i pięciu muzyków, *Pluskwa* na dwieście czterdzieści osób — aktorów, statystów, akrobatów, muzyków. Nawet niedźwiedzie miały być obecne na scenie w tym spektaklu. Przy czym w *Maracie* cały zespół, przez cały czas trwania przedstawienia, był obecny na scenie, w *Pluskwie* zespół spotykał się w realizacjach wielkich scen zbiorowych. Wszyscy grali razem i każdy osobno grał swoją rolę, chociaż skrótkowo naszkicowaną. Praca nad realizacją przedstawień trwała stosunkowo długo i nie była wolna od napięć. „Często się tak dzieje, że najlepsze kreacje powstają wtedy, gdy aktor potrafi wykorzystać napięcie, jakie istnieje pomiędzy jego własną osobowością a wymaganiami reżysera. Ten rodzaj napięcia był tutaj na pewno. Jak dalece uważa to pan za pozytywne? — pytał reżysera po próbie generalnej *Marata* Otto Reiner. — To jest coś, do czego nie jestem przyzwyczajony. Mianowicie tutaj, skoro tylko ludzie zaczynają myśleć, zaraz się awanturują. To napięcie jest momentalnie wyładowywane. Sądzę, że aktorzy są przyzwyczajeni do innego sposobu reżyserowania, który mnie jest obcy. To znaczy, że się im coś każe wykonać, czego oni nie rozumieją. [...] Po prostu oni szybko za pomocą gotowych środków znakomicie budują rolę. Ale w tej sztuce to nie wystarcza, ona wymaga zupełnie innej techniki.”⁷⁴ W podobny sposób o pracy z niemieckimi aktorami będzie Swinarski mówił także później. Z rozmowy wynika, że — mimo różnych spiek — zespół Schiller Theater dał się porwać ideom reżysera i zaakceptował jego system pracy. Na zdjęciach z prób widać reżysera w swetrze i nie dopiętej koszulce, z rzadszą już, zaczesaną na bok czupryną. Siedzi na widowni, sam, obok aktorów i Petera Weissa, spięty, wpatrzony w scenę, z zaciśniętymi ustami, krzywi się, wybuchając śmiechem, patrzy szeroko rozwartymi oczyma, jakby chciał zahipnotyzować scenę. Albo stoi na scenie, poka-

zuje coś napiętym gestem dłoni, szczupły i drobny obok zwalistej sylwetki Schrödera. Ernst Schröder mówi o pracy ze Swinarskim: „Słowiański zwyczaj bardziej niż swobodnego obchodzenia się z będącym do dyspozycji czasem prób, długiego obmyślenia działań scenicznych i ciągłego ukierunkowywania ich po nowemu, niewzbudzania nigdy w aktorach zapału, niedawania nigdy inspiracji do tego, by cokolwiek uzewnętrznić dramatycznie albo wręcz przeszczarować wniósł na scenę autentyczne wyczucie czasu, co prowokowało powstawanie myśli, pozwalało na rodzenie się sytuacji scenicznych.” I dodaje: „Śmiem twierdzić, że estetyka dwóch inscenizacji Swinarskiego wystarczyła, by na długie lata zostawić ślad na tym, co działo się na niemieckiej scenie.”⁷⁵

Najważniejsze dla reżysera było to, że zdołał problemami utworów osobiście zainteresować aktorów i statystów, tak że stały się one inspiracją do ich własnych poszukiwań. „Ten katalizator, jakim był w tym momencie teatr — to było dla mnie jakieś wielkie przeżycie. Dlatego, że ci wszyscy ludzie, którzy na początku zachowywali się z rezerwą, nagle ogromnie pokochali całe to przedsięwzięcie. Gdybym powiedział, że to było stopienie w imię jakiejś ideologii, to bym skłamał. Było to po prostu w imię teatru. I nagle ten teatr przybrał kształt ideologii: stał się niby rzeczą ponad jakimś pustym hasłem.”⁷⁶

Temat dyskusji Marata i Sade’a, spór sprzecznych idei indywidualizmu i socjalizmu, staje się tematem obu wielkich inscenizacji berlińskich. W żadnym momencie nie jest sporem teoretycznym i abstrakcyjnym, jest zderzeniem idei, które odbija się na wszystkich planach i płaszczyznach przedstawienia. W *Maracie* rzecz rozgrywa się w przytułku Charenton. Na scenie wyłożonej kafelkami po bokach stoją urządzenia do hydroterapii, pacjenci w szpitalnych koszulach siedzą z tyłu, na trzech kondygnacjach, odizolowani od siebie przegródkami (jak w stallach lub plastrach miodu). Odgrywają przedstawienie. Dyrektor przytułku z rodziną zajmują miejsca w łoży. Wywoławcz prowadzi przedstawienie, biorą w nim udział muzycy, śpiewacy we frygijskich czapkach i pacjenci. Poza Maratem i de Sade’em, którzy zajmują miejsca po bokach sceny — de Sade w fotelu, Marat w wannie — pacjenci momentami tylko włączają się do akcji, chwilami tylko biorą udział w grze. Przedstawienie opowiada o wydarzeniach z 1793 roku, grane jest w roku 1808. Te dwa plany

czasu, tak samo jak dwa plany przedstawianej rzeczywistości — „szpitalny” i teatralny — wzajemnie się przenikają, nigdy nie wiadomo, który z nich przeważy. Mówiąc najprościej — nie wiadomo, na ile uda się zrealizować teatralny scenariusz de Sade’a. Może przeszkodzić tak choroba pacjentki — Corday, która nie zdoła się na czas obudzić, jak ingerencja cenzury — Coulmiera, który w przedstawionych wydarzeniach odczytuje (zamierzone) aluzje do współczesnej mu sytuacji politycznej. Postaci zostają pokazane w konfrontacji z sytuacją społeczno-polityczną, tą przedstawioną w sztuce de Sade’a po „zwycięstwie” rewolucji i tą, w której żyją za czasów Napoleona pod czujnym spojrzeniem Coulmiera i baczną opieką silnych Sióstr Miłosierdzia, nadzorujących działania pacjentów, dyrygujących nimi, a w razie konieczności ujarzmiających niesfornych. W żadnym z planów przedstawionej na scenie rzeczywistości nie zanikają sprzeczności pomiędzy jednostką a społeczeństwem.

W *Pluskwie* taka sama sprzeczność istnieje pomiędzy Prisypkinem i społeczeństwem w porewolucyjnej sytuacji NEP-u a Prisypkinem żyjącym w idealnym społeczeństwie państwa przyszłości. Źródłem tej sprzeczności jest w dużej mierze cielesność Prisypkina. Ciało, jego ograniczenia i wymagania, nie pozwalają mu utożsamić się ze społeczeństwem. A kiedy w przedstawieniu zostaje pokazany wśród zwierząt w zoologu, a wcześniej jeszcze, kiedy zamrożony zostaje wyrzucony na scenę razem z zamrożonymi kawałami mięsa — wyraźnie rysuje się także sprzeczność między jego naturą a naturą zwierząt. W każdym razie zostaje skonfrontowany tak ze społeczeństwem i jego ideałami, jak z ciałem.

Postaci z *Marata* oglądamy również w konfrontacji z ciałem. Pacjenci, częściowo naprawdę chorzy, oddają się swoim autystycznym ćwiczeniom. Marat zanurzony w wannie nie może opanować swędzenia chorej skóry; szybko myślący de Sade jest „bardzo otyły, porusza się z wysiłkiem oddychając ciężko”.⁷⁷ Sprzeczności istnieją w samych postaciach. Dążenie Marata do działania w imię poprawy społecznego życia pozostaje w sprzeczności ze stanem jego zdrowia uniemożliwiającym mu czynne działanie. „Cieleśne więzienia gorsze są od najgłębszych kamiennych lochów”⁷⁸ — mówi w sztuce Markiz de Sade. Społeczne i cielesne „więzienie”, mimo opozycji między nimi, jest tym samym źródłem sprzeczności między człowiekiem a świa-

tem. Sprzeczności, która na żadnym planie nie zostaje ostatecznie przezwyciężona.

Przedstawienie *Marata* reżyserowane przez de Sade'a miało zakończyć się apoteozą Napoleona, jego wizerunek zawisł nad sceną, pacjenci przy wtórze organów śpiewają apologetyczną pieśń. „To zaczyna brzmieć... — opowiada Swinarski — taka reminiscencja... Zaczynają maszerować. To musi samo wyjść z improwizacji pacjentów, to nie mogło być zaplanowane przez de Sade'a tak... automatycznie. To taki ogólny pęd, pragnienie, żeby wyzwolić się z tego zakładu, z tego, co ich tu gnębiło, i zaczynają maszerować. Maszerują, znajdują w tym coraz większą radość, zaczynają skandować: «Rewolucja. Kopulacja. Naród. Napoleon.» Te wszystkie pojęcia, które się tutaj dyskutuje. Powtarzają te słowa i maszerują, coraz mocniej maszerują... Coulmier widzi w tym, naturalnie, niebezpieczeństwo, każe wkroczyć pielęgniarzom, żeby powstrzymać ten marsz. Ale oni maszerują dalej w miejscu, krok do przodu, krok do tyłu. Trwa marsz obłąkanych, tamci zaczynają ich bić, kilku odciągają na bok.”⁷⁹ Ale scena buntu, która w scenicznej realizacji okazała się jeszcze bardziej porażająca, jeszcze bardziej dynamiczna, nie kończy przedstawienia. Z zapadni na przedzie sceny wyłania się tyłem postać Napoleona. Odwraca się — to alegoria śmierci. A i to drugie zakończenie nie jest wykładnikiem obiektywnej prawdy w zamierzeniach reżysera: „i jeśli w końcu śmierć wszystkich unieruchamia, to jest to znów tylko dowcip, kryjący się w inscenizacji de Sade'a, i nie powinien on być nigdy stawiany na równi z obiektywną interpretacją historii. A jeśli publiczność mimo wszystko dochodzi do takiego właśnie wniosku, to ma do tego prawo i sama sobie jest winna.”⁸⁰ Śmierć jest więc dowcipem wynikającym z przypuszczeń de Sade'a, de Sade'a — inscenizatora czy autora sztuki, który w tejsze sztuce mówi o sobie samym, kreując opozycyjne postaci: de Sade'a i Marata, które dopiero razem ujawniają sprzeczności w jego osobowości. Szkatułkowa konstrukcja sztuki Weissa, jej precyzyjna ironia pozwoliły Swinarskiemu przedstawić temat z różnych punktów widzenia, żadnemu nie przyznając nadrzędnej racji. W ten sam sposób komponował przedstawienie *Pluskwy*, dopisując jej zresztą całe sceny, dodając pieśni, pantomimy.

Sceny komponował rozrzutnie, łącząc czasami ogromną ilość rozmaitych elementów różnej proveniencji, tak by

zbudować możliwie pełny i wieloznaczny obraz rzeczywistości. Pierwsza scena *Pluskwy*, w której Swinarski — jak mówił — chciał „wy tłumaczyć widzom, co to jest rewolucja”, tak wyglądała w jego własnej relacji: „Na froncie sceny stał chór żołnierzy radzieckich, w autentycznych waciakach, waciaki były przysypane olbrzymią ilością błyszczących świecidełek, brylantów śnieżnych — zrobiliśmy taką umowność, że to zima, że to śnieg — i w momencie, kiedy ten chór ruszył do przodu, w kierunku widowni, to nawet były takie reakcje na premierze, że no! no! bo im się wszystko przypomniało z czterdziestego piątego roku.”⁸¹ W tle sceny były dachy cerkiewne i spawana właśnie metalowa konstrukcja, jedna z postaci w waciaku po tym groźnym marszu śpiewała liryczną pieśń, a na linie przechodzili w kierunku wyciągniętej dłoni „zagranicznego kapitału” Car, Pop i inne postaci (akrobaci małego wzrostu).

Swinarski zderzał z sobą realistycznie dosłowne konwencje teatralne z konwencjami jawnie umownymi, rodem z teatru plebejskiego, jarmarcznego, widowiskowego. Z jednej strony z brutalną dosłownością pokazywał biczowanie de Sade’a, bicie pacjentów czy sceny drobnego handlu w *Pluskwie*, używał autentycznych waciaków; z drugiej strony wszystko to miało teatralną oprawę, w której mieściły się śpiewy, tańce, akrobaci, kukły, baloniki i sztuczny śnieg. Oczywiście, chodzi tu o przejście od konkretnego do metafory, chodzi o budowanie dystansu wobec zdarzeń mające prowokować myślenie widza, ale... Swinarski tutaj już nie tylko obnaża teatralne kłamstwo, jak tego chciał Brecht, lecz pozwala widzom, choć może był to efekt nie w pełni zamierzony, fascynować się samym teatrem. „Bardzo mnie zawsze dziwiło — mówił Swinarski o pierwszej scenie *Pluskwy* — że po tej scenie były zawsze gigantyczne oklaski. Przecież połowa ludzi w ogóle nie zrozumiała, o co chodzi: po prostu cieszyli się tym, że ktoś spada z liny. I że ktoś jest duży, a ktoś mały, i że ktoś jest pod parasolem, a ktoś ma te brylanty, ktoś śpiewa, a ktoś tańczy...”⁸²

Wreszcie — i to wydaje się najważniejsze — niektórymi scenami Swinarski oszałamiał widza, porażał siłą ich ekspresji, „wciągał” publiczność do akcji, i to tak, żeby wzbudzić w niej niepewność co do statusu rozgrywanych na scenie zdarzeń. Czy są teatrem, czy rzeczywistością? Czy kiedy w stronę widowni ruszają żołnierze w waciakach, powraca niegdysiejsza rzeczywistość, czy zaczyna się

przedstawienie? Czy wówczas, kiedy nikt już nie panuje nad roższalałym tłumem pacjentów, panuje nad nimi teatr? Te obrazy, które zdają się rozsadzać rzeczywistość sceny i wytrącać widzów z pozycji biernych obserwatorów fikcyjnych zdarzeń, pobudzają już nie tylko ich intelektualną aktywność, działają także bardzo silnie — jak wstrząs — na emocje.

PROBLEM PODSTAWOWY. Dwie wielkie, zachodniobierlińskie inscenizacje można uznać za przełomowy moment na drodze artystycznych poszukiwań Swinarskiego. Zamykają „brechtowski” okres jego twórczości i są swoistego rodzaju rozliczeniem z nim. Już sam temat sztuk można odczytać jako polemikę z Brechtowskim myśleniem o świecie. Idea indywidualizmu, którą Brecht swego czasu radykalnie odrzucił, zostaje postawiona na tej samej płaszczyźnie co idea socjalizmu. I jest dowodem coraz wyraźniej wzrastającego zainteresowania reżysera człowiekiem w jego jednostkowym życiu i związanej z tym ściśle problematyki egzystencjalnej. Przedstawienia te kwestionują przy tym możliwość realizacji ideału Brechta — społeczeństwa, w którym zanikną wszelkie sprzeczności. Takimi miały być porewolucyjne społeczeństwo w *Maracie* i *Pluskwie* i takimi się nie stają.

Polemika ze społeczną ideologią Brechta nie prowadzi jednak do całkowitego zakwestionowania teatralnego działania Brechta, przynajmniej w tym punkcie, w którym zmierza on do tego, żeby w przedstawieniu ujawnić problematyczność życia społecznego, żeby pobudzić aktywną świadomość widza. Mówi o tym struktura berlińskich przedstawień Swinarskiego — fabuła nie jest w nich dominantą kompozycyjną, jest w różny sposób oświetlana, tak by ujawnić wieloznaczność życia (już nie tylko społecznego) i przedstawić go widzom jako problem do rozwiązania. Świadczą o tym wypowiedzi reżysera, który cały czas przypomina, iż chodzi o to, żeby widz wyciągnął wnioski z przedstawionych na scenie zdarzeń. Wypowiedzi, które brzmią podobnie wtedy, kiedy odnoszą się do pierwszych i wtedy, kiedy odnoszą się do ostatnich jego przed-

stawień. Swinarski chce także za pomocą teatru pobudzić aktywną świadomość widza.

Niemniej zmiana obszaru rzeczywistości, która go zajmuje, jego odpowiedzi na związane z tym pytania, które prowadzą do zupełnie innego myślenia o świecie, wypełniają ten postulat myślenia zupełnie inną treścią, struktura przedstawień Swinarskiego też ulega bardzo znaczącym przekształceniom.

Myślenie widza, tak w teatrze Brechta, jak Swinarskiego, nie może być rozumiane jako proces intelektualny, świadomość widza nie może być tylko świadomością teoretyczną. Problemem do rozwiązania jest nie idea, ale jak najbardziej konkretna rzeczywistość. U Brechta problemem jest wynikająca z sytuacji społecznej alienacja, a rozwiązaniem problemu może być tylko zmiana społecznej rzeczywistości. Tylko konkretne działanie może ją przekształcić. Toteż punktem wyjścia dla teatralnego działania Brechta jest przedstawiona na planie fabuły „realistyczna”, „konkretna”, „materialna” rzeczywistość, która zostaje oświetlona, skomentowana w taki sposób, żeby stała się nie oczywistością, ale problemem. Współistnienie wyraźnie rozdzielonych planów fabuły i komentarza, z których każdy wyznacza inną optykę zdarzeń, pobudza aktywność widza. Odbiór przedstawienia wymaga przechodzenia od jednego do drugiego punktu widzenia, tym samym wymaga aktywności, staje się pewnym procesem. Uaktywniające własności epickiego przeciwstawienia podmiotu i przedmiotu Brecht znakomicie potrafił eksploatować — do pewnego jednak tylko momentu. Mianowicie do tego, w którym do głosu dochodzi Brecht-ideolog. Wówczas unieważniona zostaje niejako sama wartość procesu poznawczego, wartość aktywnej świadomości (a więc działania, bo w działaniu realizuje się świadomość tak rozumiana), a ważny staje się tylko cel. Jest nim idealna rzeczywistość, której struktura jest zupełnie różna od tej struktury świata, która została przedstawiona w dramacie. Ma to być rzeczywistość znośząca wszelkie sprzeczności pomiędzy człowiekiem i światem, podmiotem i przedmiotem. Brecht steruje myślenie widza w stronę jej realizacji.

Teatr Brechta jest zadziwiającym — i jak twierdzi Umberto Eco — bardzo odosobnionym zjawiskiem łączącym w sobie strukturę dzieła otwartego z określoną ideologią.¹ O ile dla młodego Swinarskiego w tym tkwiła podstawowa wartość tego teatru (powtórzy wielokrotnie: este-

tyka jest nieodłączna od ideologii), o tyle bogatszy doświadczeniami reżyser dostrzega już w teatrze Brechta sprzeczności. Mianowicie światopogląd Brechta kształtujący się w fazie kreowania rzeczywistości dramatycznej, wpisany w strukturę dramatu, postulujący aktywne poznawanie tej rzeczywistości, reagujący na zmienną rzeczywistość, zostaje zaprzeczony przez światopogląd niejako narzucony z zewnątrz, który, pomimo swoich naukowych podstaw, pozbawiony jest wpływu na zmieniającą się rzeczywistość. Toteż Swinarski lubił przypominać, że teatr Brechta spełnił swoje zadanie w czasie Republiki Weimarskiej (a więc wcześniej niż powstały najbardziej znane sztuki Brechta i właściwie wcześniej niż została zrealizowana w pełni wizja jego teatru) i dosyć złośliwie twierdził, że teatr Brechta opierał się na „niedialektycznej interpretacji Hegla”.²

„Świat Brechta — mówił reżyser w 1974 roku — będąc poetycko sformułowanym zawiera cały szereg względności tego świata, ale wszystko to kończy się na jednej bezwzględności. Po prostu jest to świat zamknięty. A tymczasem świat Szekspira jest otwarty i świat Mickiewicza jest otwarty. Nie sugeruje morału, który można streścić w jednym wierszu. To jest dramaturgia zamknięta, ale nie w tym znaczeniu, że jest to «dobrze zbudowana sztuka», tylko, że myśl i konsekwencja wyciągnięta z utworu jest właściwie jednoznaczna. Wieloznaczny jest świat przedstawiony, ale wymowa równa się: dobre — biedne, a złe — bogate.”³

Teatr Brechta staje się pod koniec lat 60-tych dla Swinarskiego teatrem z tezą, teatrem, który daje „gotowe recepty na życie”.⁴ (Takie określenia w jego ustach zawsze brzmią pejoratywnie.) Dlatego właśnie nie spełnia swojego zadania. „Marzeniem autora *Mutter Courage* było, by ludzie w teatrze myśleli, a nie tylko dawali się ponieść uczuciom, zafascynować przez spektakl. Jeżeli dziś społeczności zachodnioniemieckiej przedstawia się na scenie określoną tezę po to, by widza skłonić do zajęcia jakiejś postawy wobec świata, to widz ten czuje się zwolniony od myślenia. Ta końcowa teza ma dlań olbrzymi urok — dzięki niej przeżywa ów widz w teatrze katharsis bez poczucia winy. Nie widzi on w społeczności przedstawionej przez Brechta — siebie. I wtedy Brecht, wraz z całą jego dydaktyką i programowym zaangażowaniem, staje się nieprzydatny. [...] Natomiast ci sami ludzie nie przestają myśleć po dobrym przedstawieniu Geneta, bowiem tam ostateczna

definicja nie jest zawarta w postaci gotowej tezy społecznej. Podobnie zresztą jest na przykład z Szekspirem.”⁵ Jeśli sztuka ma „skłonić widza do zajęcia jakiejś postawy wobec świata”, musi opierać się na niesłuchanie wnikliwym wyczuciu sytuacji, w której powstaje. Szczególnie jeśli jej działanie, tak jak to się dzieje w teatrze, jest działaniem momentalnym, skazanym na bezwzględne tu i teraz. Wydaje się, że całe dotychczasowe — i późniejsze — poszukiwania Swinarskiego zmierzały do kreacji takiego teatru, który byłby wyzwaniem odpowiadającym rzeczywistej sytuacji życia ludzi, do których się zwracał. Jak inaczej rozumieć jego dążenie do przystosowania Brechta (tak jego dramatu, jak idei teatralnych) do okoliczności czasu i miejsca, w których przyszło Swinarskiemu reżyserować przedstawienia? A takie dążenie, jak była o tym mowa, zaznaczało się wyraźnie w twórczości teatralnej byłego stypendysty Berliner Ensemble. Przy czym poszukiwaniami Swinarskiego kierowała nie tylko świadomość zmiany czasu historycznego, świadomość odmienności kultur, tradycji i sytuacji społeczno-politycznej. Równie ważna była świadomość zmian we własnym postrzeganiu, odczuwaniu świata, myśleniu o świecie, którym dawał wyraz w przedstawieniach. „Jestem wierny wobec własnej zmienności”⁶ — mówił Swinarski. To twierdzenie nie tylko miało dla niego sens szczególny, i przyjdzie do niego jeszcze powrócić, ale też odpowiadało prawdzie. To znaczy drodże jego artystycznych dokonań.

Prześledzenie ewolucji myśli i, co za tym idzie, teatru Swinarskiego wymaga odwołania do jego późniejszych przedstawień, także tych ostatnich. Na etapie *Marata*, *Nie-Boskiej*, *Woyzecka*, a więc około 1965 roku, wykrystalizował się kierunek drogi poszukiwań. Późniejsze przedstawienia uczynią go wyraźnym. To nie znaczy, że w pewnym momencie Swinarski sformułował ostatecznie swój artystyczny światopogląd, zgodnie z którym reżyserował potem przedstawienia. To znaczy tylko tyle, że sformułował pytania, które potem drążył, a treść tych pytań uchwycić można w ciągu ostatnich dziesięciu lat jego pracy artystycznej. Przede wszystkim w Starym Teatrze w Krakowie.

Teatr Brechta zaś można uznać za pewien punkt wyjścia, miejsce, od którego odbijają się działania reżysera szukającego własnej prawdy o świecie i o teatrze. Nie jest to punkt wyjścia jedyny — w perspektywie szekspirowskich i romantycznych inscenizacji ważne okazują się tak-

że zupełnie inne doświadczenia. Sam inaczej oświećła wówczas swoją biografię — przywołuje Strzemińskiego jako mistrza swojej młodości, przywołuje wczesne fascynacje tajemniczością i psychologią romantycznych utworów, wspomina lektury Goethego i E. T. A. Hoffmana.⁷ Nie znaczy to, że całkowicie odcina się od swojego brechtowskiego rodowodu, ale dostrzega w swojej biografii współistnienie dwojakiego rodzaju doświadczeń, dwóch nurtów zainteresowań, które ścierały się w jego życiu i twórczości. Można chyba powiedzieć, że stawały się motorem jego rozwoju. Romantyzm zawierał w sobie pytania, na które Brecht w żaden sposób nie odpowiadał. Reżyserując Brechta i sztuki współczesne Swinarski marzył o wystawieniu *Nie-Boskiej* i *Woyzecka*. To pozwalało mu wyjść poza krąg Brechtowskiego myślenia.

Równocześnie jednak Brecht — pośrednio — wprowadzał Swinarskiego w obszar tradycji, która rzutowała na jego odczytanie romantyzmu. „Nazywając Swinarskiego uczniem Brechta — pisał Jerzy Koenig w recenzji z *Woyzecka* — mylimy stopnie zależności, nie z Brechta biorą się ostatnie przedstawienia Swinarskiego, ale z teatru, do którego Brecht także należy.”⁸

Wydaje się, że Swinarski był tej tradycji świadomy. Warto przytoczyć w tym miejscu fragment rozmowy z Janem Błońskim. „Błoński: A zatem ty bohatera romantycznego chcesz nie odcieleśnić, uogólnić, ale docieleśnić, jakby z powrotem wciągnąć go, wbić w ciało... Swinarski: 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. Błoński: Może to mi trochę wyjaśnia, co właściwie zajmuje ciebie w romantyzmie. Bo ty ciągle wystawiasz romantyków i ciągle ich ciągniesz w jedną stronę: wracasz jakby do miejsca, gdzie romantyzm już zamierający zapowiada ekspresjonizm, w ogóle sztukę XX wieku... Swinarski: 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.”⁹

„Cielesność” postaci czy, szerzej, świata przedstawionego na scenie może być punktem wyjścia bardziej szczegóło-

wych rozważań na temat kierunku poszukiwań Swinarskiego. Cieleśność w teatrze Brechta nie była dokładnie tym samym, czym była cielesność w teatrze Swinarskiego. U Brechta cielesność służyła pokazaniu sytuacji społecznej alienacji. Człowiek — postać sceniczna — zostaje przedstawiony w ścisłym związku ze społeczną rzeczywistością. Przedstawienie ma uświadomić istotę tego związku, jego dialektykę. Cieleśność wiąże się u Brechta nierozzerwalnie z historycznością. Samo zjawisko alienacji ma według niego historyczne podłoże (wiąże się z rozwojem cywilizacji) i także w historii problem alienacji znajdzie swoje rozwiązanie. Celem ludzkiego działania — i celem teatru Brechta — ma być doprowadzenie do zaistnienia takiej rzeczywistości, w której problem alienacji przestałby być w ogóle problemem, zostałby całkowicie wyeliminowany ze świata.

Toteż Brecht przedstawia związek człowieka ze światem w sposób, który pozwala wierzyć w szansę ostatecznego rozwiązania problemu. Nawet ograniczenia, które stawia człowiekowi jego natura, mogą zostać przezwyciężone na drodze przemiany społecznych stosunków. Matka może stać się dzieckiem swojego syna, przybrana matka może stać się matką prawdziwą i nawet śmierć miewa u Brechta często społeczne motywacje.

W teatrze przedstawienie przedmiotu i podmiotu staje się przeciwstawieniem cielesności i teatralności, realistycznej konkretności i uogólniającej umowności. Właśnie cielesność postaci pozwala na obnażenie prawdy o postaci, która objawia się w jej działaniu związanym z sytuacją, konkretną i fizyczną. I zostaje przeciwstawiona fałszywej świadomości postaci, która ujawnia się częściej w słowie czy działaniu niż odpowiadającym wymaganiom sytuacji, w której się znajduje. Przy czym konsekwencje fałszywej świadomości postaci interesują Brechta o tyle, o ile widz na jej przykładzie zdobędzie świadomość prawdziwą. Czyli taką świadomość, jaką ma narrator epickiego dramatu — Bertolt Brecht. Jest to świadomość nadrzędna wobec świata przedstawionego dramatu, obiektywna (bo naukowa) i absolutna. Brecht mówiąc o alienacji stara się nie zauważać faktu, że sam może podlegać jej mechanizmom.

U Swinarskiego także cielesność służy uświadomieniu alienacji. Ale nie tylko społecznej. Cieleśność sięga u niego znacznie głębiej, sięga materii, ciała jako materii życia. Już w *Maracie* ciało było „najsroźszym więzieniem” pod-

ległym naturze, podległym rozkładowi i śmierci. Takim pozostanie we wszystkich późniejszych przedstawieniach reżysera. Człowiek jest w nich bardzo silnie poddany władzy ciała, najwyraźniej w sferze erotyki i śmierci. Eros bywa najczęściej u Swinarskiego ślepą siłą, niedbałą ani o formę, ani o przedmiot miłości. Pożądanie ogarnia nie tylko młodych, ale także starców i kalekich (by przypomnieć Pustelnika, Błazna), kieruje się ku osobom tej samej płci (Parolles, Lafeu), ku dziecku czy zwierzęciu (Oberon — chłopiec, Tytania — osioł)¹⁰, ku sługom, panom, Księdzu. „Natura może być silniejsza od religii, wiary i nawet miłości [...] jest czymś potężniejszym od regu!”¹¹ — mówi Swinarski. Jeszcze bardziej bezwzględna jest śmierć. Zabiera dzieci (Orcio, Joas), znaczy swoją obecność ułomnością ciała, drążącą ciało chorobą. Liczba postaci dotkniętych chorobą jest w przedstawieniach Swinarskiego zaiste niezwykła — i nie są to tylko pojedyncze postaci, takie jak obaj Konradowie, Pankracy czy Woyzeck, Błazen czy Obląkany. Bywa, że całe społeczności przeżera choroba — w *Kłątwie* czy *Woyzecku*. Ciało niezwykle wyraźnie znaczy ludzką przedmiotowość i w każdym momencie zagraża człowiekowi uprzedmiotowieniem, przed którym nie ma obrony.

Widziana poprzez pryzmat fizyczności ciała alienacja przestaje być zjawiskiem historycznym, staje się trwałym rysem ludzkiej egzystencji.¹² Tym samym niemożliwe jest jej rozwiązanie na drodze, którą proponuje Brecht. Człowiek zawsze będzie w świecie wyobcowany. I od zawsze, przynajmniej od czasu wygnania z raju, był wydziedziczony. Drążąc problemy wiecznej materii ciała Swinarski traci nadzieję na ustanowienie ziemskiego raju, zyskuje natomiast świadomość szczególności ludzkiego rodzaju i odkrywa wspólną z innymi ludźmi płaszczyznę egzystencji. Problem alienacji może łączyć go z Szekspirem i jego światem, może łączyć go z postaciami dramatu, wobec których nie może już przyjąć bez zastrzeżeń pozycji wszechwładnego narratora obdarzonego świadomością absolutną.

W teatrze Swinarskiego (niech określenie to obejmie jego twórczość po roku 1965) sytuacja alienacji obejmuje wszystkie sfery ludzkiego życia. I jest niemożliwa do ostatecznego przezwyciężenia. Materia życia fizyczna i społeczna nie dopuszcza do żadnych trwałych rozwiązań, mogą być one co najwyżej momentalne. Dopelnia się tragedia, ale życie trwa dalej i niemal nad ciałem Joasa Fejga strze-

puje prześcieradło. Konrad całą duszą jednoczy się z narodem, a chłopci śpią i jedzą jajka, Konrad z *Wyzwolenia* ogłasza się wolnym, kiedy osaczają go Maski — szpitalne łapiduchy, Pankracy pada z okrzykiem „Galillae vicisti” i zapala się Oko Opatrzności, ale za chwilę zdejmą je teatralni maszyniści, Kochankowie ze *Snu nocy letniej* spełniają miłość i zaraz żywe uczucie przemieni się w zmartwiałą formę. Zrealizowana idea przeradza się w swoje przeciwieństwo. Uczłowieczenie Woyzecka staje się jego uśmierceniem, ustanowiona w życiu wolność staje się największym zniewoleniem. Swinarski zawsze ustawia postaci w kontekście sytuacji, która wskazuje na ograniczenia ich świadomości, na niepełność rozwiązań, na ich cząstkowość i chwilowość. Rozwiązanie jednej sytuacji rodzi natychmiast następną, w której znowu ujawnia się sprzeczność człowieka i świata, sytuację, która znowu domaga się rozwiązania.

Alienacja jest więc niemożliwa do ostatecznego przezwyciężenia. Ale na świat i jego ograniczenia nie można się obrazić, nie można od nich uciec w stworzony przez siebie fikcyjny świat nieograniczonej wolności. Ironia reżysera kłuje dotkliwie postaci kreujące swoje i innych życie wedle własnych, nie dbałych o żadne ograniczenia, idei. Obnaża bezlitośnie, kompromituje wszystkich Doktorów, Fantazych, Senatorów.

W żaden sposób nie można zgodzić się na uprzedmiotowienie, nie można poddać się alienacji. Taka zgoda spotyka się zawsze z tą samą bezwzględnością reżysera. Tak samo dotyka postaci zniewolonych ideami czy namiętnościami, jak postaci bezwolnie poddanych społecznym czy politycznym mechanizmom. Ich uprzedmiotowienie Swinarski pokazuje ze złośliwym wyrafinowaniem. Postaci zostają spłaszczane, uschematyzowane, ośmieszane. Nigdy przy tym nie są przedstawione na tyle karykaturalnie, żeby widzowie mogli nie zauważyć podsuwanego im zwierciadła. Zbyt wiele w przedstawieniach Swinarskiego tych Bajkowów, Pelikanów, Karmazynów, Respektów, żeby ich tu wszystkich wymienić. Reżyser nie ma dla nich cienia pobłażania, cienia zrozumienia dla słabości ludzkiej kondycji. Jest to zaskakujące u artysty, któremu ironia kiedy indziej służy do pogłębienia wiedzy o życiu, do zrozumienia świata i ludzi.¹³ Taka postawa staje się dopiero zrozumiała w świetle podstawowego zadania, jakie Swinarski w swoim teatrze stawia człowiekowi.

Nie można więc poddać się uprzedmiotowieniu, nie można od niego uciec, sytuacji alienacji nie można ostatecznie przezwyciężyć. Ale można — i według Swinarskiego bezwzględnie trzeba — przezwycięzać ją. Przezwycięzać aktywnym działaniem w świecie, który został nam dany. Z perspektywy skończonego życia, z perspektywy życia postaci, świat jawi się jako dany. Jest on ograniczeniem, ale jest także możliwością. Życie — to prawdziwe życie, o którym Swinarski mówi w wywiadach¹⁴, o którym jeszcze wyraźniej mówi w przedstawieniach — rodzi się z napięcia pomiędzy biegunami przedmiotowości i podmiotowości. Poprzestawanie na którymkolwiek z biegunów, utożsamienie siebie z nim, zawsze prowadzi do alienacji. Zniewoleniem jest tak samo utożsamienie siebie z ciałem (w szerokim rozumieniu tego pojęcia), jak utożsamienie siebie z duchem (ideą itp.). Nie można uniknąć takiego utożsamienia, jest ono wręcz koniecznym doświadczeniem żywego człowieka, ale trzeba je przezwyciężyć. Trzeba, ponieważ tylko w takim działaniu człowiek ujawnia i realizuje swoje człowieczeństwo.

Podstawowym kryterium oceny postaci — wyrażonym nie wprost, ale w bardzo wyraźnym sposobie przedstawienia — jest jej stawanie się, rozwój, taka postawa wobec życia, która to stawanie się umożliwia.

Postaci „pozytywne” w przedstawieniach reżysera (pozytywne w tym sensie, że najpełniej realizujące swoje człowieczeństwo) są najczęściej uprzedmiotowane najsilniej. Wystarczy przywołać Henryka, Pankracego, Woyzeck, Konradów. Swinarski zdaje się akcentować ich przedmiotowość wprost proporcjonalnie do ich dramatycznej podmiotowości, znaczy wyraźnie ich fałszywą świadomość własnej mocy. Dane jest im doświadczenie bólu i cierpienia, upokorzenia, samotności, znikomości istnienia, upadku i poniżenia. Są to doświadczenia konieczne na drodze ich rozwoju. I znaczą ich związek z rzeczywistością. Ale doświadczenia te mogą zostać przezwyciężone dopiero wówczas, kiedy zostaną uświadomione, kiedy postać, rozpoznawszy swoją sytuację, przezwycięży ją. Walka ze światem, zmaganie się ze światem jest równocześnie walką o świadomość.¹⁵ Pozytywne postaci Swinarskiego łączą walka o przezwyciężenie zniewolenia — najgłębiej odczuwanego. Jest to zarazem działanie zmierzające do odkrycia prawdy.

Tak samo jak niemożliwe jest przezwyciężenie całkowi-

te sprzeczności, tak samo niemożliwe jak absolutne poznanie. Możliwe jest tylko poznanie częściowe. Reżyser zawsze ustawia postać w sytuacji, która dowodzi, że postać nie ogarnia swoją świadomością całości zdarzeń. I to częściowe poznanie jest dla Swinarskiego ważniejsze niż poznanie absolutne. Mówi on o Konradzie w *Wyzwoleniu*: „Konrad wygrał dlatego, że jest jedyną postacią w utworze, która usiłuje dojść prawdy. Ale przegrywa tym, że — podobnie jak Edyp — traci wzrok na końcu i istnieje już tylko we własnym mie, który może wzrosnąć, ale może też zostać zapomniany.”¹⁶ Tragiczne poznanie, poznanie absolutne, nie jest tym, które Swinarski ceni najwyżej. Ważniejsze dla życia okazują się poznania częściowe, naznaczone jeszcze niepełnością, prowadzące jednak do dalszego rozwoju. Bohaterowie zmierzający do odkrycia prawdy stają się często u Swinarskiego przynajmniej częściowo, bohaterami pozytywnymi. To widać szczególnie tam, gdzie nie są głównymi bohaterami dramatu. Dość przypomnieć Parollesa, Puka czy aktorów ze *Snu nocy letniej*.

„Pozytywnym” bohaterem Swinarskiego jest człowiek żywy. W takich kategoriach można zaistnieć bezustannie przewyżczając siebie, to znaczy przewyżczając tak swoje doświadczenia, jak swoją świadomość. Jedynym bohaterem Swinarskiego spełniającym prawie całkowicie ten ideał człowieczeństwa, ideał żywego człowieka, był Konrad z *Dziadów*. Częściej ten ideał był miarą przykładaną do postaci.

Tak więc w momencie, kiedy Swinarski uznał sytuację alienacji za niemożliwą do ostatecznego przewyciężenia w rzeczywistości i kiedy równocześnie podjął w swoich przedstawieniach problemy, które również uznał za niemożliwe do rozstrzygnięcia — wówczas skierował swoją uwagę nie na rozwiązanie, ale na drogę, która do niego prowadzi. Celem stał się sam proces dochodzenia do celu. Proces przewyżczania alienacji okazał się być dla Swinarskiego jedynym możliwym rozwiązaniem alienacji. Jest to rozwiązanie bardzo różne od tego, jakie sugerował w swoim teatrze Brecht. Skierowane jest ono nie tylko w stronę przemiany rzeczywistości, ale przede wszystkim w stronę przemiany sposobu życia.

Można się zastanowić, na ile zainteresowanie problematyką egzystencjalną i odkryte na planie jednostkowej egzystencji rozwiązanie problemu alienacji niweluje w tea-

trze Swinarskiego problem społeczeństwa jako całości. Otóż nie niweluje go wcale. Postać jest nierozzerwalnie związana ze społeczeństwem. Z jednej strony życie postaci jest uwarunkowane sytuacją społeczeństwa, w którym żyje, z drugiej strony życie jednostki może przekształcić życie społeczeństwa. Stąd odpowiedzialność, jaka spoczywa na postaci, jest nie tylko odpowiedzialnością za jej własne życie, ale jest odpowiedzialnością za życie społeczeństwa. Historia, tak jak ją przedstawia reżyser, nigdy nie wraca dokładnie do punktu wyjścia.¹⁷ Punkt, do którego dochodzi, nigdy nie jest miejscem idealnej harmonii człowieka i świata (nawet w *Śnie nocy letniej*), ale jest już inną od początkowej sytuacją historyczną. Może Swinarski chciałby, jak romantycy, widzieć w historii nieskończone spełnianie się wolności? W przedstawieniach mówi o historii, która zawsze niesie sobą kolejne sprzeczności.

HISTORIA, MIT, TWÓRCZOŚĆ. Sprzeczności są niemożliwe do uniknięcia, ale też są nieodzownym warunkiem zaistnienia życia, są warunkiem prawdziwego, to znaczy nie absolutnego, ale żywego, poznania. Podstawową sprzecznością w teatrze Swinarskiego jest dwoistość ludzkiej kondycji — wiecznej i historycznej. Jak już była o tym mowa, ciało wiąże człowieka z ludzkim rodzajem, człowiek jest istotą ludzką i reżyser dąży do poznania prawdy o jego człowieczeństwie. Od czasu, kiedy zaczyna wystawiać romantyków, bardzo wyraźnie podkreśla, że w ich utworach interesują go problemy uniwersalne.¹ Równocześnie jednak człowiek Swinarskiego nie przestaje być istotą historyczną — interesuje go w swojej jednostkowości, niepowtarzalności, szczególności, konkretności sytuacji jego życia. Po 1964 roku Swinarski wybiera do inscenizacji dramaty, które tę właśnie sprzeczność zawierają — dramaty romantyków, Wyspiańskiego, Szekspira, także dramaty współczesne. Inszenizując je właśnie tę sprzeczność wydobywa z całą siłą.

Konfrontacja mitu i historii, tak jak ją przeprowadza reżyser, pokazuje ich wzajemną zależność.² Wartość, prawdziwa treść mitu sprawdza się dopiero w historii. Prawda mitu ujawnia się dopiero wówczas, kiedy zostaje wcielona w życie, kiedy mit zostaje poddany próbie życia, wcielony w działania postaci w świecie historycznym. Wartość mitu ujawnia się tylko o tyle, o ile zostanie wypełniony życiem.

(Najlepszym przykładem jest tu *Wyzwolenie*.) Zależność mitu i historii jest też odwrotna. Prawda konkretnego życia ujawnia się o tyle, o ile zostaje skonfrontowana z mitem, który pozwala wyłonić z chaosu i zgiełku codzienności istotną prawdę życia, odkryć jego wartość.

Niemniej nigdy mit nie pokrywa się dokładnie z historią. Ta nieprzyległość jest dla Swinarskiego bardzo ważna, zawsze ją wydobywa. Życie trwa, historia się zmienia i każdy moment wciąż na nowo wymaga „sprawdzenia”, odwołania do podstawowych ludzkich wartości, konfrontacji z mitem. A wymaga tego dzięki tkwiącej w człowieku sprzeczności, która nie pozwala mu zgodzić się tylko na trwanie w historii, ale każe mu szukać wartości, szukać potwierdzenia swojego człowieczeństwa.

Postaci w przedstawieniach Swinarskiego są zazwyczaj bardzo silnie zindywidualizowane, bardzo konkretnie określone. O każdej na podstawie jej wyglądu (nawet fizyczności), zachowania, ekspresji można natychmiast sporo powiedzieć. Można powiedzieć, kim jest postać. Przedstawienie przynosi zazwyczaj dalsze jej określenia. Niemniej, nawet bardzo zdecydowane ucieleśnienie nie przesądza o postaci. Postać w przedstawieniu ujawnia prawdę o sobie dopiero wówczas, kiedy wychodzi poza swoją przedmiotowość, przekracza ją swoim działaniem, swoją reakcją na zdarzenia. Jeśli jej nie przekracza, ujawnia własną przedmiotowość, własne zniewolenie.

Postaci są zazwyczaj określane na wiele różnych sposobów. Woycek jest młodym mężczyzną, jest żołnierzem, golibrodą, jest chory, jest ubogi, żyje w małym miasteczku. Wszystkie te określenia mówią o sytuacji jego życia, można w nich szukać motywacji działań. Ale żadna z tych motywacji nie przesądza o działaniu postaci. Żadne określenia, każde z osobna i wszystkie razem, nie ogarniają w pełni postaci. Prawda Woycecka ujawnia się w jego reakcji na sytuację, na to, kim jest. Jego prawda jest prawdą jego stawania się, możliwą dzięki cielesności. Podmiotowość ujawnia się w konfrontacji z przedmiotowością. W procesie tej konfrontacji ujawnia się prawda życia człowieka.

„Człowiek jest wieczną sprzecznością” — powiada Swinarski.³ Dlatego pozostaje ciągle niezgłębioną tajemnicą. Nigdy nie wiadomo, jak wyładowuje się napięcie między biegunami sprzeczności. Sprzeczności między człowiekiem

i światem, tak samo jak wewnętrzne sprzeczności postaci, Swinarski nie tylko wypunktowuje na scenie, ale często dopowiada, mnoży je, dopisuje ich kolejne piętra. Zwiększa rozziw pomiędzy biegunami. Tak powstają na scenie postaci wewnętrznie rozdarte, skłócone, nie pogodzone z sobą i światem. To rozdarcie bywa dla nich najczęściej źródłem cierpienia, męki, bezustannego niepokoju. Ale jest też jedyną szansą spełnienia, czy raczej spełniania człowieczeństwa, jest szansą życia.

Nigdy nie wiadomo, czy człowiek tę szansę podejmie. Nigdy niczego nie można przesądzić o życiu postaci. Nawet znając tekst dramatyczny. Swinarski poza akcją dramatu stwarza wiele sytuacji „probierczych” dla postaci, które w różny sposób ją sprawdzają. W reakcji Heleny i Parollesa na sceny gwałtu ujawnia się prawda o nich. Ale jest to tylko prawda tego momentu ich życia. Następny moment może przynieść prawdę zupełnie inną. Toteż ostateczną prawdą o postaci jest prawda jej stawania się w przezwyciężaniu kolejnych sprzeczności. Życie postaci, jej bycie żywym człowiekiem (co oznacza stawanie się, rozwój) — nie jest dane jako stała wartość. Każda z postaci w każdym momencie może rozpocząć życie. Tę szansę daje Swinarski wszystkim. Właśnie dlatego, że zawsze zaznacza na scenie sprzeczność, jaka istnieje pomiędzy postacią, jej dążeniami, jej świadomością a sytuacją, w jakiej się znajduje. Toteż w każdym momencie postać może czynnie zareagować na sytuację, ma wówczas szansę przemiany swojego życia. Wydawać by się mogło, przynajmniej w pierwszym momencie, że nie ma ratunku dla postaci tak silnie uprzedmiotowionych, jak goście z balu u Senatora czy Salonu Warszawskiego. Tymczasem reżyser pozwala przynajmniej niektórym z nich ożyć. Zdarzenia poruszają ich sumienie, prowokują do działania, zmieniają postawę wobec życia. Nie wiadomo, na jak długo.

Jest i odwrotnie. Postaci najsilniej nawet rozdarte, najbardziej wytrwale dążące do przezwyciężenia sprzeczności, szukające własnej prawdy, mogą w każdym momencie przestać żyć. To znaczy przestać się rozwijać. Mogą zatracić się we własnym o sobie wyobrażeniu, mogą nie rozpoznać sytuacji, nie podjąć dalszego działania, uciec od życia.

Co ciekawe, najgroźniejszym niebezpieczeństwem „pozytywnego” bohatera Swinarskiego jest automatyzacja, mitologizowanie własnego życia i śmierci. Reżyser widzi w tym zawsze mistyfikację. Dopóki bohater walczy z mi-

tem, dopóty wypełnia go, pozostaje żywy; kiedy zaczyna kreować swój własny mit, rezygnuje z życia, z rozwoju. Kreacja mitu wynika z dążenia do przezwyciężenia śmierci, własnej przemijalności. Jest jedyną możliwością przetrwania. To Swinarski bardzo głęboko rozumie. Jednak nie rozgrzesza z mitologizacji swoich bohaterów. Mit daje szansę przetrwania, nadaje wartość życiu, ale jest równocześnie zakrywaniem całej prawdy życia, to znaczy tego jej bieguną, który zanurzony jest w historii, który wyznacza przemijalność i skończoność życia, który wyraża się niepowtarzalną cielesnością. Więcej — mit, który ma pozostać po postaci, swoją treścią zaprzeczy jej życiu. Hamlet zostanie pogrzebany z wojskowymi honorami, owiany legendą człowieka, który byłby idealnym władcą Danii; Konrad zastyga w obrazie ślepcy walczącego orężem w teatralnych kurtynach.

Mitologizacja jest może najbardziej wyrafinowaną formą mistyfikacji, którą Swinarski dostrzega wszędzie. I obnaża w swoich przedstawieniach. Obnaża nie tylko mistyfikacje, które są świadomym działaniem postaci i mają służyć manipulacji, obnaża także zmistyfikowaną, fałszywą świadomość postaci. Fałszywą jest dla Swinarskiego każda świadomość, która siebie absolutyzuje. Zaraz pokazuje jej niepełność, jednostronność, znieruchomienie i ograniczenie. Sam Swinarski broni się przed mistyfikacją, dopuszczając do głosu w swoich przedstawieniach różne, znowu zazwyczaj względem siebie opozycyjne, punkty widzenia. Mnoży je na różnych płaszczyznach spektakli. Z reguły kończy przedstawienia podwójnym i dwuznacznym zakończeniem, bardzo często prowadzi wątki postaci tak, by biegły równolegle, często posługując się chwytem podwójnej (ironicznie) fabuły wydobywa analogię i opozycję scen, zdarzeń, postaci. Różnicuje środki teatralnej ekspresji zderzając z sobą silnie skontrastowane style, gatunki, tonacje. Całość wiąże tematem. Ale jest to całość spojona na zasadzie wyostrzonych, spotęgowanych dysonansów, nie harmonii. Zaskakuje, niesie sobą ciągły niepokój i zmusza do szczególnej aktywności.

Żadna idea, żadna scena czy słowo, nawet obecne na scenie przedmioty nie posiadają stałego, niezmiennego znaczenia. Nie mają samoistnej wartości. Dopiero w perspektywie innych idei czy zdarzeń, w relacji do nich rodzą się ciągle nowe — bo ciągle zmienia się perspektywa widzenia przedstawionej rzeczywistości — znaczenia. Wielka Impro-

wizacja inaczej znaczy w perspektywie zrodzonego z Gustawa Konrada, inaczej w perspektywie obrzędu, inaczej obecnego na scenie ludu. Jeszcze inaczej w perspektywie Księdza Piotra, inaczej Aniołów, inaczej Diabłów. Jeszcze zupełnie inaczej w perspektywie Snu Senatora. Inny ma sens w perspektywie dalszego życia Konrada. Te przykłady bynajmniej nie mówią o wszystkich możliwościach. Ta scena (jak każda inna w przedstawieniach) zostaje nie tylko wielorako oświetlona, ale też sprawdzona w zderzeniu z innymi. Zależnie od tego, jak zabrzmie w przedstawieniu scena Snu Senatora, co będzie sobą niosła postać sceniczna, jej działania — inny ton wydobędzie z Improwizacji. Sen Senatora może, ale wcale nie musi, mimo wyraźnej analogii ruchu scenicznego, ujawnić dążenie Konrada do władzy. Albo, żeby posłużyć się innym przykładem, sakralność kościoła w *Nie-Boskiej komedii* ujawni się o tyle, o ile działania w świecie historycznym zdołają przez profanację ożywić poczucie świętości. Wynik nie jest ostatecznie przesądzony, na tym polega żywotność relacji. Poznawanie świata przedstawionego na scenie jest procesem przebiegającym niejako wewnątrz tych relacji, nigdy ostatecznie nie wyczerpanym, nie zakończonym. Zmystyfikowanej, sztywnej świadomości Swinarski przeciwstawia żywą świadomość rozwijającą się i pogłębiającą w procesie dochodzenia do prawdy. Dla rozbudzenia żywej świadomości (tak postaci, jak widzów) i obnażenia mistyfikacji najbardziej może płodne w teatrze Swinarskiego jest zderzenie idei z materią życia, jego cielesną konkretnością (zglębianą aż do poziomu fizjologii), jego pierwotnością. Życie, tak jak zostaje przedstawione na scenie, w całej swojej konkretności, w ruchu, w wieloznaczności i wieloaspektowości skutecznie kwestionuje każdą zamkniętą, absolutyzowaną ideę. Nigdy nie jest ona w stanie w sposób trwały i ostateczny ogarnąć całości życia.

Żeby jednak przeciwstawić się życiu, móc je kształtować, mistyfikacja jest konieczna. Tylko wierząc we własną moc, tylko absolutyzując swoje idee, postać może działać. Fałszywa jest świadomość postaci, które myślą, że mogą całkowicie przekształcić świat, ale bez wiary w taką możliwość nie mogłyby przekształcać życia. Jednak fałszywa świadomość jest dla Swinarskiego winą postaci nawet wówczas, kiedy jest winą niezawinioną, staje się wówczas winą tragiczną.⁴ Kiedy reżyser sytuuje postać w perspektywie życia, czyni ją za nie odpowiedzialną. Ujawnia

sprzeczność między wyobrażeniami postaci i faktyczną sytuacją jej życia. Jest to sprzeczność, która domaga się rozwiązania. Jej przezwyciężenie jest dla postaci zadaniem do wypełnienia. Nie podejmuje go, jeśli nie rozpoznaje sytuacji. Nieświadomość sytuacji życia nie pozwala postaci żyć prawdziwie, przekraczać siebie. Nie pozwala zmieniać rzeczywistości. Natomiast uświadomiona sytuacja, jeśli postać czuje się za nią odpowiedzialna, jeśli rozbudza w niej poczucie winy, prowadzi do zmiany życia. Im dalej sięga wzrok, im dalsze rejony życia postać poznaje, tym więcej odsłania się przed nią zadań do wypełnienia. Zawsze są wśród nich takie, których postać nie zdoła wypełnić, wzrasta zatem jej poczucie winy. Jeśli jednak nie sprawdza swoich idei z życiem, jeśli pozostaje przy zmistyfikowanej świadomości, ucieka od życia i żyć przestaje, martwieje. Traci też możliwość prawdziwego, czyli żywego poznania.

Ścisły związek między prawdą a odpowiedzialnością pozwala zrozumieć cel, jaki Swinarski stawia swojemu teatrowi. Najczęściej tak o nim mówi: „Chcę, żeby ludzie po przedstawieniu poszli do domu i myśleli o nim dalej. Widzę swoje zadanie w tym, ażeby widz postawiony wobec problemów myślał: dla siebie, w domu.”⁵ Można dopowiedzieć — jeśli przedstawienie jest procesem dochodzenia do prawdy, widz powinien ten proces kontynuować. „Myślenie” jest pojęciem mylącym, nie oznacza procesu sensu stricto intelektualnego. Swoimi przedstawieniami reżyser bardzo wyraźnie mówi o tym, że myśl wymaga sprawdzenia w życiu, myślenie byłoby więc raczej rozumiane jako sposób życia, sposób życia polegający na dochodzeniu prawdy o życiu. Przedstawienia wyraźniej niż wypowiedzi określają intencje reżysera. Ale raz jeden mówi o nich bardziej szczegółowo: „Czy odnosi Pan wrażenie, że myśl zawarta w tym przedstawieniu została odebrana zgodnie z Pana intencjami?” — pytała po *Dziadach* Anna Schiller. Konrad Swinarski: „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.”⁶ Teatr więc ma pobudzać do myślenia poruszając sumienia widzów. Nie wystarczy samo myślenie, bez poczucia winy jest ono tylko

intelektualną igraszką. „Chciałbym — mówi Swinarski — by nie zaistniała interpretacja omijająca, na przykład estetyczna.”⁷ Nie wystarcza też samo poczucie winy. „Przecież tam nic się nie kończy, tam wszystko jeszcze może się zacząć. Wszystkie szanse stoją otworem. To nie jest tragedia, gdzie bohater zginął, zawarłszy w sobie tę mądrość, którą zyskał przez swoje doświadczenia historyczne. Jest to po prostu pewien etap.”⁸ „Szanse stoją otworem” przed widzem, w jego rękach jest dalsze życie, jego i społeczeństwa. Celem teatru staje się rozbudzenie — jak to trafnie nazwała Natełła Baszyndżagian — „aktywnego sumienia”⁹, sumienia, które pobudzi do działania. Cytowane wyżej wypowiedzi Swinarskiego mówią głównie o *Dziadach*, ale jego teatr znacznie wcześniej zmierzał do tego samego celu. Na pewno już wówczas, kiedy poruszał widzów takimi przedstawieniami, jak *Woyzeck* czy nawet *Nie-Boska*. Ujawnia się tutaj oblicze Swinarskiego — moralisty.

Ale Swinarski nie moralizuje z pozycji nieomylnego sędziego, w majestacie niezachwianego prawa. Jego niepokój o życie ludzi, życie społeczeństwa był także — a może przede wszystkim — niepokojem o własne życie. Rzadziej mówi o misji swojego teatru, częściej o tym, czym teatr jest dla niego. „Dlaczego wybrał pan zawód reżysera? «Wybrałem to zajęcie tylko dla siebie. Teatr jest miejscem, w którym mam pełną swobodę przekazywania swoich poglądów na świat i życie. A repertuar dobieram pod takim kątem, która ze sztuk jest w danej chwili najbliższa temu, co mnie właśnie nurtuje».”¹⁰ Ja, dla mnie, dla siebie... Teatr okazuje się przede wszystkim dla niego miejscem bardzo osobistych wypowiedzi, których subiektywizmu bynajmniej nie kryje. „Łatwo może paść zarzut, że teatr w takim ujęciu staje się zabawą czy przygodą osobistą jednostki. Ale każda jednostka musi być częścią społeczeństwa, jest uwarunkowana przez otoczenie i czas, nikt nie urodził się ponad nimi. Dlatego zawsze znajdują się inni, którzy tak samo lub podobnie myślą. Moje spojrzenie nie jest oceną absolutną. Ktoś może się z nim zgadzać, albo nie.”¹¹ Przyznając się do własnego subiektywizmu, Swinarski przyznaje się też do własnych ograniczeń, wyraźnie nie chce zajmować w świecie w jakikolwiek sposób uprzywilejowanej pozycji. Pozycji wieszczka (wypowiedź pochodzi z 1975 roku) czy też, jak niegdyś Brecht, pozycji tego, który posiada naukowo obiektywną wiedzę o świecie. Jest

w tym nie tylko skromność czy pokora, ale przede wszystkim pełna świadomość własnej w świecie sytuacji. Takiej samej, generalnie rzecz biorąc, w jakiej umieszcza swoje postaci. Swinarski ma więc świadomość tego, że sam podlega mechanizmom alienacji, o których mówi w swoich przedstawieniach. I sam musi się bronić przed uprzedmiotowieniem, przed zniewoleniem.

Broni się tworząc teatr. „Dlaczego robię teatr? W tym zawodzie czuję się wolny. Wolny w wypowiedziach osobistych. Najbardziej interesuje mnie nie gotowe przedstawienie, ale 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, zdeterminowaną czasem i społecznością, w których żył, dokonywana dla naszego czasu.”¹²

Poczucie wolności reżyser zyskuje w samym procesie tworzenia. Gotowe dzieło alienuje się nieuchronnie od twórcy, który nie bierze już bezpośredniego udziału w jego scenicznym życiu. „Właściwie można powiedzieć, że tak jak nienawidzę przedstawień, ubóstwiam próby; sprawdzenie swoich myśli z drugim, żywym człowiekiem.”¹³ Rzeczywiście Swinarski coraz więcej czasu i sił poświęca próbom, coraz trudniej fiksuje przedstawienia. Cel, jakim dla artysty jest stworzenie dzieła sztuki, staje się mniej ważny niż droga, która do niego prowadzi. Realizacja własnego człowieczeństwa staje się ważniejsza niż realizacja sztuki. Tworzenie teatru staje się sposobem życia. Nie jest to sposób życia, który ucieka od rzeczywistości w niczym nie ograniczony, fikcyjny świat własnych wyobrażeń. Proces tworzenia w teatrze jest bowiem dla Swinarskiego przede wszystkim procesem poznawczym. Jest „odgadywaniem”, odkrywaniem, „ujawnianiem tajemnicy tego, co niewyjaśnione”, tajemnicy życia.¹⁴ To właśnie „dochodzenie do prawdy w sztuce jest ważniejsze niż rezultat”. Dzięki temu tworzenie umożliwia przezwyciężenie alienacji — polega na przeprowadzanych na różnych planach i poziomach konfrontacjach. Dlatego teatr może stać się miejscem, gdzie Swinarski ma „pełną swobodę przekazywania swoich poglądów na świat i życie”.¹⁵ Wszystkie ograniczenia, jakie sobą niesie materia teatru (a w teatrze są one szczególnie liczne), tworzą szansę wielorakich konfrontacji. Materia teatru nie jest zagrożeniem wolności twórcy, ale

możliwością jej realizacji. To widać najwyraźniej w stosunku Swinarskiego do poszczególnych elementów teatralnego tworzywa.

WOBEC TEKSTU DRAMATYCZNEGO. Dramat, poczynając od lat sześćdziesiątych, nie jest dla Swinarskiego tylko materiałem do inscenizacji. Z biegiem lat reżyser staje się coraz bardziej pokorny wobec tekstu dramatycznego. Podporządkowanie sobie tekstu, narzucenie mu własnej wykładni zamykałoby możliwość poznania i, opierającego się na procesie konfrontacji, tworzenia. Swinarski nie chce uprzedmiotowić dramatu. Odwrotnie, dąży do jego upodmiotowienia. Widzi w nim przede wszystkim ślad życia jego twórcy. Celem teatralnej lektury dramatu staje się „odgadywanie człowieka”, odkrywanie prawdy życia poety. Proces ten przebiega dwoma drogami, z których jedna prowadzi poza dzieło poety.

Pracę nad przedstawieniem Swinarski zaczynał od wyszukiwania najprzeróżniejszych materiałów związanych z życiem poety, epoką, w której tworzył, z samym dziełem. Były to materiały bardzo rozmaite — inne dzieła poety, listy, przekazy współczesnych, zdjęcia, dokumenty, melodie, obrazy. „Aby zobaczyć ludzi w konkretnej sytuacji historycznej, staram się nie tylko przeprowadzić odpowiednie studia, ale także obejrzeć miejsca, w których dzieje się sztuka lub w których żył autor. Przed inscenizacją *Dziadów* Mickiewicza byłem w Wilnie, atmosferą Wyspiańskiego oddycham w Krakowie, przed *Hamletem* pojechałem ponownie do Stratfordu. To są zewnętrzne realia, ale ich poznanie pomaga w dotarciu, a w każdym razie zbliżeniu się do tajemnicy, może tajemnicy życia — nie wiem — która kryje się w każdej wielkiej sztuce.”¹ To poznawanie realiów, faktów, konkretów zdaje się być w takim samym stopniu ważne dla poznania życia poety, jak dla poznającego je reżysera. Pozwala mu nie tyle zrozumieć, co odczuć, przeniknąć sytuację, w której powstało dzieło, rozbudzić własną wyobraźnię. Ale właśnie poprzez kontakt z konkretem. Wydaje się, że starał się dotrzeć do źródeł, które mogły być inspiracją poety. Z całego pobytu w Wilnie najważniejsze okazało się dla Swinarskiego nagranie z zawodzeniami litewskich płaczków.² Może podobnych słuchał Mickiewicz? Swinarski w swoich poszukiwaniach wraca jakby do miejsca, w którym dzieło poety jeszcze się nie narodziło, jakby badał, jakie impulsy mogły je



10. WARSZAWA DA SIĘ LUBIĆ. MONTAŻ PIOSENEK O WARSZAWIE. TV WARSZAWA, 17 IX 1960. OD LEWEJ STOJĄ: BARBARA RYLSKA, ELŻBIETA CZYŻEWSKA; SIEDZĄ: JÓZEF NOWAK, WOJCIECH POKORA, MIECZY-SŁAW CZECHOWICZ



11. *SMAK MIODU* DELANEY. GDAŃSK, TEATR WYBRZEŻE, 1959.
ELŻBIETA KĘPIŃSKA (JO), WŁADYSŁAW KOWALSKI (GEOFF)



12. HISTORIA O MIŁOSIERNEJ, CZYLI TESTAMENT PSA SUASSUNY.
GDAŃSK, TEATR WYBRZEŻE, 1961. SCENA ZBIOROWA



13. *FRANK V DÜRRENMATTA*. WARSZAWA, TEATR DRAMATYCZNY, 1962. OD LEWEJ: IGNACY GOGOLEWSKI (HERBERT), IDA KAMIŃSKA (OTYLIA), BARBARA KLIMKIEWICZ (FRANCISZKA)



14. *ARDEN Z FEVERSHAM*. BERLIN ZACHODNI, SCHAUBÜHNE AM HALLESCHEN UFER, 1963. BARBARA MORAWIECZ (ZUZANNA)



15. *MARAT-SADE* WEISSA. BERLIN ZACHODNI, SCHILLER-THEATER,
1964. SCENA ZBIOROWA



16. *MARAT-SADE* WEISSA. SCHILLER-THEATER. LIESELOTTE RAU
(CHARLOTTE CORDAY), ERNST SCHRÖDER (MARKIZ DE SADE)



17. *MARAT-SADE* WEISSA. WARSZAWA, TEATR ATENEUM, 1967.
ALEKSANDRA ŚLĄSKA (CHARLOTTE CORDAY) I ROMAN WILHELMI
(JACQUES ROUX)

zrodzić, impulsy pierwotniejsze od myśli i bardziej dla poezji podstawowe. Nie stara się utożsamiać z poetą, ale stara się z nim współodczuwać. Kiedy czytał wstrząsającą w swojej drobiazgowej konkretności relację Srokowskiego³ o ostatnich chwilach Wyspiańskiego, zdawał się pytać, jak musiał się czuć Wyspiański, pełen twórczych sił, patrząc na swoje usztywnione patyczkami palce, z których odpada ciało. Reżyser mówi zresztą — „nie można czytać Mickiewicza, Słowackiego czy Krasińskiego bez miłości tego, co się musiało w nich dziać, kiedy pisali swoje utwory”.⁴ Co więcej, inscenizując dramaty Swinarski zdawał się uruchamiać świat własnych przeżyć, które z określonym dramatem korespondowały. Pisał w prywatnym liście: „W tej *Kłątwie* jest coś z tego, co mnie prześladowa, coś z tego samounicestwienia — coś z radości na ten temat. Myślę, że Wyspiański musiał znać takie sprawy.”⁵ *Wyzwolenie* powstawało w atmosferze przywoływania wizji śmierci, przeczuć z nią związanych, które przytaczali później, po śmierci reżysera, jego bliscy.⁶ Przy *Hamlecie* wracał do swego dzieciństwa, do sprawy matki, ojca, wtedy właśnie często przyjeżdżał do Wieliczki. Bliscy mu aktorzy uważali, że to przedstawienie robił o sobie, o swoim życiu.⁷ O *Dziadach* mówił, że pomogły mu wyjść z kryzysu. Oczywiście, to reżyser wybierał dramaty, które w danym momencie były mu najbardziej bliskie. Ale prawie zawsze jego związek z poetą był bardzo ścisły, jakby proces poznawania życia poety był równocześnie procesem samopoznania reżysera. Przy czym stosunek reżysera do poety bywał różny, co wyraźnie widać w przedstawieniach. Czuł się zdecydowanie mądrzejszy od Krasińskiego, ale już nie od Büchnera, największy szacunek zdawał się mieć dla Mickiewicza, z Wyspiańskim łączyło go coś, co można nazwać poczuciem intymnego powinowactwa. Jakkolwiek zafrapowany aktualnie inscenizowanym dramatem i jego twórcą, Swinarski nie przestawał akcentować własnej odrębności. Dystans wobec dzieła i poety pozwalał mu na konfrontacje z nim. Wobec klasyki był to przede wszystkim dystans, jaki wyznacza historia.

Szukanie realiów związanych z osobą poety było jednak tylko pomocniczą drogą odkrywania jego życia. Wewnętrzny portret poety wynika przede wszystkim z samego dzieła i to dzieło dobiera sobie zewnętrzne realia. Kim innym jest dla Swinarskiego Wyspiański piszący *Sędziów*, kim innym piszący *Kłątwe* czy *Wyzwolenie*. Więcej, intereso-

wali go właśnie ci poeci, których twórczość, jako całość i poszczególne dzieło, mówiła o ich rozwoju, o drodze poszukiwań. „Utwory ich [romantyków] najczęściej nie zawierały z góry przyjętych tez. Często nie dokończone, ukazywały procesy zmagania się autorów z problematyką postawy człowieka wobec nakazów moralnych, wobec wiary, Boga, narodu czy świata w ogóle.”⁸ W tym ich bodajże największa dla Swinarskiego wartość. W strukturze tego rodzaju dramatów ujawnia się prawda życia poety. I ona Swinarskiego interesuje znacznie bardziej niż rozwiązania problemów, do których poeta dochodzi w swoim dziele. Te mają dla niego zawsze tylko historyczną wartość. „Mesjanistyczna myśl Mickiewicza — tłumaczy Swinarski — gdy mówi on, że 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, aby stało się między-narodowe. Niemniej w tym sceptycznym twierdzeniu jest jakaś część prawdy. Taka sytuacja nie dotyczy tylko Polski, ale wielu narodów, które żyły pod zaborami, a wy-bawienie spod zaborów wydawało im się pełnym zrealizowaniem wolności. Są to po prostu pewne procesy związane z przebiegiem historii.”⁹ Podobnie mówi o Szekspirze — „Wyobrażenie harmonii świata, na której została oparta ta sztuka (*Wieczór trzech króli*), traktuje historycznie, dziś ono nie istnieje. Średniowieczna boska harmonia świata przeobraziła się przecież już u Szekspira w harmonię mieszczańsko-rojalistyczną. Sądzę, że nie można tego pominąć.”¹⁰ O życiu, „o zmaganiu się z problemami” mówi sposób, w jaki zostały one w dziele postawione, a nie rozwiązane ostatecznie. Swinarski akceptuje dramat romantyczny i szekspirowski w całej jego wieloznaczności i wielowymiarowości, niejasności i niejednorodności. I największą jego troską jest to, żeby dramatu nie ujednoznaczyć, nie uprościć. Właśnie uproszczenie, wydobyć tylko jednej warstwy dzieła, jego ujednoznacznienie jest dla niego największym grzechem adaptacji.¹¹ Niejasność dzieła jest tym, co w nim przede wszystkim pociąga. „Jeśli dramat nie ma dla mnie tajemnicy, nie robię go.”¹² Zadaniem reżysera jest rozszyfrowanie dramatu, ujawnienie jego tajemnicy. Skłonny jest raczej mnożyć trudności niż je niwelować.

Ale na początku, na pierwszych próbach analitycznych

dramatu, Swinarski przytacza właśnie najbardziej schematyczne jego interpretacje. Wyraźnie tendencyjnie mówi przy tym, że „zawsze” czytano komedie Szekspira jako bajki, że „zawsze” sprowadzano *Wyzwolenie* do jego warstwy publicystycznej i tak dalej. Przytacza tego typu interpretacje tylko po to, by dalej je rozbijać już sięgając w głąb tekstu. I przede wszystkim skłonny jest w lekturze dramatu wypunktowywać wszelkie jego niekonsekwencje, niekoherencje, miejsca szczególnie niejasne, szczególnie zagadkowe. W szczegółowej analizie wypowiedzi postaci natychmiast zauważa nietypowe dla niej porównania (Hamlet porównujący ojca i stryja do Hyperiona i Satyra), niezwykle obraz (Fantazy mówiący o robakach płodzących się w jego ciele), inną formę wypowiedzi (wierszowany monolog Parollesa), chwilową zmianę budowy i rytmu zdania (scena z Muzą). Zastanawia Swinarskiego wiersz „Chcę żeby w letni dzień...” wpleciony w zupełnie odmienny stylistycznie akt II *Wyzwolenia*, wszystkie wydarzenia i postaci umieszczone poza akcją dramatu — wątek Parollesa, Puka. Zatrzymuje się przy tych miejscach dramatu, które odbiegają od poetyki gatunku (V akt *Fantazego*). Łatwo zauważyć, jak ważne okazywały się właśnie te „ciemne” fragmenty tekstu w scenicznej interpretacji dramatu. Sensy wydobywane z „niejasnych” miejsc dramatu skutecznie burzą wszelkie schematy, ponieważ wzmagają jego wieloznaczność i wielowarstwowość, pogłębiają jego wewnętrzne sprzeczności. Zagadki tekstu Swinarski rozszyfrowuje szukając dla nich analogii w innych scenach i działaniach dramatu. Wątek Parollesa, funkcją tej postaci w dramacie „rozjaśnia się” w perspektywie wątku Heleny, a równocześnie staje się jego ironicznym odbiciem. Rozszyfrowanie dramatu polega więc na odkrywaniu ukrytych, wewnętrznych związków łączących elementy dzieła opartych na zasadzie analogii i, ostrych zazwyczaj, wyraźnie dysonansowych, opozycji. Równocześnie jednak Swinarski nie rezygnuje z lektury dramatu, która każe szukać jego sensu w następstwie dramatycznych zdarzeń, w rozwoju przedstawionej rzeczywistości zorientowanej na rozwiązanie problemów, które zostały w nim postawione. W ten sposób ujawnia działanie poety, które polega tak na przedstawianiu sytuacji życia, jak na jej przezwyciężaniu. Prawdę życia poety Swinarski odkrywa w sposobie kształtowania dzieła.

O dramacie Swinarski mówił w sposób fascynujący nie

tylko dla aktorów, ale i dla krytyków literackich. „Ale też wszystko, co mówił, zorientowane było względem przedstawienia, sprawdzało się w grze aktorów, która spełniała jakby rolę dowodu.”¹³ „Język sceny jest bogatszy od słów reżysera”¹⁴ — mówił Swinarski i nad tekstem dramatycznym pracował z aktorami. W procesie tworzenia to go właśnie najbardziej interesowało — „Zmierzenie pewnej myśli zawartej w utworze z żywą materią ludzką.”¹⁵ Ujawnienie prawdy dzieła jest dla niego możliwe tylko przez jej wcielenie. „To trzeba sprawdzić na scenie” — powtarzał często. Teatralna lektura dramatu polega na jego sprawdzaniu w „żywej materii ludzkiej”, w działaniu aktora. Swinarski akceptował dwoistość teatralnej materii na planie dramat — aktor. Nie mógł się zdecydować, który z tych elementów uważa za najważniejszy: „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.”¹⁶ Zapewne ważna jest ich wzajemna konfrontacja. Jego funkcja jako reżysera zdawała się głównie polegać na tym, żeby zaanimować proces konfrontacji tak, żeby relacja postać — aktor stała się źródłem rzeczywistości „procesu dochodzenia do prawdy”.

POSTAĆ, AKTOR, PRÓBA. Postać jest dla aktora zagadką daną mu do rozszyfrowania. Przy tym zawsze rozszyfrowanie tej zagadki jest sprawą ważną, niezależnie od miejsca, jakie postać zajmuje w dramacie. — „I teraz sprawa Rozenkranca i Gildensterna. To wiecie, że to na początku zawsze skreślano, że to po prostu jest jakiś dodatek do sztuki i to zupełnie nieistotny, niepotrzebny i tak dalej. Rzecz jest zupełnie inna moim zdaniem.”¹ Tak samo ważne były postaci trzeciego nawet planu i to nie tylko wtedy, kiedy reżyser rozmawiał z grającymi je aktorami. Okazywały się rzeczywiście ważne w przedstawieniu. To też aktorzy poważnie mogli traktować każdą rolę, wierzyli, że odkrycie i zagranie każdej postaci ma swój sens i tym samym sens ma ich twórczość.

Wstępnie reżyser od razu dzielił się wątpliwościami na temat poszczególnych postaci i mówił o nich bardzo niewiele. Przede wszystkim nie wartościował postaci i nie ustalał stałych cech ich osobowości. Dokładniej, czy może bardziej dosadnie, mówił o tym, jaką postać ma nie być. „Zawsze wiedziałem, że Hamlet był dobry, a Król zły...”

„Sprawa Horacego zawsze wygląda w ten sposób: szlachetny przyjaciel przyjeżdża na dwór” — a tymczasem to nie jest tak, to jest znacznie bardziej skomplikowane, znacznie bardziej złożone... Rysując schematyczny obraz postaci czy sytuacji — obojętnie czy był on obiektywnie prawdziwy, czy rzeczywiście zawsze w teatrze Hamlet „był dobry” — Swinarski natychmiast wciągał aktorów w proces demistyfikacji schematycznych, stereotypowych czy uproszczonych wyobrażeń. (A tak traktował wszelkie jednowymiarowe ujęcia postaci.) Twórczość stawiała się więc dla aktora posłaniem szukania prawdy, rozbijania schematów, zgłębiania postaci.

W toku pracy nad przedstawieniem postaci wyłania się w kolejnych scenach (całości dramatu Swinarski poświęcał nie więcej niż jedną, wstępną próbę z aktorami). Wyłania się w relacji wobec ciągle zmieniających się sytuacji, które tworzy i które ją tworzą. Każda sytuacja i każde działanie, sens każdej wypowiedzi i jej kształt, są dla Swinarskiego przede wszystkim nieoczywiste. Nie jest oczywiste, dlaczego w ogóle postać pojawia się w danym momencie na scenie — na przykład pytanie, dlaczego Hamlet wrócił z Anglii do Danii, było niezwykle ważne dla interpretacji tej postaci — ani dlaczego tak właśnie formułuje wypowiedź, dlaczego akurat w tym miejscu Hamlet używa mitologicznych porównań, dlaczego w ten czy inny sposób działa. Jeśli odpowiedź na jakieś pytanie była względnie prosta — Hamlet nie może wybaczyć pośpiesznego ślubu ze względu na pamięć ojca — i sama postać ją sugeruje, Swinarski natychmiast podawał ją w wątpliwość. „Naprawdę” wcale nie chodzi mu o ojca, tylko o matkę. Nie jest to tylko przekora — reżyser szukał w dramacie potwierdzenia swoich przypuszczeń, nie wierzył tylko temu, co wydaje się oczywiste. Życie postaci w każdym momencie jest problemem — tak dla reżysera, jak i dla aktora. Zazwyczaj istnieje kilka możliwości jego rozwiązania — nigdy motywacje działań postaci nie są proste i jednoznaczne, nigdy nie można ich do końca ustalić. Cały ten skomplikowany proces pytania o postać wcale nie służy jej określeniu — jest sposobem wnikania w postać.

Asystent reżysera, Krystian Lupa, wspomina pracę nad monologiem Ofelii: „Swinarski zaczął snuć — na moje odczucie — jakąś obłąkańczą wręcz analizę, rozgryzając ten monolog. Słowo po słowie szukał głębszych odniesień. Była to w gruncie rzeczy analiza literacka, analiza poetyc-

ka, ale doprowadzona do absurdu. Pamiętam, że w pewnym momencie we mnie — ale nie tylko we mnie — nastąpił bunt. Zaczęliśmy szeptać, on zainteresował się tymi szepcącymi i zapytał mnie, o co chodzi. I odpowiedziałem, że wydaje mi się, iż chyba jesteśmy na błędnej drodze, ponieważ jest rzeczą oczywistą, że Ofelia jest tutaj w stanie psychozy, w którym pojawia się łańcuszek skojarzeniowy. To znaczy w pewnym momencie pewne słowo, które jest słowem czynnym, rani pewien kompleks powodując wybuch, wylew za tym słowem wszelkich mechanicznych skojarzeń. [...] Wiedząc o tym, powiedziałem, że nie możemy przeprowadzać normalnej analizy literackiej chcąc dociec stanu Ofelii, ale właśnie próbować analizy medycznej, psychiatrycznej. On tego wysłuchał, przez chwilę milczał i potem powiedział, że być może mam rację, ale — i tutaj następuje to, co najciekawsze — jemu się wydaje, że dotarcie przez analizę psychiatryczną do obiektywnej wiedzy o stanie Ofelii jest płodne tylko do pewnego momentu; potem sprawa nie posuwa się dalej. A on właściwie nie tyle chce się czegoś dowiedzieć o stanie Ofelii, ile utożsamiać się z nią, wejść w jej stan. I dlatego przeprowadza tę analizę jak gdyby z pozycji Ofelii. Z tej perspektywy każde słowo nabiera wagi, prowadzi w sferę magicznych znaczeń, bez względu na to, że całość z wolna popada w absurd. [...] Czyli w gruncie rzeczy — jakby nie dopuszczając wyjścia poza postać, a nawet dając się stłumić przez absurd tekstu przez tę postać wygłaszanego, podążając obsesyjnie za nią i tracąc nawet świadomość — wyzwalał w sobie rejony tych wszystkich chorób. Bo rzeczywiście tak to jest, że daje to większą szansę aktorowi, ale również reżyserowi. Kiedy się nie nazwie. [...] Tak więc te dywagacje o obłędzie Ofelii trwały bardzo długo. Także rozmowy o jej śmierci: czy było to samobójstwo, czy może nie? Do jakiego stopnia ten stan, w który wpada Ofelia, czyni z niej ofiarę i przedmiot?... Nie kończące się pytania i wątpliwości.”²

„Utożsamienie” z postacią, o którym mówi Lupa, prowadzi do sprawdzenia w twórczości czy, może lepiej, w życiu aktora pewnego ludzkiego doświadczenia zapisanego w dramacie. „Zacząłem rozważać, czy i jak to jest możliwe — wspomina Jerzy Trela — żeby normalny człowiek powiedział «Teraz duszą jam w moją ojczyznę wcielony. Ciałem połknąłem jej duszę: Ja i ojczyzna to jedno; nazywam się Milijon: bo za miliony kocham i cierpię ka-

tusze.» W trakcie pracy okazało się, że przy olbrzymich spięciach psychicznych, emocjonalnych, człowiek jest w stanie wypowiedzieć myśl ubraną w takie słowa.”³ Sprawdzanie postaci okazuje się także sprawdzaniem aktora, ujawnianiem mu jego — nie tylko aktorskich, ale i ludzkich — możliwości. Staje się jego samopoznaniem.

Zadanie, jakie Swinarski stawia aktorowi, nie polega tylko na konieczności odkrywania prawdy postaci, ale także na konieczności przewycięzania przez aktora własnych o sobie wyobrażeń, czy szerzej, przewycięzania siebie w pracy nad rolą. „Propozycja, bym zagrał Konrada — wspomina Jerzy Trela — bardzo mnie zaskoczyła. Z wielu powodów. Pierwszy, zasadniczy to ten, że mojej psychice daleki był nie tyle teatr romantyczny — bo nie widziałem teatru romantycznego — ile literatura romantyczna. [...] Propozycja Swinarskiego stała się dla mnie olbrzymią barierą — nie miałem cienia pewności, czy ją potrafię przełamać.”⁴ Praca nad rolą staje się przewycięzeniem wyobrażeń aktora na temat jego własnych możliwości. I to jest dla reżysera bardzo ważne. To widać w tym, jak obsadza role, zmuszając niejako aktora do rozwoju. Najprościej, obsadzając go w różnych rolach. Wystarczy porównać takie role, jak Joas i Hermia, Pasterka i Muza (Anna Polony), Hrabina Roussillonu i Rollisonowa (Izabela Olaszewska), Samuel i Lafeu (Wiktor Sadecki), by zobaczyć, jak różnych rzeczy wymagały od aktora. Najgorsze i najbardziej powszechne według Swinarskiego jest to, że „aktorzy chcą powtórzyć swój sukces, ponieważ boją się pójść dalej, odkryć coś nowego. [...] A w życiu nie ma tak ... nie można powtarzać jednego odkrycia, którego się dokonało, bo następny moment jest z gruntu inny, nie działa tak jak przedtem.”⁵

Swinarskiego nie interesowała eksploatacja znanych i uznanych umiejętności aktora czy cech jego osobowości. Pasjonowało natomiast odkrywanie ukrytych w nim możliwości, które z niebywałym wyczuciem — jak się okazywało w jego przedstawieniach — potrafił w nim dostrzec.

Postać dramatyczna zmusza aktora do przekraczania siebie, ale równocześnie zostaje ona ujawniona, ożywa o tyle, o ile odkryje ją, stworzy aktor na miarę swoich własnych ograniczeń i możliwości. Właśnie dzięki tym ograniczeniom aktora, jego konkretnej cielesności, możliwe jest ujawnianie prawdy postaci, możliwe jest tworzenie w teatrze. Aktor jest twórcą i tworzywem swojej twórczości. Z tej

najprostszej teatralnej prawdy reżyser wyprowadza ostateczne konsekwencje. Dlatego obsadzając role w swoich przedstawieniach niezwykłą wagę przywiązywał nie tylko do talentu czy warunków scenicznych aktora, ale także, czy nawet przede wszystkim, do jego osobowości. „Gdy rozmawialiśmy o obsadach — wspomina dyrektor Starego Teatru, J. P. Gawlik — najbardziej ważnym kryterium bywała zwykle wewnętrzna ocena kandydata. «On jest taki czysty, on to najlepiej zagra». Albo odwrotnie: «Nie się nie martw, to jest w nim, będziemy mieli świetnego...» — tu padała nazwa postaci dotkniętej mniej lub bardziej przykrymi przypadłościami charakteru.”⁶ Z. Hübner — pierwszy dyrektor Swinarskiego w Starym Teatrze — porównywał sposób jego obsadzania ról i pracy z aktorem do pracy rzeźbiarza. Rzeźbiarz albo wybiera idealnie gładki kawałek drzewa, żeby narzucić mu formę, albo bierze kawałek drzewa z wszystkimi jego sękami i, wykorzystując formę chropawej materii, kształtuje ją.⁷ Swinarski działał jak ten drugi rzeźbiarz. Co najwyraźniej widać w przedstawieniach.

Bardzo trafne zdają się spostrzeżenia Wolickiego na ten temat. „Swinarski angażuje nie tylko umiejętności zawodowe aktora, lecz aktora całego, jego osobowość psychiczną i fizyczną, nawet nastroje. Toteż w rolach u Swinarskiego potrzebne jest nie tylko, by aktor umiał to czy coś innego, lecz by właśnie był tym, kim jest, co nie sprowadza się bynajmniej do tzw. warunków, aczkolwiek do nich także. [...] Wydaje mi się [...], że Swinarski samą swoją koncepcję spektaklu tworzy wychodząc jakby z dwóch przeciwległych biegunów: od tekstu i od aktora, tj. od zespołu, który ma do dyspozycji, od konkretnych ludzi. Nie potrafiłbym, oczywiście, powiedzieć, na jakiej zasadzie dzieje się takie rozpoznanie; na pewno nie chodzi tu o proste paralelizmy sylwetek psychofizycznych roli i człowieka, który ma ją zagrać, jest to może raczej dopełnienie rólą tego, co w życiu stłumione bądź nie wykorzystane. W każdym razie wydaje mi się oczywiste, że spektakl Swinarskiego jest zawsze zależny — zależny głęboko, w warstwie znaczeń — od tego, kto w nim gra. Nawet jeśli jest mocno zafiksowany, a spektakle tego reżysera są fiksowane bardzo mocno, nawet jeśli dublura jest równie sprawna i umiejętna, będzie to za każdym razem inny spektakl. Stąd też może w teatrze Swinarskiego, jak najbardziej przecież zawodowym, niespodziewana aura jakiegś prywatności, in-

tymności, spotkania.”⁸ Z perspektywy lat widać też, jak doświadczenia aktorów, rozwój ich osobowości rzutuje na zmianę przedstawienia. *Wyzwolenie* z roku 1974 i 1984, mimo że było ciągle żywym spektaklem, było spektaklem innym. Jeśli po latach było „żywe”, to właśnie dlatego, że tak silnie została wpisana weń osobowość aktorów, że mogli niejako kontynuować, w miarę swojego rozwoju, rozpoczęty na próbach proces twórczy.

Proces twórczy, który — by raz jeszcze to powtórzyć — polega na konfrontacji życia aktora z prawdą życia postaci dramatycznej. Proces ten jednak wymaga przede wszystkim jednego — pełnego zaangażowania twórcy nie tylko w tworzenie teatru, ale także w dochodzenie za jego pomocą do poznania prawdy życia. Takie zaangażowanie jest tym, czego Swinarski przede wszystkim wymagał od aktorów i za co ich cenił.

Najgorszym złem w teatrze jest dla niego aktor, który tylko „występuje”, a nie gra, który dąży tylko do tego, by odnieść sukces, żeby podobać się publiczności za każdą cenę, za cenę całości przedstawienia, postaci, nawet wykpienia samego siebie.⁹ Swinarski chyba byłby skłonny w takim wypadku mówić jak Grotowski o aktorze kurtyzanie. Po prostu nie na tym polega prawdziwa twórczość. Był znakomicie świadomy faktu, jak funkcjonowanie instytucji teatru w Polsce przyczynia się do demoralizacji aktora. Nie był też małostkowy, doskonale rozumiał, że aktor musi, na przykład, zarabiać pieniądze. Ale był nieugięty, jeśli chodziło o pryncypia: „Stosunek do zawodu ma dwie przyczyny — jedną na górze, drugą 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.”¹⁰

Postawa wobec sztuki, czy może raczej wobec życia, to to samo, jest dla Swinarskiego jedynie właściwym wartościowaniem twórczości aktora. „Ja jestem najszczęśliwszy, kiedy mi ktoś napisze, że gramy jak w teatrach studenckich, dlatego, że tam ludzie muszą wierzyć w to, co robią, bo inaczej w ogóle nie mogliby wystąpić.”¹¹ Zawsze broni swoich krakowskich aktorów przed krytykami, którzy, „kiedy stają na przykład przed zagadnieniem oceny jakiegoś charakteru, jakiejś postawy, gdy ktoś po prostu zachowaniem istnieje, a nie projekcją słowa i efektem słowa — to są bezradni”.¹²

I tylko dzięki zaangażowanej postawie wobec twórczości

możliwe jest to, co sobie Swinarski najbardziej ceni w pracy w teatrze — spotkanie, konfrontacja z żywym człowiekiem. Wydaje się, że kiedy Swinarski mówi o aktorze jako o „żywym człowieku” (a robi to bardzo często w latach 70-tych), mówi o człowieku poszukującym, zaangażowanym w swoje twórcze poszukiwanie. „Satysfakcję mam wtedy, gdy wnoszę coś do przedstawienia i gdy aktorzy coś wnoszą, po prostu przez dyskusję odkrywamy rzeczy nowe. [...] Cała moja przyjemność to praca, współpraca właściwie z grupą ludzi, która jest zaangażowana i zmierza do wspólnego celu.”¹³

Kontakt, jaki Swinarski nawiązywał z aktorami, z aktorami Starego Teatru w każdym razie, jest największą tajemnicą jego twórczości. O tym, jak był żywy, świadczy ciągle żywa o nim pamięć aktorów, sposób, w jaki o nim mówią i nie mówią. Jeśli, jak twierdził, „człowiek istnieje przez odbicie w innych ludziach”¹⁴, jego odbicie jest szczególnie wyraźne. „Wszystko jeszcze w nas żyje — mówi Anna Polony. — Choćby jego niezrównany sposób analizy tekstu. Nikt spośród jego współpracowników nie potrafi tego robić tak genialnie jak Konrad. Ale wszyscy czujemy i pamiętamy, już na zawsze, jak to można było robić. [...] Cokolwiek też robię, zaraz myślę, jak on by to ocenił. [...] Osiągnęliśmy ten stopień porozumienia w pracy, że była to rzeczywiście współpraca i wiele moich propozycji przyjmował, i wiele z nich zostało wcielonych w życie sceniczne. W jego dzieło. Wiem, że gdyby nie Konrad, byłabym zupełnie inną aktorką, bez tej świadomości, nie tak głęboko poruszona wewnętrznie, nie tak przejęta tym, co niesie ze sobą literatura, więcej — sztuka. On mi pokazał, jak wielowarstwowe i pełne sprzeczności jest życie i jak za pomocą literatury można to pokazać na scenie. To wszystko zawdzięczam jemu. Także kształtowanie mojego gustu artystycznego, ale i życiowego, stosunku do ludzi, sposobu życia. (Polony śmieje się nagle.) No, nie wszystko mu się udało. [...] Był i jest punktem odniesienia dla wszystkich. Kompleks Konrada mamy wszyscy — aktorzy, naturalnie... [...] Ja to nazywam kompleksem, bo to już jest ułomność. Choroba. Myślę zresztą, że wspaniała. Bo w niej jeszcze istnieją resztki tego natchnienia, tych fluidów, które Konrad nam przekazywał, którymi nas otwierał, otwierał nam oczy na świat, budził świadomość, wrażliwość.”¹⁵

Pracował z aktorami w teatrze i poza teatrem, prawie nie rozstawał się z nimi, szczególnie z tymi, którzy mieli

być twórcami głównych postaci scenicznych w przedstawieniu. Z biegiem lat próby trwały coraz dłużej, *Nie-Boską* przygotowywał przez 6 tygodni, *Dziady* prawie 6 miesięcy, próby *Hamleta* trwały jeszcze dłużej. Oddawał im się bez reszty i podobnego oddania oczekiwał od aktorów. „Konrad żył sztuką, którą robił czy do której się przygotowywał. Nie znał wtedy godzin, nie znał wtedy nocy i tą swoją pasją potrafił zarazić zespół. Nie spotkałem reżysera, dla którego aktorzy byliby gotowi zrezygnować z wolnego czasu, dodatkowych zajęć, odpoczynku, nawet snu, nie pytając o zapłatę. Dlaczego? [...] Oczywiście wierzyli, że praca z Konradem gwarantuje sukces, ale takie tłumaczenie grzeszyłoby prostactwem i krzywdziłoby aktorów. Konrad nadawał sens ich pracy, a zatem ich życiu. [...] Wiedzieli również, że Konrad wierzy w aktora, z którym pracuje i dlatego nie zadowolili się rezultatem połowicznym, nie zrezygnuje, póki nie wydobędzie tego, co w człowieku najgłębsze, najbardziej wartościowe. Wiedzieli wyraźnie, że jest w swej pracy do końca uczciwy i oddany bez reszty temu, co robi, że sztuki, którą przygotowuje, nie traktuje jako pretekstu dla własnych reżyserskich popisów.”¹⁶ To całkowite i bezgraniczne oddanie sztuce tłumaczyć można tylko tym, że stanowiła ona rację jego życia. Tworzenie było sensem i sposobem życia. Aktorzy byli więc nie tylko partnerami jego twórczości, ale jego życia. To określało wartość ich wzajemnych stosunków. Wzajemnych, bo starał się o to, żeby tworzenie roli stało się również osobistą sprawą aktora. W różny sposób. O żadnej metodzie nie można tu mówić, bo za każdym razem osobowość aktora i reżysera oraz postać, na którą razem pracowali, warunkowała sposób pracy. Odwoływał się w pracy do indywidualnych doświadczeń i wrażliwości aktora, którego w bliskim współżyciu coraz lepiej poznawał. W pewien sposób prowokował go do reakcji aranżując sytuacje, bardziej życiowe niż teatralne, które musiał on rozwiązywać. Błoński wspomina próby *Pokojówek* — „po raz pierwszy zobaczyłem, jak on te trzy panie grające w przedstawieniu tak... na swój sposób... r o z d r a ż n i a... i chciał, żeby nienawidziły się też trochę w życiu”.¹⁷ Najciekawsze jest to, że aktorzy mieli świadomość tych rozgrywek, które pomiędzy nimi i w nich przeprowadzał.¹⁸ „On przeprowadzał na nas straszliwe wiwisekcje, bywał z nami, chciał z nami bywać, chciał nas poznać jak najlepiej, żeby potem wyzyskać na scenie. A w naszym zespole, przecież inteligentnym,

większość aktorów orientowała się w tych jego grach. Otóż zdumiewający był fakt, że myśmy się na nie godzili — w imię czegoś naprawdę wielkiego i ważnego. Dziś widzę, że były to akty takiego obnażania się, ekshibicjonizmu psychicznego, które on umiejętnie z nas wyzwał, że zupełnie nie wyobrażam sobie tak całkowitego otwarcia wobec kogoś innego.”¹⁹ Do tych „manipulacji” aktorem Swinarski sam się przyznawał. „Aktorzy myślą, że z góry wszystko wiem. W rzeczywistości od początku prób tylko udaję i przeprowadzam między nimi jakąś rozgrywkę. Żeby ich zachęcić do myślenia na wspólny temat.”²⁰ Rzecz w tym, że nie były to „manipulacje”, które miały prowadzić do uczynienia z aktora bezwolnego narzędzia w rękach reżysera. Przeciwnie, Swinarski prowokował raczej do reakcji sprzeciwu wobec swoich myśli i działań. Dopiero natrafiające na opór poszukiwanie interesowało go naprawdę. Mogło być twórcze. „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.”²¹ Prowokował najpierw sprzeciw, obsadzając aktora w roli wbrew jego oczekiwaniom²², potem przedstawiając mu wizję postaci niezwykle trudną do zaakceptowania. I to nie tylko dlatego, że chciał, żeby Konradowi naprawdę piana ciekła z ust w czasie epileptycznego ataku²³, żeby Senator nagi spacerował po scenie²⁴, a Sowa nosiła kościotrupek dziecka. Bardziej dlatego, że rozbijając schematyczny według siebie obraz postaci, wydobywał na plan pierwszy nie tylko to, co w niej ukryte, ale także to, co złe, niskie, ohydne nawet, co ją najsilniej oskarża. Z drugiej zresztą strony skłonny był szukać tego, co dobre w postaciach mało pozytywnych, chociaż z mniejszą chyba pasją. To musiało budzić sprzeciw. Jeśli niemal pierwszą rzeczą, jaką Swinarski na próbie powiedział o Rollisonowej było to, że jest w niej też lęk przed stratą jedyne go żywiciela? Też, ale jednak. Pierwszą, jaką mówił o Klaudiuszu, było to, że dla jego zabójstwa można znaleźć usprawiedliwienie. Na sprzeciw aktorów Swinarski zwyczajnie czekał.

Był gotów przyjąć sprzeciw aktora, uważał, że w zderzeniu z nim, w spięciu, często z ogromnym trudem może narodzić się w teatrze coś naprawdę wartościowego. „Dobre doświadczenie miałem z Orciem w *Nie-Boskiej* — wspomina reżyser współpracę z Anną Polony. — Nie jest to rola z ustaloną tradycją, istnieje tylko wyobrażenie, jak

należy ją zagrać. Próbowaliśmy ustawić Orcia w taki sposób, aby choroba, o której mówi Krasiński, była realistycznie pokazana na scenie. [...] Uzgadniałem obraz choroby w zakładzie dla umysłowo chorych w Kobierzynie i koleżanka, która grała Orcia, też się tym interesowała. Posunąłem się jednak za daleko, pracowałem w tym kierunku, żeby 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, podczas gdy ja walczyłem z romantyczną wersją roli.”²⁵ I jego aktorzy myśleli podobnie: „Uważam, że tylko w atmosferze spięcia powstaje coś wartościowego. Każdy z twórców spektaklu ma swoją wizję i swój pogląd na dzieło — zawsze więc musi dojść do jakiegoś starcia. A moment tworzenia następuje wtedy, gdy ustali się wreszcie punkty styczne.”²⁶ A nawet, jak wspomina Jerzy Stuhr, „pozostała we mnie pewna, nazwijmy to, metoda: że tym bardziej moje aktorstwo będzie wartościowe, im więcej mnie będzie kosztować. Konrad wszczepił we mnie tę definicję zawodowej działalności: im intymniej mówię, im bardziej zmuszam się do wypowiedziania, tym jest to wartościowsze. [...] Bo życie Konrada było takie, on tak robił, codziennie dawał egzemplum, ile to kosztuje... Gdy odwoziliśmy go na kolejne badania, gdy przeżywał kolejne załamanie... i patrzyliśmy na to, i chcieliśmy pracować tak jak on — ten wzór niedościgniony.”²⁷

Pracował w napięciu niezwykłym. Nie miał temperamentu i sposobu bycia przywódcy. Nie przewodził, nie wieszczył. Pytał. Słuchał. W napięciu tak stężonym, jakby w każdej chwili chodziło o sprawy ostateczne. Każdym nerwem, całym sobą wpatrzony w aktora, wsłuchany w aktora. Czuły na każde jego drgnienie. Wyczuwał i błyskawicznie potrafił nazywać rzeczy, których nikt inny nie zdążył nawet zauważyć. Przerywał wtedy, wbiegał na scenę, pokazywał coś czy raczej przekazywał aktorowi, nie tyle gesty, co ich emocje, napięcie. W pracy na scenie może najbardziej przypominał dyrygenta prowadzącego próby orkiestry. Kamera zarejestrowała moment, kiedy na próbie słucha monologu Konrada „Chcę żeby w letni dzień...” Siedzi nieporuszony, z wyciągniętą nieco do przodu

du ręką, w geście do granic napiętym, przez chwilę nie rozluźnionym.²⁸ Bywało, że coś istotnego w działaniu aktora poruszało go do łez, bywało, że mdlał na próbach. Nikt nie mógł być bardziej wrażliwym odbiorcą sztuki aktora i aktorzy o tym wiedzieli. Najlepiej bodaj grali dla niego, na próbach, na próbie generalnej. Równie czuły był na tony komiczne. Pierwszy parskał śmiechem, kiedy aktorowi udało się złapać właściwy ton. Podbechtywał go, podbechtywał, a potem parskał śmiechem, szczególnie wówczas, kiedy ton był bardziej wysublimowany, kiedy dowcip polegał na drobnym niuansie — sytuacji, gestu, brzmienia. Ten śmiech, krótki, trochę nerwowy nie znosił napięcia, był tylko innym jego wyrazem.

Był drobny, szczupły, bardzo dynamiczny. Chodził najczęściej w sztruksowych spodniach i wełnianym swetrze. Palił papierosa za papierosem. Dużo gestykulował i bez przerwy zmieniał wyraz twarzy, w której tylko oczy pozostawały zawsze tak samo czujne.²⁹ Mówił z wibrującym „r”, mówił dużo, szczególnie na próbach analitycznych, precyzyjnie i zawile równocześnie. Nie mógł wówczas wytrzymać w jednej pozycji, wstawał, chodził, drapał się nagłym, charakterystycznym gestem. I na tych próbach analitycznych bardziej może przekazywał emocje niż treści. Rozwibrowywał do granic siebie, innych. Spalał się w pracy.

OD «ARDENA Z FEVERSHAM» DO «SNU NOCY LETNIEJ». W pracy, w swojej twórczości Swinarski ujawniał się najpełniej. To potwierdzają jego bliscy współpracownicy i to widać w przedstawieniach. Ujawniają uczucia sprzeczne i ambiwalentne, namietności i rozterki, silne poczucie tragizmu i bardzo wnikliwą inteligencję, pasję życia i pasję poznawania życia, dążenie do prawdy i pełne niepokoju poszukiwania. Cechy te wyznaczały tak jego twórczość, jak jego biografię, która od roku 1965 wiąże się coraz ściślej ze Starym Teatrem w Krakowie.

W okresie największych sukcesów w Berlinie Zachodnim, pomiędzy inscenizacją *Marata i Pluskwy*, Konrad Swinarski podpisał umowę z dyrektorem Starego Teatru Zygmuntem Hübnerem. Umowa zobowiązywała go do wyreżyserowania dwóch przedstawień w sezonie. Nosi datę 1 września 1964.¹ Swinarski dokładnie wiedział, co chce w Starym Teatrze wyreżyserować. „Przez dziesięć lat [...] usiłowałem wmówić któremuś z dyrektorów największych scen stolicy zarówno moją interpretację *Nie-Boskiej*, jak i sztukę Büchnera *Woyzeck*. Trud wystawienia wziął na siebie dyrektor Hübner z Krakowa.”² Swinarski przyjechał więc do Krakowa, aby zrealizować swoje od dawna wymarzone przedstawienia. Pierwszym jednak jego spektaklem w Krakowie nie była *Nie-Boska*, ale *Arden z Feversham*, przedstawienie, którego premiera odbyła się dopiero w maju 1965 roku.³ Już po berlińskiej *Pluskwie* i reżyserowanej w Tel-Awiiwie *Kartotece*, *Arden z Feversham* miał być sprawdzeniem zespołu, teatru, publiczności przed realizacją *Nie-Boskiej* i *Woyzecka*. Swinarski znał aktorkę, którą chciał obsadzić w głównej roli w *Ardenie* — Mirosławę Dubrawską. Powtórzył inscenizację z Schaubühne am Halleschen Ufer.

Jesienią 1965 roku wystawił *Nie-Boską komedię* Krasiń-

skiego, w tym samym sezonie, wiosną 1966 roku, wystawił w Starym Teatrze *Woyzecka* Büchnera. Oba przedstawienia robił stosunkowo szybko, przyznawał, że miał je dokładnie przemyślane i to w kilku wariantach.⁴ Oba też wiele łączyło. Oba przedstawienia Swinarski komponował wypunktowując zderzenie dwóch planów — planu idei i życia. Znaczy to, że pierwszy plan wyznaczały działania zmierzające do realizacji idei, czy raczej ideału poety, do przewyciężenia wszystkich sprzeczności życia, drugi plan wyznaczały działania oświetlające sytuację życia. Tak rozumiane działania wyznaczały temat, wokół którego rozwijało się przedstawienie. Ten sposób kształtowania scenicznej rzeczywistości — charakterystyczny dla całego teatru Swinarskiego — bardziej przypomina konstrukcję Szekspirowskich dramatów opartych na analogii działania,⁵ niż kompozycję dramatów Brechta. Oba plany nie zderzały się ze sobą ostro (jak w „klockowych” kompozycjach Brechta), ale przenikały się wzajemnie w ciągłym, rytmicznym pulsowaniu. W *Nie-Boskiej* i *Woyzecku* właśnie rytm, powtarzalny i narastający równocześnie, gwałtownie pulsujący, był tym środkiem teatralnym, za pomocą którego Swinarski dążył do oddania istoty życia, jego prawdy. Całe bogactwo życia przedstawiał poprzez niezwykle mnogość elementów, które nasycaly strukturę przedstawienia i stanowiły o jego migotliwej fakturze. Przy czym znaczył te elementy bardzo skrótowymi, szybkimi kreskami, krótkimi i wyrazistymi, do czego przyczyniła się też podobna w swojej lapidarności stylistyka dramatów. Były to elementy o bardzo zróżnicowanej proveniencji gatunkowej i stylistycznej, bardzo silnie z sobą skontrastowane, najsilniej może w tej warstwie przedstawienia, gdzie reżyser podkreślał z jednej strony teatralność działań, z drugiej ich dosłowność i cielesność bohaterów, bardzo ściśle związanych ze światem, w którym żyją. Przy czym w *Nie-Boskiej* na plan pierwszy wysuwał się problem relacji człowieka i społeczeństwa, w *Woyzecku* człowieka i natury. (Chociaż oba plany rzeczywistości były obecne w jednym i drugim spektaklu.) Różna też była tonacja przedstawień — w *Nie-Boskiej* silniej ironiczna, w *Woyzecku* bardziej tragiczna. W obu przedstawieniach Swinarski wyraźnie znaczył subiektywizm wizji poety (także poprzez pewną oniryczność scenicznej wizji) i swój do niej stosunek. W obu metodą dochodzenia do prawdy, sprawdzania wartości, stało się wypróbowywanie tychże wartości przez za-

przeczenie im, celowo drażniące uczucia i wyobrażenia widzów.

Oba przedstawienia spotkały się z dużym rezonansem społecznym. Przede wszystkim wokół *Nie-Boskiej* rozgorzała zacięta dyskusja,⁶ której tematem była przede wszystkim kwestia scenicznej interpretacji dramatu. Włączyli się w nią nawet literaci (Iwaszkiewicz) i krytycy literaccy (Kubacki, Kott). Temperatura sporów była bardzo wysoka, bo też i stanowiska były nadzwyczaj podzielone. *Woyzeck*, odwołujący się do mało w Polsce znanej tradycji, skupiał uwagę krytyki przede wszystkim na samym kształcie scenicznym przedstawienia i jego wymowie. Zdania znowu były podzielone, część krytyki niezwykle wysoko oceniła spektakl i ugruntowała się w swojej opinii o wielkości teatru Swinarskiego, część przyjęła go z pełną sceptycyzmu niechęcią. Podział przebiegał dosyć wyraźnie pomiędzy Warszawą i Krakowem i tak miało pozostać przez lata. (Przy czym pamiętać należy o różnicy w poziomie krytyki w prasie codziennej i pismach fachowych.)

Publiczność, nazwijmy ją festiwalowa (to znaczy widowie premier i gościnnych występów), przyjęła oba przedstawienia bardzo gorąco. Ogromnym też sukcesem zakończyło się przedstawienie *Woyzecka* w Kolonii. Natomiast codzienna publiczność krakowska przyjęła spektakl (szczególnie *Woyzecka*) nie tylko z dużą rezerwą, ale z wyraźną niechęcią, więcej, z prawdziwym oburzeniem. Przede wszystkim oskarżono Swinarskiego o niemoralność. Zdaje się, że przedstawienia nazbyt bulwersowały i nazbyt niezgodne były z oczekiwaniami widzów, aby starano się je zrozumieć. A ich akceptacja, a tym bardziej zrozumienie nie było łatwe nawet dla krytyków.

Wydaje się, że po licznych sukcesach berlińskich i krakowskich Swinarski był dosyć pewien swoich twórczych sił, czego dowodem może być decyzja wystawienia *Hamleta*. *Hamleta* wyreżyserował wcześniej niż *Woyzecka* w Tel-Awivie.⁷ Miał już tam za sobą dwie inscenizacje⁸, z których jedna była dużym sukcesem (*Kartoteka Różewicza*). *Hamlet* sukcesem nie był. Po latach Swinarski sam oceniał przedstawienie dosyć krytycznie. Inna sprawa, że zazwyczaj krytycznie oceniał prawie wszystkie swoje przedstawienia, a w każdym razie zawsze twierdził, że „te-raz zrobiłby to zupełnie inaczej”. Zawsze chciał być wier-ny własnej zmienności. I zmienności czasu, i okoliczności

Niemniej pewne założenia inscenizacyjne wspólne były

obu *Hamletom* — temu, którego reżyser skończył w The Cameri Theater i temu, którego nie skończył w Starym Teatrze.⁹ Izraelski *Hamlet* rozgrywał się na scenie, której drewniana konstrukcja przypominała scenę elżbietańską (bez wysuniętego podestu, który projektowali w Krakowie Skarżyńscy), przesłaniana była kolażową kurtyną przedstawiającą renesansowe emblematy z kołem fortuny w środku (w Krakowie analogiczna kurtyna przedstawiała postać Dobrego Pasterza z barankiem). W Tel-Awiwie, w ostatniej scenie spektaklu wojska Fortynbrasa rozgrabiały majątek królewski, okazywało się, że drewniana konstrukcja pełni funkcję gigantycznej szafy, pełnej różnorodnego dobytku, który żołnierze rozwlekali po scenie. Nie było natomiast w Tel-Awiwie w tle zdarzeń planu natury, pejzażu zmieniających się pór roku.

Przy wszystkich podobieństwach, różnice pozwalają zauważyć odmienności w myśleniu Swinarskiego w 1966 roku i w latach 1974/75. W obu interpretacjach Swinarski widział *Hamleta* nie jako indywidualny dramat jednostki, ale jako dramat całego społeczeństwa, w który uwikłane są losy bohaterów. Notował przy okazji izraelskiego przedstawienia: „Osiągnąć Heglowskie znaczenie konfliktu. *Hamlet* tak jak i Klaudiusz są historycznymi przedstawicielami społeczeństwa przełomu.”¹⁰ W Krakowie podkreślał, że tematem *Hamleta* jest historia.¹¹ Równocześnie jednak wprowadzał tam też temat natury, a nade wszystko czytał dramat także w perspektywie jednostki, w perspektywie indywidualności poszczególnych postaci i ich losów. Znacznie bardziej wielowarstwowo i wieloznacznie. Wydaje się, że w Tel-Awiwie chęć zaprzeczenia tradycji, widzącej w *Hamlecie* tylko *Hamleta* i jego wewnętrzne zmagania, przesłoniła mu pełny obraz dramatu Szekspira.

Mendel Kohansky pisał o spektaklu: „Działa tu taki mechanizm społecznych procesów, który sprawia, że ludzie, chociaż zindywidualizowani, są tylko sługami dialektyki historii. [...] Wiem, że zamiarem reżysera nie była moja identyfikacja z cierpieniami młodego księcia i istotnie moje uczucia nie drgnęły nawet raz.”¹² Równie chłodne były uczucia innych recenzentów i mieli o to żal do reżysera.

W Izraelu Swinarski oglądał przedstawienie *Pokojówek* Geneta, o którym opowiadał później aktorom grającym w jego spektaklu. Przedstawienie mu się nie podobało. Wspominał tylko niezwykle wrażenie, jakie wywołał w nim widok orchidei, które ustawiono na scenie i które w trakcie

przedstawienia omdlewały w upale. Chciał, żeby coś z tego klimatu umierających kwiatów znalazło się w spektaklu, który reżyserował jesienią 1966 roku w Starym Teatrze.

Była to pierwsza inscenizacja sztuki Geneta w Polsce. Pracę rozpoczął Swinarski na przekładzie Aleksandra Wata, który mu się nie podobał i już w trakcie prób zastąpił go robionym na bieżąco przekładem Jana Błońskiego. Do przedstawienia zaangażował trzy wybitne aktorki Starego Teatru, które wcześniej znakomicie się sprawdziły w jego przedstawieniach — Mirosławę Dubrawską, Annę Polony i Ewę Lassek — uderzająco przy tym podobne w typie do wyobrażeń, jakie o swoich bohaterkach miał Genet.¹³ Nieco tylko młodsze. Scenografię opracowywała autorka dekoracji do *Nie-Boskiej komedii*, Krystyna Zachwatowicz. Wszyscy razem pracowali niezwykle intensywnie nad realizacją przedstawienia. Może po raz pierwszy w Starym Teatrze Swinarski wszedł w tak ścisły kontakt z zespołem, przede wszystkim z zespołem aktorskim. Na pewno po raz pierwszy w Krakowie, w kameralnym przedstawieniu, prawdy życia szukał przede wszystkim w relacjach interpersonalnych, w działaniu i scenicznej obecności aktora. A w bardzo precyzyjnie czytanim dramacie — w całej wieloznaczności wielokrotnych odbić, stwarzających się wzajemnie postaci, prawdy i pozoru, gry i namiętności.

„Ceremoniał zaczyna się w bieli. Scena emanuje nią — bukiety sztywnych, uroczystych kwiatów z papieru, kotary od sufitu do podłogi, firanka, meble i lustra w białych ramach.”¹⁴ W buduarze jest wszystko — i kanapka, i toaletka, i sekretarzyk, i szafa, i puszysty dywan. Jak najbardziej konkretne. Tylko całkowicie białe. Czarne są skromne unifórmy pokojówek i rama sceny. Tę jednolicie czarno-białą tonację rozbija tylko pasowa suknia Pani i barwne suknie, które wysypują się z jej szafy. (Claire mówi wówczas: „Pani szafa to dla nas kaplica Najświętszej Panny.”) Dwuznaczność miejsca, dwuznaczność scenicznej rzeczywistości od początku sugerowana scenografią utrzymana zostaje przez całe przedstawienie. W grze postaci, które nigdy do końca nie utożsamiają się ze swoimi kolejnymi rolami. Nawet na początku przedstawienia reżyser nie stwarza iluzji rzeczywistości jednoznacznej — pokojówki pojawiają się na scenie i zdejmują rękawiczki podobnie wystudiowanym, celebrowanym gestem, jakby były one z najwykwintniejszego zamszu. Są to gumowe rękawi-

ce kuchenne. Claire zdejmuje je jako Pani, w jej długiej sukni. Solange jako pokojówka. Ta dwuznaczność utrzymuje się aż do ostatniej sceny, kiedy Claire narzuca suknię Pani na strój pokojówki i tak podnosi do ust filiżankę zatrutych ziół. „Gesty i ruchy aktorek w tym przedstawieniu przypominały teatr cieni, tak bardzo były nieważkie, dyskretne, nieprzekrzczone. Wszystkie trzy role jednakowo dobre. A przecież każda z nich należała do innego teatru. Pani (Ewa Lassek) była pastiszem damy z okresu Restauracji, Claire (Anna Polony) romantycznego teatru uczuć nieokiełznanych. I wreszcie Solange Mirosławy Dubrawskiej. Twarz nieruchoma niby maska ze starogreckiego teatru — tragedii i jej pozoru — jeszcze żywa i już pożądana w śmierci.”¹⁵ Wobec konwencji ujawnia się prawda uczuć i namiętności, wobec pozoru, czyli teatru — prawda życia. Tak jak biel wydobywa czerń i wobec czerni staje się bielą. Przedstawienie *Pokojówek* było kolejną próbą sprawdzania wartości, tym razem — w konfrontacji życia z nicością.

Przedstawienie okazało się za trudne dla szeregowej publiczności, za trudne dla większości recenzentów. Żalowali na przykład, że nie było śmieszne. Tym razem doceniły je przede wszystkim piszące o teatrze kobiety.¹⁶

W następnym sezonie 1967/68 Swinarski opuścił Stary Teatr i zaangażował się w Teatrze Ateneum w Warszawie. Zrobił tam jedno przedstawienie — *Męczeństwo i śmierć Jean Paul Marata...* Petera Weissa.¹⁷ Może chciał powtórzyć w Polsce berliński sukces? (Zresztą w tym sezonie wrócił też do Berlina, ale już do Freie Volksbühne, gdzie przygotował przedstawienie *Romulusa Wielkiego Dürrenmatta*.¹⁸) Może chciał sprawdzić inscenizację Weissa z polską publicznością. Na pewno chciał zrobić przedstawienie nieco inne niż w Berlinie. Już na berlińskiej premierze mówił, że „teraz zrobiłby to inaczej”.¹⁹ Warszawskie przedstawienie było jeszcze bardziej rozwarstwione, jeszcze bardziej nadbudowane w kolejnych piętrach ironii.²⁰ Zyskało wielkie uznanie i całkowicie zniechęciło Swinarskiego do poszukiwania stołecznych sukcesów. Nigdy nie zdarzyło mu się publicznie mówić z taką furją, z jaką mówił o współpracy z warszawskimi aktorami. Zespołowi, uważanemu za jeden z najlepszych w Warszawie, zarzuca brak podstawowych umiejętności aktorskich, brak jakichkolwiek umiejętności współpracy z kolegami i reżyserem. A przede wszystkim brak podstawowej etyki zawodowej.

Mówił o tym, że nikt mu się nie sprzeciwiał, poza aktorami, którzy wstydziли się grać wariatów, w związku z tym wymyślali grypsy z dowcipów o wariatach, ale też nikt nie wykazywał jakiegokolwiek inwencji, po prostu nikt nie pracował na próbach uważając, że grać należy tylko dla publiczności i to tak, by jej się za wszelką cenę spodobać. „Konflikt aktor-reżyser istniał, istnieje, będzie istniał i powinien istnieć. Ale powinien istnieć w sposób, który ma jakiś sens. [...] Nie ma problemu, gdy aktor rozumie reżysera — może walczyć w imię własnego widzenia roli, ale musi mieć własny pogląd na rolę. Nie może mieć pomysłu tylko na występ — w tym cała różnica.”²¹ Z jego wypowiedzi widać wyraźnie, że interesują go już całkiem inne predyspozycje aktorskie niż w końcu lat pięćdziesiątych. „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. W teatrze Grotowskiego aktorzy potrafią grać wielkie namiętności — i nic mnie nie obchodzi, czy dzieje się to na pograniczu hysterii, czy jest ekspresją teatralną. Grotowski potrafi «otworzyć» aktora tak, że aktor pokazuje jakąś prawdę, większą — mimo że umowną — od «półprawd» naszych komików społecznych, naszych komikujących aktorów pracujących w filmie, dubbingu, telewizji i teatrze.”²²

Szkołom teatralnym Swinarski przeciwstawia Grotowskiego²³, warszawskiemu zespołowi — zespół krakowskiego Starego Teatru.

W Starym Teatrze w Krakowie Swinarski znalazł zespół ludzi, z którymi chciał i mógł pracować. Nie od razu i nie ze wszystkimi znalazł tam porozumienie. Ale bardzo szybko okazało się, że aktorzy tego teatru są zdolni do rzeczywistego zaangażowania w teatralną twórczość, do zaangażowania większego nawet niż tylko profesjonalne. Wiele się na to złożyło. Aktorzy w Krakowie mieli mniejsze wówczas niż w Warszawie możliwości pracy poza teatrem i teatr stanowił ośrodek ich życia i twórczości. Część nawet mieszkała w teatrze, w fatalnych warunkach na poddaszu oficyn przy placu Szczepańskim, część w domu Starego Teatru przy ulicy Wrzesińskiej. Tam też mieściły się pokoje gościnne, w których przez długie lata przemieszkiwał Swi-

narski. Kraków, gdzie całe życie toczy się w kręgu Plant, sprzyjał większemu niż Warszawa skupieniu.

W teatrze pracowała liczna grupa starszych aktorów, którzy wpajali młodym podstawowe zasady aktorskiej etyki. A co najważniejsze, aktorzy tego teatru doskonale rozumieli, że ich siła tkwi w zespołowości. Nie był to teatr gwiazd, mimo że świetnych aktorów było w nim bardzo wielu. Grała tam też, liczniejsza w sumie, grupa aktorów słabszych, ale przydatnych i rzetelnych. Bez nich także trudno wyobrazić sobie przedstawienia Swinarskiego, w których ważna była gra i sceniczna obecność aktora nawet na trzecim planie.²⁴ Rzecz w tym, że nie było wyraźnego podziału między tymi grupami. Wybitni aktorzy grali z kolegami, a nie na ich tle. „Ja po prostu cenię ten zespół za to, że każdy tu jest oddany sprawie, a nie skoncentrowany na własnym sukcesie kosztem kolegów, jak to się bardzo często zdarza. A poza tym, tak między nami mówiąc, to nikt się nie odważy wyskoczyć, bo go zagniotą. [...] Nowi aktorzy, którzy przychodzą do zespołu, nie mają u nas łatwej drogi. Chcąc, że tak powiem, utrzymać w Starym Teatrze stanowisko takie, jakie mieli w poprzednim, grają tamtą stylistyką, tamtymi chwytami; grają swój sukces z poprzedniego teatru. No, a to u nas nie może przejść, muszą się przełamać, nagiąć do tego, czego się u nas wymaga. U Jarockiego jest podobnie.”²⁵

Obecność w Starym Teatrze wybitnych osobowości reżyzerskich, takich jak Jerzy Jarocki, Andrzej Wajda, Zygmunt Hübner i inni, była dla Swinarskiego także bardzo istotna. Z jednej strony każdy z reżyserów miał „swoją” grupę aktorów, tych, którzy najczęściej grywali w przedstawieniach każdego z nich, z drugiej strony jednak większość aktorów grała w przedstawieniach różnych reżyserów. Sytuacja współpracy z innymi wybitnymi artystami teatru dawała możliwość konfrontacji, była źródłem bardzo zdrowej rywalizacji wewnątrz teatru, a nade wszystko dawała szansę stałego rozwoju aktorów, dzięki doświadczeniom wynoszonym z pracy z różnymi przecież indywidualnościami, także w różnym repertuarze. I sprzyjała — acz nie wolnej od spieć — twórczej atmosferze pracy. Konfrontacja z innymi była zawsze dla Swinarskiego drogą do realizacji swojego ideału życia — bezustannego poszukiwania i rozwoju.

O poszukiwaniach świadczy też odmiennosc reżyserowanych przez niego w Starym Teatrze przedstawień. W ob-

rębie określonego typu dramatu, tzn. dramatu szekspirowsko-romantycznego, szukał różnego repertuaru. Komedię przełamywał tragedią, wielkie widowiska sztukami kameeralnymi — Słowackiego Wyspiańskim, Wyspiańskiego Szekspirem. Byle tylko nie poddać się jednej wizji świata, byle nie zamknąć się w kręgu jednej myśli czy jednego typu teatru. Nie wystarczało mu tylko to, co zawsze robił, w ramach jednego przedstawienia, jednego dramatu, to znaczy odkrywanie w nim bardzo różnych punktów widzenia rzeczywistości. Może także dlatego, że inscenizacja dramatu pozwalała mu ujawniać w różnych okresach różny stosunek do świata i ludzi.

Wahały się w nim — o czym właśnie mówią przedstawienia — uczucia bardzo ambiwalentne. Nigdy nie był ze światem pogodzony. Starał się zrozumieć życie i rozumiał, że jest to możliwe tylko przez współodczuwanie z ludźmi, którzy tak jak on w nim żyją. A równocześnie jak bohater Wyspiańskiego „nie mógł znieść tego, co jest”. Nie mógł znieść okrucieństwa świata, jego niesprawiedliwości, nade wszystko ludzkiej krzywdy i cierpienia. I nie mógł znieść ludzkiej małości tych, którzy godzą się na świat taki, jakim jest, nie zauważając nawet, jakim on jest naprawdę. W jakimś sensie zawsze był idealistą — to znaczy człowiekiem, który wedle miary swojego ideału człowieczeństwa patrzy na ludzi i ocenia ich w poczuciu nadrzędnej wartości swojego ideału. To poczucie budowało w jego przedstawieniach ironiczny dystans wobec przedstawianych postaci. Wyrażało się w nich bezwzględnością ocen, złośliwością czy nawet naładowanym nienawiścią sarkazmem. A chciał być realistą — to znaczy człowiekiem, który obnaża prawdę o życiu takim, jakie ono jest. Był idealistą i realistą, miłość życia była w nim równie silna jak nienawiść. Czasem te skłębione sprzeczne uczucia wyrażały się w jednym przedstawieniu, czasem jedno z nich przeważało.

Po warszawskim przedstawieniu *Marata* Swinarski wrócił na etat do Krakowa i zrobił w Starym Teatrze inscenizację dramatu Juliusza Słowackiego, tego, który chciał ludzi w anioły przemienić, a dokładnie wiedział, że aniołami nie są. Wyreżyserował *Fantazego*. W tym przedstawieniu inteligencja reżysera górowała nad jego poczuciem tragizmu, sarkazm nad współczuciem, znakomity zmysł analityczny nad siłą kreacyjną. Było to przedstawienie bardzo różne od *Nie-Boskiej* czy *Woyzecka*, bliższe w grun-

cie rzeczy *Pokojówkom* Geneta chociażby w tym, że było przedstawieniem bardziej aktorskim niż inscenizacyjnym. Ale także w tym, że zgodnie z dramatem, wygrywało całą dialektykę prawdy i pozoru, przy czym w *Pokojówkach* obnażała ona poddanie i przełamywanie wyobrażeń i namiętności, w *Fantazym* obnażała bezwolność i bezdusność bohaterów poddanych niemal całkowicie tak swoim wyobrażeniom, jak nędzy rzeczywistości społecznej i politycznej. Teatralnie był *Fantazy* znacznie bardziej oszczędny w środkach wyrazu niż pierwsze inscenizacje romantyczne. Swinarski nie potrzebował już takiej ilości środków inscenizacyjnych, żeby przeprowadzać wielopiętrowe konfrontacje idei i życia w całej jego wieloznaczności. Skupił się na aktorze i w nim przede wszystkim szukał prawdy.

Wielkie widowiska w tym czasie Swinarski robił gdzie indziej — w teatrze operowym. Zimą 1968 roku wyreżyserował *Bachantki*²⁶ wg Eurypidesa, operę Hansa Wernera Henze ze wspaniałą scenografią Renzo Vespignani i choreografią Henryka Tomaszewskiego, w mediolańskiej La Scali. W następnym roku zrobił w Hamburgu prapremierowe przedstawienie opery *Diabły z Loudun* Krzysztofa Pendereckiego.²⁷

W najbardziej skonwencjonalizowanym gatunku teatralnym bawił się różnaitością konwencji przełamywanych w różny sposób w obrębie przedstawienia i bardzo wiele uwagi poświęcał inscenizacji rzadko w operze poruszanych chórów, które włączał do działań scenicznych, indywidualizował i poruszał w scenach zbiorowych, w pełnych dzikiej, oszalałej ekspresji obrazach. (Na co znakomicie pozwalała treść inscenizowanych przez niego oper.)

Sprawa widowiskowości i kameralności przedstawień może wydawać się w wypadku Swinarskiego sprawą zupełnie marginalną. Mówił, że nie czuje się ograniczony żadną formą teatru i tak było w istocie. Niemniej pamiętać należy o nieco innym oddziaływaniu w teatrze scen dialogowych, i scen zbiorowych, które, nawet jeśli opierają się o słowo dramatyczne, silniej zazwyczaj działają poprzez obraz niż słowo.

W przedstawieniach Swinarskiego, w niektórych z nich, pojawiają się już od *Opery za trzy grosze* bardzo szczególne i dla niego charakterystyczne sceny zbiorowe. Są to sceny chórów.²⁸ Nie zawsze bierze w nich udział chór sensu stricto (tzn. jako chór zapisany w dramacie), ale ponieważ są to sceny, gdzie postaci zatracają swoją indywidual-

ność poddane wspólnemu rytmowi działań, nazwać je można scenami chóru. Są to sceny zazwyczaj dosyć krótkie, czasem kilku, czasem kilkunastoosobowe²⁹, o niebywalej sile ekspresji. Ekspresji pozawerbalnej, wydobywanej ruchem, gestem, rytmem, obrazem, rozwibrowanym dźwiękiem. Jawi się w nich chór gwałtowny, nieokiełznany, czasem prawie oszalały, poruszony irracjonalną siłą, jak żywioł nieopanowany. Zdaje się być samym żywiołem, erupcją sił życia, podświadomych mocy albo ekstatycznym misterium życia. Bywał groźny, przerażający i nieodparcie fascynował. Mógł mieć moc niszczącą, mógł mieć moc oczyszczającą. Zwykle sceny spazmu chóru miały w sobie coś — w treści, w formie — z charakteru pierwotnego święta, przekraczającego normy codzienności, rytuału. Rytuału, w którym zatracą się to, co jednostkowe i świadome.

Te sceny zbiorowych spazmów, które w Krakowie po raz pierwszy pojawiły się w *Nie-Boskiej* i *Woyzecku*, miały ogromną moc oddziaływania. Bardzo głęboko poruszały widownię. Nie tylko przedstawiały życie w jego najbardziej pierwotnej postaci, ale też zmuszały widzów do doświadczenia pierwotności życia, czy głębiej, doświadczenia istnienia. Mimo że zazwyczaj jakiś drobny element kompozycji takiej sceny budował dystans do zdarzeń (najczęściej postać nie włączająca się w te działania). Po scenie zbiorowej ekstazy następowały sceny o zupełnie odmiennym charakterze, w których postaci odzyskiwały swoją indywidualność i na plan pierwszy wysuwała się myśl. Słowo znowu nabierało znaczenia, świadomość górowała nad doświadczeniem. Widzowie w różny sposób zmuszani byli do zachowania dystansu wobec zdarzeń przedstawionych na scenie. W ten sposób przedstawienia rozwijały się w pulsującym rytmie zbliżającym i oddalającym widza od scenicznych zdarzeń, w rytmie doświadczenia i uświadomienia. Ten rytm wyznaczał proces percepcji i, jak się wydaje, był dla Swinarskiego odbiciem rytmu życia. Rytmu życia zbiorowości i rytmu życia indywidualnych postaci. Pozostawały one z sobą w ścisłym związku — przesileniu w życiu zbiorowości odpowiadało przesilenie w życiu bohatera. Niemniej ta zależność nie była dla Swinarskiego konieczna. W niektórych jego przedstawieniach chór jest nieobecny. Pozostaje tylko bohater i poprzez niego ujawnione doświadczenie podobne do spazmu chóru. Równie silnie przekraczające normy codzienności, konwencje zachowań, w wybuchu niepowstrzymanych emocji. Równie

dojmująco cielesne. Właśnie poprzez cielesność wstrząsające. Różne w natężeniu u różnych postaci i w różnych momentach przedstawienia. To indywidualne doświadczenie bohatera jest dla niego możliwością poznania, o ile zostaje przezwyciężone dalej poprzez świadomość. Na widza ten akt przekroczenia działa równie silnie jak spazm chóru. Ale nie identycznie. O tym świadczy przedstawienie Swinarskiego łączące w jednym spektaklu *Sędziów* i *Kłótnię* Wyspiańskiego. W *Sędziach* Swinarski wydobywał tragizm dramatu poprzez indywidualne cielesne działania aktorów. W *Kłótni* silniej eksponował spazm chóru. Okazało się, że jego oddziaływanie było zupełnie inne. I zupełnie inna była reakcja publiczności na każdy z dramatów składających się na całość przedstawienia. Publiczność zaakceptowała *Sędziów*, w przeważającej większości odrzuciła *Kłótnię*. Jak się wydaje, na sposobie oddziaływania scen zbiorowych w *Kłótni* zaważyła nieobecność w nich patosu. W *Nie-Boskiej*, potem w *Dziadach* Swinarski wydobywał, na sposób ekspresjonistyczny, patos scen zbiorowych. W *Kłótni*, sądząc z reakcji widowni, z niego zrezygnował. Wydaje się, że celowo. (Chociaż nie można wykluczyć możliwości, że nie potrafił tutaj wydobyć patosu. To rzecz we współczesnym teatrze niezwykle trudna.) Otóż wydaje się, że zależało mu na tym, żeby doświadczenie scen fanatycznego tłumu prowokowało przede wszystkim reakcję sprzeciwu skierowanego w stronę społecznej rzeczywistości, a mniej mu zależało na tym, żeby prowadziło do związanego z doświadczeniem istnienia poznania. O tym mogą świadczyć następne przedstawienia. Przede wszystkim *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*. (Bowiemy sceny zbudowane na wzór scen chóralnych Swinarski wprowadzał także do komedii Szekspira.) We *Wszystko dobre...* sceny wojny, gwałtu i pątników pełniły podobną funkcję jak chór w *Kłótni*. Budziły też podobną reakcję publiczności. I miały ją prowokować. Były jednym z tych elementów przedstawień, których Swinarski używał, żeby wytrącić widza z jego wyobrażeń o świecie przez obnażenie ciemnych stron życia, jego siły i okrucieństwa, by równocześnie nie dopuścić do pogodzenia z życiem, do ucieczki przed odpowiedzialnością za nie.

Sprawa tragizmu, który Swinarski draży szczególnie silnie w przedstawieniach romantyków i Wyspiańskiego (poza *Fantazym*) wiąże się z, może szczególnie ważnym, wewnętrznym konfliktem artysty. Tak jak to widać w przed-

stawieniach, prawdziwe poznanie jest możliwe dla postaci poprzez doświadczenie cierpienia. Im jest ono silniejsze, tym pełniejsze jest poznanie, tym bardziej możliwy rozwój postaci, jej stawanie się, człowieczeństwo. Taka droga dana jest „pozytywnym”, najbardziej „żywym” bohaterom jego przedstawień. W niej cierpienie uzyskuje wartość, sens. Równocześnie Swinarski nie może się właśnie z cierpieniem pogodzić, z tym, że jest ono koniecznym warunkiem człowieczeństwa. Nie chce przyjąć cierpienia jako konieczności, przełamuje tragedię, mówi, że „jest ona tylko etapem”. Etapem do czego? W konsekwencji myślenia Swinarskiego etapem na drodze stawania się, ale takim, który prowadzi do następnego etapu, jakim znów będzie tragiczny konflikt i tragiczne doznanie. Jednak motywem czy motorem działania jest wiara bohaterów, że cierpienie i tragizm ludzkiego losu jest możliwy do przezwyciężenia... I jest to nadzieja dana widzom, którzy nie mają pogodzić się ze światem, ale przezwycięzać jego sprzeczności. Konflikt jest niemożliwy do rozwiązania, ostatecznie w teatrze Swinarskiego ważne jest to, że właśnie, jako nierozwiązywalny, konflikt jest źródłem życia, pełnego, rozwijającego się. W ten sposób jednak, chociaż nie poprzez tragiczne pojednanie, Swinarski uznaje konieczność cierpienia.

Co więcej, wyostrza ją, prowokuje, obciążając swoich najbardziej żywych bohaterów cierpieniem najbardziej dojmującym. Jakby bez niego żywymi być nie mogli. Wydaje się, że w pewien sposób, świadomie czy raczej może nieświadomie, czynił tak we własnym życiu. Urodzenie skazało go na bezdomność, ale może nie musiał pozostawać bezdomnym przez całe życie. Tymczasem, jak wspomina żona artysty i co jasno widać z jego biografii, „ciągle uciekał z jednego miejsca w inne miejsce, od jednych ludzi do innych ludzi. Wszędzie było mu dobrze i źle równocześnie. Był w Warszawie, ciągnęło go do Berlina, był w Berlinie, tęsknił do Polski.”³⁰ Brak przyrodzonego sobie miejsca zmusił go bardzo wcześnie do konieczności wyboru. Ale może nie musiał całe życie mieć poczucia winy, że wybierając jedno, krzywdzi drugie, że każdy wybór jest jakimś sprzeniewierzeniem, zdradą. Tak o tym mówi Jan Błoński: „Miał wielkie poczucie tragiczności ludzkiego życia, co jest jednak bardzo rzadkie. Mógłbym tu wspomnieć zaledwie jakieś różne wrażenia... na przykład fascynację matką w całej komplikacji miłości i nienawiści. Miał silne poczucie winy, bo matka właściwie była Niemką i chciała

nią pozostać. 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... Stąd ciągły brak miejsca w świecie i silne poczucie winy. I może stąd także efekty takie... zabobonne. Żeby w przedstawieniu była Matka Boska na przykład. Łęki, łęki dziecka racjonalizowane, przetwarzane..."³¹ A Swinarski to poczucie winy w sobie rozdrażniał. Obciążał nim siebie i wszystkich wokół. — „Poczucie winy — termin, którego używał i nadużywał zarówno w życiu prywatnym, jak i w pracy w teatrze.”³² Może nie musiał być tak samotny, tak bezdomny, tak wewnętrznie rozdarty, gdyby był innym człowiekiem. Gdyby inaczej czuł i myślał o życiu i o sztuce. Sztuce, która stała się racją jego życia i którą zdawał się żywić swoimi wewnętrznymi konfliktami, swoim bólem.

Gdzieś około 1969 roku zaczyna się szczególnie trudny okres jego życia. Pod koniec sezonu 1968/69 Zygmunt Hübner dostał dymisję ze stanowiska dyrektora Starego Teatru. 5 kwietnia 1969 roku Swinarski prosi o zwolnienie ze stanowiska reżysera w Starym Teatrze.³³ Nie była to chyba łatwa dla niego decyzja.

Bardzo już był przywiązany do zespołu Starego Teatru, chociaż na pewno nie chciał pracować tylko w Krakowie. Nie był też w Krakowie w żaden sposób ustabilizowany, ciągle przemieszkiwał w pokoju gościnnym na poddaszu z w.c. na korytarzu, w oficynie teatru, potem w domu Starego Teatru na Wrzesińskiej.

Na etat do Starego Teatru Swinarski wraca po pół roku. 5 stycznia 1970 roku podpisał umowę z nowo mianowanym dyrektorem Starego Teatru, Janem Pawłem Gawlikiem.³⁴ Chciał wystawić *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* Szekspira, Gawlik namówił go na inscenizację *Snu nocy letniej*. W końcu w lipcu 1970 roku wystawił *Sen nocy letniej*, w październiku 1971 roku zrealizował w Krakowie już trzecią swoją wersję *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*. Inszenizacyjnie przedstawienia szekspirowskie łączyły w sobie doświadczenia realizacji sztuk Geneta i Słowackiego z doświadczeniem pierwszych realizacji romantycznych. Łączyły bardzo wyrafinowany, wystudiowany teatr, bardzo oszczędny w użyciu środków inscenizacyjnych, skupiony głównie na aktorze z teatrem wizyjnym, teatrem rozbuchanej widowiskowości i teatrem „naturalistycznych” efektów drażniących dosłownością i, równie wyrafinowaną, brzydotą. Zderzenie tych dwóch rodzajów

teatrów szczególnie silne było we *Wszystko dobre*, co się dobrze kończy. W *Śnie nocy letniej* ani piękno nie było tak wysublimowane, ani brzydota tak nachalna. Obie komedie bardzo różniły się w tonacji, nastroju i wymowie. *Wszystko dobre...* było bez wątpienia najokrutniejszym przedstawieniem Swinarskiego. *Sen nocy letniej*, mimo że daleki był od baśniowej feerii i wyraźnie obnażał kompromisy bohaterów, był spektaklem znacznie łagodniejszym, bardziej wyrozumiałym dla ludzkich słabości, znacznie, mimo wszystko, pogodniejszym. Był też swoistego rodzaju zabawą teatrem, próbą jego możliwości. Był też przedstawieniem komedii. *Wszystko dobre...* nie miało z komedią nic wspólnego.

Pomiędzy inscenizacjami szekspirowskimi Swinarski wyreżyserował w Krakowie polską sztukę współczesną — *Żegnaj, Judaszu* Ireneusza Iredyńskiego. Jak się wydaje, zainteresowało go w tej sztuce ujęcie tematu konfrontującego mit z współczesną rzeczywistością, także problem zła i okrucieństwo przedstawionej w niej wizji świata. Było to przedstawienie bardzo kameralne, znakomite aktorsko. Przede wszystkim wielką kreację stworzyła w nim Anna Polony w roli Dziewczyny. Przedstawienie zostało bardzo wysoko ocenione przez krytyków, zdobyło Grand Prix na Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych we Wrocławiu. Anna Polony i Jerzy Bińczycki otrzymali we Wrocławiu nagrody aktorskie. Konrad Swinarski nagrodę reżyserską. W *Żegnaj, Judaszu* grał też — po raz pierwszy w przedstawieniu Swinarskiego — Jerzy Trela.

OD «SNU NOCY LETNIEJ» DO «HAMLETA». Swinarski był już znanym i uznanym reżyserem. Krytyka wysoko oceniła obydwa przedstawienia szekspirowskie. Były one wielkimi wydarzeniami na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych, szczególnie *Sen nocy letniej* pokazywany tam w grudniu 1970 roku. W pewnej mierze niebывały sukces na Spotkaniach spektakl zawdzięczał historii: okazał się niezwykle aktualny w kontekście gdańskich wydarzeń. Nic w tym dziwnego. Swinarski nigdy nie posługiwał się w przedstawieniach bezpośrednimi aluzjami do współczesności, nienawidził tego, co nazywał teatrem publicystycznym. Ale robił przedstawienia, które wnikliwie analizowały współczesną sytuację człowieka w świecie. W każdym wymiarze, także polityczno-społecznym.

Sen nocy letniej był pierwszym przedstawieniem, które

zostało prawie bez reszty zaakceptowane przez publiczność krakowską. To znaczy całą już publiczność krakowską, łącznie z Kołem Miłośników Teatru, któremu reżyser — zapewne nieco złośliwie, a w każdym razie przekornie — zadedykował spektakl. Reakcja Koła Miłośników Teatru była niejako probierzem reakcji kulturalnej publiczności Krakowa, szczególnie średniego i starszego pokolenia. Tej dotychczas najbardziej nieprzejednanej, ale też nieobojętnej na przedstawienia Swinarskiego. Spektakl *Snu nocy letniej* został nawet wybrany przedstawieniem roku w plebiscycie krakowskiego „Dziennika Polskiego”.

Znacznie trudniejsza była akceptacja *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*. I to wcale nie tylko dla krakowskiego mieszczaństwa. Było to przedstawienie, które bardzo głęboko poruszało niektórych widzów, przez niektórych krytyków było uważane za przedstawienie zupełnie genialne. Natomiast część osób i to osób z bardzo różnych kręgów publiczności, zdecydowanie je odrzuciła. Bardzo trudno powiedzieć, na czym polegała ta ogromna rozbieżność zdań. Mniej zresztą ujawniła się w recenzjach, bardziej w prywatnych dyskusjach. „Przeciwnicy” tego przedstawienia (a byli to ludzie, którzy cenili teatr Swinarskiego) uważali, że reżyser posłużył się tym razem zbyt tanimi, zbyt grubymi chwytami (chodziło o Kulturyistów, sceny zbiorowe, ale nie tylko o nie). „Entuzjaści” tego przedstawienia mówili przede wszystkim o znakomitym aktorstwie. Istotą sporu była, jak się zdaje, jednak różnie odczytywana moralna wymowa przedstawienia wynikająca z cienkiej granicy, jaka dzieli pasję obnażania zła od fascynacji tym zjawiskiem.

Niemniej Swinarski był już uważany za jednego z najwybitniejszych polskich reżyserów. Mógł więc cieszyć się uznaniem. A on tymczasem jeździł za granicę, tam próbował się sprawdzić, zapewne próbował znowu zdobyć światowy sukces. Ale też chyba bał się, że utraci twórczą siłę, przestanie się rozwijać — reżyserzy, mówił, tak samo jak aktorzy, „nie chcą zrobić paru kroków naprzód, zatrzymują się w momencie osiągnięcia sukcesu, jeśli idą dalej, to chcą go powtarzać. A w życiu nie ma tak, nie można powtarzać jednego odkrycia, bo następny moment jest z gruntu inny, nie działa jak przedtem. Tak też jest w teatrze, bo teatr jest rodzajem sztuki, która żyje przez parę dni... wtedy odkrywano coś nowego, potem teatr zmienia się w rządowe muzeum, jest skorumpowany przez rząd,

sprzedawany przez rząd, kupowany przez rząd, wreszcie zabity.”¹ Tak mówił w roku 1974, a więc wówczas, kiedy był w pełni sławy, ale niebezpieczeństwo przeczuwał wcześniej. Niebezpieczeństwo poddania się nie tyle władzy, ale opinii publicznej, społecznym wymaganiom, presji mitu czy legendy.

Pomiędzy 1969 a 1972 rokiem Swinarski zrobił za granicą dwa razy *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* w Düsseldorfie (1969) i w Helsinkach (1970), *Diabły z Loudun* w Hamburgu i w Santa Fé (1969), *Żeglarza Szaniawskiego* w Moskwie (1970), *Historię o Miłosiernej, czyli testament psa* w Zurychu (1971), *Grę Saundersa* w Zurychu, *Ryszarda III* w Darmstadtzie (1972).²

I nie skończył tam przedstawień *Troilusa i Kressydy* w Darmstadtzie (1972), *Affabulazione* Pasoliniego w Zurychu (1972), *Edwarda II* Marlowe’a w Wiedniu (1972).³

Wśród wszystkich wymienionych inscenizacji prawdziwie wielkim sukcesem była *Historia o Miłosiernej...* w Zurychu. Ale też trochę podejrzany był wybór tej sztuki, jej inscenizacja zawsze cieszyła się powodzeniem. Wydaje się, że tym razem Swinarski uciekł od ryzyka, godził się na powtórzenie sukcesu. Znamienna dla tego okresu jego życia była fascynacja *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*, uważaną za jedną z najbardziej mrocznych sztuk Szekspira. Stąd także zainteresowanie *Ryszardem III*. Jakby ponad wszystko inne Swinarski chciał poznać i obnażyć zło tego świata.

W przeważającej mierze reżyserował na Zachodzie ten sam rodzaj dramaturgii, co w Polsce. Przede wszystkim sztuki Szekspira. Myślał o nich podobnie i podobnie je inscenizował. Porównanie zdjęć z kolejnych wersji przedstawień *Wszystko dobre...* czy *Snu nocy letniej* (Darmstadt 1973)⁴ pozwala stwierdzić znaczne podobieństwo rozwiązań inscenizacyjnych. Drobne różnice, na przykład w kostiumach, mówią o bardziej dosadnym czy wyraźnym określeniu postaci czy sytuacji. Na przykład Parolles w Düsseldorfie i Helsinkach nosił kostium upstrzony wstążkami, który od razu mówił o jego odmienności. Jakby Swinarski nie dowierzał albo aktorowi, albo inteligencji publiczności...

Ryszard III był grany na prawie pustej scenie w kształcie pięcioboku (jakby przekrój Tower) okolonej dwukondygnacyjną konstrukcją zamkniętą na dole, na każdej ścianie, okutymi, przyrdzewiałymi drzwiami. Bramy otwierały

się na oścież w scenie bitwy — na jasnym tle widać było akcje żołnierzy, dymy, słysząc było odgłosy wojennych działań. Na górej kondygnacji otoczonej gankiem pojawiały się duchy zamordowanych — krwawiące, przeszyte mieczem, trzymające w dłoniach głowę. Większość akcji toczyła się na scenie, wszystkie postaci ubrane były w czarne, zdobne futrami i skórami, kostiumy. Jak widać, kształt przedstawienia opierał się na podobnych założeniach jak w inscenizacjach szekspirowskich komedii. Również w *Ryszardzie III*, który był przedstawieniem o historii, o ludziach uwikłanych w historię, którą tworzą i która ich niszczy, nie było nadziei na szczęśliwe zakończenie. Przedstawienie kończyła zapowiedź kolejnego konfliktu — nowy władca preferował jedno ze stronnictw politycznych, drugie było mu wrogiem. Tylko stronnictwo Czerwonej Róży podnosiło w końcowej scenie przedstawienia w górę swoje flagi.

Przedstawienia w Düsseldorfie i Darmstadtzie przyjmowane były różnie, przeważnie jednak niechętnie. Znacznie lepiej w Helsinkach.⁵ Najwięcej zastrzeżeń wysuwano pod adresem interpretacji dramatu i reżyserskiej koncepcji przedstawienia. Albo nie całkiem rozumiejąc, na czym polega idea przedstawienia odrzucano ją, albo zupełnie nie rozumiejąc koncepcji przedstawienia mówiono o jej braku. „Przedstawieniu Swinarskiego brak gruntownie uformowanej koncepcji, która byłaby czytelna dla widza i potrafiłaby się tłumaczyć” — pisał jeden z recenzentów o *Śnie nocy letniej*.⁶ Często krytycy posiłkowali się esejami Jana Kotta, nie dostrzegając różnic w myśleniu o Szekspirze Kotta i Swinarskiego. Niektórzy jednak krytycy lepiej rozumieeli Swinarskiego i doceniali wartość jego myślenia, nawet jeśli z nią polemizowali. Nigdy jednak w recenzjach z szekspirowskich przedstawień nie pojawia się ton obecny w krytyce polskiej. To znaczy, dyskusja toczy się na płaszczyźnie estetyczno-intelektualnej, żaden z niemieckich recenzentów nie podejmuje problematyki moralnej.

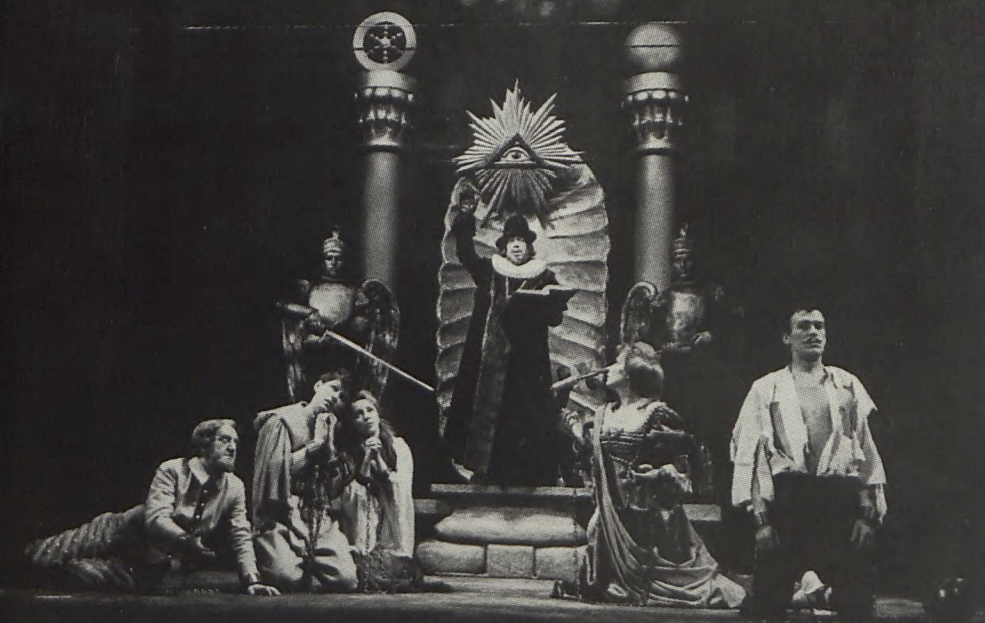
Dosyć powszechnie wyczuwa się w recenzjach niechęć do teatru, w którym trzeba myśleć, gdzie właśnie „koncepcja nie jest czytelna dla widza”. Mimo że Swinarski, wiedząc zapewne o tym, ułatwiał widzom zadanie — przedstawienia opatrywał komentarzami, czego w Polsce nie robił. Trzeba pamiętać, że nie była to publiczność Berlina. Była to — szczególnie w Düsseldorfie, najbogatszym, bankierskim mieście zagłębia Ruhry — naprawdę zamożna,



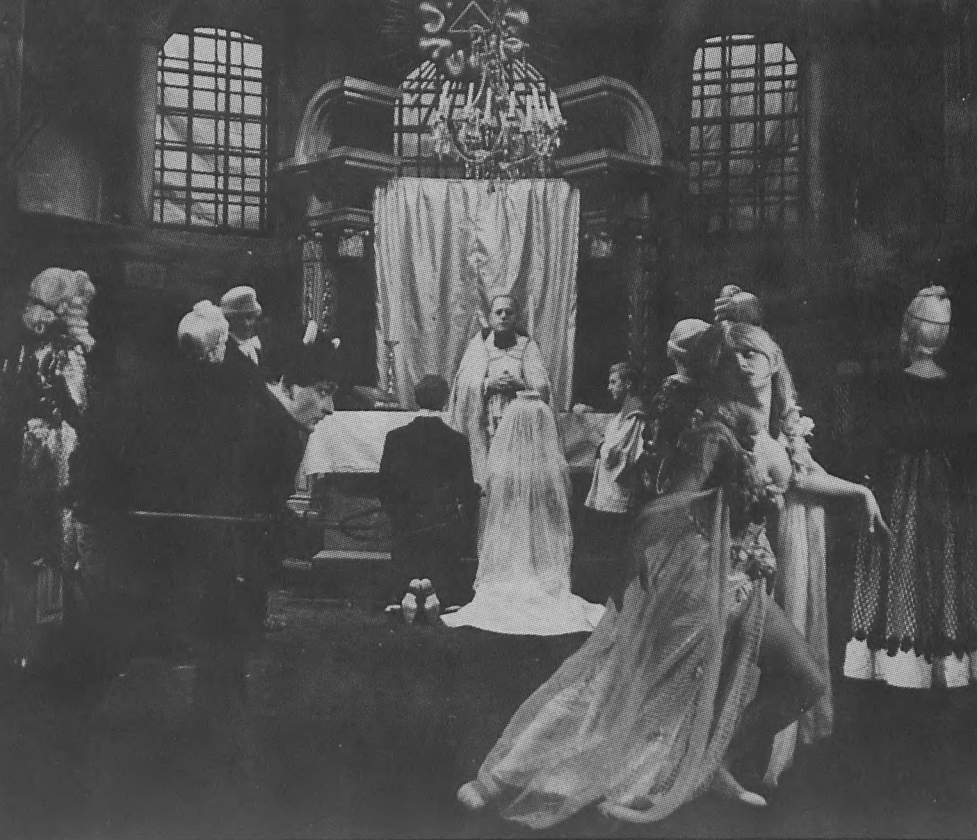
18. KONRAD SWINARSKI NA PRÓBIE *ŚMIERCI TARELKINA* SUCHOWO-KOBYLINA. BERLIN ZACHODNI, SCHAUBÜHNE AM HALLESCHEN UFER, 1964



19. *ARDEN Z FEVERSHAM*. KRAKÓW, STARY TEATR, 1965. ANNA POLO-
NY (ZUZANNA)



20. ARDEN Z FEVERSHAM. STARY TEATR. SCENA ZBIOROWA



21. *NIE-BOSKA KOMEDIA* KRASIŃSKIEGO. KRAKÓW, STARY TEATR, 1965. SCENA ZBIOROWA



22. *NIE-BOSKA KOMEDIA*. STARY TEATR. SCENA ZBIOROWA

23. *NIE-BOSKA KOMEDIA*. STARY TEATR. OD LEWEJ: MAREK WALCZEWSKI (HRABIA HENRYK), JERZY NOWAK (PANKRACY)





24. *WOYZECK* BÜCHNERA. KRAKÓW, STARY TEATR, 1966. OD LEWEJ:
ANTONI PSZONIAK (DOKTOR), FRANCISZEK PIECZKA (WOYZECK)



25. *WOYZECK*, STARY TEATR. SCENA ZBIOROWA



26. WOYZECK, STARY TEATR. IZABELA OLSZEWSKA (MARIA) I JERZY BIŃCZYCKI (TAMBURMAJOR)

mieszczańska publiczność. Na premierze *Wszystko dobre...* w Düsseldorfie głośno klaskano na galerii, gwizdy rozlegały się na nobliwym parterze! Była to publiczność, która nie chciała się zbytnio męczyć w żaden sposób — konieczność czterogodzinnego siedzenia na niewygodnych krzesłach w czasie przedstawienia *Ryszarda III* była wcale ważnym zarzutem stawianym inscenizacji.⁷ A Swinarski kazał tej widowni nie tylko oglądać sztuki Szekspira, ale także być świadkami egzekucji Marii Stuart w sztuce *Mary Stuart* Hildesheimera. Widzowie byli usadowieni tuż obok miejsca gry, za balustradkami, pod baldachimem, oglądali ostatnie chwile życia królowej w brudnym więzieniu. Królowej przygotowywanej do egzekucji, ograbianej przez służbę, Królowej modlącej się, trawionej strachem, który nie pozwala jej zapanować nad własną fizjologią. Ocierali się o namacalną bliskość śmierci.

Mary Stuart grała w przedstawieniu Swinarskiego wielka aktorka niemieckiego teatru — Maria Becker. W innych jego przedstawieniach niemieckich grała spora liczba aktorów dużej klasy. I to, co krytycy i publiczność doceniali w jego przedstawieniach, to było właśnie aktorstwo. Nawet jeśli nie zgadzano się z koncepcją roli, zauważano aktorów, zauważano, że w przedstawieniach Swinarskiego grają oni lepiej niż kiedy indziej. Natomiast z dużym trudem odczytywano znaczenia, które niosła w sobie ich gra. Zazwyczaj osobno mówiono o koncepcji przedstawienia, osobno o aktorstwie. Chociaż jeden z recenzentów *Ryszarda III* napisał: „Koncepcja Swinarskiego opiera się na tym, co można by nazwać ludzkim aktorstwem w teatrze.”⁸ Była to jednak opinia zupełnie wyjątkowa.

Swinarski mówił: „Dobrzy aktorzy są wszędzie tacy sami. Aktorzy z krajów zachodnich są bardzo sprawni, zmechanizowani tak, jak społeczeństwo, w którym żyją. Aktorzy nasi są za to bardziej zaangażowani w teatr. Mają duszę.”⁹ Jednak tego zaangażowania w teatr chyba bardzo brakowało mu na Zachodzie. Współpraca z różnymi aktorami (przy systemie ciągłych migracji aktorów w Niemczech trudno mówić o zespołach) układała się różnie. Stefan Orlac na przykład (*Ryszard III*, *Puk*) wspomina współpracę ze Swinarskim jako niezwykle fascynującą przygodę artystyczną, podobnie wspominają współpracę z nim aktorzy Svenska Theatern.¹⁰ Ale zapewne ma rację Barbara Witek-Swinarska, kiedy mówi, że jego zagraniczne niepowodzenia „polegały chyba na tym, że przyzwyczajony do

cieplarnianej atmosfery Starego Teatru zaczął tego samego wymagać od zespołów, które nie były w stanie dać mu z siebie psychicznie tyle, ile mu dawał ten zespół".¹¹ Wymagał naprawdę bardzo intensywnego współżycia w procesie tworzenia, pracował w napięciu, które nawet w Krakowie niektórzy jego współpracownicy znosili z dużym trudem. Z biegiem lat pracował w coraz większym napięciu, którego czasami sam nie wytrzymywał, które rodziło bezsenność, stany lękowe, psychiczne zapaści.

Rok 1972 był dla niego szczególnie trudny. *Ryszard III* był jedynym przedstawieniem, które w tym roku zdołał skończyć. Długo przygotowywał się do wystawienia *Affabulazione* w Zurychu. Latem 1971 widział się we Włoszech z Pasolinim, Ezio Frigerio przygotowywał kosztowną scenografię. Realizacja przedstawienia miała się rozpocząć jesienią 1971 roku, próby zostały przełożone ze względu na chorobę aktora na maj 1972 roku. Swinarski pojechał do Zurychu i po kilku dniach stamtąd uciekł.¹² Uciekł też z Wiednia, przedstawienie *Edwarda II* w Burgtheater skończył Gerhard Klingenberg, nie skończył *Troilusa i Kressydy*.¹³

W 1974 roku w liście do krakowskich władz z prośbą o telefon i pracownię, Swinarski pisał: „Przepraszam, że Pana kłopotzę tą sprawą, ale załatwienie jej trwa 10 lat, a nikt nie wie, do którego roku życia jest się reżyserem.”¹⁴ Prawdopodobnie przekonanie, że reżyserem się nie jest, ale tylko się nim bywa jakiś czas, ugruntowały w Swinarskim jego zachodnie niepowodzenia. Reżyserowanie nie było dla niego uprawianiem zawodu, nie kończył przedstawień nie dlatego, że nie umiał, ale dlatego, że nie mógł tego zrobić. Może zabrakło mu odwagi, pewności siebie, twórczych sił. Późniejsze przedstawienia krakowskie reżyserował tak, jakby były pierwszymi i ostatnimi dziełami jego życia, tworzył tak, jak można tworzyć w obliczu ostateczności. Może klęskom reżysera w teatrach zachodnich polski teatr zawdzięcza *Dziady*.

Jan Paweł Gawlik wspomina: „Mieliśmy się porozumieć w sprawie przyszłorocznego repertuaru, Konrad był jednak nieuchwytny. Coś się z nim wyraźnie działo. Oba teatry [w Zurychu i Wiedniu] udzielały przy tym wykrętnych odpowiedzi. Oba jakby nie chciały powiedzieć prawdy. I gdy tak rozbijałem się za nim po Europie — zobaczyłem go nagle zza szyby kawiarni. Wybiegłem na ulicę, był z Kaziem Wiśniakiem i, jak mi się zdawało, w nie naj-

lepszego formie. Działo się to w początkach czerwca 1972 roku. Umówiliśmy się nazajutrz w teatrze i czekałem na niego w napięciu. Nie przyszedł jednak. Nie przyszedł również następnego dnia. Nikt go nie widział. Nikt nic nie wiedział o jego przyjeździe. Dopiero późnym wieczorem, tuż przed jedenastą, odezwał się telefon, w którym niewyraźny, labilny głos Konrada prosił o spotkanie. Z trudem ustaliłem, gdzie jest (był nadal z Wiśniakiem, który opiekował się nim przykładnie), prosiłem o cierpliwość. Wyłowiliśmy ich wkrótce na A-B. Czekali na mnie. Pojechaliśmy pod Kopiec Kościuszki na długi, nocny spacer dla dotlenienia i złapania równowagi. Był w bardzo złej formie, ręce mu drżały. Ale rozmawiał przytomnie, pytał nienagannie — jakby nie on dzwonił do mnie przed godziną. Jego ówczesne uwagi, analizy i wyjaśnienia, cała nasza długa rozmowa — oczywiście o teatrze i sytuacji w teatrze, ale także o jego austriacko-szwajcarskich doświadczeniach i kłopotach, prowadzona była z wszystkimi regułami i miała pełny, merytoryczny walor, zupełnie niezależny od miejsca i okoliczności. [...] Wówczas w tę ciepłą, czerwcową noc zacząłem namawiać go delikatnie do kuracji. Ale namowa była zbyt skuteczna. Godził się bez wahania. Chciał zostać w Krakowie. Potrzebował opieki. [...] W południe pojechaliśmy do szpitala. Była to wzorowa klinika stworzona i kierowana przez Antoniego Kępińskiego, a po jego śmierci przez Adama Szymusika. Otoczono tam Konrada troskliwą opieką. W ciągu kilku dni stał się nie tylko pupilem personelu, ale prawdziwym liderem chorych. Podjmował inicjatywy, porządkował przyszpitalny teren. Stawał się tym, czym był i w teatrze — ośrodkiem działania, źródłem aktywności. Zafascynowany otoczeniem, cały pochylony nad światem, w którym urojenie miesza się z rzeczywistością, zagubiony wędrowiec w królestwie schizofrenii. Jego przypadłość była na szczęście innego charakteru. Szpital nie był w niej niezbędny, chodziło raczej o skuteczność kuracji. [...] W jego zachowaniu, samopoczuciu, odruchach pojawiła się szybka i trwała poprawa. Wypoczywał, spał. Dużo spał. Przytył. Twarz wypełniła mu się. Rysy złagodniały. Wracał nie tylko do zdrowia, ale i do wspaniałej, dawno nie widzianej formy. Zaczął rozglądać się za lekturą. Potem odczułem, że i ręce świerzbą go do roboty. Lekarz wręcz radził taką terapię. Zdjąłem więc z półki *Dziady* z sejmowego wydania *Dzieł wszystkich* i zanieśliśmy je do szpitala. [...] Nic więcej mu nie zanio-

słem, poza wcześniej pokazaną *Warszawianką*, która za mną chodzi i czekałem na efekt. Okazał się piorunujący. Autor wspaniałej inscenizacji *Snu nocy letniej* zauroczył się bez reszty tekstem *Dziadów*. Nigdy go nie widziałem tak ożywionego. Orzekł, że jest to genialne dzieło i zaczął zarzucać mnie pomysłami. W podnieceniu, gorączkowo, tworzył olśniewające wizje. Na papierze ołówkiem przetasowywał i przemeblowywał Stary Teatr — budował to przedstawienie w oczach, niemal nie czuł oporu materii, posłałem mu do szpitala (pod pieczęcią tajemnicy) naszego brygadiera, nieżyjącego już (zmarł w lipcu 1975) Wojciecha Kurpana. Odtąd razem pieścili całość i szczegóły, od których włos jeżył mi się na głowie.”¹⁵ *Dziady* w Starym Teatrze miały być pierwszą inscenizacją po zdjęciu tego utworu z afisza w okolicznościach powszechnie wiadomych.

Czy właśnie te okoliczności przyczyniły się do powrotu *Dziadów* na scenę tu, w Krakowie? Może i na to pytanie znajdzie się kiedyś przekonująca odpowiedź.

Praca nad nową inscenizacją biegła szybko. Latem 1972 roku Swinarski już nagrywał z Zygmuntem Koniecznym śpiewy i zawodzenia w czasie Pogrzebu Panny Marii w Kalendarium Zebrzydowskiej, kreślił z Krystyną Zachwatowicz projekty kostiumów do *Dziadów*. Jesienią rozpoczęły się próby w teatrze. Swinarski zgodził się na ich filmowanie¹⁶, zgodził się na stałą obecność na próbach kilku studentów polonistyki.¹⁷ Najdłużej trwały próby obrzędu, najpierw bez muzyki, potem ze śpiewem. Ustalał biografie postaci, potem ich wzajemne reakcje, emocje, napięcia od razu w foyer w improwizowanej dekoracji. Od czasu do czasu wprowadzał nagle postaci zjaw, opracowywane osobno. Potem już cyzelował całość, tonował jedne, wydobywał inne akcenty, ustawiał linie rozwoju napięć, kulminacje, ściszenia. Równocześnie cały czas pracował z Jerzym Trelą. Popołudniami na sali prób próbował IV Część, prawie w całości, z minimalnymi skreśleniami.¹⁸ Mówił, że marzy o tym, żeby wystawić ją w całości. Próbował od razu w sytuacji (tekst aktorzy znali na pamięć), długo, wsłuchiwał się w ton, emocje, zmieniał, wracał do już opracowanych fragmentów. Próby „sceny więziennej” bardzo długo toczyły się przy stoliku, już było wiadomo, kim jest każda z postaci, jaki jest jej stosunek do innych, do sytuacji, w jakiej się znajduje, jaką funkcję pełni w więziennej społeczności, ale Swinarskiemu ciągle czegoś brakowało, czegoś szu-

kał. Bardzo dużo mówił o Cybulskim, o jego pokoleniu. W końcu puścił młodych aktorów na scenę i wreszcie po kilku próbach sytuacyjnych narodziła się scena więzienna. Improwizację Jerzy Trela nagle zagrał na którejś próbie. Po prostu wszedł na scenę, już był na próbach podest, i zagrał Wielką Improwizację. Jak długo nad nią pracowali ze Swinarskim, trudno powiedzieć, prawie się nie rozstawali. Podobnie nagle Anna Polony zagrała Ewę, Andrzej Kozak Widzenie Księdza Piotra, Wiktor Sadecki Senatora, chociaż te sceny miały jeszcze kilka prób sytuacyjnych. Równocześnie obrzędownicy ćwiczyli śpiew, angażowano śpiewających chłopców — aniołki, i skaczących — diabły. Jerzy Trela i Jerzy Stuhr ćwiczyli z Markiem Lechem na sali gimnastycznej. Próby sytuacyjne Egzorcyzmów były bardzo długie i męczące, Swinarski był niezadowolony, że jest to za mało organiczne, że nie niesie sobą treści, że sprawia za dużo wysiłku. Salon Warszawski i bal ustawiany był prawie od razu na scenie. Swinarski znowu dokładnie ustalał, kto jest kim, po co przyszedł, dlaczego przyszedł, ustalał relację między postaciami, reakcje na zdarzenia. Powoli przestrzeń teatru na próbach wypełniała się dekoracją, teatr obito czarną materią, pojawiały się różne efekty. Całość próbował bardzo późno, niemal tuż przed premierą. Już w kostiumach damy z balu przechadzały się po teatrze zatrzymując się koło luster. Ostatnia próba generalna trwała do czwartej rano. Swinarski był już nieprzytomny ze zmęczenia i napięcia, palił papierosy, pił kawę, koniak i był czujny na każdy fałsz, każdy błąd, każdą niedokładność. Jeszcze zmieniał, jeszcze ustawiał sytuacje, a bardziej rytmy, tempo, napięcia.

Tymczasem pół Krakowa opowiadało sobie o tym, co się dzieje na próbach, wszyscy czekali, co z tego wyniknie. „Cały” Kraków zjawił się na dwóch kolejnych premierach i pół Warszawy, która przyjechała nieco nieufna. Przedstawienie przeszło oczekiwania wszystkich. Kiedy na premierze cały zespół przedfilował po przedstawieniu przez podest — na końcu, za Trelą, prawie ślaniający się na nogach Konrad Swinarski — nie milkły naprawdę bardzo gorące oklaski. Nie milkły jeszcze bardzo długo, kiedy aktorzy i reżyser już opuścili scenę. Widzowie oszołomieni wolno rozchodzili się do domów. Już było wiadomo, że *Dziady* są wielkim sukcesem teatralnym. Zaczęły się ustawiać, z tygodnia na tydzień coraz dłuższe, kolejki przed kasą teatru, z całej Polski zaczęło się pielgrzymowanie na

krakowskie *Dziady*. Pojawiły się recenzje. Entuzjastyczne.

Dziady z jednej strony podsumowują dotychczasowe doświadczenia reżysera, z drugiej strony je przekraczają, chociaż bardzo trudno powiedzieć, na czym to przekroczenie polega. Na pewno nie tylko na aranżacji przestrzeni scenicznej, mimo że była bardzo ważna w tym spektaklu. Aranżacja przestrzeni sprawia, że rzeczywistość sceniczna waha się pomiędzy teatrem a życiem, prawdziwym i przedstawionym zdarzeniem. Przestrzeń sceniczna nabiera jakby własności przestrzeni życiowej, jest podobnie amorficzna, nieogarniona, zmienna, podobnie bogata w mnogości współistniejących zdarzeń i kształtów, bezustannie zaskakująca, a przy tym przez bliskość scenicznych zdarzeń, fizycznie, namacalnie konkretna. Jest równocześnie przestrzenią teatralną, umowną, kreowaną, wykorzystującą w sposób jawny rozmaite gatunki i style teatralne. Zacierają się granice pomiędzy realną i teatralną przestrzenią, ale nigdy nie zacierają się ostatecznie. Natomiast nie ma tak znacznego rozziwu pomiędzy realnością świata przedstawionego i przedstawiającego, jaki Swinarski wykorzystywał w poprzednich inscenizacjach. Tak samo w sferze przestrzeni, jak przede wszystkim w grze aktorskiej. Gdyby użyć malarskiego porównania, można by powiedzieć, że teraz już nie biel dopełnia czerń i wobec niej się staje, ale szarość dopełnia granat. Nie znaczy to, że zanikają kontrasty, miejscami są bardzo dojmujące, ale linie przedziałów nie są już tak ostre. W ten sposób wcale nie zmniejsza się ekspresja, natomiast bardzo pogłębia się wieloznaczność. Wieloznaczność, która czyni rzeczywistość teatralną tak niezwykle konkretną. To jak „zderzenie życia z życiem” — mówiono.¹⁹ Rzecz polega może także na rodzaju wykorzystywanych konwencji teatralnych. W szekspirowskich przedstawieniach (a też w *Pokojówkach*, *Fantazym*) Swinarski używał niezwykle wyszukanych, wystylizowanych, wyrafinowanych sztucznych środków aktorskiego wyrazu, aby zderzyć je z konkretną, cielesną, sceniczną obecnością aktora. Tutaj częściej zwraca się w kierunku realistycznych i ekspresjonistycznych (jeśli tego pojęcia można użyć np. dla typu gry Treli, Karkoszki) środków wyrazu, które powodują właśnie zmniejszenie rozziwu między grą a sceniczną obecnością aktora. Jest on ciągle źródłem napięcia, ale znacznie bardziej rozwibrowanego. W *Dziadach* Swinarski osiągnął cel, do którego długo — przede wszystkim we współpracy z aktorem — dążył: konfrontację z życiem.

To przedstawienie udało mu się w sposób niezwykle wypełnić życiem. W teatrze, gdzie chciał „przy pomocy żywych ludzi żywym ludziom opowiedzieć coś, co mnie i ich niepokoi, zaciekawia, gnębi lub cieszy w otaczającym nas świecie”.²⁰ Po raz pierwszy w tym, co Swinarski mówi po *Dziadach*, wyraża się tak silne poczucie więzi z innymi. W tym przedstawieniu starał się znacznie bardziej ludzi rozumieć niż ich oceniać, mimo wszystko silniej współczuł niż nienawidził, pełen zadziwiającej jednak u niego ufności w możliwości ludzkich przemian, pełen — jak mówił — „naiwnej” wiary, że „dobro gdzieś musi istnieć...”²¹

Rzeczywiście, w jakiś sposób Mickiewicz go uratował, Swinarski widział w nim swój ideał artysty i człowieka. Tak między innymi o nim mówił: „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. [...] Niezwykle cenna współcześnie jest sama postawa Mickiewicza. Jego zmaganie 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.”²²

Dziady szybko obrastały legendą. Swinarski stał się już nie „jednym z najwybitniejszych”, ale „najwybitniejszym” w tym czasie polskim reżyserem. Recenzje z *Dziadów* zamieszczały prawie wszystkie pisma w kraju, dziennikarze prosili reżysera o wywiady. Po raz pierwszy Swinarski tak dużo mówił o swoim rozumieniu literatury, teatru. Nie formułował programu, nie stworzył jakiegś koherentnej teorii swojego teatru. To też znamienne. Mówił, że jest reżyserem, nie teoretykiem,²³ mówił, że słowo reżysera jest uboższe od scenicznej rzeczywistości.²⁴ I w pełni świadomie zdawał się na przyrodzoną życiu i teatrowi przemijalność. Może bał się zamknąć w formule, może bał się auto-

mistyfikacji. Bo był przecież artystą o bardzo dużej samoświadomości. Bał się „zaszufladkowania”. Bardzo wysoko cenił książkę Zbigniewa Osińskiego *Teatr Dionizosa*²⁵; ale szybko dodawał, że przecież jest też „apolliniński”²⁶. Chyba też bardzo ciążył mu mit *Dziadów*. Znowu próbował reżyserować w Niemczech — wystawił *Sen nocy letniej* w Darmstadcie i zaczął próby *Słów Bożych* Inclana w berlińskim Schiller Theater.²⁷ Znowu przerwał próby, przedstawienia nie skończył.

Wrócił do Krakowa, coraz mocniej wrastał w to miasto. Otrzymał od władz miasta dwupokojowe mieszkanie na krakowskim Kazimierzu, na rogu Szerokiej i Józefa. I pisał w liście do żony: „Bo mnie przecież mój mit własny w Krakowie nie obchodzi — wręcz nienawidzę. To moje mieszkanie jest niewolą wolności. Wyobraź sobie Telewizor, Adapter, Książki, Magnetofon, Lodówka, Elektrolux — Śmierć. Wyjeżdżam na przyszły rok na marny los na zachodzie, ażeby zacząć od początku.”²⁸ Równocześnie — 1974 rok — prosił o większe mieszkanie, w którym mógłby prowadzić próby z aktorami.²⁹

Związał się z krakowskimi uczelniami. W sezonie 1973/74 prowadził rodzaj seminarium na polonistycie Uniwersytetu Jagiellońskiego. Oczywiście przeprowadzał analizę *Wyzwolenia*. W 1974 roku rozpoczął zajęcia na wydziale scenografii krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Przede wszystkim zaś od 1973 roku prowadził zajęcia na wydziale reżyserskim Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej. Zajęcia na I i II roku z inscenizacji i reżyserii. „Na pierwszym roku — wspomina ówczesny student reżyserii, Krystian Lupa — były to jakieś takie ogólne rozmowy, które właściwie niczego nie zakładały, do niczego nie zobowiązywały. Natomiast przerabialiśmy trzy dramaty: *Pokójki*, *Upiory* i *Sędziów*. Na ich temat snuliśmy nie kończące się refleksje, interpretacje. I to mnie nauczyło nie słuchanie dużo. Wtedy zrozumiałem, że nigdy dość, że zawsze dalej można pogłębiać rozważania, bo nawet drobny fragment, kawałek tekstu otwierał nowe możliwości. Na pierwszy rzut oka wyglądało na to, że wycisnęliśmy już wszystko, co się dało. A potem okazywało się, że najistotniejsze, właściwe jądro objawiało się dopiero, gdy zsumowane zostały wszystkie drobiazgi i podstawowe linie interpretacyjne. Tak, to było fascynujące. Natomiast na drugim roku był *Hamlet*. On robił *Hamleta*, więc siłą rzeczy był rozpalony tym tematem. Ale nie tylko. On i nas za po-

mocą tego *Hamleta* badał. Pisaliśmy na przykład takie wypracowanie, co to znaczy według nas, według naszych osobistych skojarzeń czy refleksji: «Reszta jest milczeniem». Te zajęcia były nadzwyczaj szczęśliwie ustawione, i to dla obu stron. Swinarski mógł prowokować z nami swobodne, nieobowiązujące dyskusje, na które nie można było pozwalać sobie z aktorami, gdyż reżyser musi dać aktorowi na próbie to poczucie bezpieczeństwa, że on już wie. Natomiast nam mógł spokojnie powiedzieć, że czegoś nie wie.”³⁰

Rok wcześniej poloniści pisali wypracowanie o tym, co znaczy ostatnia scena *Wyzwolenia* (scena Konrada z Eryniami). W Starym Teatrze trwały już wówczas próby spektaklu. Swinarski postanowił więc walczyć z własnym mitem tak, jak Wyspiański ze swoim.

Premiera *Wyzwolenia* 30. maja 1974 roku była chyba jeszcze większym zaskoczeniem niż premiera *Dziadów*. Wydawało się, że tamtego przedstawienia nie da się „przeskoczyć”, że nie można w teatrze osiągnąć więcej. Tymczasem *Wyzwolenie* przeszło wszelkie oczekiwania, okazało się kolejnym arcydziełem Swinarskiego. Nasycenie konkretnością, mimo że przedstawienie działało się na scenie, było takie samo, jeśli nie większe. Tym razem Swinarski znakomicie wykorzystał strukturę dramatu Wyspiańskiego, jej dwoistość. Była ona dla niego — o czym mówiły już poprzednie jego przedstawienia — po prostu istotą teatralnej rzeczywistości, którą akceptując próbował twórczo wykorzystać. Okazało się, że wydobyć zdarzeniowości, owego planu życia w teatrze, nie wymaga rozbudowanej przestrzeni, znakomicie mieści się na scenie. Jeśli tylko aktorzy będą żyć tym, co grają. *Wyzwolenie* jest sztuką o teatrze, a więc szczególnie bliską artystom teatru. Wystarczyło tylko pokazać, że życie w teatrze to nie to samo, co teatr w teatrze.³¹ Przedstawienie *Wyzwolenia* żywiło się niesłychanie osobistym zaangażowaniem aktorów. I zdaje się być najbardziej osobistą wypowiedzią reżysera — o sobie, o świecie, o teatrze.

Mit Swinarskiego wzrastał. *Wyzwolenie* uzyskało jedną z głównych nagród BITEF-u w Belgradzie w październiku 1974 roku, w grudniu zdobyło wielki aplauz na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych. *Dziady* zostały zaproszone do Londynu na London World Season — w kwietniu 1975 odbyły się przedstawienia w Southwark Cathedral. (Nigdy natomiast nie dojechały do Warszawy.) Reżyserom

i dyrektorowi Starego Teatru przyznano nagrodę tygodnika „Polityka” — „Drożdże”. Swinarski otrzymał Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski i Nagrodę Państwową I stopnia.

Swinarski znowu próbuje sprawdzić się gdzie indziej — tym razem w filmie. Reżyseruje film telewizyjny na podstawie *Sędziów* Wyspiańskiego. Z dużym powodzeniem.³² Przymierza się do dalszej pracy w filmie — myśli o filmie o Towiańskim, o filmie o polskim romantyzmie, na który miały się składać sceny z *Dziadów*, *Nie-Boskiej* i *Fantazego*, o filmie na podstawie *Fantazego*.³³ Myśli ponownie o wyjeździe na Zachód, tym razem do Oslo. Na początku 1975 roku prowadzi rozmowy na temat wystawienia tam *Balkonu* lub *Parawanów* Geneta. Ale też myśli o wystawieniu polskiej sztuki na Zachodzie (dotąd tylko raz wystawił w Tel-Awiiwie *Kartotekę*), myśli o *Akropolis*. Od 1975 roku był także zatrudniony w Teatrze Narodowym w Warszawie³⁴, jeszcze raz postanawia wyreżyserować w Warszawie przedstawienie, które swego czasu było dużym wydarzeniem w Berlinie. Na początku 1975 roku rozpoczyna próby *Pluskwy* Majakowskiego z Tadeuszem Łomnickim w roli głównej.³⁵

Ale to, co najważniejsze w sezonie 1974/75, dzieje się w Starym Teatrze. Po *Dziadach* i *Wyzwoleniu* Swinarski zdecydował się na inscenizację *Hamleta* Szekspira. Tym razem, chyba inaczej niż 10 lat wcześniej w Izraelu — miał pełną świadomość, że sięga bardzo wysoko. 22 listopada 1974 rozpoczęły się próby, mimo że jeszcze nie było przekładu Słomczyńskiego. *Hamleta* miał grać Jerzy Radziwiłowicz. Bardzo długo trwały niezwykle fascynujące próby analityczne. Chyba nigdy dotąd Swinarski aż tak wnikliwie i aż tak wielostronnie nie czytał tekstu żadnego dramatu, chociaż zawsze analizował go i wnikliwie i wielostronnie. Czytał *Hamleta* jakby z wiarą, że musi zawierać się w nim jakaś ostateczna prawda, tajemnica, od której zależy życie. Niebawem rozpoczął próby na scenie. Pracował w ogromnym napięciu i w ciągłych rozjazdach. Już od lata 1974 ciągle podróżował, prywatnie i służbowo, do Indii, do Belgradu, potem do Londynu, do Oslo, znowu do Londynu i ciągle z Krakowa do Warszawy i z Warszawy do Krakowa. Podróżował też Stary Teatr, próby ciągle się rwały. Swinarski nie mówił o niczym innym tylko o *Hamlecie* i ciągle nie mógł go skończyć. Premiera miała odbyć się w styczniu, potem w maju, wreszcie w paździer-

niku. Wydawało się, że ciągle nie może czegoś znaleźć, czegoś przezwyciężyć. Nawet całym sercem oddani mu aktorzy byli, mimo fascynacji tą pracą, zmęczeni. „Tamten spektakl był tak naładowany i wielowarstwowy, że wydawało się, że go nigdy nie zrealizujemy.”³⁶ Czegoś brakowało. Swinarski snuł rozmaite pomysły inscenizacyjne, ale nie w nich chyba szukał rozwiązania. Zawsze snuł fascynujące plany inscenizacyjne, które nie zawsze i to bez szkody dla przedstawień, reżyserował. Już przy *Dziadach* chciał na przykład widzieć wojsko na placu Szczepańskim. Ciekawsze jest to, co mówił Radziwiłowiczowi, z którym śledził cały proces rozwoju i dojrzewania księcia Hamleta, który doprowadzał aż do jego automatologizacji. „Mówił o takim graniu, które przekracza normalne działania aktorskie. Mówił o takiej otwartości, która przekroczy ramy teatru. Rozumiałem wtedy mniej więcej, co to znaczy (bo dla mnie na przykład przekroczeniem teatru jest to, co Jurek Trela robi w *Wyzwoleniu*, a przecież to było zaraz po *Wyzwoleniu*, w którym grałem). Ale potem zacząłem się orientować, że tym razem, gdy Konrad mówi o wyjściu z teatru, to chodzi o coś innego — ale o co, nie wiem.”³⁷ „To jest sztuka — mówi Anna Polony — o niemożności dokonania tego ostatniego, najwyższego czynu. A w Konradzie też był ten ciągly niedosyt, niespełnienie, to co nazwałś lękiem prometejskim. Nie mówił o tym oczywiście, ale ja to czułam. Zresztą wszyscyśmy to czuli — że on wciąż dąży do jakiejś pełni, że wciąż nie może zaśpiewać tego najwyższego «c». Może ten *Hamlet* stałby się nim? Ale prawdopodobnie byłoby to tak skomplikowane i tak wielkie, że albo on skonałby ostatecznie przy realizacji tego dzieła, albo mogłoby stać się z nim coś strasznego.”³⁸

Lato 1975 roku Swinarski spędził najpierw na przedstawieniach Teatru Narodów i próbach *Pluskwy* w Warszawie, potem w Dubrowniku, Eforii, znowu w Warszawie.³⁹ 19 sierpnia wyleciał samolotem Czeskich Linii Lotniczych do Sziraz. Leciał do Iranu w związku z propozycją pokazania tam, na światowym festiwalu sztuki, *Dziadów* albo projektowanego przedstawienia *Akropolis*.

Konrad Swinarski zginął 20 sierpnia 1975 roku w katastrofie lotniczej pod Damaszkiem.⁴⁰ Został pochowany w Warszawie⁴¹ 2 września 1975, w Alei Zasłużonych na Cmentarzu Powązkowskim. Pogrzeb zgromadził tłumy, artysta został pochowany z wojskowymi honorami. Jak *Hamlet*.

Zygmunt Krasiński

NIE-BOSKA KOMEDIA

Inscenizacja: Konrad Swinarski. Scenografia: Krystyna Zachwatowicz. Muzyka: Krzysztof Penderecki.

Premiera w Starym Teatrze 9 października 1965 r.

„Mamy przed sobą wysunięte proscenium, na którym stoją wysokie stalle, jakie w kościele widuje się w prezbiterium. Są one ustawione po bokach, ukośnie, a więc oddalając się od nas, zbliżają się do siebie. Od dołu niczym się specjalnie nie wyróżniają. Natomiast w górnej części mają przymknięte kratki, jakimi w niektórych konfesjonalach spowiednicy zasłaniają sobie twarze. A więc to raczej konfesjonały i to dosyć niesamowite, bo zbiorowe. Liczymy miejsca. Po każdej stronie cztery, sądząc z przymkniętych krutek.

Dalej, na proscenium, na pierwszym planie sceny widać drugą parę takich konfesjonałów, ustawionych już prostopadle do rampy. Tu też, sądząc po przymkniętych kratkach, są z każdej strony cztery miejsca. Czy ktoś w nich siedzi? Nikogo nie widać, ale po pewnym czasie orientujemy się, że w konfesjonalach najwyraźniej ukryty jest chór, który co pewien czas intonuje uroczystą pieśń bez słów, obracającą się w niewielu, ale bardzo wysokich rejestrach. Siłą rzeczy sprawia to takie wrażenie, jakby wprost z drewnianej konstrukcji dobywał się ludzki głos.

Druga para konfesjonałów jest przecięta w poprzek, tak że w połowie głębokości tworzy się wąska szczelina. W szczelinę — notujemy później — spada od czasu do czasu malowana kurtynka odcinając od nas po jednej połowie konfesjonału z każdej strony. Widać wtedy tylko bliższe połówki, no i oczywiście te konfesjonały, które stoją na proscenium. Są one masywne, ale stare i odrapane. Kurtynka ma postać olejnego obrazu.¹ Jest to duże splekane malowidło, zawieszone na wygiętej ramie, jakby wy-

jęte ze starego ołtarza. W ogóle wszystko jest tutaj stare, ma swoją historię. Przestrzeń powstała na scenie pomiędzy konfesjonalami zamyka w głębi spory, barokowy ołtarz. Nad nim zawieszono połyskujące w mroku Oko Opatrzności.

Ołtarz stoi u stóp arkad, które półkoliście otaczają całą przestrzeń sceny. Jest ich osiem, a dźwigają jeszcze dziesięć łuków tryforyjnych, za którymi rozciąga się masywna galeria. Aktorzy często zjawiają się na tej galerii przyglądając się stamtąd wydarzeniom, które rozgrywają się na scenie lub na proscenium. Arkady i łuki są ciemnoszare. Okna na galerii sączą do środka mętne światło, na początku przeważnie żółte (jakie bywa przed burzą). Ponad galerią zaczyna się kopulaste sklepienie uciekające w górę sceny.

Ale to jeszcze nie wszystko. Na proscenium, dosyć wysoko, wycięto w prawej ścianie duże okno, w którym zjawia się od czasu do czasu anioł z mieczem w dłoni.² Na scenie, także po prawej stronie, widnieje spora ambona (tak mniej więcej na wysokości galerii). Cała przestrzeń jest zatem urozmaicona wszерz i wżwyż. Aktorzy wchodzą na scenę już to zza kulis na pierwszym planie, już to pomiędzy arkad — przed konfesjonaly lub za nie — już na galerię czy ambonę. Często zjawiają się na wielu planach i wielu poziomach naraz. Sprawia to wrażenie jakiegoś szczególnego zagęszczenia, wielkiego bogactwa, choć cała scena zaludnia się stosunkowo rzadko. Zdarzają się chwile hałaśliwe, ale są też sceny, w których występuje dwóch, trzech aktorów, rozgrywane bardzo wolno, prawie lub całkiem nieme. Rzecz w tym, że wszystkie sceny są na ogół bardzo krótkie, ostro skonstrastowane w wyrazie, wymowie, nastroju.”³

Wszystkie łączy to samo miejsce — kościół. Wypełnia bez reszty scenę. Jego wygląd zmienia się nieco w trakcie przedstawienia, ołtarz bywa przesłonięty, w scenie spotkania Hrabiego Henryka z Pankracym na galerii pojawiają się portrety przodków, wreszcie w ostatniej części dramatu wnętrze kościoła zostaje zdemolowane, zawałone tłumokami, ołtarz strzaskany. Ale to ciągle jest kościół, który reżyser uznał za najbardziej właściwe dla przedstawienia *Nie-Boskiej komedii* miejsce.

Przedstawienie rozpoczyna wzniosła pieśń, ukrytego w stallach, chóru. Pierwsze słowa należą do Anioła: „Pokój ludziom dobrej woli — błogosławiony pośród stworzeń kto

ma serce..." Jeszcze nie skończył swej kwestii, kiedy inny motyw muzyczny przenika wzniosłą pieśń — głuchy, dudniący, wybijany na kotle. Wraz z nim pojawia się na scenie Diabeł. Przeciągłym zaśpiewem „W drogęę” popędza Dziewicę.

Oba motywy muzyczne powracają stale w przedstawieniu. Łączą kolejne części dramatu, tak samo jak wspólna im wszystkim przestrzeń kościoła. Zmienia się tylko nastrój chóralnych śpiewów, zawsze uroczystych i podniosłych, ale na początku spokojnych, majestatycznych, potem bardziej rozwibrowanych i aktywnych. Jakby nabrzmiewający grozą. Tak samo powraca drugi „nerwowy, synkopowany motyw wybijany najpierw na jednym kotle i tam-tamie, a w chwilach największego napięcia zmieszany z przenikliwym sykiem czyneli”.⁴ Muzycznie nie są nazbyt skomplikowane, ale nasycenie przedstawienia muzyką jest tak znaczne, że kojarzyć się może z operą. Tym bardziej że Anioł i Diabeł przypominają swoim wyglądem postaci z romantycznej opery, partie Anioła brzmią jak recitativa, a Diabeł i naśladująca go Dziewica mówią często z melodyjnym zaśpiewem. W momentach szczególnego upojenia, bliska deklamacji jest także mowa Hrabiego Henryka. Głosy w scenach zbiorowych podlegają orkiestracji. Bardzo zresztą różnej. Bywa, że łączą się w rytmicznie skandowanej frazie — „mamy upiora, nie puścim upiora”, bywa, że na zasadzie kontrapunktu piskliwe „Niech żyje. Niech żyje. Niech żyje.” wdziera się w powtarzane z pełną namaszczenia powagą słowa arystokratów. Bardzo szczególna muzyka rodzi się w obozie Pankracego — tworzy ją miarowe szuranie piły (to Rzeźnicy odpilowują głowę Arystokraty), rytmiczne stukanie młotków (to Przechrztzy kuja broń), wreszcie jazgot kołatek, grzechotek czy pokrywek — instrumentów rozszalałego tłumu. Ale najsilniej rozbrzmiewa motyw perkusji. „Im bliżej końca, tym natrętniej wraca i wreszcie, razem z kilkoma obrazami i ogólnym wrażeniem pędu, najsilniej wraża się w pamięć.”⁵ To motyw „diabelski”. Towarzyszy Diabłu, jego niemal bezustannej, ruchliwej obecności na scenie. Aniołowi, stojącemu nieruchomo w oknie kościoła, towarzyszą pieśni chóru. Oba motywy muzyczne zmagają się w warstwie muzycznej przedstawienia, tak jak walczą z sobą o duszę Męża Anioł i Diabeł.

W dramacie Anioł, a właściwie Anioł Stróż, pojawia się w Prologu. W przedstawieniu skrzydlata postać w srebrzy-

stej zbroi, z jasnymi lokami spiętymi gwiazdą nad czołem, stale pojawia się w tle scenicznych wydarzeń. Dzierży w dłoni kręty miecz. Zapala się w nim czasem czerwone światełko czyniąc zeń miecz ognisty. Postaci Diabła nie ma w dramacie Krasińskiego. W przedstawieniu Swinarskiego gra bardzo ważną rolę „niemal bez przerwy snując się po wszystkich planach i wszystkich poziomach sceny, reżyserując wszystko, co się tu dzieje, czasem tylko powściągany przez Anioła”.⁶ Diabeł przejmując w przedstawieniu rolę Ducha Złego, Chóru Złych Duchów, Mefista, Filozofa, większość Głosów, a wreszcie rolę Przechrzty. Jest to diabeł „w czarnym fraczku, spod którego wymyka się zadarty ogon, ma czarną, kędzierzawą peruczkę i dwa czarne różki, utyka na jedną nogę, śmieje się śmiechem szatańskim, głośno przedrzeźnia słowa ludzi. [...] Dziewica jest podkomendną Diabła, który jej doręcza stosowne rekwizyty, popędza (bo Dziewicy wcale się nie chce kusić), poddaje ton: «Mój luuu-byyy».”⁷ Wygląda tak, jak opisuje ją Diabeł — „cień nałożnicy umarłej wczoraj ... ubrany w kwiaty” — i jest, jak ją widzi Żona. Dziewica jest, jak na uosobienie poezji, nadzwyczaj zmysłowa. Lekka, podarta biała suknia, ozdobiona zmiętymi kwiatami, odsłania jej wdzięki. Mocny a rozmyty makijaż czyni z niej nieco tandetnego wampa.⁸ Chociaż niechętnie podejmuje swoją misję, jest nieodparcie kusząca, uwodzi skutecznie Męża tyleż siłą urody, co poezji. Potem równie skutecznie uwodzi Leonarda i tłum nędzarzy, który za nią rusza w ekstatycznej procesji.

Tak przedstawiony, niezwykle rozbudowany świat pozaziemski dramatu wspólny z kościelną architekturą, która zamyka w sobie wszystkie wydarzenia, kojarzy się z rzeczywistością moralitetu. Moralitet nie tyle jednak zamyka w sobie świat przedstawiony ziemskich postaci, co zderza się z niezwykle konkretnym, osadzonym w historii życiem ludzi. Zderza się bezustannie.

Ażeby współczesność obu światów, ziemskiego i pozaziemskiego, obu planów, moralitetu i historii, była jeszcze bardziej wyraźna, reżyser zmienia nieco kolejność scen, dzieli je na jeszcze krótsze niż w dramacie sekwencje, bardzo często symultanicznie prowadzi akcję. Anioł i Diabeł wprowadzają w przedstawienie. Potem, ledwie kończą się uroczystości zaślubin (inaczej niż w dramacie, z pełnym namaszczeniem, z łacińską liturgią, celebrowane przed ołtarzem), na proscenium Diabeł wysyła na świat Dziewicę. Jeszcze nie minęła noc poślubna, która zastępuje scenę balu

(wielkie łoże małżeńskie zakrywa ołtarz), Mąż obejmuje Marię: „Jakżeś mi piękna”, a już z krążganków odzywa się głos Dziewicy: „Zdradziłeeeś mnieee.” A potem Mąż uganiania się za umykającą mu Dziewicą, kiedy w głębi sceny Maria oczekuje rozwiązania (co przedstawia pantomimiczna scena, której towarzyszy pieśń chóru). Diabeł już czuwa. „Wynurza się zza kulis i z obleśną miną naśladuje płacz dziecka.”⁹ Wraca Mąż, ale bardzo szybko ulega kuszeniu Dziewicy („Mój luuubyyyy.”) I kiedy w głębi sceny, znowu bardzo uroczyście, przed ołtarzem, celebrytuje się chrzest, na proscenium Dziewica kusi Męża. „Książdz półgłosem recytuje modlitwy, a Mąż wygłasza swoje apostrofy do Dziewicy.”¹⁰ Mąż biegnie za nią; wreszcie trafia na ambonę, z której nie ma już wyjścia. Wtedy Anioł przystępuje do działania. „Gdzie skrzydła twoje...” A tymczasem Diabeł przedrzeźnia Ojca Chrzestnego, który przemawia nad dzieckiem: „Pamiętaj, że dla ojczyzny nawet umrzeć jest pięknie.” „Pięknie, pięknie, ha, ha, ha” — odpowiada mu z głębi sceny krzyk Diabła. I dalej w równie szybkim tempie i w równym zagęszczeniu przenikają się sceny.

Jak widać, już w tych początkowych sekwencjach przedstawienia nie tylko plan „boski” i „ludzki” zostają z sobą zderzone na scenie, jakkolwiek przenikanie się tych dwóch planów ma może najdonioślejsze znaczenie dla interpretacji dramatu. Ale także w planie „boskim” ścierają się sprzeczne, diabelskie i anielskie siły. A w świecie ludzkim zderzają się z sobą wydarzenia i postaci tak różne, i tak różnie przedstawione, że ich zetknięcie jest źródłem bezustannych napięć. Tak jest i u Krasińskiego, ale inscenizacja potęguje efekty, wzmacnia drastyczność, rozdyma przeciwieństwa. To Swinarski celebrytuje chrześcijańskie obrzędy, przebija je scenami pokładzin i porodu, i bardzo silnie podkreśla prozaiczną, realistycznie konkretną rzeczywistość życia postaci. Nie tak zresztą drastyczne są poszczególne efekty, jak na przykład ucięcia w odpowiedniej chwili scena nocy poślubnej, ile ich zestawienie, połączenie w tym samym miejscu i momencie. Z połączenia niewspółmiernych płaszczyzn rodzi się w przedstawieniu bardzo wyrazista ironia.

„Mąż wcale nie ściga Dziewicy po wyniosłych skałach (jak chce autor). Biega za nią po scenie [...], a na dobitkę biega w szlafroku (wiśniowego koloru), bo w takim stroju wypadł z sypialni, w pogoni za tworem imaginacji.”¹¹ Biega po scenie, czyli w scenerii kościelnej architektury. Chwilami wręcz finezyjnie zaznacza się ten ironicz-

ny rys w historii Orcia. Gdy Orcio leży w pieluchach, jego matka, czuwając nad nim, skraca sobie czas brzdąkając na dzieciennych cymbałkach, jakby już wtedy, dla przypodobania się Mężowi uczyła się poezji, a więc wedle pojęć panujących w tym domu — harmonijnego dobierania dźwięków. Później, po śmierci matki, Orcio uczy się poezji. Jego ojciec mówi tekst wstępu («Czemu o dziecię») stojąc na ambonie, w okularach, z piórem w rękę. Widać, że nie tyle dramat, ile poemat układa. Orcio, w czarnym fraczku, stoi na środku sceny. Po chwili podchodzi do rampy, tu znajduje cymbalki, zaczyna brzdąkać i pod wpływem tego brzdąkania układa swój wiersz («Ja błąkam się wszędzie»). Nie deklamuje go, jak to zwykle bywa. Układa go, z nateżeniem nasłuchując głuchych, płaskich dźwięków, które najwyraźniej ułatwiają mu dobieranie słów, jakby już gdzieś słyszanych. Oczywiście, to nie Orcio zostaje w ten sposób ośmieszony. [...] Ośmieszona zostaje poezja tak pojmowana, jak ją pojmują w tym domu. I Mąż, i Żona wszystko dla niej gotowi poświęcić, podczas gdy nam ta poezja kojarzy się w końcu z brzdąkaniem cymbałków.”¹²

Co do postaci pierwszych części dramatu, nie wszystkie z jednakową siłą dotyka ironia reżysera. Nie szczędzi postaci arystokratów i Męża (mówiono nawet o jego kabotyństwie), prawie zupełnie omija postaci Orcia i Marii.

Orcio jest kruchym, anemicznym dzieckiem ubranym w zbyt może dla niego dorosły fraczek. Gra w klasy z przodu sceny, kiedy ojciec na ambonie układa poemat. A potem uważnie wsłuchuje się w nie całkiem dla siebie zrozumiałe słowa, z trudem je odnajduje i powtarza na krótkim, płytkim oddechu trochę podnieconego, wrażliwego dziecka: „Ja napoje, Usta twoje.” Dziwi się słowom. Wreszcie rozjaśnia się, jakby nareszcie pojawił sens słów, i już pogodny kończy swój wierszyk piosenką, której rytm wybijają na cymbałkach: „By ojciec twój, o synku mój, ko-chał cie-bie.” Jest już ufny i spokojny, powtarza potem prawie szczęśliwy: „O synku mój, by ojciec twój, ko-chał cie-bie.”

Podobnie Maria nie ma w sobie nic z obrazu żony — Niemki, jest bardzo piękna i bardzo subtelna w delikatnie cieniowanej grze Ewy Lassek. Pełną miłości troskliwością, a nie zrzędzeniem, jest jej niepokój, że mąż się przeziębii. Nie ma w niej nic z małostkowej przyziemności nawet wtedy, gdy mówi o napisie na torcie. A potem, po

tym straszliwym dla niej „powinienem cię kochać”, cierpienie i rozpacz przenikają jej słowa, ale nie przeradzają się w histerię. Tym bardziej są przejmujące. Tylko momentami nuta szaleństwa brzmi w zdławionym krzyku: „Przeklinam cię, jeśli nie będziesz poetą.” Sama jest przeżona swoją odwagą, sensem wypowiedzianych słów. W szpitalu wariatów dziwnie jest spokojna, skupiona w sobie. Miejscami przeraża ją wizja, dla której przedstawienia szuka słów. Wtedy nagle rozpędza się, wyrzuca z siebie słowa, aby za chwilę zamilknąć, porażona ich treścią. Nie śmiesz nieudolna poezja, przejmuje cierpienie Marii. Toteż w pierwszej części przedstawienia, te dwie postacie — Orcio i Maria — najbardziej oskarżają Męża. Rzeczywiście oskarżają. Nie ośmieszają, jak większość jego działań. Mąż, chociaż co chwila wpada w fałszywie napuszczoną tonację (czemu sprzyja celowo tu wypunktowana lekka maniera Walczewskiego — śpiewnie przeciąganie przedostatniej zgłoski ostatniego w zdaniu słowa), ma jednak świadomość swojej małości i cierpienia bliskich. Na scenie rozgrywa się prawdziwie ludzki dramat. Mimo mnogości fałszywych tonów, miejscami można mu wierzyć. Przede wszystkim w rozmowach z Filozofem, Mefisto i Orłem. Kiedy mówi: „Pójdę się na człowieka przetworzyć”, w tym pompatycznym zwrocie brzmi nie tyle nuta entuzjazmu, co gorzkiej świadomości, że człowiekiem nie jest.

Walka o duszę Męża, teraz Hrabiego Henryka, trwa dalej w III i IV Części dramatu. Tak samo, jak postać bohatera, plan moralitetu spaja części dramatyczne w jedną całość. Wydarzenia dalej rozgrywają się w kościele pod Okiem Opatrzności, w obecności pozaziemskich postaci. Co więcej, przy ich aktywnym udziale. To one — Anioł, a przede wszystkim Diabeł — kierują teraz biegiem historii.

Antychryst jest wodzem rewolucji. Charakteryzacja nie budzi żadnych wątpliwości — Pankracy ma okoloną jasnymi włosami twarz Chrystusa. Zaraz w pierwszej scenie inscenizowanego w przedstawieniu Wstępu do III Części dramatu Pankracy staje na stopniach ołtarza: „Obywatelu Przechrzto, podaj mi chustkę.” „Diabeł (bo to Diabeł wcielił się teraz w Przechrztę) podaje mu chustkę. Pankracy ociera sobie czoło, pije wino z mszalnego kielicha, a nie dopitą resztę chlusta przez ramię. Na białej płachcie, która w tym akcie przesłania ołtarz, powstaje

wielka, krwawa plama. («Oooo.») Diabeł z triumfem pokazuje zebrany płótno, które Pankracy przyłożył sobie do twarzy. Chusta Weroniki!"¹³ Diabeł, który różki przyślonił frygijską czapką, staje się Przechrztą, tylko do swojego repertuaru diabelskich sztuczek dodaje żydowskie „aj waj”. Co więcej, wszystkie Przechrzty są kryptodiabłami. To diabły w kościele kują broń, ostrzą bagnety i plotą stryczki. Mówią słowami Przechrztów okrojonymi przez reżysera o wszystko, co wskazuje na to, że są Żydami. Żydłaczenie pozostawia tylko głównemu Diabłu — Przechrzcie. Kiedy diabły szykują broń i knują spisek, „rozlega się rytmiczne pukanie — jakieś hasło. W arkadach pojawia się Diabeł. Z triumfem pokazuje swym towarzyszom mniemaną chustę Weroniki, jakby na dowód, że cel już w połowie osiągnięty. Masy poszły za Antychrystem, twórcą fałszywej religii, zgodnie z życzeniem piekła.”¹⁴ A dalej, tak jak u Krasińskiego, Przechrzty (diabły) udają przed Leonardem, że są najbardziej gorliwymi sprzymierzeńcami tej rewolucji. Pracują z ogromnym zapałem przysłaniając różki frygijskimi czapkami. A Diabeł — Przechrzta pokazuje Hrabiemu Henrykowi obóz rewolucji.

Rewolucji służy też Dziewica. Jest teraz „wybraną wśród córek Wolności” pierwszą kapłanką rewolucji. To ona przybiega na wezwanie Leonarda: „Dajcie mi ją do ust...” „Leonard stoi na ołtarzu i kadzi. (Kadzidło jest prawdziwe, pachnie na widowni.) Potem już jemu kadzą, a Leonard wzywa do siebie swoją kochankę: «Dajcie mi ją do ust, do piersi, w objęcia, dajcie piękną moją, niepodległą, wyzwoloną...» Na to wezwanie posłusznie podąża Dziewica, ta sama, która kusiła Męża. Jest to, jak wynika z objaśnień Diabła wygłoszonych na początku, cięń nałożnicy, umarłej wczoraj. Leonard tego pociąga z kielicha i krzyczy: «Natchnienie, ogarnij mą duszę — słuchajcie wszyscy — teraz wam prorokować będę.» Wymowa tej sceny jest absolutnie niedwuznaczna. Leonard obwieszcza wyzwolenie ludzkości. «My oboje obrazem rodu ludzkiego, wyzwolonego, zmartwychwstającego...» Widzowie stwierdzają, że na ołtarzu znalazł się podchmielony dureń, któremu kadzidło mocno kręci w nosie, obejmujący coś, co jest wspomnieniem dziwki umarłej wczoraj. Wszystkie okna zalewa w tym momencie czerwone światło pożaru. Za sceną biją dzwony.”¹⁵

I to Dziewica z kadzielnicą i srebrnym zwierciadłem wie-dzie za sobą pochód nędzarzy, który kilkakrotnie przemie-

rza scenę. Przewodzi jednemu z obrzędów rewolucji, bardzo ważnemu w fakturze widowiska. „Každy pochód tej grupy trwa ledwie kilka sekund, pojawia się znienacka z jednej strony sceny i momentalnie z drugiej strony znika. Niesłychane wrażenie, jakie ta grupa sprawia, nie wynika z jej liczebności, ale z niebywale plastycznego gestu i ruchu — cała grupa raczej się toczy niż idzie — z nieopisanego zgiełku (jakiś nędzarz potrząsa kołatką, aby pobudzić do wysiłku drugiego, który wlecze się za nim ostatkiem sił, jakaś starowina trzaska w kuchenne pokrywki gestem oszalałej bachantki), a wreszcie z widmowości obrazu.”¹⁶

Tak więc rewolucja, której obraz sceniczny wyłania się już z opisanych wyżej scen, jest dziełem szatana. Konkretnie jest dziełem tego samego Diabła, który judził Męża w pierwszych częściach dramatu. Nietrudno zauważyć, że utożsamienie Diabłów i Przechrztów, Dziewicy i „Kapłanki Wolności” jest pomysłem reżysera, nie Krasińskiego. W dramacie świat pozaziemski pojawia się w moralitecie I i II Części, powraca dopiero pod koniec IV Części. Swinarski rozciąga go ponad całym światem ludzkich działań. Dopowiada w ten sposób i wyostrza tezy Krasińskiego. Przydaje działaniom bohatera w historii ten sam sens, jaki mają jego działania w życiu prywatnym. Obrazom wydarzeń przydaje koloryt, który nie wynika ani z obiektywnej wizji historii, ani nawet z wizji bohatera, raczej z lęków, obsesji i niepokoju moralnego samego poety. W tej subiektywnej wizji, w której wydarzenia, procesje, pochody, czarne msze przewijają się jak senne majaki, nie zanika dwoistość dramatu. To właśnie dwoista wizja świata jest źródłem niepokoju poety. Z jednej więc strony wydarzenia rozgrywają się w perspektywie „boskiego” planu, moralitetu, w którym działania bohaterów mają moralną sankcję, w niczym jednak nie zmieniają biegu historii. Z drugiej strony — w perspektywie historii tworzonej przez ludzi, w perspektywie społecznej sytuacji, która domaga się zmiany procesów społecznych, wreszcie w perspektywie indywidualnego dramatu konkretnych postaci.

Oba przeciwstawione sobie obozy reżyser przedstawia w podobny sposób, z tym samym realizmem i ironią, nie przyznając żadnemu z nich racji. Obraz rewolucji zostaje pokazany Hrabiemu Henrykowi — i widzom — poprzez przemierzające scenę pochody i procesje. O jednym z nich, ekstatycznym pochodzie nędzarzy prowadzonym przez

Dziewicę, była już mowa. „Z nędzarzami mocno kontrastuje pochod Rzeźników, którzy wynurzają się z arkad po prawej stronie ołtarza, maszerując powoli w stronę rampy. Pod pachami dzierżą oni jakiegoś Arystokratę, któremu — recytując rytmicznie swój tekst — odpilowują głowę piłą, i to póty, póki głowa z długimi, siwymi włosami nie upadnie na podłogę. Także Chłopi powoli, po gospodarsku wieszają swego pana, zakładając mu stryczek, na którym dyn-da przez chwilę. Inny nastrój wprowadza pochod arystokratów. Są to, jak wiadomo, arystokratki nawrócone na drogę postępu, wyzwolone spod panowania swoich mężów: na głowach mają peruki, na policzkach muszki, na biodrach krynoliny, z których jednak pozostały już same rusztowania. Spod tych rusztowań wyglądają gołe nogi podrygujące w wesołym tańcu.”¹⁷

Ale też nie jest tak, że te mordy i orgie są tylko wizją oszalałego świata zmierzającego ku upadkowi. Rewolucja jest ślepa, ale wybuchła nie bez powodu. Oto stary robotnik usiłuje wznieść toast. „Przepracował on całe życie w fabryce jedwabiu i teraz, próbując mówić, nie może złapać tchu. Daremnie szeroko otwiera usta. Po pierwszym łyku wina następuje agonia odegrana z bezlitosną precyzją.”¹⁸

Obraz arystokracji w okopach św. Trójcy w niczym nie ustępuje wizji rewolucji. W zrujnowanym kościele, na swoim dobytku popakowanym w toboły, siedzą arystokratki, niektóre palą papierosy. Niektórzy arystokraci pozostają do końca butni i dumni. Niektórzy nawet idąc na śmierć pyszną się swoimi zasługami i swoimi dobrami. Na początku tej sceny, „na pierwszym planie po lewej biskup w infule, na klęczniku. Obok ministrant w komży. Biskup intonuje modlitwę. Wierni wtórują mu w śpiewnym tonie litanii: «Od nieprzyjaciół wyratuj nas Panie!» (z akcentem na ostatniej sylabie: Panie’).”¹⁹ A potem, kiedy z namaszczeniem powtarzają: „Niech żyje”, jedna z arystokratki piszczy podekscytowana cienkim głosem. „Arystokraci buntują się. «Zlituj się» woła do męża gruba arystokratka z ustami pełnymi jedzenia (je przez cały czas) — «głód pali wnętrznosci nasze i dzieci naszych». [...] To nie jest świat, to światek, pomniejszony w stosunku do tego, który znamy z tekstu, nie tylko co do swojej liczebności, ale także swojego zachowania i swojej postawy. A jednak i w tej scenie jest coś fascynującego. Muzyka poddaje tempo, coraz szybsze. Z konfesjonałów, które niemal zamilkły w środkowym

akcie, znowu dobywa się ludzki głos. Modlitwy, raporty, odruchy buntu, zaklęcia Męża, śmierć Orcia — wszystko to wciąga jak wir w bystrej rzece. Mimo śmieszności obrońców czuje się — o dziwo — patos historii.”²⁰

Obozy są także wewnętrznie zróżnicowane. Hrabia Henryk, a nawet jego wierny sługa, Jakub, zachowują się inaczej od reszty pozostałych w okopach św. Trójcy postaci. Pankracy inaczej niż Leonard. Leonard to w przedstawieniu „pucułowaty blondyn, w cywilu być może dzierżawca czy oficjalista. Ma niebieski surdut, białą koszulę z fantazyjnie zawiązanym czerwonym halsztukiem, białe spodnie i palone buty, na surducie serdak. Wchodzi z karabinem zarzuconym przez ramię, niesłuchanie pogodny, i takim już pozostanie. Jedyne strapienie, jakie — rzadko zresztą — maluje się na jego twarzy, pochodzi stąd, że niezupełnie rozumie Pankracego, i że Pankracy go beszta. Jego liturgia nie ma w sobie nic mistycznego, choć posługuje się rekwizytami starej religii.”²¹ By przywołać — opisaną wcześniej — scenę z Dziewicą.

Pankracy zaś „ma Chrystusową twarz, długie jasne pukle, także wąsy i brodę. Kiedy podnosi się malowana kurtyna, stoi przed ołtarzem z posępną miną dzierżąc w prawej ręce długą, zakrzywioną laskę, niby laskę Mojżesza.”²² Od tej pierwszej sceny z chustą Weroniki „atmosfera mistycznego uniesienia będzie towarzyszyć wszystkim scenom z Pankracym. Ni to chłop, bo ma chłopską koszulę i długie, czarne buty, ni to szlachcic zagrodowy. Na koszuli nosi coś w rodzaju zielonkawej czamary ze złotą wypustką. Nieco później, gdy wyraźniej wychodzi na jaw jego bezwzględność połączona z niezłomnym przeświadczeniem o własnej wielkości, orientujemy się, że to skrzyżowanie Szeli z Towiańskim. Ale już od początku widać, że mamy przed sobą niepospolitego człowieka, który zapanował nie tylko nad myślami, lecz także nad wyobraźnią tłumu.”²³ Jest więc postacią zupełnie różną od Leonarda, którym zresztą najwyraźniej pogardza. I nie tylko nim. „Servile imitatorum pecus” — spluwa pogardliwie w stronę ekstatycznego pochodu swojego ludu. Jest samotny i pełen poczucia wyższości. Przy całym symbolicznym wyglądzie głównych bohaterów dramatu (bo Hrabia Henryk ma też wszelkie atrybuty stereotypowego wyobrażenia o romantycznym poecie), są oni postaciami silnie zindywidualizowanymi. Choroba Pankracego (jest chory na serce, od czasu do czasu kładzie rękę na sercu, które daje o sobie znać bolesnymi kluciem)

podkreśla jego wewnętrzny dramat. Jest nie tylko samotny wobec swojego dzieła, rewolucji, z którą nie potrafi się już identyfikować, ale ma też, poprzez chorobę, świadomość znikomości własnego istnienia, która przeczy równoczesnemu poczuciu własnej wielkości. Mimo wszystkich wątpliwości działa do końca. Tak samo Hrabia Henryk, mimo że cały czas ta postać w różny sposób zostaje ośmieszona. Henryk przypina sobie do surduta liczne odznaczenia. Upaja się: „Jakże to dobrze być panem, być władcą.” I za moment zmienia ton przypominając sobie, że to może być jego „pieśń ostatnia”. Arystokracją pogardza w tym samym stopniu, co Pankracy swoim ludem. I równie jest samotny. Reżyser żadnemu z tych dwu nie przyznaje racji. Natomiast bardzo zależało mu na tym, żeby przedstawić te postaci w jak najbardziej ludzkim wymiarze. „W sporze Henryka z Pankracym zainteresowało mnie nie tylko to, kto z głównych bohaterów ma obiektywną rację. Interesowało mnie również, o ile każdy z nich jest zaślepiony własną misją. Staralem się, żeby z dialogu dwu intelektualistów zrobił się dialog ludzi konkretnie określonych. Jeden to człowiek, który poetyzuje siebie, aby spełnić się w życiu. Drugi to człowiek, który świetnie rozumie opozycjonistę, ale demonizuje własną ideologię, żeby pozostać jej wiernym. Słowem, pragnąłem stworzyć obraz, który by pozwolił publiczności śledzić równocześnie myśli i charakter Henryka i Pankracego.”²⁴

Obraz ten był w przedstawieniu szczególnie wypunktowany. W komnacie z portretami przodków, umieszczonymi na galerii, postaci zasiadały za stołem przykrytym czerwonym suknem. Była to jedyna scena, w której Swinarski całkowicie zrezygnował z widowiskowej inscenizacji. Oddalił nawet Anioła i Diabła, wyciszył muzykę. I nie wykreślił, ani nawet nie przestawił jednej linijki tekstu. Zapewne aktorstwo miało być siłą tej sceny spotkania dwojga ludzi. Tymczasem w odczuciu wielu osób piszących o tym spektaklu ono właśnie zawiodło, uważano, że jest to najslabsza w przedstawieniu scena. Można by sądzić, że Swinarski w *Nie-Boskiej* okazał się znacznie większym inscenizatorem niż współpracującym z aktorami reżyserem. Gdyby nie fakt, że nawet niechętni inscenizacji recenzenci dostrzegali w niej co najmniej trzy wielkie kreacje aktorskie: Anny Polony (Orcio), Antoniego Pszoniaka (Diabeł), Anny Seniuk (Dziewica). Możliwe, że zaskakujące ujęcie postaci Henryka i Pankracego sprawiło, że nie zaakceptowano też

odtwórców tych ról. Możliwe, że aktorzy nie sprostali zamysłowi reżysera.²⁵ Jego intencje były jednak wyraźne. Spotkanie miało być zderzeniem dwóch ludzi, dwóch osobowości pokazanych poprzez to, co dla nich najbardziej szczególne i indywidualne. I wewnętrznie sprzeczne. „W pewnym momencie Pankracy mówi o sile własnej oraz o sile i mocy swojego obozu i nagle... kurczy się i łapie za serce. [...] Wzniosłość postawy jest tu zaprzeczona gestem aktora, a patos wypowiedzianych przez niego słów zostaje zderzony z rzeczywistością.”²⁶ Ujawnia się indywidualny dramat szarpanej sprzecznościami osobowości. Postać Hrabiego Henryka — tutaj i w całym przedstawieniu — została pokazana w podobnej perspektywie wydobywającej rozmaite sprzeczności jego postawy i działania. Hrabia Henryk „faktycznie ocierał się tu niebezpiecznie o kabotyństwo, ale jednocześnie — był przecież w tej roli zbuntowany, cierpiący człowiek, niecierpliwie i do końca poszukujący sensu swojego istnienia w sytuacji, która była dla niego zarazem nie sprzyjająca i absurdalna i którą jako taką odczuwał; to przede wszystkim w tej postaci — i na jej przykładzie — został wydobyty i zademonstrowany bardzo współcześnie brzmiący dramat człowieka, dramat osobowości ludzkiej.”²⁷

Konkretne postaci w ich indywidualnym życiu zostały więc pokazane w perspektywie ludzkiego dramatu i historii, i w perspektywie, jaką wyznacza moralitet. Obie bezustannie się przenikają, łączą się ściśle w obrazach śmierci bohaterów. To Orcio w przedstawieniu wypowiada pierwszy formułę oskarżenia: „Za to, żeś nic nie kochał, nic nie czcił prócz siebie i myśli swoich, potępion jesteś, potępion na wieki.” Orcio, jak zwykle, powtarza zasłyszane w głębi duszy słowa. Są to ostatnie słowa umierającego dziecka. Dopiero potem podejmuje je Anioł, a za nim Diabeł, później lamentujący chór. Z rozpaczliwym krzykiem — „Wśród tych ludzi nie znalazłem ani jednego człowieka” — Hrabia Henryk wybiega ze sceny. „Trza być Bogiem lub nicością.” Zamiast w przepaść rzuca się z ambony na stos pierzyn i tobołków. Pankracy będzie chciał potem ucałować szablę Henryka — powstrzymuje go spojrzenie Leonarda.

„Chwila ciemności, po której rozwidnia się. Na scenę wchodzi zdobywcy, bez hałasu, spokojnie, bardzo zmęczeni, nawołując się cichym pogwizdywaniem. Natychmiast przystępują do patroszenia tobołów, po czym układają się na

nich i zasypiają.”²⁸ Chrapanie odpowiada wołaniom Leonarda: „Ratunku! Pomocy!” Śmierć-Dziewica skrada się z tyłu i chwytą za puls Pankracego. Kiedy ten kona, chwytając się za serce — umiera tyleż porażony własną wizją, co powalony atakiem serca — i wypowiada ostatnie słowa: „Galilae, vicisti!”, rozświećta się umieszczone ponad zrujnowanym ołtarzem Oko Opatrzności. Rozbrzmiewa pieśń chóru. „Diabeł dopada Pankracego, ale Anioł podnosi swój miecz i Diabeł ucieka jak zmyty. W świecie ponadludzkim tę partię wygrał Anioł. A w ludzkim? Leonard.

Ale to jeszcze nie koniec. Za sceną rozlega się modny szlagier. Na scenę wchodzi sprzątaczk i maszyniści.”²⁹ Zdejmują Oko Opatrzności, rozbierają dekorację. Aktorzy kłaniają się publiczności. Tylko Anioł stoi nieporuszony z mieczem ognistym w dłoni.

To zakończenie, co najmniej dwuznaczne, jest kolejnym ironicznym cudzysłowem, w który Swinarski kładzie *Nie-Boską komedię*. Tym razem także cudzysłowem autoironicznym. Jakby nadbudowując kolejną sprzeczność pomiędzy teatrem a światem przedstawionym na scenie sam sobie mówił: „Dramat układasz.” Zakończenie niweczy końcowe pojednanie, przeczy historiozofii Krasińskiego. Zdaje się mówić — historia toczy się dalej, sprzeczności nie zostały ostatecznie rozwiązane i rozwiązania szukają wciąż wszystkie postawione w przedstawieniu pytania. I te, które pytają o możliwość zmiany społecznego życia, i te, które pytają o sens ludzkiego działania.

Swinarski mówi o *Nie-Boskiej*: „Interesował mnie przede wszystkim Krasiński. Wydawało mi się, że klucza do tego dzieła trzeba szukać w jego systemie historiozoficznym, który zawiera zarówno jego myśli o polityce, jak i o Bogu [...]; 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.”³⁰ Taki kierunek lektury dramatu i stosunek reżysera do poety ujawnił się wyraźnie w samej inscenizacji. „Mamy przed sobą *Nie-Boską komedię*, ale nie taką, jaką znamy z lektury. To jest *Nie-Boska komedia*, jaką można zobaczyć oczyma duszy po przeczytaniu listów Krasińskiego.”³¹ Na scenie rozgrywa się dramat. Za sceną stoi Krasiński, który wypadkom przedstawionym w swoim

utworze nadaje koloryt swego osobistego doświadczenia, swoich uczuć, swoich myśli.

Najprawdopodobniej ma to być cały Krasiński ze swoją inteligencją i przenikliwością, ale także z przerażeniem, jakie ogarnia go na widok własnych odkryć, ze skłonnością do demonizowania sił historycznych i wskazywania na Niebo, gdy nie widzi ratunku w życiu, romantyk w każdym calu, mistrz konkretnego, bezustannie spowijanego jednak w symbolikę romantycznej opary.

Rzecz ciekawa, że właśnie taki Krasiński najwyraźniej Swinarskiego bawi, denerwuje, a zarazem niesłychanie pociąga. Jest w tym przedstawieniu mnóstwo ironii odnoszącej się do samego Krasińskiego. Ale jest też widoczna fascynacja, której inscenizator z upodobaniem się poddaje, i którą nam potrafi narzucić.”³²

Georg Büchner
WOYZECK

Reżyseria: Konrad Swinarski. Scenografia: Wojciech Krakowski. Muzyka: Stanisław Radwan.

Premiera w Starym Teatrze 25 czerwca 1966 r.

„... Zaczyna się sennie i tępo, jak teatr konwersacyjny w dobrym gatunku. Ktoś siedzi na krzeselku, owinięty ręcznikiem, z wyrzuconymi do przodu nogami, ktoś inny, jakaś szara pokręcona postać, skrobie mu namydlone policzki brzytwą. Jest cicho, słowa padają powoli, jakby z niechętnym wysiłkiem, słowa dialogu o tym, że trzeba wolniej golić, o tym, że wieczność jest orką, która trwa wiecznie, ale jest i chwila, o tym, że dreszcz przerażenia ogarnia, gdy się pomyśli, że świat w jedną dobę sam siebie obiega, mówi się o pogodzie, mówi się o pieniądzu, o kościele, o naturze, o tym, że moralność, to kiedy się jest moralnym, o cnocie, bez której nie ma co z czasem robić... [...] Golenie się kończy, postać z krzeselka wyprostowuje się, przywdziewa mundur, obciąża poły, jest już Kapitanem, przegląda się w postawie wojskowej w lustrze podstawionym usłudźnie przez zgarbionego, ubranego na szaro Woyzecka. Teatr konwersacyjny? Ta senna, tępa scena początkowa nic jeszcze nie znaczy, ale zaczyna nas uwierać, dręczyć: czujemy, że znaleźliśmy się w jakimś dziwnym, pokracznym świecie, którego z niczym nie potrafimy na razie utożsamić, gdzie wszystko jest na swoim miejscu, jest bardzo konkretne, zwykłe, zniszczone, wytarte, ale ma jakąś nienaturalną optykę. [...] Dwie postaci prowadzą büchnerowski dziwny dialog, szopa z pobielonych desek jest na razie tylko szopą. Woyzeck — tępy ordynansem, postacie są obrysowane mocną, zdecydowaną krechą, ich sylwetki mocno odcinają się od tła. To na razie wszystko. Następuje jednak scena druga, trzecia, czwarta.”¹

Następują po sobie szybko. Każda inna w kształcie i tonacji. Silnie skonstrastowane, łączą się w gwałtownych zderzeniach, w ostrych spięciach w jeden zwarty ciąg obrazów, w wizję pełną napięcia i niepokoju. Sceny są krótkie i zwarte. Swinarski jest jak Büchner zwięzły. Kilkoma wyraźnymi kreskami znaczy postaci, kreśli sytuacje. Wykorzystuje bardzo różne możliwości teatralnej ekspresji, ale nie rozbudowuje efektów. Szybko je ucina. Wystarczy, że w napiętą ciszę wdrze się raźna melodia wojskowego marsza. Kilka taktów tylko. Niejasny, głuchy dźwięk zgłosnionego bicia serca przeradza się w głośne forte tańczonę w karczmie polki. Od czasu do czasu na chwilę muzyka wsącza w przedstawienie melodię godzinek albo nagle odezwie się głosem trąbki wzywającej na capstrzyk. To wystarczy, żeby maksymalnie rozwibrować ekspresję.

Niewielkie zmiany dekoracji wystarczą, żeby odmienić sceniczny obraz. Scenę otacza ogrodzenie ze zmurszałych desek, niedbale pobielone, pełne szpar i ledwo załatanych dziur. I ściana domu — odarte z tynku mury, strzaskane szyby w kwaterowych okienkach na półpiętrze. Wszystko tu rozpada się, niszczeje. Parę beczek i ława wystarczy, żeby podwórze zmienić w karczmę, prosty stółek, by stało się izbą Marii, szlabany i budka strażnicza, żeby zmieniło się w koszary. Wielkie drewniane wrota, ustawione frontalnie z tyłu sceny, otwierają się na pole. Odsłaniają krajobraz chmur i powyginanych na wietrze konarów drzew zaznaczony czarną, krętą linią na horyzoncie. Kilka wiązek wikliny na tym tle czyni przestrzeń wolnej okolicy, trochę szuwarów i wywrócony kadłub starej łodzi — okolice stawu. Niekiedy scenę przesłaniają spuszczone z góry plansze, zamykają przestrzeń w gabinetach Doktora i Kapitana. Akcja przenosi się wówczas na proscenium. Co chwilę zmienia się miejsce akcji i przynosi zmianę obrazu. Sylwetki postaci odcinają się wyraźnym konturem na tle zimnej bieli plansz w gabinecie Doktora i Kapitana. Powstaje obraz płaski, jednowymiarowy. Inaczej na scenie otoczonej mocno fakturowaną dekoracją, w której brudna biel przebija brunatne brązy. Tam postaci ubrane w zużyte, stonowane kostiumy nierównymi plamami nakładają się na tło, tworząc wielowarstwowy, niezwykle plastyczny obraz. Niejednolity i niespokojny. Wypełniona powietrzem i światłem przestrzeń wolnej okolicy przynosi obraz jeszcze inny. Postać jest w nim punktem przestrzeni i zarazem jej centrum. Każdy z nich inaczej przedstawia sytuację

człowieka w świecie. I każda scena mówi o niej w innej tonacji — przenikliwie zimnej (U Doktora), gwałtownej (Karczma), lirycznej (piosenka Marii), tragicznej wreszcie (wątek Woyzecka).

Raz po raz przesłania scenę opadająca z góry kurtyna, jak kościelna chorągiew bogato i jarmarcznie zdobiona aplikacjami. Kurtyna z sercem gorejącym, pulsującym czerwonym światłem w środku. Krew z niego spływa do naszytego niżej kielicha. Ponad nimi widnieje twarz Chrystusa w cierniowej koronie. Wokół wota i emblematy męki Pańskiej. U góry ginie w chmurach postać Boga Ojca, u dołu klęczą postaci błagających o wstawiennictwo świętych.

Raz po raz scenę przemierza wojskowa orkiestra. Jeden błysk barwy i dźwięku. Znika. Na czele orkiestry kroczy rosły Tamburmajor w wysokiej czapie i bogato szamowanym mundurze. Rażno wymachuje buławą. Za nim idzie tylko czterech szarych muzykantów. Ale efekt tych przemarszów orkiestry jest niezwykle. Pozostał w pamięci wszystkich widzów. W dramacie Büchnera wojskowa orkiestra raz tylko przechodzi ulicami miasteczka. W przedstawieniu powraca stale i dla tych jej bezustannych powrotów nie ma żadnego uzasadnienia w przedstawionych na scenie zdarzeniach. Wystarczy raz zobaczyć rosłą sylwetkę i sprężysty krok Tamburmajora, żeby zrozumieć uczucia Marii. Maria zresztą wcale nie ogląda wszystkich przemarszy orkiestry. Orkiestra przemierza scenę także po jej śmierci. Znacznie łatwiej znaleźć uzasadnienie dla stale powracającej kurtynki z sercem gorejącym. Każę ona konfrontować idee Bożego miłosierdzia z przedstawionymi na scenie wydarzeniami. Podobnej konfrontacji służą plansze. Szesnastowieczne plansze anatomiczne i również szesnastowieczna tarcza strzelnicza.² Mówią o zrodzonej wówczas idei człowieka, o idei naukowego poznania i idei społecznego porządku, czy lepiej — nowożytnego państwa. Ale o czym mówi wojskowa orkiestra? Powraca w tym jednym błysku barwy i dźwięku i narzuca rytm przedstawieniu. Pulsujący intensywnie rytm, który ogarnia wszystkie wydarzenia, który luźno powiązane sceny wiąże w zwarty, nieprzerwany korowód. Podporządkowuje sobie najbardziej nawet różne, sprzeczne, niewspółmierne obrazy i zdarzenia, zdaje się wyznaczać rytm życia. Każde najbardziej codzienne wydarzenie, poddane temu nadrzędnemu rytmowi, staje się nieodzowną częścią wielkiego misterium

życia. Wszystkie wydarzenia sceniczne są w przedstawieniu pokazane z tą samą co w pierwszej scenie konkretnością. Z tą samą dosłownością, z jaką na początku Woyzeck goli Kapitana, potem morduje Marię. Większość działań jest jak najzupełniej codzienna, zwykła — Maria pierze bieliznę, wprawnym ruchem wykręca pręścieradło, kobiety plotkują na ulicy, Żyd sprzedaje noże w podręcznym kramiku. I są one pokazane z dużą troską o realizm szczegółu. Ale te wydarzenia wtłoczone w rytm życia nabierają innego wymiaru, innego znaczenia. A w pulsującym kołowym scenie obrazy odrealniają się, tworząc pełną ekspresji, na wpół oniryczną wizję.

Nie jest to wizja Woyzecka, chociaż to on właśnie w otaczającej go rzeczywistości szuka tajemnych znaków, które pozwoliłyby mu pojąć sens życia. To właśnie historia jego życia rozwija się coraz bardziej niewspółmiernie do rytmicznie uporządkowanego świata. Biegnie innym rytmem, coraz bardziej przyspieszonym, zmiennym. Rozwija się, ewoluuje, wznosi do kulminacji. Wobec zdarzeń związanych z jego osobą, pochody orkiestry tworzą najsilniejszy kontrast. Orkiestra w rażnym marszu przechodzi scenę, kiedy w oczach pozostaje jeszcze obraz Woyzecka podnoszącego się znad trupa Marii — „Umarła. Umarła.” To nie wizje Woyzecka wyznaczają kształt inscenizacji, ale Büchnera, takiego, jakim go widzi Swinarski. Büchnera opętanego pytaniem: „Co w nas jest, co w nas kłamie, zabija, kradnie?” „Lalki jesteśmy przez nieznane moce ciągnięte za drut, niczym, niczym jesteśmy my sami.”³ Büchnera, który szukał odpowiedzi na dręczące go pytania badając system nerwowy ryb i unerwienie czaszki, zakładając Towarzystwo Praw Człowieka (był autorem skierowanego do ludu *Gońca Heskiego*), wreszcie pisząc dramaty *Śmierć Dantona*, *Leonce i Lena*, nowelę *Lenz*. Büchnera romantycznego poetę i trzeźwego realistę, niezwykle przenikliwego obserwatora i nie pogodzonego z rzeczywistością buntownika, pełnego współczucia dla ludzkiego cierpienia i wzdry dla „zimnych, wyniosłych serc”, całym swoim krótkim 24-letnim życiem oddanego bezwzględnie poszukiwaniu prawdy i sprawiedliwości. Ale nie tylko osobowość Georga Büchnera promieniuje na kształt inscenizacji. Także jego koncepcje estetyczne, sformułowane w listach i w *Lenzu*, których nie ukończony Woyzeck miał być najpełniejszym wyrazem. Dla swoich pytań Büchner znajduje punkt odniesienia, jest nim wielokształtne i wielo-

funkcyjne, rozumiane niemechanistycznie życie. Życie jest tajemnicą, którą można próbować przeniknąć drogą miłosnego wnikania, które winno obejmować każdy jego przejaw, niezależnie od kategorii piękna czy wielkości. Artysta nie powinien czynić nic ponad przedstawienie życia takim, jakie ono jest. (Przy czym Büchnerowi bardzo zależy na uchwyceniu rytmu życia w sztuce.) Konrad Swinarski powiada o *Woyzecku*: „Nie chciałbym zrobić nic ponad to, co sam dramaturg powiedział o swojej idei, że chciał pchnąć z powrotem wszystkie ludzkie idee w ludzkie ciało i zobaczyć, co z tego wyniknie.”⁴ O ile jednak niektórzy badacze są skłonni uznać koncepcje Büchnera za jego pogodzenie się ze światem takim, jaki jest,⁵ Swinarski interpretuje je inaczej. Kreuje w przedstawieniu swoiste misterium życia, w którym każde zdarzenie ma swój sens o tyle, o ile jest przejawem życia i jego obrazem. Ale równocześnie przedstawia konkretne, jednostkowe życie ludzkie w perspektywie jego rozwoju i skończoności, i znaczy — szczególnie wyraźnie na końcu przedstawienia — niewspółbieżność tych dwóch perspektyw.

W pulsującym rytmie następujących po sobie scen przedstawia życie konkretnych postaci — Woyzecka i innych mieszkańców zagubionego na końcu świata miasteczka. Woyzeck, umiejscowiony na obrzeżach kultury i społeczeństwa, jest postacią tak konkretną, że niezwykle trudno cokolwiek o nim powiedzieć. On sam nie potrafi mówić. Tylko niejasne, rwane zdania są wyrazem jego myśli, przeżyć, osobowości i w nich się nie zamykają. Na scenie znacznie silniej ta postać mówi swoją sceniczną obecnością, ekspresją ciała niż słowem.⁶ O tym, kim jest Woyzeck, mówi tak on sam, jak wykreowany wokół niego świat przedstawiony dramatu. A wokół pytania „kim jest” skupia się cały dramat. Czy prościej: skupia się wokół pytania: Czy Woyzeck jest winien swojej zbrodni? Czy jest zbrodniarzem, czy ofiarą? Przedmiotem czy podmiotem działania? Człowiekiem obdarzonym wolną wolą, czy człowiekiem ubezwłasnowolnionym przez chorobę, zaszczytym przez społeczeństwo? Interpretacje dramatu Büchnera bywały bardzo różne.⁷

W społeczeństwie, w którym żyje, Woyzeck zajmuje najniższą pozycję. W przedstawieniu może tylko odziany w strzep wojskowego munduru Obłąkany, który pokracznie snuje się po scenie, jest mu równy. Woyzeck, mimo że jest wysokim, młodym mężczyzną, wygląda podobnie nie-

zgrabnie w szarym, przykrótkim mundurze i w ciężkich wojskowych butach. Jest dziwnie pokurczony, niezgrabny w ruchu, w nieporadnym geście jakby zbyt długich rąk, zbyt dużych dłoni. Wydaje się, jakby wewnętrzne napięcie, które ani na moment nie ustępuje, objawiało się skurczem napiętych mięśni. Woyzeck jest prostym żołnierzem, posłusznym swoim przełożonym. Goli Kapitana, ścina patyki, jada tylko groch. Sięga dna poniżenia, sprzedaje nawet własne ciało. Dla Kapitana i Doktora jest nikim, niczym właściwie. Nie jest moralny (Kapitan) i nie jest wolny (Doktor). Obaj chcą go uczłowieczyć. Jak? To w sposób najbardziej dobitny pokazuje pierwsza scena u Doktora.

W gabinecie Doktora żołnierze siedzą na korycie do nasiadówek. Z podciągniętymi w górę koszulami, w kłębach pary. Przychodzi Woyzeck, staje skulony z opuszczonymi wzdłuż ciała dłońmi. Wpada Doktor. Nigdy nie porusza się spokojnie, przemierza scenę dużymi krokami, wiecznie spięty i rozgorączkowany. Doktor jest absolutnym maniakiem swoich idei, o nic innego nie dba. Nawet o swój wygląd zewnętrzny. Chodzi w białej koszuli, surducie, nawet w meloniku i białych rękawiczkach, ale całe jego ubranie jest brudne i niechlujne. Jego gabinet błyszczy sterylną bielą, dokładnie myje ręce przed operacją, ale sam jest brudny i flegtuchowaty. Teraz zbliża się do Woyzecka: „Ja widziałem, Woyzeck! On sikał na ulicy. Sikał na ścianę! Jak pies!” Woyzeck głębiej chowa w ramionach głowę, patrzy nierozumiejącym spojrzeniem: „Jak kogo natura przyciśnie.” „Natura” — mówi Doktor z wzdargliwym wyrzutem. „Człowiek jest wolny” — poucza Woyzecka. Podchodzi potem do wysokiego pulpitu, bierze próbkę i w skupieniu, pod światło ogląda jej zawartość. „Mocznik 0,10, salmiak...” stwierdza bardzo naukowo. Ale zaraz znowu wybucha, krąży po scenie, peroruje. Aż chwytą się za puls, rzeczowo go sprawdza, uspokaja się. „Któżby się złościł na człowieka.” „Na człowieka” — powtarza i patrzy z uznaniem na stojący w gabinecie ludzki szkielet. Woyzeck próbuje coś powiedzieć, przyciska do ciała dłoń: „Widzi pan, z naturą... to jest coś tak... jakby to powiedzieć, na ten przykład...” Doktor najpierw go zbywa — „Woyzeck, on znowu filozofuje.” Potem jednak patrzy na niego coraz uważniej, badawczym, bardzo przenikliwym spojrzeniem. A Woyzeck się zwierza: „Grzyby, panie Doktorze, w tym sęk. Widział pan, w jakie figury układają się grzy-

by na ziemi? Jakby to odczytać?" Doktor wpada w prawdziwą euforię. Dokonał nowego odkrycia. „Woyzeck, on ma najpiękniejsze aberatio mentalis partialis.” Jest zachwycony. „Woyzeck, dam mu podwyżkę.” I dalej prowadzi rzeczowe badanie: „Je groch?”

Czy Woyzeck jest chory? Tak, zapewne. W poprzedniej scenie na Pustym Polu dręczyły go apokaliptyczne wizje, słyszał głosy.⁸ Jest coś chorobliwie nienormalnego w jego napięciu, pokurczeniu. Ale też trudno powiedzieć, żeby Doktor był człowiekiem normalnym. Toteż nie można jednoznacznie i kategorycznie stwierdzić, że Woyzeck jest ofiarą Doktora czy, szerzej, społeczeństwa. Ze społeczeństwem jako całością i z poszczególnymi osobami tyleż Woyzecka łączy, co dzieli. Nawet z Doktorem łączy go choroba i rodzaj pasji poznawczej. A któż to jest społeczeństwo, w którym Woyzeck żyje? Prości żołnierze, tacy sami jak Woyzeck i Andrzej. Biedni czeladnicy. Właściciel Budy Jarmarcznej z bębniem i czynelami na plecach, który ma tylko do dyspozycji przebranie konia, Żonę w bufiastych spodniach i rachityczną Córkę tańczącą przed widownią. Tamburmajor o dziecinnej twarzy i rosłej sylwetce, który w kółko maszeruje ulicami miasteczka. Podoficer, który mu towarzyszy zawsze upozowany na Napoleona. Wszędzie kręci się pokrączny Oblakany z wiecznie zdziwioną miną. Usiłuje nawet naśladować Tamburmajora, idzie za orkiestrą z rozanieloną miną pokrącznie podrygując. Wszędzie kręcą się obdarte dzieciaki. Wiedzą i widzą wszystko. I one naśladują orkiestrę. Tworzą własny pochód, mały chłopiec na czele wywija patykiem. Kapitan, stary, niski mężczyzna, gadatliwy safandula, chodzi z kamienną twarzą wyprostowany jak struna. Powtarza sobie: „Jestem dobry, dobry człowiek.” Doktor wciska się w małe okienko na półpiętrze: „Co widzę, panowie? Nowy gatunek kociej wszy. Piękny gatunek!” Dziwaczny, śmieszny nawet, marniak.

Kilkoma szybkimi, mocnymi kreskami Swinarski ożywia małomiasteczkową społeczność. Nie rozbudowuje scen, nie mnoży postaci. Ale postaci, z których komponuje obrazy z życia miasteczka, są nadzwyczaj wyraziste, tworzą barwną galerię małomiasteczkowych typów. Tylko że nikt tutaj nie jest zupełnie normalny. Nikogo nie opuszcza jakieś nienaturalne wewnętrzne napięcie, które zwykle czynności doprowadza do paroksyzmu. A dziwactwa prowadzą tak daleko, że Doktor nie leczy swoich pacjentów, ale sku-

tecnie wprowadza ich w chorobę. Kapitan zamiast troszczyć się o sprawność swoich żołnierzy dba o ich morale. Babcia opowiada dzieciom bajkę o chłopcu, któremu wszystko umarło. Wszystko w tym świecie ulega dziwnemu odwróceniu. Nic nie jest na swoim miejscu. Ani dzieci, które przyglądają się, jak Tamburmajor uwodzi Marię, ani Czeladnicy, którzy, pijani, w karczmie wygłaszają kazania. Nawet konie w piosence Marii nie chcą pić wody, tylko wino. Cały ten świat zdaje się być przeżarty dziwną chorobą, która odwraca wszystko i wykręca.

Jakie jest jej źródło? W dramacie tak wyraźnie jak *Woyzeck*, wyrastającym z szekspirowskiej tradycji, warto przyjrzeć się scenie teatru w teatrze. Do miasteczka przyjechali jarmarczni artyści. Wszyscy cisną się do Budy Jarmarcznej, stają wokół niewielkiego podwyższenia. Maria wspina się na palce. Nawoływacz bije w bęben — „Panie i panowie! Popatrzcie na tę kreaturę, którą zrobił Pan Bóg. Nic. Zupełnie nic. A teraz popatrzcie, co może sztuka. Chodzi na dwóch nogach, ma kapotę i spodnie. Ma szablę. Oto małpa, która jest żołnierzem.” Ku ucieście publiczności małpa w wojskowej czapce, z epoletami na ramionach, salutuje. A potem w Budzie Jarmarcznej zostaje pokazany koń — dwóch ludzi przykrytych szmatą trzyma końską głowę. „Proszę państwa, to nie jest indywiduum należące do gatunku głupich zwierząt, to osoba, człowiek, zwierzęcy człowiek.” Sztuczny koń robi „prawdziwą” kupę. „A jednak bydlę, bestia” — komentuje Nawoływacz. Ta scena jest oczywiście ironicznym odbiciem sceny Doktor — Woyzeck, ale jest też odbiciem kolejnych scen przedstawienia, tylko pośrednio związanych z Woyzeckiem. Ujawnia temat przedstawienia — zmaganie człowieka z naturą. Temat ten wydobywa i rozszerza w przedstawieniu bardzo silne ucieleśnienie, uzmysłowienie postaci i bardzo konkretnie przedstawiona ich sytuacja życia w małym, nędznym miasteczku, w całej beznadziejności egzystencji pozbawionej sensu i celu. Nawet wojsko, które wprowadza ścisłą hierarchię społeczną i ścisłe zależności pomiędzy ludźmi, niczemu nie służy. Żołnierze ścinają patyki, żołnierze muszą przestrzegać dyscypliny, orkiestra chodzi w kółko. Toteż działania postaci zmierzające do przezwyciężenia swojej kondycji są zupełnie zrozumiałe. Tamburmajor chciałby być prawdziwym mężczyzną, Kapitan chciałby przezwyciężyć śmierć, Obłąkany chciałby być silny i piękny, Podoficer chciałby być Napoleonem, Maria

chciałaby być bogata i szczęśliwa, Doktor chciałby przezwyciężyć ludzką naturę, stać się równym Bogu twórcą człowieka. Intencje tych postaci są zrozumiałe, płyną z jednego źródła. Z poczucia wyobcowania w świecie, ze sprzeczności człowieka i świata. W przedstawieniu sprzeczności wydobywane są na każdym planie: w gwałtownych zdarzeniach scen różnych tonacji, silnie skonstrastowanych postaci (by porównać choćby sylwetki Tamburmajora i Woyzecka), wyobrażonych na planszach i kurtynie idei i konkretności przedstawionego świata, słowa i gestu. Stają się one wręcz zasadą istnienia świata w misterium życia. Ale poszczególne postaci dążą właśnie do zniesienia sprzeczności.

W Budzie Jarmarcznej w koniu odzywa się jego „bydłęca natura”. Postaci, które we własnym mniemaniu wyzwala się spod panowania praw ograniczających ich wolność, okazują się być im najsilniej poddane. Tamburmajor, jak dziecko próżny, przeży przed Marią swoje rosłe ciało opięte barwnym mundurem. „Kawał chłopca ze mnie.” To ciało i mundur są jego dumą, jego jedyną właściwie wartością.

Piękna Maria, mimo miłości do Woyzecka, mimo wahań i wątpliwości, ulega wreszcie pożądaniu. „A niech tam” — poddaje się mocnemu uściskowi Tamburmajora. Natura okazuje się silniejsza od wiary i miłości.⁸ Natura okazuje się silniejsza od moralności, kiedy Kapitan odgrywa na Woyzecku swój potworny, spotęgowany przez Doktora strach przed śmiercią (scena 9. Ulica). Jest bliski histerycznego ataku, kiedy cedzi swoją opowieść o włosie w zupie, znaku zdrady Marii, obserwując reakcję Woyzecka. A Doktorem kieruje zaślepione szaleństwo. Walcząc z prawami natury jest cały poddany własnej patologii.

Sytuacja życia Woyzecka jest taka sama jak wszystkich innych postaci. Cała nędza tego świata zdaje się skupiać w jego skurczonej sylwetce. Jego wyobcowanie sięga najdalej. Wśród ubogich jest najuboższy — nawet mundur ma najbardziej wytarty i niezgrabny. Woyzeck jest najbardziej upodlany przez przełożonych, najbardziej odsunięty od innych ludzi przez swoją wyraźną odmienność. Wśród dziwaków Woyzeck zanurzony w swoich rozmyślniach, gnany napiętym niepokojem, jest najbardziej dziwny. Wśród chorych, chory najbardziej, osaczony przez niepojęte wizje, osłabiony jadaniem grochu. W Woyzecku odbija się, w spotęgowanym obrazie, sytuacja jego otoczenia.

Jak w antycznej czy szekspirowskiej tragedii. Tylko że tam w postaci władcy odbijała się sytuacja państwa, tutaj, w odwróconym świecie, odbija się w postaci najniższego z najniższych. Ta zależność została w przedstawieniu wypunktowana przez indywidualizację postaci mniej lub bardziej analogicznych do postaci Woyzecka, (czasem wydobytych z tła dramatu, tak jak ważna w spektaklu postać Obłąkanego), przez układ scen także na analogii oparty.

Ale też Woyzeck jest społeczeństwu przeciwstawiony. On jeden się nie buntuje, nie stara się przezwyciężyć swojej i świata natury, dąży tylko uparcie do jej zrozumienia, rozpoznania. I żyje w innym niż pozostali świecie wartości. Łączy go miłość z Marią, przyjaźń z Andrzejem. To mu wystarcza.

Tak przedstawia się sytuacja do momentu sceny w gospodzie (scena 11). Tam następuje przesilenie w życiu postaci z miasteczka i w życiu Woyzecka. Trwa rozbuchana zabawa, muzyka forte, pary wirują w zapamiętałym tańcu, Tamburmajor i Maria, karczmarz roznosi piwo, Czeladnicy i żołnierze piją na umór, głośno śpiewają. Woyzeck siedzi na pierwszym planie, z boku, tyłem do wszystkich. „Mocniej, mocniej.” Już nie może tego znieść, zatyka sobie uszy, wybucha: „Dlaczego Bóg nie zgasi słońca, kiedy wszystko tarza się w rozpuście.” Dwaj Czeladnicy na szczycie piramidy z beczek składają ręce jak do modlitwy, wygłaszają kazanie i „sikają na krzyż, na którym umiera Żyd”. Piramida z beczek wali się z łoskotem.

Po spazmatycznym, zbiorowym wybuchu emocji i namiętności, poza codziennością i wszelkim porządkiem, który kulminuje w sobie dotychczasowe działanie postaci, całkowicie zmienia się kierunek ich dążeń. Wszyscy, każdy inaczej, rezygnują z dotychczasowych ambicji. Doktor już nie chce uczłowieczyć Woyzecka, jawnie traktuje go jak zwierzę. „Niech no Woyzeck porusza trochę uszami dla panów.” Woyzeck słania się. I Doktor już wie, że czeka go bliska śmierć. „Odwagi, Woyzeck. Jeszcze parę dni i już jesteśmy gotowi.” Maria opuszcza Tamburmajora. Szuka łaski, jaką Chrystus okazał Marii Magdalenie. Kiedy rozpamiętując swój grzech czyta Biblię, na przodzie sceny Obłąkany zabawia jej dziecko pleceniem stryczka. Babcia opowiada dzieciom bajkę o chłopcu, któremu wszystko umarło. Żyd sprzedaje nóż najlepszy do poderżnięcia gardła, Dziewczyna śpiewa — „czerwone ciżmy miał jak krew...”

I urywa się melodia. Czerwona plama pojawia się na horyzoncie. Mnożą się złowróżbne znaki. Krąg śmierci, który teraz obejmuje wszystkie postaci i zdarzenia, zacieśnia się wokół Woyzecka. Teraz, jeszcze wyraźniej niż przedtem, skupia się na nim klątwa tego świata, jest coraz mocniej osaczony.

Ale to on teraz chce przewyciężyć Boga i Naturę, chce ocalić wartość istnienia. Coraz bardziej pogrąża się we własnym świecie, skupiony już tylko na swojej misji, dla której szuka potwierdzenia w głosach, które mu mówią: „Zabij! Zabij!”, w zdarzeniach, które są już dla niego tylko koniecznym etapem drogi. „Jedno po drugim” — mówi leżąc w gospodzie pobity przez Tamburmajora. Z coraz mniej obecnym wzrokiem, coraz bardziej napięty i wyczerpany, coraz szybciej poruszając się po scenie zmierza do celu. A wokół jedna po drugiej przemieniają się sceny, coraz krótsze, coraz szybsze, tętni serce głuchym dudnieniem, pulsuje na kurtynie czerwonym światłem, narasta pęd. Woyzeck wyprowadza Marię na spacer. Siadają na łodzi wśród szuwarów. Dziwne światło rozświetla horyzont. Księżyc zachodzi czerwono „jak żelazo we krwi”. Wolno padają słowa. Woyzeck wyjmuje nóż. Wolno padają ciosy, z wysoka, mocne i precyzyjne. Jak ciosy składającego ofiarę kapłana. Jeden po drugim. A Maria wyrывa się, krzyczy, wreszcie upada. Woyzeck podnosi się, już otrząsnął się z zapamiętania, powtarza niepojęte słowa: „Umarła! Umarła!”

Scenę przemierza wojskowa orkiestra. Woyzeck idzie do gospody „z plamami krwi widocznymi na ubraniu. Nie musi być wcale pełen goryczy, po prostu chce zapisać swój grzech.”¹⁰ Po raz pierwszy chce włączyć się do zabawy. Znowu tańczą pary, piją i śpiewają Żołnierze i Czeladnicy. Woyzeck staje naprzeciw Katarzyny. Ona śpiewa wystukując rytm obcasem: „Nie pójdę ja do Szwabii, nie...” Wolno, w napięciu zbliżają się do siebie. Tańczą. Szybko, coraz szybciej. „Czerwono, Krew.” Zatrzymanie. Woyzeck ucieka z gospody. Wraca na miejsce zbrodni. Pochyla się nad trupem Marii. Szuka noża, znajduje go, rzuca dalej, idzie za nim. „Odkrywa, że nie może żyć ze swoim grzechem, wchodzi do wody, by obmyć ręce i popełnia samobójstwo.”¹¹ Odchodzi w stronę rozświetlonego horyzontu. Sam. W zupełnej ciszy.

Pozwalając Woyzeckowi popełnić samobójstwo w wo-

dach stawu Swinarski dopowiada niejasną sugestią Büchnera. Büchner może nie zdążył, a może wcale nie chciał tak zakończyć historii swojego Woyzecka. Pozostała jeszcze w nie ukończonym dramacie scena rozmowy Woyzecka z synkiem, której reżyser nie wykorzystał. Dzieci biegną w innej końcowej scenie — w stronę trupa Marii. I prawdopodobnie nad trupem Marii Komisarz Policji wygłasza słynne zdanie: „Piękny mord, tak piękny, jak tylko wymarzyć sobie można.” Drugie zakończenie *Woyzecka*, jeszcze wyraźniej niż pierwsze, Swinarski sam dopisał w przedstawieniu.

Na tle anatomicznej planszy leżą na noszach przykryte dwa trupy — Marii i Woyzecka. Doktor w obecności studentów przeprowadza sekcję zwłok. Bardzo dokładnie wyciera ręce, podnosi do góry skalpel. „Moi panowie. Gdy weźmiemy jeden z obiektów, w którym na tak wysokim stopniu manifestuje się organiczna samoafirmacja boskości i rozważymy jego stosunek do otoczenia, do ziemi, do kosmosu, jak ustosunkuje się owa istota do ziemi zgodnie z własnym instynktem?” Doktor pochyła się nad zwłokami, odkrywa je. „Dobry mord, piękny mord, prawdziwy mord. Tak piękny, jak tylko wymarzyć sobie można. Dawno już nie mieliśmy równie pięknego.” Doktor delikatnie i precyzyjnie nacina skórę Woyzecka. „Uwaga pierwsza — wszyscy notować! Jak indywidualność dojrzewa do wolności...”¹² Po raz ostatni opada kurtyna z sercem gorejącym. I jeszcze raz scenę przemierza wojskowa orkiestra. Jeden błysk barwy i dźwięku. Znika.

Takie zakończenie w przedstawieniu historii Woyzecka wyraźnie wzmaga tragizm postaci. Scena nad stawem staje się momentem tragicznego rozpoznania. Ostateczną klęskę bohatera z całą siłą wydobywają ostatnie sceny. Doktor dalej prowadzi swoje eksperymenty, wojskowa orkiestra ciągle przemierza ulice miasteczka. Życie trwa dalej obojętne na indywidualne losy i ludzkie cierpienie. Woyzeck ocala świat podstawowych ludzkich wartości, ale nie zmienia biegu świata.

Ostatnie sceny przedstawienia, przede wszystkim sekcja zwłok, wzmagają tragizm i równocześnie udaremniają tragiczne pojednanie. Zbyt mocno, zbyt drastycznie przeczą podstawowemu poczuciu sprawiedliwości, żeby możliwe było pogodzenie się ze światem.

Układ scen w przedstawieniu
(tytuły według przekładu Barbary Witek-Swinarskiej)

1. U Kapitana
2. Puste Pole. Miasto w oddali
Przemarsz wojskowej orkiestry
3. U Doktora
Przemarsz wojskowej orkiestry
4. Miasto
5. Budy. Światła. Ludzie
6. Wnętrze jasno oświetlonej budy
Przemarsz wojskowej orkiestry
7. Izba Marii (1)
8. Izba Marii (2)
9. Ulica
10. Izba Marii
11. Na odwachu
12. Gospoda
13. Puste Pole
14. Izba w koszarach
Przemarsz wojskowej orkiestry
15. Podwórze u Doktora
16. Dziedziniec w koszarach
17. Gospoda
18. Kramik
19. Izba Marii
20. Koszary
Przemarsz dziecięcej orkiestry
21. Ulica
22. Na skraju lasu. Nad stawem.
Przemarsz wojskowej orkiestry
23. Gospoda
24. Nad stawem
25. Zakończenie. Obląkany. Dzieci
26. Sekcja zwłok [scena nie zatytułowana w egzemplarzu inspicjenckim — nazwa moja, J.W.].
Przemarsz wojskowej orkiestry

Przedstawienie z dwiema przerwami trwało niespełna dwie godziny.

Juliusz Słowacki FANTAZY

Reżyseria: Konrad Swinarski. Scenografia: Lidia Minticz i Jerzy Skarżyński. Muzyka: Włodzimierz Szczepanek.
Premiera w Starym Teatrze 30 grudnia 1967 r.

Wszyscy, którzy oglądali *Fantazego* w Starym Teatrze, pamiętają pierwszą scenę przedstawienia: kurtyna odsłania jasno oświetlony pokój w domu Respektów. Salon. Są tam kolumny, gzymsy, ścienne malowidła, tylko wszystko przeżarte pleśnią i wilgocią. Tynk już gdzieś tam poodpadał, brud zatarł barwy. Wrota stodoły służą za drzwi do tego salonu. Na bocznej ścianie, pod ryngrafem, zawieszono skrzyżowane karabele, na innej wisi już lekko zmatowiałe lustro. Na zaniesionej słomą podłodze, obok stoliczka, leżą worki ziemniaków, wiązki cebuli, porozrzucane główki kapusty. A pomiędzy tym wszystkim spaceruje kura.

Potem, z rzadką u siebie rozrzutnością, Swinarski wraz ze Skarżyńskimi dla każdego aktu ustawia inną dekorację. Drugie wnętrze to buduar Idalii (akt IV) cały zasnut czarnymi tiulami, zastawiony wykwintnymi, wyrafinowanymi w kształcie meblami z wysuniętą na pierwszy plan zdobną gryfami kanapką. U wejścia, z tyłu sceny, stoją ogromne, widoczne od dołu do pasa, posągi.

Plenery to najpierw akt II — angielski ogród Hrabiny Respektowej. Jest jesień, „pszenicę już zżęto”. Ale nie bogata barwami jesień września, tylko szara jesień późnego listopada. Martwa i jałowa. Georginie już dawno przekwitły, pozostały po nich suche badyle i tylko suknia Idalii tworzy barwną plamę w krajobrazie. Ogród rysuje się w głębi sceny. Ogród, tzn. suchy pień dużego dębu ustawiony centralnie na scenie, wyschnięta mała wierzba, suche krzaczki. Dalej ogród rozmywa się w szarym, zamglo-nym pejzażu (efekt ustawionych równolegle przezroczy-

stych płaszczyzn podświetlanych zimnym światłem, zastępujących tutaj horyzont). W III akcie ten sam ogród jest widziany jakby z innego miejsca. Pień dębu stoi na środku sceny odwrócony dziuplą w stronę widowni, otaczają go krzaki i wyschnięte zarośla. Pozostaje ten sam prześwietlony horyzont i ta sama tonacja szarości.

Za wzór do dekoracji V aktu posłużyły najbardziej przez romantyków umiłowane scenerie. „Cmentarz, w głębi kaplica zamknięta... Miesięczna noc” — zaznaczył tło Słowacki. W głębi sceny rysuje się wyraźny kontur zwieńczonej krzyżem kapliczki (widzianej wcześniej jako mały punkt w krajobrazie). Przez jej witrażowe okienko przenika promień światła. Na scenie zasłanej suchymi liśćmi krzyże drewniane różnej wielkości chylą się nad mogiłami. Półmrok.

Zastanawiająca jest różnorodność stylistyczna scenografii, a jeszcze bardziej pełna niezgodność plastycznych i aktorskich konwencji. Niezborność ostra i wyrazista. Już wiersz, którego rytm i frazę utrzymują aktorzy, kłóci się z małym realizmem kapusty. Jeszcze wyraźniej gesty subtelnie wykańczane, pozowane układy ciała, kompozycja scenicznego ruchu ostentacyjnie „teatralna”. Postaci ustawiają się na scenie jakby pozując do obrazu czy fotografii. Często reżyser ustawia je twarzą do widowni, w liniach biegnących równolegle do rampy. Całkowicie niedbały o psychologiczne prawdopodobieństwo Dianę ustawia przed Fantazym, tak że nie widzi ona swojego interlokutora. Jawnie naturalistyczne konwencje łączy z wyraźnie umownymi. Tak samo swobodnie miesza teatralne style i gatunki. Obok scen niemal cytowanych z naturalistycznego teatru (jak choćby pierwsza scena z kurą) pojawiają się fragmenty farsy (opóźniane wyjścia Fantazego w III akcie) czy salonowej komedii (wizyta Respektowej w domu Idalii). Podobnie zróżnicowane są style gry aktorskiej — naturalistyczny Aleksandra Bednarza (Jan), farsowy Tadeusza Wesołowskiego (Respekt). Barbara Bosak (Diana) gra w konwencji rapsodycznej tragedii.

Jednym słowem, Swinarski czyni w materii teatru to samo, co w dramacie zrobił Słowacki, skutecznie mieszając w jednym tekście komedię, romans, nawet tragedię. I tak samo jak robi to poeta, reżyser zaznacza ironiczny dystans wobec języka sztuki i własnej twórczości. Czyni to w przedstawieniu bardzo demonstracyjnie, wprowadzając jedyny stały element scenografii, o którym dotąd nie

wspominałam. Otóż przez cały czas trwania przedstawienia scena ograniczona jest drewnianą ramą, która zmienia kształt scenicznego obrazu — zmniejsza go i wydłuża — a na której wymalowano spiętą po bokach, zdobną frędzlami kurtynę. Ironiczny styl poety Swinarski wydobywa za pomocą teatralnych środków wyrazu, tak że staje się jego, reżysera, sposobem budowania wypowiedzi. Zabieg jest właściwie niezwykle prosty — Swinarski ujawnia i pokazuje na scenie sens dosłowny ironicznych wypowiedzi. Na przykład, na początku przedstawienia Fantazy (czarna peleryna, wysoki cylinder, laska zakończona złotą gałką) rzuca okiem na salon Respektów i mówi: „Widziałeś, Wasan, jakie w przedpokoju Hamadryjady. Laokonty. Psylle...” Żadne słowo nie brzmi pusto. Wszystko się zgadza. Nawet lokaje (Kajetan — Jerzy Bińczycki) „są sufitów bliscy”. Przy czym także Fantazego sięga ironia reżysera powstała ze zderzenia jego eleganckiej sylwetki i górnolotnego stylu z walącym się salonem Respektów. W ironii zapewne ma swoje źródło specyficzny chłód przedstawienia, który dziwił pamiętających temperaturę *Nie-Boskiej* recenzentów.

Ironiczne dysonanse, gra gatunków i konwencji najlepiej służą łamaniu iluzji, a mechanizm funkcjonowania teatralnych mistyfikacji najwyraźniej ujawnia Swinarski przedstawiając teatr kreowany przez *dramatis personae*. Słowacki opisuje przygotowania Respektowej do inscenizacji przyjęcia w ogrodzie. Reżyser odsłania kulisy przygotowań Respektów do wizyty Fantazego od razu na początku przedstawienia. Kajetana już ubrano w liberię (jeszcze pończochy mu opadają, a z włosów sterczy słoma) i kazano uprzątnąć salon. Kiedy unosi się kurtyna, zbliżający się tętent koni i powtarzany niewprawnie pasaż z wariacji Hummla (zapewne Dianka ćwiczy grę na fortepianie) zagłusza gđkanie biegającej po scenie kury. Wpada Kajetan, usiłuje złapać panoszące się po salonie ptaszysko, wreszcie mu się to udaje. Przygotowania Fantazego do *entrée* w domu Respektów napisał Słowacki (akt I, sc. 1). Swinarski dopisał, jakże inne, przygotowania gospodarzy. Gość przyjechał za wcześnie. Respektowa z córkami zostały oderwane od gospodarskich zajęć. Wchodzą. Hrabina jednym, szybkim ruchem zdziera sobie i Dianie fartuchy i niemal w tym samym momencie pochyla głowę we wdzięcznym ukłonie: „Pana opisanom Rzymu winniśmy bardzo miłe chwile...” W ten sposób, za pomocą chwytu zbyt wcześnie podniesio-

nej kurtyny, kiedy jeszcze nie ustawiono dekoracji, a aktorzy dopiero wykańczają makijaż, Swinarski sygnalizuje „teatralność” zachowań postaci. Potem, środkami równie wyrazistymi, demaskuje raz po raz mistyfikacje postaci, silnie akcentuje rozbieżność pomiędzy „realną” ich sytuacją a pozami, jakie przybierają.

Fantazy mówi z przekonaniem, zaciskając dłoń na piersi: „Póki na siodle dosiedzi jedna kosteczka Polaka, to będzie rąbać”, i chwyta myśliwską trąbkę. Idalia w swoim udrapowanym buduarze leży w cierpiącej pozie na sofce. Kiedy dowiaduje się, że Fantazy jest wolny, podrywa się gwałtownie, siada, opierając dłonie na rozstawionych nogach jak baba, niedbała nawet o podwiniętą suknię. Rzecznicki demonstrujący swą poufałość z Fantazym („Hrabia Fantazy... Mój przyjaciel”) siedzi na początku III aktu rozparty w fotelu i ćmi cygaro. Wpada Fantazy i niucha, jakby poczuł zapach znajomych perfum: „Rzecznicki. Dasia tu była albo jest.” Rzecznicki podrywa się z fotela, jak sztabak chowa za plecami, widać kradzione, cygaro i walczy z unoszącym się wokół niego dymem. Stelka dziecięco przerażona zaciska piąstki i wrzeszczy: „Baszkir”, ale zaraz obciąga sukienkę, podnosi główkę i powiada: „Alez proszę pana, ja jestem sama”, akcentując ostatnie słowo. A przeraził ją Jan, który według jej własnych słów miał wyglądać jak „Michał Anioł na obrazku”. Tutaj jest rzeczywiście straszny w tej wielkiej baranicy, z przewieszonym przez ramię łukiem i kołczanem.

Podobnych przykładów demaskowania ról postaci, konwencji, w jakie są zaplątane, póź, jakie przybierają, można z przedstawienia cytować bardzo wiele. I to już wydaje się trochę podejrzanę. Jeszcze bardziej podejrzanę wydaje się wyraźny rysunek masek i jawność, nawet nachalność, z jaką reżyser nakłada je postaciom. Podejrliwość wzrasta jeszcze, kiedy sobie uświadomić — co jasno wynika z przytoczonych przykładów — że owe demaskacje rodzą przede wszystkim śmiech. A więc może te wszystkie konwencje i pozy, a także problem dysproporcji pomiędzy literaturą i życiem nie są tu sprawą najważniejszą? Jeśli komedii w *Fantazym* służą przede wszystkim.

Na pewno ważna jest różnorodność konwencji i masek. Wszystkie postaci, co teatr wydobywa bardzo wyraźnie, mówią kompletnie odmiennymi językami i zaplątanie w konwencje nie pozwala im na wzajemne rozumienie. I to już nie jest śmieszne. Albo porozumienie okazuje się

możliwe tylko na płaszczyźnie finansów. Każda niemal scena przedstawienia może być tego przykładem. Postaci, nie mogąc przełamać konwencji, rozmiągają się bezustannie.

Można przytaczać wiele przykładów demaskowania ról postaci, ale w pewnym momencie taka możliwość gwałtownie się urywa. W V akcie dramatu, wtedy gdy Słowacki generalnie już rezygnuje z komedii i z zupełnie innej strony oświetla przedstawioną rzeczywistość, kiedy, by pozostać przy teatralnej terminologii, już nie maska go interesuje, ale twarz. Nie to, co postać gra, ale dlaczego i po co. Konwencja gry, estetyka, ginie w świetle etyki.

Tak dzieje się w świecie postaci i, *mutatis mutandis*, w teatrze Konrada Swinarskiego. Okazuje się, że nie grubymi liniami nakreślone teatralne konwencje są nośnikami najistotniejszych znaczeń i najsilniejszych emocji, ale to, co jest pewną niekonsekwencją w ich rysunku. Te niekonsekwencje odsłaniają dyskretnie i bardzo subtelnie jedną właściwie konwencję obejmującą wszystkie aktorskie działania. Jednak konwencję, bo ciągle jesteśmy w teatrze, ale opartą na zasadzie, nazwijmy to tak, „naturalności”. Przebija ona poprzez wyrażenie zaznaczoną na scenie umowność, toteż poprzez ostre przeciwieństwo powstaje to trudne do określenia wrażenie naturalności zachowań. Przy tym siła aktorskiego przeżycia osiąga tu intensywność największą i tworzy ludzki wymiar roli. Cały niemal monolog Diany jest natrętnie „teatralny”. Zastygła w posągowej pozie, wygłasza zdania jak nie najlepsza tragiczka w rapsodycznym teatrze. Szerokim gestem wyrzuca w bok rękę z wysuniętym palcem: „... patrz Hrabio, nawet ten paznokciec u palca...” I nagle na moment rezygnuje z całej pompatyczności, mówi szybko, z opuszczoną głową: „A jutro wszystkim chłopom biorą pługi. I w każdej chacie stawiają żołnierza.” Dla poznania prawdy o postaci takie momenty, owa „naturalna” konwencja, są najistotniejsze.

Swinarski czytał całego *Fantazego* w perspektywie V aktu. Nawet próby rozpoczął od analizy i interpretacji scen cmentarnych. W świetle V aktu przede wszystkim konstruował postaci — nie mogły być więc tylko śmieszne. Całą warstwę komedii w *Fantazym* wyprowadził głównie za pomocą sytuacji scenicznych. To wystarczyło, żeby przedstawienie, przynajmniej na początku, było bardzo zabawne. Natomiast postaci traktował bardzo serio. Przede wszystkim działania były dla niego punktem wyjścia do konstrukcji postaci, dla nich szukał psychologicznej i spo-

łecznej motywacji i oceniał je w kategoriach etycznych. Potem dopiero deklaracje słowne postaci (a w warstwie słowa: rytm i fraza) i sposób bycia postaci. Przy czym, reżyser interpretował działania — akcję, fabułę dramatu — całkowicie realistycznie. Nie interesowała go konwencja komedii „sprzedanej narzeczonej”, ale to, że się handluje dziewczyną. Realistycznej motywacji działań służyła także scenografia. Jej ilustracyjność wbrew pozorom nie była nachalna. Na przykład kapusta w salonie służyła najpierw komedii, potem, kiedy już zmieniono dekorację, wykorzystywano niejako pamięć widzów o niej. W ten sposób, głównie poprzez postaci, komedię niemal od początku przedstawienia przenikał prawdziwy dramat.

Kim więc są w przedstawieniu bohaterowie *Fantazego*? Jest takie zdjęcie *Fantazego* i *Idalii* na cmentarzu: w tle pochylonego krzyża *Idalia* obejmuje tulącego się do jej piersi *Fantazego*. Właściwie *Fantazy* nie tuli się do niej, ale obejmuje ją kurczowo i patrzy przed siebie z wyrazem potwornego przerażenia na twarzy. To bardzo prawdziwa fotografia i wiele mówi o osobach.

Fantazy jest człowiekiem słabym słabością silnego mężczyzny znacznej postury, o mocnym głosie i sprężystych ruchach. Boi się, ponieważ jest świadomy swej małowartościowości. Nie jest poetą — to zdradza na początku gorczyżną uwagi o „płatnych kopistach” — i ma kompleks nie spełnionego artysty. Brak mu talentu, brak mu wiary. Zasklepiony w sobie, tylko sobą zajęty, jest kompletnym impotentem uczuciowym. Jego życie jest nieustanną ucieczką przed sobą i światem. I próbą ochrony przed świadomością wewnętrznej pustki i własnej mierności, także próbą obrony przed światem, który może go zdemaskować. Przed światem broni się inteligencją, która pozwala mu manipulować ludźmi i sytuacjami, poprzez kreacje życia chce nad nim zapanować. Ale równocześnie inteligencja daje mu samoświadomość i *Fantazy* jest opętany lękiem. *Fantazy* Antoniego Pszoniaka niezwykle trudny jest do opisanie. Tak jak postać ukrywa prawdę o sobie, *Pszoniak* raczej ukrywa niż demaskuje prawdę o postaci. Przy tym, posługuje się najmniej uchwytnymi w opisie środkami wyrazu — oczy, usta, twarz, modulacja głosu grają przede wszystkim. Zewnętrznie ucharakteryzowany jest na „romantycznego poetę”, jednak bez karykaturalnej przesady — włosy zaczesane do przodu, peleryny, eleganckie fraki. W pierwszej scenie wydaje się być pewny siebie, cyniczny i szy-

derczy (kiedy wkłada złoty cwikier, żeby przyjrzeć się rozprawiającej o mistycyzmie Respektowej). Stoi oparty na lekko wysuniętej nodze, świdruje oczyma postaci, ale nie jest swobodny. Zdradza go zbyt badawcze spojrzenie, pewna sztywność zachowań, widomy znak wewnętrznego napięcia. Fantazy Pszoniaka jest zawsze spięty, to chyba najlepsze określenie roli. Tak samo na początku, kiedy zdaje się być opanowany, oszczędny w gestach i ruchach, ot, bawi się laseczką, wprowadzając ją w wahadłowy ruch w scenie ogrodowej, także wtedy, gdy nagle ożywia się, opowiadając Rzecznickiemu przygody z baszkirem. Jego nagła ruchliwość, ostre gesty połączone z owym wewnętrznym spięciem sprawiają wrażenie hysterii. Pszoniak skrywa strach Fantazego przed śmiesznością, wprost ujawnia jego strach przed śmiercią. Kiedy mówi Rzecznickiemu: „Królestwo mego ducha całe nie zbuntowane, ale w ciele już płodzą się robaki i te w ustach słowa zimne są robakami” — jakby sztywnieje, usta wykrzywia mu grymas potwornego obrzydzenia. Szaleństwo, bo stan Fantazego bliski jest choroby, narasta pod koniec i wybucha z pełną siłą na cmentarzu. Tam Fantazy wpada z jednego nastroju w drugi, przechodzi od szaleńczego śmiechu, kiedy rozwała widłami udający mogiłę kopiec liści („Ha, ha, Pani Rzecznicka popsuta...”), do rozdygotanego strachu, z jakim trzyma kurczowo Idalię. Z potrzeby litości gotów jest ją zabić. A potem opanowuje się, to znaczy wraca do drugiego Fantazego, który także wpisany jest w tę rolę. Zimnego, nieczułego człowieka, który precyzyjnie i świadomie manipuluje otoczeniem i patrzy na ludzi jak na wszy pod mikroskopem (w tym drugim Fantazym pozostało coś z Doktora w Woyzecku). W końcu Fantazy znowu ucieka. „Jestem człowiekiem ochrzczone” — jest w jego ustach frazesem, „Przyszłe doktora mego” — jest po prostu brutalne w oschłości i zdawkowości tonu.

Idalia, tak często jednym tchem wymieniana z Fantazym, jest postacią zupełnie inną. Idalia kocha Fantazego, jeśli gotowa jest dla niego umrzeć, to że o swojej miłości nie wspomina, w duchu myślenia Swinarskiego, tylko fakt ten potwierdza. Miłość daje jej siłę i Idalia nie obawia się śmieszności. Ani też aktorka, Mirosława Dubrawska, nie lęka się ośmieszenia. Nie boi się ostrych, kanciastych gestów, rozbieganych oczu, zamaszystych kroków, jakimi przemierza scenę wymachując różańcem w scenie z Rzecznickim. Nie boi się obfitych spódnic i bufiastych rękawów

(ale unika fioletów — nie jest banalna) ani też przedziwnej fryzury uwieńczonej na czubku głowy dwoma sterczącymi jak kokarda lokami. Jest ekscentryczna (nawet pali cygaro) i taką siebie lubi. I wie, że Fantazy taką ją lubi. Dlatego na cmentarzu, kiedy wie, że Fantazy tego od niej oczekuje, składa ręce, pochyla głowę i pozuje na Madonnę. Ale równocześnie drobnymi kroczkami przesuwają się w jego stronę, bo się boi i chce być blisko, jak najbliższej ukochanego. Jest bardzo kobieca i jej miłość jest także erotyczną miłością. Dlatego znowu, bez obawy śmieszności, pieści szpadę. „Co mówił? Fantazy wariuje? Cóż to?... Ach, jak łatwo złączyć miłość z szaleństwem.” Na cmentarz przychodzi, jak na miłosną schadzke, chociaż lubi czerń, w białej sukni. I powoli narasta jej przerażenie stanem Fantazy i wizją bliskiej rzeczywistej śmierci. Dubrawska zmienia tu tonację gry. Jest ściszona, bardzo skupiona, rezygnuje z poprzedniej ruchliwości i energii, jakby z trudem wydobywa gest i słowo, w ściągniętej twarzy grają przerażone oczy. Idalia jest także, mimo całej egzaltacji, osobą trzeźwą i rzeczową, jest egoistką i gardzi ludźmi. Bo ludzie nie są w stanie jej rozumieć. Dlatego nosi różaniec — bo tylko Pan Bóg może ją zrozumieć. Potrafi być ciepła i czuła, potrafi też w swojej pogardzie dla małości ludzi być nieprzyjemna, opryskliwa. Taka jest Idalia, może najtrudniejsza do zagrania postać w przedstawieniu. I największa w nim kreacja Mirosławy Dubrawskiej.

Respektowie w ostatniej scenie, kiedy to na cmentarzu wpatrują się w testament dziadka, są naprawdę groźni w swojej całkowitej amoralności i jawnej podłości. A na początku przedstawienia ich sytuacja materialna budzi zrozumienie, zdają się być sympatyczni i są bardzo zabawni. Respektowa Zofii Niwińskiej bardziej gra damę niż jest nią w istocie. Jest bardzo sztuczna i egzaltowana, gestykuluje nieco przesadnie, rzuca zalotne (zbyt dla niej młodzieńcze) spojrzenia, mówi ściągając nieco usta i ścieśniając samogłoski. Bardzo chce być elegancka, ale ostatnie żurnale dotarły do niej 30 lat temu i ciągle hołduje modzie napoleońskiej. Zresztą jej wyobrażenia o elegancji wyrażają się ogromną ilością loczków (też za młodych), fioczków, broszek, szali, w które spowita przychodzi do Idalii. Jest wdzięczna i słodka, ale przez tę tonację przebijają postacie osoby bardzo konkretnej, rzeczowej i oziębłej. Kompromituje ją scena rozmowy z Fantazym (akt IV, scena 3), kiedy to przechadzając się z nim po scenie niemal jednym tchem,

dbała o potoczystość wiersza, rozprawia o przyszłości Diany i nagle przystaje, dużo bardziej poważnie pytając o Idalię. Boi się, że interes może się nie udać. To tylko ją interesuje naprawdę.

Wreszcie, para tzw. pozytywnych bohaterów dramatu — Diana i Jan. Tak samo jak Fantazy i Idalia są bardzo aktorsko i psychologicznie zróżnicowani. O Dianie już była mowa. Określa ją niemal bez reszty kostium — czarna suknia z zawieszonym na piersi ryngrafem, zawsze wyprostowana sylwetka z dumnie uniesioną głową. Czysty, grotterowski portret. Ożywia go, broniąc autentyzmu i rzeczywistej godności postaci, wspomniany już fragment monologu. Jan, odwrotnie — jego wygląd wywiedziony jest raczej z opisu Respektowej („...śmierdzisz prostym żołdakiem...”) niż Stelki („Michał Anioł na obrazku”). Czapa, wielki kożuch, kołczan ze strzałami i nieodłączna manierka. Nie oszczędza gestów i to gestów twardych, mocnych, dobitnych. Pada na kolana i wali, wali pięściami o ziemię: „O biedny, biedny, biedny, biedny, który ojczyznę straci.” Żłapie wódkę z manierki przechylając do tyłu głowę. Jest w nim jeszcze coś z sarmackiej dumy. Odkrywa szeroko kożuch pokazując ukryty pod nim prosty kontusz i wali się w pierś: „nie, coś w sercu tu polskiego siedzi...” Rewolucjonista i bojownik? Raczej kombatant, który ucieka w końcu od Polski-macochy zapijając rozpacz przegranej. Oboje — Jan i Diana, już jakby pogodzili się ze świętym męczeństwem ojczyzny i będą, każde inaczej, godnie cierpieć. Są rozpaczliwie bezwolni, zgnębieni historią i zwyczajną podłością bliskich. Stoją na końcu obok siebie, tyłem do widowni, skazani albo na wspólne życie (na Syberii?) za brudne pieniądze Majora, albo na rozłąkę, bo Respektowie już mają pieniądze. Bezwolne przedmioty manipulacji.

W postaci Stelki odbija się cały dom Respektów przepuszczony przez pryzmat dziecięcej psychiki. Wszystko miesza się w niej i płacze. Jest dzieckiem, dziewczynką w przykrótkiej sukience, w pantoflach na płaskich obcasach, która się czasem zagapia i drapie w kolana. Jest wścibska i rezolutna, po matce trzeźwa i konkretna. Świetnie czuje się w roli organizatora. Kiedy tłumaczy Janowi, gdzie ma czekać na Dianę, nie zastanawia się, co mówi — „jak nam tutaj mnichy Greki wzięli kościółek i parafię...” — tylko szybko i konkretnie wyjaśnia. Ale jest też dzieckiem wrażliwym i szczerym. Jej wspomnienie syberyjskiego mrozu,

wplątane w historię gili i pani Potopof, jest najbardziej przejmującą pamięcią niewoli. Wielbi Dianę i chce ją naśladować, tylko że w jej rękach emblematy siostry karleją do wymiarów małego pieska z zawiązaną na szyi białoczerwoną kokardką. Jest przedwcześnie dojrzała, ale też, czując się osobą dorosłą, naśladuje i małpuje dorosłych bezustannie. Przy tym Stelka Anny Polony w obrębie jednego zdania potrafi zmienić tonację. Wchodzi do salonu w białej sukience (pewno jeszcze od pierwszej komunii) i słomkowym kapeluszu. Drapie się na stolik, żeby zdjąć ze ściany lustro. Stawia je na krześle i w nim się przegląda. Stroi minki, mizdrzy się, prześmieszna „dama”. Nagle zamysła się, jakby jej własny wizerunek potwierdzał fałsz sytuacji, intuicyjnie wyczuwa: „Smutni dziś wszyscy...” Ale zaraz zaczyna biadolić: „Dyjanka tak blada...”, i upaja się swoją własną tonacją, już załamuje ręce, kiwa głową i coraz szerzej otwiera oczy. Ale w końcu w Stelce przeważa, bardziej może intuicyjne niż świadome, poczucie prawdy i moralności. To ona na końcu staje się sędzią tego świata.

Spowiedź i śmierć Majora są kulminacją dramatu i kulminacją przedstawienia. W najbardziej wydumanej, romantycznej scenerii Major (Kazimierz Fabisiak) umiera „naprawdę” w długiej, męczącej agonii. Jego spowiedź jest największą demaskacją i to już nie demaskacją roli, ale obnażeniem osoby. Jedyńy raz w przedstawieniu Swinarski odwołał się tutaj do określonego przez poetę tekstu. Major nie wspomina o przyjaciółach, którym zawdzięcza siłę moralną (wersy 284—299 zostały w przedstawieniu skreślone), natomiast do końca pogrąża samego siebie:

...Nu tak kupcom okręt stoi —

A ja przepuszczył wot sobie przez nogi

Okręt z żaglami — a zaś worek złowił,

Tak bogat — aż żył jak człowiek ubogi,

Bo sobie dawno w sercu postanowił

Odstawkę z żołdem wziąć — jak pół miliona

Rublej... z procentów Żyd Hamburczyk złoży —

Nu tak coś może tam brak z pół szwadronu

Czerwieńców... gdyby był do jutra pożył,

Nu tak i major byłby w kawalerii

W odstawce... choć już i siwy i łysy

Nu tak by sobie gdzieś na wojażerii

Żył... lornetował w operze aktrysy.

Jego śmierć nie staje się przez to mniej heroiczna. Odwrotnie. Im głębiej siebie obnaża, im bardziej siebie pogrąża, tym wyraźniej ogromnieje. Tylko, że jest to dwuznaczne. Śmierć i poświęcenie są dla niego drogą moralnego odkupienia, ale jego ofiara nie jest w pełni bezinteresowna. Świadomie kreuje swój obraz, heroiczny właśnie, który chce pozostawić ludziom. Dianie i Janowi przede wszystkim. W ten sposób śmierć i ofiara, spowiedź — największa demaskacja, stają się najbardziej wyrafinowaną mistyfikacją. Dwuznaczność czynu Majora uniemożliwia zmianę tonacji na końcu przedstawienia. Nie ma jednoznacznego wyjścia ze świata splątanych sprzeczności. Ale spowiedź Majora obnaża całą beznadziejność, podobną jesiennemu pejzażowi, który swoim nastrojem ciąży nad spektaklem, otaczającego świata. Głęboką amoralność tych, którzy pozostają. Był im wszystkim podobny (charakterystyczne jest w przedstawieniu przesunięcie akcentu spowiedzi z wyznania o nie dokonanym czynie na to, co później stało się treścią życia Majora), a tylko on czuje się winny. Śmierć Majora niczego nie zmienia, w świecie postaci jest całkowicie daremna. Nawet nie jednoczy osób wokół niego zebranych. Stoją, każdy osobno, znieruchomiali pomiędzy mogiłami. Fantazy już odszedł, Idalia odprowadza go wzrokiem, Jan i Diana stoją tyłem w głębi sceny, Respektowie na proscenium pożerają oczyma testament dziadka. Półmrok, tylko z okna kapliczki sączy się promień światła. Czy znaczy boską obecność? Przerażona Stelka wpatruje się w Rodziców.

Stanisław Wyspiański SĘDZIOWIE. KŁĄTWA

Reżyseria: Konrad Swinarski. Scenografia: Konrad Swinarski. Muzyka: Stanisław Radwan.

Premiera w Starym Teatrze 1 grudnia 1968 r.

Wysokie tony skrzypiec. To Joas gra. Ledwie oderwał ręce od skrzypek, kiedy rozsuwa się kurtyna. Drobnny, blade, z twarzą okoloną jasnymi pejsami, w jarmulce na głowie siedzi na wysokiej ławie, nogami nie sięga ziemi. Delikatnie odkłada skrzypki. Obok niedbale, nie wyjmując rąk z kieszeni, przysiadł Natan. Ciemny kaszkiet nasunął głęboko na czoło. Za nimi, w głębi sceny stary Samuel chowa do kuferka dokładnie przeliczone pieniądze. Zapala potem szabasowe świece, na siwą głowę narzuca tałes. Modli się. Jewdocha skrapia podłogę. Wolno, dokładnie zamiata izbę. Ciszę wypełnia tępy dźwięk miarowo przesuwanej wierzbowej miotły. Natan podnosi wysoko nogi, żeby i tam zamiotła. Joas rozjaśnionym wzrokiem wpatruje się w ojca. Samuel odpowiada mu łagodnym uśmiechem. Natan wodzi wzrokiem za Jewdochą. Ona tylko na moment odrywa oczy od ziemi.

Jeszcze nic się nie dzieje, a już każdy gest, każde spojrzenie jest ciężarne znaczeniem. Każde słowo w rozmowie braci nabrzmiałe jest żarliwością pragnienia. Żeby ujrzyć Jeruzalem, żeby wyrwać się w wielki świat. Marzenia braci są różne, różny jest ton ich słów. Joasa jasny, natchniony, Natana ciemny, chropawy. Ale siła pragnień ta sama. Wizje tak samo odległe od żydowskiej karczmy. A rzecz cała rozgrywa się tutaj, w żydowskiej karczmie, w przyćmionym świetle spuszczonej z góry lampy i szabasowych świec, w tle niskiej ściany zamykającej ciemny horyzont, na okrągłym podeście, na którym stoi karczmar-

ski stół, w skleconych z czarnych desek przybudówkach, które okalają po bokach scenę. We wnętrzu podobnym do tego, jakie wymalował Wyspiański w didaskaliach dramatu. Ale nie identycznym. U Swinarskiego, co w jego teatrze musi zastanawiać, jest ono mniej niż u Wyspiańskiego ukonkretnione. Brak portretu cesarza, emblematu dwugłowego orła, mniej tu szafek, półek, drobnych sprzętów. I barwy bardziej są stonowane. Postaci są ubrane niemal dokładnie tak, jak chciał tego Wyspiański, ale na kostiumach nie znać prawie śladów zużycia. Jewdocha nawet sprząta ubrana w bogato haftowaną, ludową koszulę. Tylko Dziad i Jukli chodzą w nędznych, obszarpanych okryciach. A w miarę rozwoju zdarzeń nie liczy się już niemal nic, co jest zewnętrzne wobec tego, co się w tych ludziach i pomiędzy nimi dzieje. Wszystko, co nie jest wewnętrznym przeżyciem postaci, co nie jest sceniczną obecnością aktora, traci swoje znaczenie.

„Pamiętacie monolog Samuela po śmierci Joasa? To pytanie: «Gdzie on jest?», zaskakujące, jakby bez sensu, skoro stary trzyma Joasa w ramionach. I głupkowatą odpowiedź Nauczyciela: «Niby tego, omdlał», a potem szept Samuela, nisko nad ciałem: «Tu go nie ma. Tu go nie ma.» I wreszcie ten krótki olśniewający pasaż: «Ty nie umieraj. Tyś jest Mozart, tyś jest Rubinstein, tyś jest Joachim, ty nie umieraj, tyś jest tysiące tysięcy, ty skarb, ty mój skarb, ty pałace, ty raj, ty Eden — ty żyj.» To szczyty poetyckie Wyspiańskiego. Nawet w *Weselu* nie ma partii, gdzie by słowo pod takim ciśnieniem sprężono.

Po tych rwanych, coraz krótszych zwrotach, po tych zdyszanych, chrapliwych «ty, ty» wdziera się Wiktor Sadecki na aktorską wyżynę tragizmu dławionego, wypchanego z powrotem do gardła. Dobry w całej roli, wyniosły, twardy, pełen godności — tu, w tym momencie, jest wstrząsający. Mało kto chyba przypuszczał, że w tym poprawnym aktorze charakterystycznym można by odkryć tragiczność. Ale Swinarski to wielki reżyser, światowej już klasy: drwiącą inteligencję łączy z zaskakującą siłą namiętności. I bardzo pięknie pracuje z aktorami. Prowadzi ich uważnie, mocną ręką, nie pozwalając na żadną dziurę, puste miejsce, «zasmarowanie» wynikłe z lenistwa czy niedomyślenia. Potrafi ich wrażliwość rozwibrować jak struny wiolonczeli z absolutnym słuchem nie tylko na psychologię zachowań, lecz na każde słowo tekstu, rytm zdania, za-

kręt składni. Więc zespół Starego gra mu jak orkiestra pod dobrą batutą, kiedy nagle okazuje się, że ma nie tylko sprawność, ale i t o n.

Jewdocha Izabeli Olszewskiej jest zaskoczeniem jeszcze większym niż Samuel: cała pulsuje siłą i prawdą tragiczną, prawdą namiętności tajonych, hamowanych, ale bijących jak blask ognia z każdego gestu — prostego, zupełnie naturalnego, bez cienia patosu, sztampy, «konwencji». Podobny stężony dynamizm ma Natan Antoniego Pszoniaka, choć mniej w nim odkrywczej obserwacji. A obok świetna kreacja Jerzego Nowaka: Jukli wewnętrznie rozświetlony, wrażliwy, delikatny, mądry, liryczny. I takież Joas, nowa wielka rola chłopięca Anny Polony, bliska jej Orcia z *Nie-Boskiej*, a przecież inna, jakby jeszcze cieńsza w rysunku. Pod koniec zaś do obu tych barw — ciemnej, ziemskiej, tragicznej i jasnej, lirycznej, «pomyłonej», nie z tego świata — włącza się trzecia tonacja w koncercie: groteska sędziów. Obcych, głupich, z innej klasy — mieszczańskich inteligentów z pobliskiego miasteczka, nie rozumiejących w ogóle, co tu zaszło.

Swinarski w *Sędziach* pozornie na tym kończy. Na tragedii namiętności i na aktorskim koncercie z szyderczym akordem finału. Stapia się z Wyspiańskim, sam niemal niewidoczny.”¹

Oczywiście Wyspiański nie kończy *Sędziów* „szyderczym akordem”. Ani też Swinarski. Sędziowie są głupi, ale i oni w końcu milkną przytłoczeni ciężarem spraw, które się na ich oczach dzieją. Nawet Aptekarz nie znajduje już swojego „ta co?” Klękają wszyscy w świetle bijącym z alkierza. Tragedię zamykają słowa Dziada: „Tyś jest, który byłeś i będziesz.” W dramacie i w przedstawieniu. Swinarski dodał tylko jeden znaczący gest. Na końcu Fejga mocnym, wprawnym ruchem strzepuje prześcieradło. Ten gest zamyka *Sędziów* i otwiera drogę do *Kłatwy*. Tragedia Samuela, Joasa, Jewdochy się dokonała, ale życie dalej niesie z sobą nie rozwiązane problemy tragicznej wizji życia, cierpienia, niesprawiedliwości, winy i odkupienia. Dopóki trwa, przybiera coraz to inne kształty. Ciągłe na nowo i ciągle inaczej stawia te same, odwieczne pytania.

Właśnie odmienność rzeczywistości, w której mają miejsce wydarzenia w *Sędziach* i *Kłatwie* Swinarski bardzo mocno akcentuje. Po przerwie na scenie zmienia się niemal wszystko. Nie tylko miejsce zdarzeń, chociaż ono także. Z półmroku żydowskiej karczmy akcja przenosi się

na rozpalone słońcem podwórze przed plebanią. Jasne, ostre światło wydobywa dokładnie każdą postać, każdy obecny na scenie przedmiot. A jest ich tu wiele. Na plebanię prowadzi drewniana, podparta kolumnienkami weranda z lewej strony sceny. Z prawej strony sceny stoi szopa, w której pleban trzyma kościelne dewocjonała. Spomiędzy desek widać feretron z posągami Matki Boskiej, chorągwie, gromniczne świece. Z tyłu scenę zamyka niski mur, nad nim jaśnieje horyzont. Tylko ten mur z niedbale zamurowanymi trzema otworami i okrągły podest na środku sceny przypominają *Sędziów*. Plan sceny jest taki sam w obu przedstawieniach, dwukrotnie powtórzony, wyrażnie obnaża swój sens. Ale też w *Kłątwie* szczelniej jest ukryty. Podwórze przed plebanią tętni życiem jak najbardziej codziennym. Na sznurze suszy się bielizna, murarze, którzy tu pracują, pozostawili rusztowanie i swoje materiały, wszędzie pełno gospodarskich sprzętów.

To wszystko także nie od razu jest widoczne. Kiedy rozsuwa się kurtyna, całą uwagę skupia na sobie gromada chłopów. Kopia ziemię, która pokryła teraz okrągły podest. Rozbijają spaloną ziemię motykami, z widocznym wysiłkiem. Przystają czasem, żeby obetrzeć pot z czoła, żeby, coraz bardziej agresywnie, odwarknąć coś Młodej. Ta gromada nadaje teraz ton przedstawieniu. Jej ekspresja jest niebywale silna. Nic nie pozostało z pełnego napięcia skupienia *Sędziów*, tłumione tam emocje wybuchają tutaj z całą siłą niczym nie poskromione, wyrażają się w działaniach gwałtownych, nieopanowanych, w gestach mocnych, wyrazistych, w słowach z pasją wyrzucanych, wznoszących się aż do krzyku. Statyczny obraz *Sędziów*, w którym każde poruszenie miało swoją wagę, przemienia się w skłębioną, dynamiczną wizję. Porażająco koszmarną.

Gromada nie jest bardzo liczna, każda z postaci ma swoje własne rysy tak wyraziste, że nie sposób nie zauważyć ich indywidualności. Jest stary dziad obwieszony dewocjonaliami — cały owrzodzony, nos mu już odpadł, syfilis przeżarł ciało — pełen fanatycznej wiary w karzącą sprawiedliwie rękę Boga. Jest młody, silny, coraz bardziej zawistny mężczyzna w rogatywce. Jest młodziutki przygłup z wiecznie otwartymi ustami. Jest „zazdrosna z kulawą nogą”², podparta sękatym kijem. Jest ledwie już stojąca na nogach ciężarna. Jest i młodziutka dziewczynka z wianuszkami na głowie. Stara, zgięta wpół kobieta. Pojedyncze te postaci pojawiają się czasem na obrzeżach

zdarzeń, gromadzą się razem w trzech dużych scenach i wtedy tworzą pełen ekspresji i grozy obraz oszalałego, fanatycznego tłumu. Pokraczna gromada z kościelną chórągwią, z gromnicami w rękach, przemierza wkoło scenę zawodząc „ziemia schnie się, gle-ba pę-ka”. Śpiewają nierówno, zawodzą głośno i jękliwie, zachłystują się śpiewem, śpiewają coraz mocniej, coraz silniej poddają się zbiorowej ekstazie. Ta sama gromada w ostatniej scenie naciera z wrzaskiem, klekocąc kołatkami, rzucając w Młodą grudy ziemi i kamienie, rozwścieczona, oszalała, bezwzględna.

Zbiorowe emocje są tak samo widoczne, jak gołym okiem widoczna jest klątwa tej ziemi. W spalonej, kamienistej glebie, w zetlałych barwach postrzępionych okryć, w skrajnej nędzy, w przeżerających ciała i umysły chorobach. Tylko czy w Niebie ma ona swoje źródło?

Jest rzeczą znamionną, że Swinarski nie pozwala utożsamiać się z tym chórem, wraz z nim się zatracić. Nigdy nie jest on na scenie sam. Towarzyszy mu zazwyczaj „chór” inny — murarze, którzy z wysokości rusztowania przyglądają się obojętnie zdarzeniom. Nawet włączają się w śpiewy, ale nie podążają za procesją, wolą w tym czasie spokojnie ciągnąć gorzałkę. I żandarm z psem, który przechadza się od czasu do czasu po murze, obserwuje wydarzenia, ale się do nich nie wtrąca. Łączy ich obojętność wobec zdarzeń. Wszyscy razem składają się na obraz przeklętego kraju, zniewolonego, rozwarstwowanego, żyjącego w nędzy i ciemnocie.

W rzeczywistości tego kraju łatwo znaleźć jeśli nie usprawiedliwienie, to w każdym razie motywację potwornych czynów. Na plan pierwszy w *Kłątwie* Swinarskiego wysuwa się tragedia społeczna³, tragedia, która musi budzić sprzeciw jako tragedia niekonieczna. Domaga się ludzkiego działania. Ale jeśli i ta klątwa zgodna jest z Boskim zamysłem?

Tragedia metafizyczna, którą Swinarski eksponował w *Sędziach*, jest i tutaj obecna, przede wszystkim poprzez wątek i postać Młodej. Młoda jest wyraźnie inna niż wszyscy w tej wsi. Jest inna niż Ksiądz, którego gwałtowność często nieopanowana, cielesność, wyraz czerstwej, chłopskiej twarzy bardzo zbliża do gromady. Dzieli go od niej tylko sutanna i argumenty. Z drugiej strony inna jest też Młoda od Matki, jedynej tu postaci, w której nie znać zawziętości, głęboko tylko zgnębionej i stroskanej. Jak wyraźnie inna jest od gromady chłopów, to widać od razu

w pierwszej scenie. Nie tylko dlatego, że ona jedna nosi trzewiki i strojnniejszą sukienkę, że stoi wsparta pod boki naprzeciw kopiących ziemię. Potrafi ich przypilnować, potrafi im odpyskować, potrafi dać odczuć swoją ważność. Ale chociaż bywa zamaszysta w geście, chociaż i ona podnosi czasem głos do krzyku, jest, szczególnie wobec działającej jawnie i na oślep gromady, zamknięta w sobie, skierowana ku własnemu wnętrzu, skupiona i czujna. Jej działania, znowu inaczej niż działania gromady, bardziej skrywają niż ujawniają przeżycia. Już od początku, kiedy niejasny niepokój wzmacnia jej agresję. Gromada się buntuje, zacięta i gniewna, poruszona krzywdą i niesprawiedliwością. Młoda jest poruszona niepokojem, dławi ją lęk. Toteż wyczulona jest na każdy znak. A znaków jest coraz więcej, w snach, półsłówkach, niedopowiedzeniach. Nawet zwykłe przedmioty na scenie ujawniają swoje symboliczne znaczenie. Zawieszona na skos na murze drabina, zwinięty w koło łańcuch jawią się jak emblematy Męki Pańskiej, chusta rozpięta na sznurze przypomina o chuście Weroniki.

W Młodej powoli dojrzewa poczucie winy. Nie bez wpływu gromady. Każdej z osobna postaci i fanatycznej procesji, której modły nie zostają wysłuchane. I świadomość konieczności ofiary rodzi się w niej wcześniej niż wtedy, kiedy podsłuchuje rozmowę Księdza z Matką. Jej działania z jednej strony psychologicznie i społecznie motywowane, z drugiej są całkowicie irracjonalne. Tym wyraźniej w przedstawieniu, że wszyscy tutaj w ten sam jak ona sposób grzeszą. I Ksiądz, i tak samo jak on jurny Pustelnik, który ostro i jednoznacznie zaczyna Dziewkę. I Dziewka, i Parobek, i wszyscy tutaj są tak samo winni. I tak samo niewinni. Młoda działa w końcu tylko w zgodzie z własnym kodeksem moralnym. Kiedy w osmalonej białej sukience, skrwawiona, obrzucona ziemią upada wreszcie przywalona kamieniem, czyni jeszcze znak krzyża. Nie z pokory wobec Boga, ale przeciwko gromadzie. Ona wie, że Bóg jest z nią. I odzywa się Bóg teatralnymi, błyskającymi grzmotami.

W ten sposób pytanie o źródło nieszczęść pozostaje dalej bez odpowiedzi. Zestawienie dramatów pokazuje, że jest też pytaniem obecnym w *Sędziach*. Widziani z perspektywy *Kłątwy Sędziowie* ujawniają także zawartą w nich tragedię społeczną, obnażają społeczną motywację zdarzeń. Nawet postaci obu dramatów, czy raczej obu aktów przed-

stawienia, okazują się być do siebie podobne. Dziad ostentacyjnie demonstrujący swoją wiarę i cierpienie mógł przyjść do karczmy prosto z fanatycznej procesji, Murarze zdają się być repliką Nauczyciela, Aptekarza, Sędziego. Całość przedstawienia w ten sposób stawia w różnym ujęciu to samo pytanie i daje na nie wykluczające się wzajemnie odpowiedzi. Tragedia społeczna; tak jak jest tutaj obnażona, musi budzić sprzeciw. Ludzka krzywda, niesprawiedliwość, cierpienie domagają się ludzkiego działania. Tragedia metafizyczna potwierdza istnienie świata wartości, cierpienie znajduje w niej swój bolesny sens. A jednak świadomość koniecznej odpowiedzialności za swoje i innych czyny, poczucie winy, jakie budzi się w bohaterach obu tragedii⁴ dane jest także widzom. Właśnie dlatego, że zostali postawieni wobec problemu cierpienia i niesprawiedliwości w świecie niepewnych wartości, świecie podwójnie oznaczonym.

William Shakespeare
SEN NOCY LETNIEJ

Reżyseria: Konrad Swinarski. Scenografia: Krystyna Zachwatowicz. Muzyka: Zygmunt Konieczny.

Premiera w Starym Teatrze 22 lipca 1970 r.

Otwarta kurtyna. Scenę zamyka z trzech stron, dwupoziomowe, metalowe rusztowanie dokładnie osłonięte płachtami jasnego płótna. Tylko pośrodku, na obu poziomach konstrukcji rozsuwają się kurtynki. Na samym środku sceny krąg zielonej trawy, nad nim zwisa gruba lina. Dwie inne zwisają po bokach sceny. To już wszystko. Prosto i skromnie, jak w cyrkowym namiocie, jak na elżbietańskiej scenie. Nic się tutaj nie zmienia. Jedno jest miejsce wspólne dla ateńskiego dworu i ateńskiego lasu, dla ludzi i bogów, dla królów i błaznów. Mocą teatralnych czarów mieni się ogromnym bogactwem kształtów i form, barw i odcieni, tonacji i nastrojów. Przybierze postać polskiego renesansowego dworu, kiedy na scenie pojawią się ze swoim orszakiem królewscy narzeczeni. Zastygnie wówczas w obrazie dbałym o klasyczną czystość proporcji, dbałym o niezachwianą symetrię, poruszonym oszczędnym, celebrowanym, w pełni świadomie prowadzonym gestem. Nawet jeśli jest pocałunkiem. Pocałunkiem, który Tezeusz składa na dłoni Hipolity tak, by został zauważony i właściwie zrozumiany. W ateńskim lesie płaski dotąd obraz zyskuje głębię, traci oślepiającą jasność w rozrzedzonych półcieniach, a nade wszystko nie ustaje w pulsującym ruchu. Puk ponad sceną szaleje na linach, w górę, w dół, na ukos, z lewej do prawej, skacze, biega, wspina się, wywraca koziółki. Elfy — zgniózielone włochate stwory przewalają się po scenie w małych pługach. Tytania, ich królowa, każdym ruchem tańczy ekspresjonistycznie wyrazisty taniec. Miękość gestów dana jest Oberonowi. Oberon i Tytania pa-

nują w świecie szalejących żywiołów. Muzyka sfer kłóci się w nim ze świstem czyneli i warkotem kotłów. Kochankowie nie przystają ani do obrazu dworu, ani lasu. Nazbyt są w swej ekspresji naturalni. Nie krępuje ich strój, ale i nie obnaża. Dziewczyny noszą proste, długie, białe sukienki i pantofelki na wysokich obcasach. Chłopcy szerokie, białe koszule wpuszczone w spodnie. Są swobodni, ale nie rozpasani. Nie dbają o pozę, o elegancję wykończonego gestu. Nawet dziewczyny nie troszczą się o nazbyt w biegu wydłużony krok, nadmiernie zamaszysty gest, zbyt ostry, zbyt wyrazisty grymas. Potrafią tupać, zacisnąć pięści, a nawet bić się. Są spontaniczne, ale do ściśle przestrzeganej granicy, powiedzmy, złego smaku czy, lepiej, drastyczności. Bywają też powściągliwi w gestach ledwo zaznaczonych, nieśmiałych. Bywają czuli, ale nigdy ckliwi. Kochankowie z teatru rzemieślników nie znają miary ani w czułości, ani w gniewie czy rozpacz. W gestach po amatorsku przerysowanych, w pełnych egzaltacji tyradach. Daleko im do wykwintnego jednak wdzięku ateńskich kochanków. W swoim przedstawieniu rzemieślnicy zadowolą się suknią z prześcieradła, starą peruką, papierowym szyszakiem, kubłem wapna, wiązką chrustu i żywym psem. Nie są wybredni, są prości, ale nie prostacy. Ich sceny reżyser kreśli mocną, realistyczną linią.

Scena po scenie zmieniają się teatralne konwencje, obrazy i muzyka, która im towarzyszy. Przemieniają się sceny oszczędnie kameralne i olśniewająco widowiskowe, wyrafinowanie wyestetyzowane i równie wyrafinowanie brzydkie. Przemieniają się nie w łagodnych przejściach, ale w gwałtownych zderzeniach. Dopełniają się tak, jak ruch dopełnia bezruch, głębia płaszczyznę obrazu, spokój gorączkowe podniecenie, jak niski styl dopełnia wysoki, jak noc dopełnia dzień, tworząc zbudowaną z opozycji całość.

Tak jak w dramacie dopełniają się wątki. Najoczywiściej wątek kochanków i wątek teatru rzemieślników przedstawiający miłość Pyrama i Tyzbe. Dopełniają się poprzez wyraźną analogię i jeszcze wyraźniejszą opozycję. Tak w rozwinięciu tematu, jak w stylu. W przedstawieniu równie ściśle dopełniają się wątki Tezeusza i Hipolity, Oberona i Tytanii, świata dworu i lasu, dnia i nocy.

Odmienność teatralnego ujęcia świata dnia i nocy nie oznacza rozdzielenia prawdziwego i fantastycznego świata. Oba, cały świat przedstawiony na scenie, są równie realne i fantastyczne, równie rzeczywiste i nierzeczywiste.

Zostały wyczarowane na deskach sceny. A teatr jest miejscem najbardziej zadziwiających przemian. Jak w baśni wszystko może się w nim zdarzyć. Mgnienie światła dzieli renesansową Polskę od archaicznej Grecji, jeden gest zmienia miłość w nienawiść, sztuczna głowa ze Spodka uczyni osła. Dzieją się w nim rzeczy najbardziej nieprawdopodobne. Oto Puk ledwo wychylił się zza kulisy, już wyskakuje pod sufitem. Wszystko jest możliwe za sprawą teatralnych sztuczek (mało kto zauważył, że Puk miał swojego dublera) i teatralnych czarów. Widowisko przejmujące na siebie całą sferę baśni *Sen nocy letniej* z jej czarami i cudami. Wspomaga je przekład Gałczyńskiego, najlżejsze, najbardziej bajkowe polskie tłumaczenie szekspirowskiej komedii, miejscami tylko tutaj w sposób bardzo znaczący zmieniane. Podkreślona zmiennością konwencji, umownością czasu i przestrzeni teatralność przedstawionej na scenie rzeczywistości ocala komedię komedii. Postaci można oglądać z zewnątrz, z perspektywy teatru, w którym są aktorami. I można śmiać się z nich, znając mechanizmy, które nimi poruszają, wiedząc, że zmienia się tylko układ pionków, w świetle oddzielonym od nas teatralną rampą.

Ale czy dla postaci zamieszkujących świat przedstawiony dramatu jest on równie nierzeczywisty? Czy one same godzą się być bezwolnymi marionetkami, czułymi tylko na pociągnięcie sznurka animatora? Jeśli ich działania kryją w sobie prawdziwe uczucia, prawdziwe pragnienia? Nawet, jeśli dla samych postaci i właśnie dla nich, ich czyny i przeżycia zdają się być całkowicie nieprawdopodobne, dla nich samych niepojęte, nieogarnione, nieprzypuszczalne? Dla Swinarskiego działania i przeżycia postaci nie są nieprawdopodobne. Człowiek jest dla niego znacznie bardziej tajemniczy niż baśń. I z perspektywy całkiem realnie widzianych postaci także ogląda przedstawioną w dramacie rzeczywistość. Aktorzy nie tylko przedstawiają postaci zgodnie z teatralnymi konwencjami, ale czynią wiarygodnymi ich przeżycia. Przeżycia „prawdziwe”. Uderzenia sprawiają ból, dziewczęta nienawidzą się naprawdę, a równocześnie ich pojedynki jest nieodparcie śmieszny. Na tej zasadzie zbudowane jest całe przedstawienie. Dwoistość aktora przedstawiającego i wcielającego postać pozwala w dwóch perspektywach równocześnie oglądać przedstawienie *Sen nocy letniej*. W tej drugiej perspektywie zmiana uczuć postaci staje się nie tylko efektem działania

sił zewnętrznych wobec postaci, ale i tkwiących w nich samych. Wyzwolonych w szczególnych okolicznościach nocy połowy lata, nocy przesilenia. Kiedy spełnione być mogą, poza wszelką normą i wszelką miarą, pragnienia — szczególnie te, kiedy indziej tłumione, nawet te nigdy wcześniej nie uświadomione. Są tak samo realne, jak pragnienia dnia. Tylko inne są pragnienia dnia, inne pragnienia nocy. I inny jest obrzęd świętojańskiej nocy, inny dworski rytuał dnia. Dzień, obraz dworu w *Śnie nocy letniej* reżyser buduje w opozycji do obrazu nocy.

Tezeusz rozpoczyna sztukę w nastroju pełnego niecierpliwości oczekiwania: „Oto nadchodzi, piękna Hipolito / chwila naszego ślubu. Za dni cztery / błysnie nam nowy księżyc, lecz jak wolno / ten stary księżyc gaśnie odwołując / spełnienie marzeń, tak jak stara wdowa / odwołując legat swego spadkobiercy.” O czym marzy Tezeusz? O spełnieniu miłości? Przedstawienie nie pozostawia wątpliwości, że tak nie jest. Słowa Tezeusza nie są wyznaniem niecierpliwego kochanka. Nie szepcze ich przyszłej oblubienicy. Królewski narzeczony obwieszcza oficjalnie swoje zamiary. Dwór jest na scenie wcześniej jeszcze obecny niż królewska para. I to w postaci stróża publicznego porządku dopisanych do dramatu, Orientidesa i Orientadesa. Wychodzą pierwsi na scenę i tyleż bacznie, co ostrzegawczo spoglądają na widownię. Wiedzą, że za chwilę mają się pojawić władcy. Dopiero kiedy teren zostaje sprawdzony, przybywają w rytmie dostojnego poloneza królewscy narzeczeni. A wraz z nimi ministrowie. Jednym jest, jak w dramacie, mistrz ceremonii Filostrates, drugim natomiast dopisany Szekspirowi minister wojny — Militades. Stoją po bokach Tezeusza i Hipolity.

Tak więc przedstawienia nie rozpoczyna intymna zapowiedź zbliżających się zabaw i uroczystości, ale całkiem oficjalna audyencja. Wszystko, co zostaje w tej scenie powiedziane, zostaje powiedziane publicznie i ma wagę sprawy państwowej. Obecność ministra wojny i postaci Orientadesa i Orientidesa wiele mówi o sytuacji w państwie. Nie jest całkiem spokojna. „Jam ciebie mieczem zdobył, Hipolito” — wyznaje Tezeusz. Pokój nastał niedawno, jego potwierdzeniem będzie dopiero małżeństwo władców skłóconych państw. I o tym potwierdzeniu, o usankcjonowaniu związku, a więc usankcjonowaniu polityki władcy, marzy Tezeusz. Wszyscy są czujni, spięci i bardzo uważni, świadomi wagi słów i gestów. Dodatkowo usztywnieni dworskim



27. *POKOJÓWKI* GENETA. KRAKÓW, TEATR KAMERALNY, 1966. OD
LEWEJ: MIROSŁAWA DUBRAWSKA (SOLANGE), ANNA POLONY
(CLAIRE)



28. *POKOJÓWKI*, TEATR KAMERALNY, EWA LASSEK (PANI)



29. *FANTAZY SŁOWACKIEGO*. KRAKÓW, STARY TEATR, 1967. SCENA ZBIOROWA

30. *FANTAZY*, STARY TEATR. MIROŚŁAWA DUBRAWKA (IDALIA) I ANTONI PSZONIAK (FANTAZY)







33. *SĘDZIOWIE*, STARY TEATR. IZABELA OLSZEWSKA (JEWDOCHA)
I ANTONI PSZONIAK (NATAN)



31. *SĘDZIOWIE* WYSPIAŃSKIEGO. KRAKÓW, STARY TEATR, 1968. AN-
TONI PSZONIAK (NATAN), WIKTOR SADECKI (SAMUEL)

32. *SĘDZIOWIE*, STARY TEATR. SCENA ZBIOROWA



34. *KŁATWA WYSPIAŃSKIEGO*. KRAKÓW, STARY TEATR, 1968, ANNA POLONY (MŁODA) I JERZY NOWAK (PUSTELNIK)



35. KLĄTWA, STARY TEATR. SCENA ZBIOROWA



36. KONRAD SWINARSKI Z MARGITĄ DUKIET I ANNA POLONY PO
PRÓBIE *KLĄTWY*. STARY TEATR, 1968

ceremoniałem. A para królewskich narzeczonych nigdy nie zostaje pokazana poza dworem, z jednym tylko wyjątkiem. Funkcja w państwie obliguje ich do określonych zachowań. Nie są też na tyle młodzi, żeby można było wierzyć bez zastrzeżeń w ich wielką namiętność. Odgrywają czułą i zgodną parę. Szczególnie Tezeusz dba o zachowanie pozorów, ale też więcej w nim cielesności niż w kostycznej Hipolicie. Tezeusz jest zawsze uśmiechnięty, sprawia wrażenie bardzo dobrodusznego, trochę jowialnej osoby. Zawsze pełen jest galanterii wobec swojej damy, dba o to, żeby była właściwie zrozumiana. Hipolicie trudniej przychodzi gra, pozostaje z dużą rezerwą wobec dobrych min Tezeusza, nieufna i trochę chmurna. Reżyser pamięta też, że była amazonką. Jasnym się staje, dlaczego Tezeusz nie może przeciwstawić się Egeuszowi. Argumenty, jakich używa, mają być prezentacją prawa męskiej dominacji, prawa obowiązującego tak Hermię, jak i Hipolitę: „Dla niego jesteś jakby formą z wosku [...] może tę formę zniszczyć lub życiu zostawić” — poucza Tezeusz obie. Już bezpośrednio do swej narzeczonej wygłasza sentencję: „ale szczęśliwsza jest zerwana róża niż ta, co więdnąc na cierniu dziewczycym, żyje przez chwilę”. Hipolita płoni się jednak i szczerzej zakrywa. Prawo, które obowiązuje w państwie, musi stanowić silny system, aby tym większy był kontrast z przeczącymi wszelkim normom wydarzeniami letniej nocy. I jest prawem okrutnym — Hermii grozi śmierć za nieposłuszeństwo ojcu, rzemieślnicy serio lękają się szubienicy. Takie informacje reżyser czyta najzupełniej poważnie. Prawo jest dla kochanków okrutne. Ale w pierwszej scenie na dworze pragną w gruncie rzeczy tego samego, co Tezeusz — formalnego usankcjonowania ich związku. Nie są pozbawieni uczuć. I bardzo odbiegają od dworskich zachowań. Już ich wejście burzy chłodny spokój audiencji. Nie potrafią opanować rozwibrowanych emocji, nie potrafią poskromić gestów nazbyt szybkich, nazbyt gwałtownych. Chłopcy licytują się o pannę ostro, niewybrednie. Trzymają dłonie na rękojeści, gotowi do bitki. Na wodzy trzyma ich tylko obecność majestatu. Hermia nie potrafi opanować swoich raz gniewnych, raz miłosnych spojrzeń, nie zawaha się rzucić do nóg władcy. Ale nie wyobrażają sobie nawet innej możliwości spełnienia uczuć, niż w usankcjonowanym przez ojca i króla małżeństwie. Kiedy Hermia i Lizander zostają sami, wcale nie dają upustu swoim uczuciom, innego niż obowiązujący na

dworze. Prowadzą układną dworską konwersację o pułapkach miłości, dokładnie naśladowując w tym starszych. Lizander zdaje się dokładnie cytować Tezeusza, kiedy mówi: „Patrzcie! paszcza ciemności już pożarła światło. Tak szybko znika to, co świeci.” Naśladowują jego język, jego pozę. Nie znajdują innej formy dla swoich uczuć. Wydają się one niemal równie pozorowane, jak uczucia władców. Dopiero w rozmowie przyjaciółek przebijają żywsze uczucia, bo brzmi w niej, obok przyjaźni, i duma kochanej, i odrobina zawiści nie kochanej, i słodycz, i okrucieństwo. Jednak uczucia młodych są na tyle żywe, a prawo Aten na tyle okrutne, że postanawiają znaleźć dla siebie wyjście. Uciekają do ateńskiego lasu nie podejrzewając nawet, że to, co ich tam spotka, dalekie jest od ich wyobrażeń o sobie i o miłości.

Las w tę noc letniego przesilenia rzeczywiście opętany jest miłością, chociaż jego władcy są mocno sobą znudzonym małżeństwem. Ale inaczej niż to się dzieje w państwie ludzi, spełnienie własnych pragnień i kaprysów cenią sobie wyżej niż spokój żywiołów. A są to pragnienia ciała. Też nie są najmłodszą parą, tym bardziej wyrafinowane czy perwersyjne są ich zachcianki. Indyjski chłopiec, bardzo młody i bardzo śliczny, spaceruje po scenie grając na fujarce śledzony pożądlwym wzrokiem Oberona. Małżonkowie znają się doskonale i umiejętnie odgrywają przed sobą swoje role. Tytania — słodkiej, trochę afektowanej, naiwnej, ale nieustępliwej żony. Oberon — rozsądnego, równie stanowczego małżonka. Oboje udają, że ich rozmowa nie jest kłótnią. Ale jest kłótnią i rozpęta żywioły. Sfera rządów władców lasu jest jasno określona. Prototypem przechadzającego się w tuniczce z zielonym wieńcem na głowie Oberona jest Dionizos. Prototypem Tytanii — Demeter, bogini płodności. Zdobi ją umieszczona na rozczapierzonych włosach korona spleciona bogato ze zbóż, ziół i owoców. Tak oznaczeni władcy lasu zapowiadają dalsze wydarzenia. Dionizos przewodzić będzie orgiastycznym obrzędowi przy pomocy satyra — Puka. Puk ma postać półczłowieka, półkoźła, jest półnagi, od pasa owłosiony. Na zaplecionych w krótki warkoczyk włosach nosi zielony wieniec. Silny, krępy, jest nie tylko niebywale zwinny, jest też prawdziwie groźny. Niemal niepowstrzymany, niemal nie ograniczony czasem i przestrzenią, jak wichur przelatuje scenę przy wtórze kotłów, świstów i grzmotów. Jak wichur najchętniej burzy spokój. „Najbardziej do

tych spraw płonę, co są śmieszne i szalone." To nie żaden Robin-dobry koleżka, rozkoszny, wesoły psotnik. Puk nie lubi ludzi, nie lubi swego pana. Bystry i inteligentny, nazbyt dobrze zna innych i nie jest o nich najlepszego zdania. Zna ludzkie, a i boskie słabości, wie, co skrywać mogą pozory. I lubi, bardzo lubi je obnażać. Bezlitośnie, bez cienia współczucia. Śmieje się, ironiczny, drwiący, szyderczy. Śmiechem groźnym i bezwzględny. Z poczuciem własnej wyższości. Ale wie, że jest tylko sługą, toteż i o sobie samym mówi z ironią i poczuciem krzywdy: „Mnie zmiotła śle moja pani, żebym wymiotł kurz przed drzwiami." Rozkazy wykonuje opieszale, jeśli mają przywrócić spokój, ale jeśli mogą nim zachwiać... Wtedy Puk wydaje złowieszczy okrzyk i podrywa się do działania. Puk staje się bodaj najważniejszą osobą przedstawienia, wtedy kiedy jako czujny obserwator obnaża ludzi samym tylko wzrokiem i wtedy gdy przyczajony rzuca się w wir spraw szalonych.

Tytania także ma swój orszak elfów. Są usługowe, wypełniają polecenia, kołyszą do snu z towarzyszeniem wysokiej, wdzięcznej melodii fletów. Służą wszak bogini płodności i ich wygląd najdobitniej określa wizję miłości ateńskiego lasu. Pokrętnie stwory wypełzają z mroków sceny, łaszczą się, ocierają, przewalają przez siebie. Nie widać ich twarzy. Wielkie oczy na piersiach i głowie, gładkie różowe pupy na rękach i plecach, wielkie kręte małżowiny uszu, śliskie, czerwone jęzory. W przyćmionym świetle odrywają się od włochatych ciał, jakby samoistnie łyskają poszatkowane, spotworniałe fragmenty ciała. Elfy, istoty bezpłciowe o roślinnych imionach (w przedstawieniu nie zdrabnianych), są samą płcią, jej służą i ją symbolizują. Wyłaniają się jak z potwornych sennych omamów, jak z mrocznych głębi podświadomości.

Bo też podświadomość wyzwolona we śnie letniej nocy tłumaczy tutaj pragnienia i doznania postaci dla nich samych najbardziej zaskakujące. Doznania niezwykle intensywne, przed którymi nie potrafią i nie chcą się bronić, pragnienia, które nieprzepartą siłą dążą do spełnienia wbrew prawom rozumu, wbrew prawom i normom społecznym, a nawet wbrew prawom i normom natury. Choć są wołaniem ciała, pożądaniem zmysłów. Reżyser w żadnej mierze nie łągodzi obrazów. Jest osioł z wielkim, włochatym, szarym łbem, który przytłacza drobną postać Spodka, prostacki i brzydki. A wiotka Tytania wskazuje mu

na biodra, czule pieści jego łeb. Podrygują w erotycznym tańcu, wśród namiętnych okrzyków królowej elfów i rżenia osła. Wokół kłębią się posłuszne elfy. Helena wlecze się za coraz bardziej brutalnym Demetriuszem, a on ją odpycha, ona go szarpie i oboje zdają się coraz lepiej czuć w tej sytuacji. Helena nieszczęśliwa i jednak szczęśliwa godzi się z nią w pełni: „Pójdę za tobą. Niebo z piekła zrobię...” Znacznie gorzej odnajduje się w sytuacji kochanej i pożądanej. Hermia i Lizander są jeszcze ciągle w kręgu dworskich zalotów, chociaż już odczuwają zamroczenie parnej nocy. Ale sytuacja zmienia się wraz z przebudzeniem. Hermia budzi się, przerażona koszmarnym snem o żmii, który rozbudził w niej nie znany dotąd lęk, nie znany niepokój. Lizander i Demetriusz odkrywają w sobie, podsycaną rywalizacją, namiętność do wzgardzonej wcześniej Heleny. Dziewczęta odkrywają ambiwalencję swoich wzajemnych uczuć, wybucha w nich wzajemna niechęć, zazdrość, rywalizacja. Wszystkie układy i wszystkie uczucia zmieniają się diametralnie — spokój zamienia się w obawę, pogarda w pożądanie, czułość w brutalność. I odwrotnie. Dzieje się to w coraz bardziej rozgorączkowanej atmosferze letniej nocy, która wszystkich przyprawia o zawrót głowy.

Ale od widzów oddziela ją teatralna rampa. Toteż częściowo tylko dają się ponieść szaleństwu owej nocy i mogą z boku przyglądać się wyczynom postaci. Z dystansem wobec postaci, które nie mają żadnego dystansu wobec tego, co czują i robią. I wówczas zabawny jest zadufany w sobie osioł, zabawna jest Tytania zmysłowo i czule wabiąca osła. Zabawna jest Helena wielkimi krokami biegnąca za Demetriuszem, kiedy usiłuje rzucić mu się na szyję, a on strząsa ją z siebie jak natrętą muchę. Najzabawniejsza jest kłótnia dziewcząt — wymyślają sobie dwie czupurne pannenki, obie niewysokie licytują się wzrostem, rzucają się na siebie, wreszcie wyjmują szpady swoim chłopcom i zabierają się do pojedynku.

Oberon wreszcie dopilnuje Puka i właściwie rozdzieli pary kochanków. Ale na tym nie kończy się jego rola w przedstawieniu. Indywidualne sny połączy w jeden wspólny, który tym samym przestanie być snem, a stanie się obrzędem. Obrzędem, który usankcjonuje wydarzenia owej nocy, nocy słonecznego przesilenia, nocy połowy lata. Nada im jeszcze inny, już ponadindywidualny wymiar i jeszcze inny sens. I będzie owej nocy spełnieniem w pla-

nie indywidualnym i mitycznym. Będzie rytuałem jednoczącym człowieka i naturę.

Puk stanął za kotłami ponad sceną, na drugiej kondygnacji, i krzyczy: „Janka żoną będzie Jagna, Chłop zgubioną klacz w dom zagna.” Ze wszystkich sił wali w kotły. „Już nie będzie zgub.” Z góry zjeżdża na scenę ogromny konar drzewa, w przyćmionym świetle migotają światełka świętojańskich robaczków. Rozmigotana płatanina nagich, powykręcanych gałęzi zawisa nisko ponad sceną, wypełnia ją całą. Elfy roztańczone w małych płasach wkręcają się pomiędzy konary. Już nie wiadomo, gdzie gałęzie, gdzie żywe stworzenia. Nie ustają w ruchu. Sennym, powolnym. Wszystko w tej scenie dzieje się w zwolnionym, bardzo zwolnionym tempie. Postaci poruszają się jak w lunatycznym śnie. W sennym balecie obejmują się Orientides z Orientadesem, zbliżają się do konaru. Odpędzą ich elfy. Przesuwają się wokół drzewa spleceni w miłosnym uścisku Hermia i Lizander, Helena i Demetriusz. A Puk oszalała, ponad sceną, coraz mocnej wali w bębny. Z kulisy wypada Tezeusz w rozpiętym kontuszu z szablą w dłoni, za nim w białej, nocnej szacie Hipolita. Tezeusz miłośnicie naciera szablą, podchwytuje ją Hipolita, razem wplatają się w konary drzewa. Ciągłe tak samo zwolnione ruchy. Suną znowu objęci Orientades i Orientides. Na środek sceny wypada Tytania, za nią koziółkując osioł, ona kładzie się na jego grzbiecie, w miłosnym tańcu wchodzi pomiędzy gałęzie. Zza górnej kotary wychylają się głowy rzemieślników, patrzą zadziwieni. Na scenie już wszyscy w miłosnym odurzeniu splatają się z sobą wpleceni w konary drzewa. Podniecony Puk wali, wali w kotły i wrzeszczy. Na środek sceny wychodzi Oberon z chłopcem na ramieniu. Podnosi do góry laseczkę. Siada na konarze. Roztańczona, rozmigotana gęstwina ludzkich rąk, nóg i gałęzi wolno wznosi się w górę. Kochankowie zasypiają na scenie. Powoli zasuwają się kurtyna.

A rano kochanków budzi szczekanie psów. Są już inni. Półsenni, półrozbudzeni, inaczej widzą świat. W zamglonym, zamazanym obrazie. „A mnie jak gdyby rozłupali oko, wszystko podwójnie widzę” — mówi Hermia. Wtórui jej Helena. „Ja tak samo. I Demetriusza znalazłam jak klejnot, mój, jakby nie mój.” Kochankowie „poznali dwoistość świata”¹ — mówi reżyser. Po przeżyciach owej nocy, w której rozpoznali sami siebie, w której doznali miłosnej inicjacji. Poznali dwoistość swojej i świata natury.

Jak dotąd, kochankowie nie identyfikują się całkowicie z żadnym ze światów *Snu nocy letniej*. Bo też nie ma pomiędzy nimi wyboru. Obie rzeczywistości przedstawione są w ekstremalnej sytuacji dworskiego rytuału i obrzędu sobótki, tak że jedna wypełnia braki drugiej i je podkreśla. Ruch zastępuje bezruch, cielesność bezcielesność, forma — amorficzność kształtu, porządek jego brak. Są podobnie nieludzkie, podobnie dla człowieka okrutne. Okrutne jest prawo społeczne, które nie uwzględnia sfery ludzkich uczuć i okrutne jest prawo natury. Świat dnia i nocy łączy się nie tylko przez opozycję, ale i przez wielorakie analogie. Noc jest odwróconym obrazem dnia. W obu ścierają się sprzeczne siły, w jednym zobrazowane przez postaci Filostratesa i Militadesa, w drugim przez wysoki, wzniosły i niski, dynamiczny motyw muzyczny, przez elfy i Puka. Władcy obu państw dążą do zrównoważenia sił. Obie podstarzałe pary łączą podobnie koniunkturalne stosunki. Nawet fizycznie są do siebie nieco podobne. Jedni równie zdradliwie zamknięci w strojach — suknia opancerza Hipolitę, woalka przesłania twarz pozbawiając ją nawet odrobiny cielesności, drudzy przez nie obnażeni — obcisły trykot obnaża chude ciało Tytanii, kusa tunika brzuszek Oberona. Na obu dworach obowiązuje ściśle przestrzegana hierarchia. Orszaki obu par, chociaż inaczej, są podobnie groźne.² Tak samo jak groźne i bezwzględne są prawa obu państw.

Kochankowie nie mieszczą się w żadnym z nich. Są na dworze, ale nie poddają się jego prawom, są w lesie w noc świętojańską, ale nie do końca uczestniczą w jego obrzędzie. Pozostają na ziemi, kiedy inni wznoszą się w górę wplątani w konary drzewa. Przechodzą przez obie sfery rzeczywistości nie utożsamiając się z nimi. To przejście pozostawia na nich ślad — wiedzy, dojrzałości. Daje im też poznanie dwoistości świata. Ma sens o tyle, o ile zmienia i kształtuje. Kochankowie tylko przez moment, zawieszeni pomiędzy jawą i snem, mają poczucie pojednania z sobą i ze światem. W wybuchu radości w drodze do Aten. W śmiechu, objęci, wychodzą za kurtynę. W szerszym zakresie dwoistość przedstawionego świata ma sens, o ile w ich zderzeniu zmieni się świat, o ile następny dzień będzie brzemienny doświadczeniem nocy. O ile magia świętojańskiego rytuału odrodzi świat.

Kolejny dzień jest w przedstawieniu inny niż pierwszy, ale też stara się powrócić do stanu z dnia pierwszego, za-

pomnieć o nocy. Dwie damy zasiadają na niskich stołeczkach, za nimi stoją ich panowie. Bo Hermia i Helena są już damami dworu — już są układne, dbałe o wdzięczną i dystygowaną pozę. Już ubrane w dorosłe renesansowe sukienki. Lekkie, ale i Hipolita nie jest już tak szczelnie zakryta. Są już niemal tylko uprzejme dla swoich chłopców, już bardzo zważają na zachowanie królewskiej pary. Jeszcze bardziej chłopcy, też już przebrani w dorosłe kontusze. Nie tylko słuchają Tezeusza, ale starają się mu schlebiać, prześcigają się niemal w zakamuflowanych aluzjami hołdach. Wobec swoich dam pełni są dworskiej galanterii. Kochankowie powrócili na dwór, bo nie mogą żyć poza społeczeństwem. Ale też, mimo doświadczeń nocy, nie próbują niczego w nim zmienić. Pokornie podporządkowują się rzeczywistości dworu z całą jego grą pozorów. Tyle, że już chyba wiedzą, że nie jest niczym innym i wiedzą, że nie jest rzeczywistością jedyną. Są jednak trochę smutni. Szczególnie dziewczyny, czy raczej już kobiety, damy.

O nocy, o marzeniach, o drugiej stronie świata nie pozwala im jednak zapomnieć przedstawienie rzemieślników. Dwór tym razem zebrał się, żeby świętować uroczystości zaślubin. W pełnej gali. Ponad sceną, w miejscu gdzie Puk prowadził orgiastyczny obrzęd, stoją Orientides i Orientades. Oddają honory sztandarowi państwa, na którym widnieje jego godło: złoty lew. To samo godło zdobi kontusz Tezeusza. Uroczystość rozpoczyna hymn państwowy. Tezeusz i Hipolita zasiadają na tronach w centrum sceny. Filostrates i Militades są też obecni na scenie. Wszyscy oczekują rozrywki.

Rzemieślnicy przychodzą, żeby odegrać swoje interludium. Od początku Swinarski traktuje rzemieślników bardzo poważnie. Tutaj przede wszystkim wprowadza znaczne i znaczące poprawki do przekładu Gałczyńskiego, często zastępuje go tłumaczeniem Koźmiana. W innych scenach lekkość wartko płynącego przekładu Gałczyńskiego w pewnym stopniu równoważyła powagę i mroczność spraw, o których była mowa. Jednak funkcję rzemieślników w komedii tłumacz i reżyser rozumieją tak inaczej, że poprawki były konieczne. Gałczyński dosyć konsekwentnie prowadzi sceny rzemieślników w stronę farsy, Swinarski unika wszelkiej farsowości. Co nie znaczy, że ich sceny nie są zabawne. Ale rzemieślnicy nie przychodzą na scenę z założeniem, że będą bawić. Tak samo na scenę Starego Teatru, jak na dwór Tezeusza. Spotykają się jako solidni ludzie

pracy, majstrowie i czeladnicy. Przychodzą prosto z pracy — Ryjek w przybrudzonej jeszcze sadzą fartuchu, Spój z heblem, Zdechlak z nożycami i materiałem pod pachą. Zwracają się do siebie z uszanowaniem — „Mistrzowie”. Łączy ich społeczna i zawodowa solidarność. Ale nie są stałą trupą teatralną. Tym bardziej są przejęci nowym dla nich zadaniem. Bardzo im zależy na tym, żeby przedstawienie dobrze wypadło. Wizję szubienicy, o której wspominają, traktują jak najbardziej serio, a też całkiem serio chcą „wyjść na ludzi”. A nie „zarobić nieźle”, jak u Gałczyńskiego. Niektórzy nawet, przede wszystkim szef grupy, stary i doświadczony Piotr Pigwa chcą czegoś więcej. Chcą przedstawić prawdę o świecie, tak jak ją pojmują. I w tym widzą misję przedstawienia. Jego scenariusz u Szekspira zmienia się przecież wraz z rozwojem wypadków w noc świętojańską. Scenę orgii rzemieślnicy wprost podglądają. Śmieszność postaci i ich zachowań bierze się w największej mierze z ich ogromnej naiwności. Nie wiedzą, co to pozór. Pigwa jest tak autentycznie przejęty swoją rolą reżysera, tak pełen powagi i namaszczenia, że tym bawi. Zdechlak, najmłodszy z nich wszystkich, tak bardzo boi się występu, że drży jak osika i kurczowo trzyma się psa, którego wziął dla dodania sobie odwagi. Pies jest też prawdziwy. Spója nie opuszcza prawdziwy niepokój o to, czy lew nikogo nie przestraszy. I jak się okaże, jest to wcale uzasadniony niepokój. Spój, a też częściowo pocziwy Ryjek i oni wszyscy nie znają granicy pomiędzy prawdą a udaniem. Muszą być śmieszni, szczególnie na scenie teatru. Spodek, jedyny „wytrwany” aktor w tej trupie, jest tak prawdziwie przejęty swoją sztuką, że z nadmiaru dobrych chęci przerysowuje każdy gest. Nikt tu nie ma dystansu do tego, co robi. Dlatego bawią.

Pigwa pierwszy wchodzi na scenę jako Prolog. Kłania się użenienie dworowi nie tracąc nic ze swojej godności i słodko, słodziutko swoim potężnym, grubym głosem mówi jednym tchem: „Myśmy tu przyszli, nie żeby was głaskać, to nie nasz zamiar, lecz niech was zabol.” W mówionym na jednym tonie monologu akcentuje tylko dwa słowa „pojmiecie wszystko”. Stąd ostra reakcja Tezeusza: „Ten biedak nie wie, gdzie postawić kropkę.” Ale dwór rzeczywiście wszystko pojmuje. Wszystko, czyli wszystkie zawarte w przedstawieniu prawdy i aluzje. Aluzji trudno nie zauważyć. I to wcale nie tylko tych, które odnoszą się do historii kochanków. Nawet nie przede wszystkim.

Przedstawienie bowiem nie jest tylko odbiciem wątku kochanków, jest odbiciem całej przedstawionej wcześniej na scenie rzeczywistości. W innym oczywiście ujęciu i innym stylu. Obejmuje więc także opozycje dnia i nocy symbolizowane tutaj przez Lwa i Księżyc. Trudno, żeby aluzje nie były łatwo czytelne, skoro lew jest godłem państwa Tezeusza. Najlepiej rozumieją je pilnujący sztandaru i porządku Orientades i Orientides. Ledwie Spój w lwiej głowie pojawi się na scenie, oni już się podrywają, jego ryczenie, mimo że stonowane, wprowadza ich w zupełną panikę. Ale i inni pojmują aluzje. Kiedy Lizander zwrócony do Tezeusza mówi: „Jeśli tylu osłów może, to dlaczego lew nie może” — to mówi to po to, żeby schlebić władcy. O tym, że wszystkie aluzje polityczne są dla dworu jasne, najdobitniej świadczy ostatnia kwestia Tezeusza: „Bo skoro wszyscy uczestnicy gry nie żyją, nie ma kogo oskarżać.” A można by oskarżać, król zgrabnym konceptem łagodzi sprawę. Aluzje oczywiście pojmują widzowie, tylko Spój nie jest ich świadomy. Bynajmniej nie gra aluzyjnie. Tak samo Księżyc. I jego postać budzi ogromne zainteresowanie dworu, wiele o niej rozprawiają. Wiele im przypomina. Żegna go bardzo nostalgiczna uwaga rozmarzanej Hipolity: „Dobrześ świecił księżycu.” I Zdechłak z latarnią, w której tli się ogarek świecy, z wiązką chrustu i swoim psem odchodzi. Scenografia i kostiumy w przedstawieniu rzemieślników bardzo są skromne i bardzo umowne. Także działanie postaci. Ściana, a właściwie mur (znowu zmiana w przekładzie), czyli Ryjek z wiadrzem wapna, kielnią i cegłą, przez którego rozłożone palce rozmawiają kochankowie, ma oczywiście przedstawiać Egeusza. Tę aluzję wszyscy, łącznie z Egeuszem, również łatwo pojmują. Przychodzą kochankowie. Spodek ma ogromne ambicje aktorskie, chce zademonstrować przed dworem cały swój kunszt. Ubrał się po rycersku, na piersi zawiesił blachę, na głowę nałożył szyszak, w ręce dzierży miecz. Właśnie dzierży. Przyjmuje bohaterskie, patetyczne pozy, recytuje swoje tyrady w wyroku z ręką na sercu. Moduluje głos. Daje prawdziwy popis amatorskiego aktorstwa. Duda niewiele rozumie z zawartych w przedstawieniu aluzji, nie ma aktorskiego stażu, ale ogromnie przejął się miłością i rozpaczą Tyzbe. Rolę ma szczególnie trudną i łatwo skłaniającą się do żartów — rolę kobiety. Występuje w sukni z prześcieradła i wysłużonej, czarnej peruce. Przejęty, własną prawdą broni prawdy uczuć swojej bo-

haterki. Wydaje się rzeczą nieprawdopodobną, że jego monolog — „Ten miły głos / szlachetny nos / usta do pieszczot skore, / najśłodsze z ciał / on oczy miał / zielone jak szczypiorek” — można powiedzieć z taką powagą i z takim uczuciem. Przy pełnym skupieniu i ciszy widowni! Dopiero potem wybucha salwa śmiechu. Ona, Tyzbe, czy raczej on, Duda, w największym stopniu wprowadza do sztuczności prawdę i do komedii tragedię.

Komiczne i tragiczne interludium o Pyramie i Tyzbe jest w przedstawieniu nie tylko ironicznym dopełnieniem, jeszcze inną wersją fabuły *Snu nocy letniej*. Swinarski każe mu pełnić podobną funkcję, jaką spełnia „Pułapka na myśzy” w *Hamlecie* — ma obnażyć prawdę i poruszyć nią postaci. Spełnia swoje zadanie. Dlatego Tezeusz zabrania epilogu. Mógłby powiedzieć zbyt wiele. A przecież nic nie powinno zepsuć weselnych uroczystości z ich pogodnym nastrojem. I tak nastrój nie jest nazbyt radosny, wszystkie pary są trochę smutne. A przecież połączyły się we właściwe związki. I tak połączeni wychodzą w tanecznych figurach poloneza.

Leśne bóstwa, Tytania i Oberon, też już pogodzeni i także łagodni, również pragną zachować pogodny nastrój. Jeszcze raz na scenę zjeżdża splątany konar drzewa, a na nim Tytania i Oberon. Tytania ujarzmia elfy tonem zasadniczej nauczycielki: „Teraz powtarzajcie razem, godząc każdy ton z wyrazem.” — I posłuszne elfy tańczą poloneza wokół konaru drzewa. Jego melodia płacze się z odgłosami wichrów i grzmotów. Bogowie ostatecznie zatwierdzą związki ludzi i im pobłogosławią. Ale sami nie są pewni, czy spokój będzie trwały i nie są pewni, czy rzeczywiście osiągnięta została pełna harmonia społecznego i naturalnego świata. Przy słowach „trzy małżeństwa z miłości” Tytania patrzy wymownie na Oberona szukając w nim zgody i potwierdzenia takiej właśnie wersji wydarzeń. I oni tym razem przystają na pozory. Konar z Tytanią i Oberonem wznosi się w górę. Znikają w polonezie elfy.

Zakończenie komedii nie jest więc radosne, jest co najwyżej pogodne. Jest pogodzeniem z istniejącym stanem rzeczy, który co prawda jest stanem pewnej równowagi, ale nie jest prawdziwą harmonią, nie jest prawdziwym pojednaniem. Ostatnie słowo w komedii należy do Puka. Kiedy już rozeszły się dworskie pary, kiedy już nawet rzemieślnicy zadowolili się odtąnczeniem oberka w miejsce epilogu, Puk wywoła znowu obraz nocy. Nocy, która

jest jego żywiołem. Nocy niespokojnej i groźnej, „gdy głodny lew ziemię trąca, a wilk wyje do miesiąca”. Nocy, o której wie, że znowu nadejdzie. W ostatnim, wieńczącym przedstawienie monologu zapowiada dalsze swoje działania, wręcz nimi grozi. Stan równowagi jest tylko chwilowy. Puk, ta diabelska postać, zagraża mu. Ale paradoksalnie w zapowiedzi jego działania kryje się nadzieja na lepsze zakończenie tej, czy też już innej, komedii. Jeśli Puk zdoła poruszyć ludzi, jest nadzieja, że nie zadowolą się względną równowagą, połowicznością swojej egzystencji, ale że się zmienią i zmienią świat. Puk pozbawiony ludzkiej egzystencji, uzależniony od Oberona, świadomy swoich ograniczeń, zły i złośliwy jest równocześnie tym, który chce obnażyć prawdę i nią wstrząsnąć. To go broni i zbliża do reżysera, który sprawę prawdy i pozoru uczynił jednym z najważniejszych problemów komedii. I jego, reżysera, prawdą jest przekonanie o zmienności świata kształtującego się w starciu sprzecznych sił. Świata, w którym nieodzowna jest obecność Puka. Toteż Puk jako postać i Pszoniak jako aktor najsilniej wryli się w pamięć widzów.

Na końcu przedstawienia Puk staje na proscenium po raz pierwszy w przedstawieniu nieporuszony. Poważny i ciągle groźny. Końcowy monolog Swinarski w całości przytoczył w brzmieniu Koźmianowskim. U Gałczyńskiego aktor żegna publiczność prosząc o oklaski, u Koźmiana (i w przedstawieniu) to jeszcze stale Puk. Ironizuje: „Tylko myślcie, żeście spali”; i przestrzega: „Na czczy przedmiot, liche baśnie, / Co się tylko kończą na śnie / Miejcie wzgląd.” Wreszcie grozi: „A co złe, to ja naprawdę.” I znowu wspina się po linie. Tym widowiskowym efektem kończy się *Sen nocy letniej*.

William Shakespeare
WSZYSTKO DOBRE,
CO SIĘ DOBRZE KOŃCZY

Reżyseria: Konrad Swinarski. Scenografia: Kazimierz Wiśniak. Muzyka: Stanisław Radwan.

Premiera w Starym Teatrze 2 października 1971 r.

Wszystko dobre, co się dobrze kończy fascynowało Swinarskiego przez trzy co najmniej lata. Po raz pierwszy wyreżyserował komedię w 1969 roku w Düsseldorfie. Rok później w Helsinkach.

Tak wielkie zainteresowanie komedią może dziwić, zwłaszcza w Polsce, gdzie nigdy nie cieszyła się popularnością (do czasu inscenizacji Swinarskiego grana była tylko cztery razy) ani też do dnia dzisiejszego nie zdobyła uznania krytyki.¹

Tymczasem *Wszystko dobre...* intrygowało wielu badaczy Szekspira. Już choćby dlatego, że — jak pisał Tillyard — „psychological truth and the conventions of fairy-tale are here at one”.² Dla jednych *Wszystko dobre...* jest po prostu komedią wypełniającą bez reszty wymagania gatunku, innym badaczom — którzy przyglądają się bliżej psychologicznym wizerunkom postaci, prawom, jakie rządzą w niemal realistycznie przedstawionym świecie — dramat nie mieści się w żaden sposób w ramach konwencjonalnej komedii. Wolą inne określenie — sztuka problemowa (problem play). Wszyscy zgadzają się jednak, że postaci i świat przedstawiony są na tyle niedookreślone, że pozwalają na rozmaite, często z sobą sprzeczne, interpretacje. Czy Helena jest ucieleśnieniem wszelkich cnót, czy nimfomanką? Czy sztuka jest przykładem cynicznej i pesymistycznej wizji człowieka i świata w tak zwanym mrocznym okresie twórczości Szekspira, czy nie? A może całość dramatu jest metaforą pojednania w obrębie chrześ-

cijańskiej (Knight) bądź renesansowej (La Guardia) koncepcji świata? ³

Konwencja komedii nie interesowała Swinarskiego zupełnie, silnie natomiast podkreśla konwencjonalność teatru. Oto rozsuwa się jasna kurtyna, odsłaniając pustą, nie zabudowaną scenę, zamkniętą po bokach brązowymi, fakturowanymi (jakby pokrytymi kurdybanem) ścianami. Z tyłu scenę zamyka jasny horyzont, na którym majaczy delikatnie pastelowy widoczek. Mały statek płynie w kierunku wzniesionego na wzgórzu zamku. Tłumaczy się dopiero na końcu przedstawienia — jako jego plastyczna metafora. W sztuce nie wspomina się ani o morzu, ani o fregatach. Pejzaż morski to Rousillon. Kiedy z kolei pojawia się na horyzoncie malowane wojskowe namioty, będą to pola pod Florencją. Kiedy akcja przenosi się na dwór królewski, scenę zamyka brązowa ściana z centralnie umieszczonym, rozsuwanym wejściem. Przedmioty są tylko najprostsze — ławka, lektyka. Bezpośrednich odwołań do sceny nie ma tu żadnych, ale z takiej sceny Król może na końcu przedstawienia powiedzieć swój Epilog wprost do publiczności.

Na scenę wchodzi żałobny orszak (akt I, sc. I). Stają. Czarne postaci odcinają się wyraźnie na tle jasno oświetlonego horyzontu. Ostry kontrast wyostża kontury postaci, figury ulegają optycznemu spłaszczeniu — stoją jak misternie wycinane sylwetki w teatrze cieni. To bardzo piękny obraz — kruchy, jakby odrealniony. Każde poruszenie — gest i ruch aktora — nabiera dodatkowego ciężaru. To też aktorzy posługują się nim oszczędnie. Kontrast barw zaciera się w środkowej części przedstawienia — przeważają kolory stonowane: kremowa biel, brąz, złamana zieleń — aby powrócić na końcu z tym większą wyrazistością i zamknąć klamrą przedstawienie.

W całości spektaklu uderza ogromna dbałość o kompozycję obrazu, precyzję i czystość ruchu i gestu scenicznego. Przy czym są to rozwiązania najprostsze, zgodne z prawami teatru, nie z psychologicznym prawdopodobieństwem. Monologi wygłasza się na proscenium, twarzą do publiczności. Dialogi prowadzą postaci ustawione wobec siebie równolegle na różnej głębokości sceny — tak że zwrócone do widowni nie oglądają swoich twarzy.

W układzie scenicznym w różnych wariantach powraca motyw koła. W pierwszej scenie Helena krąży wokół Pa-

rollesa. Potem Parollesa obchodzi coraz mniejszymi kręgami Lafeu — jak pajak zaplątujący nić wokół ofiary. Parolles klęczy w środku kręgu, na którego obwodzie żołdacy kierują w jego stronę szpady. Parolles też staje się centralną postacią przedstawienia. A ruch kolisty powraca również w scenach zbiorowych. W końcowej pawanie wszyscy zataczają z partnerami taneczne kręgi. Lecz oglądając przedstawienie nie odnosi się wrażenia narzuconej z zewnątrz kompozycji, wynika ona organicznie z aktorskich działań. Podobnie jak rytm spektaklu, tym trudniejszy do utrzymania, że nie wspomagany prawie przez muzykę.

Jest to teatr świadomy swojej sztuczności, prosty i bardzo wysmakowany. Ale obok konwencji skrajnie umownych funkcjonują tutaj konwencje oparte na zasadzie mimetyzmu, skrajnie „naturalistyczne”. Kostiumy postaci (z małymi wyjątkami) są wiernie odtworzonymi strojami z czasów elżbietańskiej Anglii. Na pustej scenie teatralnej pojawia się wielki drabiniasty wóz z sianem — „prawdziwy”, tak jak prawdziwe jest stojące obok koryto i żywa gęś, która zresztą zaraz zmienia się w atrapę. Obok celebrowanych, wystudiowanych gestów (scena gwałtu jest niemal baletem) pojawiają się zachowania w pełni „naturalne”. Różnej proveniencji konwencje nakładają się na siebie i spiętrzają, ich zderzenia są do końca funkcjonalne.

Co jest prawdziwe — malowany horyzont czy drabiniasty wóz? Oczywiście pytanie jest źle postawione. Wszystko jest w równym stopniu fałszywe, nieprawdziwe, bo funkcjonuje w obrębie rzeczywistości teatralnej. Niemniej współistnienie przedmiotów rzeczywistych (to znaczy takich, które są wprowadzone spoza teatru, jakby „cytowane” z rzeczywistości) i przedmiotów sztucznych, teatralnych (to znaczy nie istniejących poza rzeczywistością sztuki), podkreśla chwiejny status ontologiczny teatru. Jego dwuznaczność. Miejsce tożsamości prawdy i udania. W końcu pojęcie prawdy funkcjonuje tylko w kategoriach prawdy artystycznej, a liczy się przede wszystkim skuteczność manipulowania publicznością.

Mechanizmy działania teatru Swinarski sam obnaża wprowadzając scenę teatru w teatrze. Scenę uwodzenia Bertrama przez cnotliwą Dianę (akt IV, sc. II) rozbudowuje do inscenizacji, której reżyserem jest Wdowa. Wdowa chce dobrze wydać za mąż córkę (zgodnie z urodzeniem, są zubożałymi szlachciankami), brakuje im posagu. Ten można zdobyć, wykonując polecenia Heleny. Diana ma zagrać

przed Bertramem osobę uległą jego namietnościom. Wdowa przygotowuje scenerię: ściele siano, przywołuje grajka, sadza w malowniczej pozie Dianę, nawet odsłania jej piersi i poucza, jak ma się zachować. Potem przygląda się zza wozu swemu dziełu. Inscenizacja i gra odnoszą zamierzony rezultat. Pomiędzy grą w życiu i grą w teatrze Swinarski kładzie znak równości. Z tym że udanie w teatrze nie podlega kategoriom etycznym, w życiu natomiast jest po prostu kłamstwem. Ale gdyby nie ujawniona tutaj przez Szekspira i wypunktowana przez reżysera mistyfikacja, nie byłoby powodów, żeby nie wierzyć Dianie. W każdym razie Bertram jej wierzy, a to jest ważne. Co jest prawdą, a co jej pozorem?

Oscylowanie na granicy prawdy i udania, rzeczywistego i nierzeczywistego, jest tym, co najsilniej fascynuje w teatrze Swinarskiego. Równocześnie balansowanie na cienkiej i chwiejnej linii pogranicza stwarza ogromne trudności aktorom. Tutaj tym większe, że postaci w świecie przedstawionym prowadzą nieustannie gry. Żeby pozostać przy cytowanym już przykładzie: Ewa Lassek gra Dianę, a równocześnie musi bronić jej prawdy psychologicznej (a więc „wciela się” w postać), zaś Diana udaje osobę cnotliwą równocześnie grając kurtyzanę. Zawikłania iście genetowskie. Albo właśnie bardzo szekspirowskie. Nie sposób po latach, kiedy pozostają zapamiętane jakby w błysku fragmenty gestu, ułamki sytuacji i pamięć ogólnej zasady — tak zwane ogólne wrażenie — opisać w szczegółach kreacji aktorskich. Chociaż właśnie znakomite aktorstwo dawało życie przedstawieniu. Kreacje były co najmniej dwie — Anny Polony i Wojciecha Pszoniaka.

Gry, maski i przebrania, którymi znakomicie posługują się postaci dramatu, każą Swinarskiemu pozostać nieufnym wobec ich wypowiedzi. Bo słowa w procesie gry nie odsłaniają prawdziwych intencji i przekonań, lecz kamuflują je; liczy się ich skuteczność, a nie prawdziwość. Szekspir odsłania niektóre mistyfikacje, Swinarski przygląda się podejrzliwie każdemu słowu postaci — na ile informują o prawdziwych stanach rzeczy, a w jakim stopniu ich wypowiedzi są sposobem oddziaływania na otoczenie, a więc ich prawdziwy sens ujawnić może dopiero sytuacja. A ponieważ wszystko w tym świecie ulega dziwnym odwróceniom (poczynając od prostego schematu — przecież to dziewczyna walczy o męża), może ci, którzy jawnie nie prowadzą gry, nie udają, czynią to po prostu

lepiej? A ten z kolei, który w powszechnym mniemaniu kłamie najzarliwiej — może mówi prawdę?

Swinarski nie dowierza niczemu, co dane jest wprost w sposób pozornie oczywisty i bezpośredni. Bo „dramat poetycki — jak słusznie pisze Fluchère przy okazji innego problem play, *Miarki za miarkę* — odznacza się ni mniej, ni więcej tym — i to jest właściwa mu funkcja — że poza słowami, faktami i strukturą zawiera kręty nurt domyślników oraz pewien margines niezdecydowania między sensem oczywistym a przekraczającą go intencją, między materią a duchem. Poeta przemawia do nas na przemian posługując się znakami zrozumiałymi i zagadkowymi ...”⁴ Swinarski chcąc dotrzeć do prawdziwego — dla siebie — sensu dramatu, jest nieufny i podejrzliwy. Nie wierzy tytułowi, konwencji, słowom postaci. „Czytelnik współczesny ogarnięty pasją demaskacji, której nauczył się u Freuda i Nietzschego, szuka rozwiązania zagadek, których namnożył Szekspir... i znajduje je w szyfrowanych przemilczeniach, których w tej komedii pełno — pisze w programie przedstawienia Jan Błoński. Najbardziej niepokoi Parolles: skąd on się wziął właściwie, czemu tyle miejsca zajmuje, jak go związać z historią Heleny.”⁵

Negatywne oceny osoby Parollesa towarzyszą mu w sztuce już od momentu pojawienia się na scenie. Anonuje go Helena: „...wiem, że to głupiec, kłamca niezwykle i tchórz nadzwyczajny” (akt I, sc. I). Swinarski pozwala Parollesowi na autoprezentację. Wprowadza go na scenę wcześniej, na samym początku przedstawienia. Kiedy rozsuwa się kurtyna, Parolles stoi tyłem do widowni, poprawia na sobie ubranie, niecierpliwie wyczekując nadejścia Bertrama. Ma na sobie strój, który niczym specjalnym nie odróżnia się od ubioru innych postaci: brązowe spodnie, kurtka, trochę zawadiacko nałożony kapelusz. Szarfa na ramieniu staje się dopiero wtedy zauważalna, gdy pogardliwie bawi się nią Helena („podobają mi się twoje szatki”, akt I, sc. I). Tymczasem w sztuce strój Parollesa, jego jaskrawa odmienność, będzie głównym powodem drwin.

Na scenę wpada Bertram. Rzucają się sobie z radością w ramiona, mocują się, powalają na ziemię. Na moment nieruchomieją w uścisku. Podrywają się szybko, żeby złożyć ukłon wchodzącemu żalobnemu orszakowi. W tym rozpoczynającym przedstawienie obrazie nie ma nic poza czyścią, zabarwioną lekko erotyzmem, młodzieńczą przyjaźnią. Ale już wchodzi Hrabina i Lafeu, za nimi Helena. Parolles

usuwa się na bok i stamtąd bacznie obserwuje pozostałych. Sądząc z wyrazu jego twarzy, doskonale rozpoznaje wszystkie prowadzone tu gry. Pozostaje w stałym milczącym porozumieniu z Bertramem — obaj nie potrafią ukryć radości z wyjazdu, zachować stosownej do sytuacji powagi. Z tym że Parolles reaguje dopiero na zachowanie Bertrama — ten pierwszy parska śmiechem, gdy Lafeu informuje o chorobie Króla („Fistula, panie” — powiada z powagą).

Toteż kiedy Parolles powraca na scenę, trudno uwierzyć Helenie. Nie wydaje się on głupcem, przeciwnie, raczej osobą inteligentną; jego zachowanie świadczy bardziej o spontanicznej szczerości niż kłamstwie, podczas kiedy Helena pod pozorem żałoby skrywa prawdziwy powód swojego smutku. Parolles na końcu szpady podnosi rzuconą przez nią czarną chustkę — znak żałoby. To pierwsza — subtelna — demaskacja, jaką czyni. Zna prawdziwy powód rozpaczyny Heleny. Epitety, jakimi obdarza ona Parollesa, nie dziwią już — Helena nie ma powodów, by go lubić. Toteż Polony „kocham” mówi jak „nienawidzę” („ach to ten człowiek, który z nim odjeżdża / Kocham go za to...”, akt I, sc. I). Parolles atakuje. Pyta drwiąco: „Czy medytujesz nad swoim dziewictwem?” Helena podejmuje wyzwanie. Prowadzą dialog o dziewictwie. Parolles ruchami szpady demonstruje słowa („mężczyzna uczyni wyłom...”). Helena krąży wokół niego. Mimo tematu i wyraźnie symbolicznego układu, scena ta całkowicie pozbawiona jest erotyzmu. To dwaj rywale prowadzą skrytą walkę o Hrabiego Rousillonu.

Początkowo Wojciech Pszoniak (Parolles) jest rozluźniony, pewny siebie. Stoi wyprostowany, z wysoko uniesioną głową, starannie wykańcza, cyzeluje gesty. Bawi się sytuacją — szczególnie obrzydliwością roztaczanych przed Heleną wizji („Dziewictwo zabija samo siebie [...] rodzi robaki, podobnie jak ser [...] ginie zjedzone przez własne brzucho”, akt I, sc. I). A ona — Anna Polony (Helena) jest przyczajona, niepewna. Ściśnięta czepeczkiem twarz jest zacięta i zła, uśmiech jest grymasem jedynie. Niepewność kryje zamaszystością kroku, trochę kanciastym gestem. A potem role się odwracają. Helena jest rozluźniona, płynnie prowadzi gest, a on staje się coraz wyraźniej zdenerwowany, świadczą o tym urywane, szybkie ruchy, trochę rozbiegane spojrzenie.

Helena i Parolles stają się głównymi bohaterami przedstawienia. Swinarski na innej zasadzie, niż to miało miejs-

ce w interpretacjach alegorycznych (Helena: boska siła pojednania, Parolles: demoniczna siła destrukcji), buduje opozycję między nimi. Kluczem do postaci Parollesa jest dla reżysera scena przesłuchania, w której ten mówi prawdę. Prawda, demaskacja jest destrukcyjna wobec praw rządzących w przedstawionym świecie, których słuszność kwestionuje Swinarski. Inaczej rozwija się wątek bohaterki, inaczej błazna, które reżyser prowadzi tu równolegle. Na początku wiele ich łączy. Oboje są poza kręgiem dworu: „my nisko urodzeni” — przypomina Helena zbyt pewnemu już Parollesowi. Oboje dążąc do przewyciężenia własnej kondycji (w imię uczucia) chcą na dworze znaleźć dla siebie miejsce.

Parolles bardzo długo był uważany za postać w komedii drugoplanową. „W miejscach, gdzie upokorzenie biednej Heleny objawia się najboleśniej, dla rozrywki widza występuje Parolles-samochwał” — pisał Schlegel⁶. Charles Lamb i Stanisław Koźmian w ogóle pomijają Parollesa w swoich streszczeniach komedii. Parolles bowiem nie pozostaje w żadnym bezpośrednim związku z akcją, która — jak uważano — jest zasadniczym sposobem budowy sztuki. Jednak poza akcją i głównym konfliktem pozostaje niemal połowa scen i postaci tak rozbudowanych, jak Parolles właśnie. Swinarski zasadę kompozycji sztuki, jej jedność, dostrzega w analogii działań postaci i według tej zasady buduje przedstawienie.⁷ Poszczególne wątki i postaci z coraz to innej perspektywy naświetlają temat główny.

Temat wyraźnie ujawniają działania Heleny. Najpierw, mimo różnicy stanów, dąży ona do małżeństwa z Hrabią Rousillonu. Prawami natury chce przewyciężyć społeczny porządek. Potem dąży do spełnienia małżeństwa mimo niechęci Bertrama. Zatem za pomocą praw społecznych chce pokonać naturę. Dąży do pogodzenia obu porządków — społecznego i naturalnego. To samo dążenie Swinarski zauważa w działaniach innych postaci. W punkcie wyjścia panuje chaos. Król — a więc i państwo — jest chory. Nie żyją ojcowie Bertrama i Heleny. Niemniej poza społecznym porządkiem panują czyste i nieskażone uczucia, przyjaźń czy miłość Parollesa i Bertrama, miłość Heleny do Bertrama.

Tak jest w przedstawieniu. W sztuce tylko pierwszy monolog Heleny na to wskazuje. Potem Helena postanawia, zgodnie z sugestią Hrabiny, przywrócić społeczny ład — to znaczy ozdrowić Króla — ażeby z jego pomocą skłonić

Bertrama do małżeństwa. W kolejnych wariantach ukazane zostały działania prowadzące do podporządkowania indywidualnych uczuć i instynktów społecznej hierarchii. Obie sfery rzeczywistości są wyraźnie określone.

W sztuce rzecz cała rozgrywa się w baśniowym „wszędzie i nigdzie” (we Francji i Italii, gdzie pod Florencją znajduje się Compostella), ale równocześnie inaczej niż w bajce, bohaterka musi zostać nobilitowana, żeby poślubić Hrabiego. To jest dla Swinarskiego ważniejsze. Zdarzenia według niego mają miejsce w konkretnym państwie o określonym ustroju — w Anglii czasów Szekspira. Swinarski przedstawia państwo dopełniając lub punktując zasygnalizowane w tekście problemy swoją wiedzą o epoce i świecie.

W sztuce jest dwóch władców — Król i Księżę Florencji. Swinarski wyostreza opozycje między nimi. Król nie pochwala wojny, jest zwolennikiem pokojowej dyplomacji (model władcy renesansowego), Księżę preferuje w polityce wojnę (model władcy feudalnego). Dzięki tej opozycji (podkreślonej między innymi dwiema kontrastowymi scenami — sceną eleganckiego dworskiego fechtunku i obrazem brutalnej wojny) Bertram ma możliwość egzystencji i wyładowania instynktu walki w innym modelu państwa w momencie, gdy sprzeciwia się swojemu władcy.

Zależności społeczne akcentuje reżyser rozbudowanym wątkiem sługi Hrabiego Rousillonu. W czasie bitwy, kiedy Bertram jest bliski utraty życia i chorągwi, sługa przychodzi mu z pomocą. Zostaje ranny. Kiedy Hrabia przyjmuje honory zwycięzcy, z boku sceny sługa, krzywiąc się z bólu, opatruje krwawiącą ranę. Wprowadza też Swinarski innego służącego — Hindusa, pazia Hrabiny (czy nie na dowód rozwijającego się imperium?). Akcentując zarazem mechanizmy rządzenia — dziwnie wszechobecných Panów Dumain czyni oczyma i uszami dworu.

Postać Króla w sztuce jest wyraźnie rozbudowana, nie ogranicza się do funkcji. Król także zostaje postawiony wobec dylematu władzy i natury. Młodzi panowie, kornie stojący przed Majestatem, godzą się pod okiem Króla i Lafeu, szarej eminencji dworu, na małżeństwo z Heleną (akt II, sc. III). Bertram kryje się z boku za Parollesem. Helena wyciąga po niego rękę. On jeden wśród kandydatów się buntuje. „Nie mogę kochać i kochać nie pragnę.” Jego odwaga imponuje Królowi. Król ma świadomość dwuznaczności

swojego wielkiego monologu o równości krwi, wypowiada-
nego w momencie, kiedy ingeruje w najbardziej intymne
sprawy poddanych. Ale racja stanu jest ważniejsza. „To
o mój honor idzie, więc go muszę / Ratować teraz siłą mo-
jej władzy.” Swinarski zmienia tu pierwotne tłumaczenie
Słomczyńskiego, ażeby wypunktować i uogólnić słowa
Króla.⁸

Obraz natury w sztuce nie wymaga komentarza — od
lat ta komedia uważana jest za gorszącą, nieobyczajną,
zgoła niesmaczną. Jakby drwiącym znakiem wizji natury
w przedstawieniu są, raz po raz pojawiający się na scenie,
dwaj monstualni, półnaczy kulturyści. Natura oznacza
tu czystą biologię — instynkty silne i ciemne. Wszechwład-
nie panuje Eros. Na zasadzie odwrócenia — w przedsta-
wieniu starsi są najbardziej pochłonięci erotyką. Jak ina-
czej wyjaśnić dziwne upodobanie Hrabiny do rozmów
z wulgarnym błaznem? Dlaczego, kiedy wysyłają go na
dwór, żeby sprawdzić jego maniery, składa mu dworskie
ukłony wzdychając: „Oby jeszcze raz stać się młodą”
(akt II, sc. II)?

W przedstawieniu Hrabina bynajmniej nie rezygnuje ze
swojej kobiecości. Lubuje się w tym, co niezwykle i wy-
naturzone. Widziana w pierwszej scenie jako dostojna wdo-
wa zakryta czarnym welonem, pojawia się później w ne-
gliżu, z łysą głową, aby w obecności pazia i błazna
dokonać toalety. Pieści wachlarzem nagi tors pazia, bawiąc
się zazdrością Błazna. Izabela Olszewska (Hrabina) jest tu
drapieżna i władcza — niby od niechcenia bawi się wa-
chlarzem, odchylona do tyłu, spod przymkniętych powiek
obserwuje reakcje. Chichocze przy tym, ale nie traci wy-
niosłej postawy podkreślanej władczymi gestami rąk. Paź
strojny w turban jest niemal karłem. Błazen zaś (Jerzy
Nowak) jest stary i pokraczny, ma powykręcane ręce i no-
gi, skrzekliwym głosem opowiada swoje grube kalambu-
ry, ilustrując je równie plugawymi gestami. Izabela jest
tylko jego konceptem, prowokacją dla Hrabiny, z którą
prowadzi erotyczne gry. Hrabina składa mu głęboki ukłon:
„Panie, czy jesteś dworzaninem?” Błazen wkłada jej rękę
pod spódnicę, ona tylko udaje oburzenie. Kiedy wspomina
o chłóście, Błazen kładzie się okrakiem na ławie i błagal-
nie wzdycha: „O Boże, pani, nie szczędź mnie” (akt II,
sc. II). Hrabina znudzona zabawą wyrzuca go. A Błazen
czasami — tak jak wtedy, gdy śpiewa liryczną piosenkę

(akt I, sc. III) — pokazuje swoje prawdziwe uczucia. Bo Błazen kocha Hrabinę.

Lafeu w przedstawieniu też nie jest wolny od namiętności. Podejrzane jest w sztuce zainteresowanie, jakim darzy Parollesa. Czy można mu wierzyć, że chodzi tylko o dobro Bertrama i zachowanie społecznej hierarchii na dworze? Wiktor Sadecki (Lafeu) nosi więc złoty kolczyk w uchu, chodzi lekko — choć bez przerysowania — roztańczonym krokiem, ma miękkie wytworne gesty. Najpierw swoją elokwencją chce uwieść Parollesa, kiedy to mu się nie udaje, obraża go (akt II, sc. III), a potem wszelkimi dostępnymi sobie sposobami (a jest u władzy) stara się poniżyć Parollesa w oczach Bertrama i dworu. Chce swoje stosunki z Parollem doprowadzić do relacji, jaką znamy z dworu Hrabiny: do uległości erotycznej narzuconej drogą zależności społecznej.

I to mu się udaje. Na końcu są już razem — Błazen i Parolles (akt V, sc. II). Wychodzą z obu stron sceny, obaj zgarbieni i pokraczni, sobie podobni. Błazen przekazuje Parollesa Lafeu: „Oddaję go w ręce jego lordowskiej mości.” Odchodzi. Lafeu jest wyniosły i pozornie obojętny. Parolles zgięty w kabląk łąsi się do niego bez odrobiny godności, obrzydliwie oślizgły w swej uniżoności. „Panie mój — jestem człowiekiem okrutnie zdartym przez fortunę” — skamle. „Masz tu pół pensa” — powiada Lafeu i odchodzi. Ale Parolles zachodzi mu drogę, płaszczy się przed nim coraz bardziej. Lafeu wreszcie zatrzymuje się, wyniosły i drwiący, bawi się trzymanymi w ręce rękawiczkami. W końcu pozornie zdenerwowany, a naprawdę erotycznie podniecony, policzkuje rękawiczkami Parollesa, zaciekle wymierza razy, coraz szybciej. Dyszy, czerwienieje. A Parolles nadstawia twarz, niemal nachodzi na niego, dziękczynnie przyjmuje uderzenia, dochodząc do granicy upodlenia.

Siła, jaką daje społeczna pozycja, pozwala na zaspokojenie instynktów. Przemocą, za cenę uprzedmiotowienia partnera i zniszczenia wszelkich żywych uczuć. To skrajne wnioski, wyprowadzone z relacji między Hrabinią i Błaznem, jeszcze wyraźniejsze w relacji Lafeu — Parolles, których stosunki wieńczy właściwie prostytutka. Na tę drogę wchodzi Helena. A przy tym wszystko odbywa się pod płaszczykiem dbałości o porządek i dobro. Helena naprawdę wierzy, że działa dla dobra Bertrama: odgrodzi go od zgubnych wpływów Parollesa, zapewni mu łaskę Króla, zapew-

ni ciągłość rodu, o co przede wszystkim chodzi Hrabinie.

Gwałt jest najbardziej skrajnym przykładem zaspokajania siłą i przemocą (wprost fizyczną) instynktu. Scenę gwałtu wyprowadził Swinarski ze zdania jednej z kobiet florenckich oglądających przemarsz wojska: „O, już nas wypatrzył” (akt III, sc. V). Podobnie jak sąsiadujące sceny walki wyprowadził z informacji o wygranej bitwie, a procesję pielgrzymów z informacji, że Helena udaje pątniczkę. Te trzy sceny, które zostały specjalnie wyeksponowane w przedstawieniu, kończą pierwszą jego część. W całości „dopisane” do sztuki, są kulminacją i spiętrzeniem wyprowadzonych z niej tematów. Łączy je ekstremalność — sytuacja zbiorowego paroksyzmu. Helena w imię Boga przywraca społeczny porządek; religijność doprowadzona do skrajności, spotęgowana przez zbiorowość, prowadzi do fanatyzmu, a ten bywa groźny. Społeczeństwo sankcjonuje wojnę, a wojna usprawiedliwia zbiorowe wyzwolenie najbardziej prymitywnych, pierwotnych instynktów. Toteż te sceny są wariacją na główny temat — pogodzenia porządku społecznego (w sytuacji specjalnej, ekstremalnej) i natury (sprowadzonej do poziomu instynktu).

Na scenę wpada pątniczka. Płoszy ją głośny wybuch. Przypadkiem wtargnęła na pole bitwy. Wycofuje się z przeraźliwym wrzaskiem. Na scenę wpadają z obu stron żołnierze. Toczy się bitwa bezpardonowa, brutalna, na szpady, pięści i kopniaki. W huku i wrzasku. Rany w niej otrzymane — tak jak ta służa — krwawią i bolą naprawdę. A potem — znowu nienaganni — panowie otrzymują z rąk Księcia Florencji honory zwycięzców. Dumnie wynoszą zdobyte sztandary.

Pątnicy w fanatycznym pochodzie okrażają scenę. Ktoś ugina się pod krzyżem, inni niosą kobietę zachłystującą się spazmatycznymi okrzykami, jeszcze inni demonstrują religijną ekstazę biczowaniem, pełzaniem na klęczkach. Bliscy zbiorowej hysterii, przeraźliwie zawodzą religijne pieśni.

Helena odłącza się od nich. Na środku sceny, przy wielkim drabiniastym wozie z sianem stoją kobiety, do których podchodzi. Razem czekają na przemarsz wojsk (akt III, sc. V). Kiedy przychodzą żołnierze, kobiety kryją się na wozie. Pierwszy wchodzi sługa, który w korycie obmywa rany. Potem dumnie wchodzi Bertram, za nim żołnierze. Rozkładają się na proscenium. Bertram rozbiera się do pasa i myje w korycie. Stojący obok Parolles — smutny

i przygaszony — delikatnie polewa wodą plecy Hrabiego. Jeden z żołnierzy wypatrzył za wozem Violentę. Gwizdże na współtowarzyszy, grubym gestem wskazuje wóz. Rzucają się tam, wyciągają krzyczącą, opierającą się wszystkimi siłami dziewczynę. Siłą wyciągają ją za kulisy, a potem wpychają za nią Bertrama. Sami stają w półkołu wokół kulisy, gdzie tamci zniknęli: sekundują i równocześnie uczestniczą w gwałcie. Miarowe, coraz szybsze ruchy bioder, coraz głośniejsze dyszenia podnieconych świadków. Jeden z żołnierzy zauważył biegającą po scenie gęs. Goni ją, łapie przerażone ptaszysko i ciągnie za wóz. W kulminacyjnym momencie gwałtu zza wozu ulatują piórka gęsie.

Teraz żołdacy walą się na proscenium. Bertram dumnie, przy aplauzie towarzyszy, wraca na scenę. Wlewa sobie za pas garść wody z koryta. Pomruki podziwu. Zza kulisy wychodzi Violenta. W całkowitej ciszy, potrzymując obszarpaną sukienkę, idzie półprzytomna wzdłuż leżących mężczyzn. Dochodzi do środka sceny. Sługa chce jej pomóc. Wyciąga rękę. Wtedy podrywają się żołdacy i wybiegają za krzyczącą dziewczyną. Na końcu żołnierz wlokący za szyję „swoją”, uduszoną już gęs. Spod wozu gramoli się Wdowa. Otrzeputując z siana spódnice komentuje spokojnie: „Już wojsko przeszło.”

Tę scenę oglądają oboje — Helena i Parolles. Helena wychodzi spokojnie za Wdową. Parolles zostaje na furze siana. Siedzi zadumany w fioletowym świetle zachodzącego słońca. Na tym obrazie zasuwa się kurtyna. A wątki obu postaci — jak już wspomniałam — są prowadzone równolegle.

Na początku stają oboje przed obliczem Króla. Parolles w dopisanej przez reżysera scenie (akt. I, sc. II) — nieporadnie, ale bardzo gorliwie naśladuje zachowanie Bertrama. Wymachuje kapeluszem, kłania się zbyt często i zbyt nisko. Wiedząc, że Lafeu jest szarą eminencją dworu, stara mu się podliznąć. Drepce za nim, potakując każdemu jego słowu. A Lafeu, zachwycony wdzięcznym słuchaczem, peroruje. Ale kiedy tylko Parolles, ośmielony, pozwala sobie na dłuższą kwestię — utrzymaną w stylu gadania Lafeu — ten wpada w furję. Purpurowieje, ze złości nie może wydobyć słowa, wreszcie przywraca Parollesa do porządku. Odczytuje w nim — i słusznie — własną karykaturę. Powszeczna niechęć do Parollesa jest w przedstawieniu tym spowodowana, że nieporadnie, nieumiejętnie naśladując dworaków, odślania ich i ośmiesza. Zna postaci dworu i nie

umie skrywać wiadomości na ich temat. Poucza Bertrama: „Winienes być bardziej wymowny wobec nich [panów Dumain], gdyż są pióropuszem na kapeluszu wieku, umieją się poruszać w takt właściwej muzyki” (akt II, sc. I). On sam nie bardzo potrafi być podobnym pióropuszem.

Helena wchodzi na dwór inaczej. Przychodzi do Króla wystrojona w białą, haftowaną perełkami sukienkę, ale pod pachą ściska swój kuferek, jak baba kurę. To prostaczka. Ucieka na widok Majestatu, potem wepchnięta przez Lafeu kłania się nisko i zaczyna z wysoka. Oddycha z ulgą, gdy Król jej przerywa. Maniery i konwenanse to nie jej domena. Toteż zadziwia Króla — najpierw swoim tupetem.

Działa wszystkimi dostępnymi metodami. Jest jak lekarz konkretna i rzeczowa, nie zapomina nawet zajrzeć do oka zdziwionego tym nieco pacjenta. Egzaltowana i patetycznie napuszczona, gdy chce potwierdzić swoje racje, posilkuje się Niebem przypominając, że ono „maluczkiem często wolę swą powierza” (akt II, sc. I); wznosi przy tym do góry ręce, demonstrując wiszący na szyi krzyżyk. Jest też trochę zalotna. Bywa skromna i pokorna — stoi ze spuszczonej oczami i złożonymi rękami, jak wcielenie niewinności. Gra — w każdym słowa znaczeniu — znakomicie.

Posiada zadziwiającą energię i moc niemal magiczną. Choroba Króla nie tyle polega na fizycznej słabości (choć na niej także — ma sparaliżowane nogi i jest na scenę wnoszony w lektyce), ile na całkowitym braku chęci życia. W pokazanym na scenie zabiegu Helena dosłownie przelewa w niego swoją siłę witalną. Król leży na ławie. Helena dokładnie podciąga rękawy, wylewa na dłonie eliksir, jeszcze żegna się i mocnymi, precyzyjnymi ruchami masuje plecy Króla. Celebryje każdy gest — bo też jest to szamański rytuał. Potem, tak jak dziecko, uczy go chodzić.

Za swoje zasługi żąda męża. Parolles jest obecny w scenie wyboru małżonka. Tym tłumaczy się nagła zmiana w jego zachowaniu wobec Lafeu (akt II, sc. III). Przeraża go dwór, siła władzy, którą sobie w pełni uświadomił. Czeką go jeszcze jedno rozczarowanie. Jest obecny w scenie wymuszonego pocałunku Bertrama i Heleny (akt II, sc. V). Zauważa, że ten pocałunek nie wywołuje w Bertramie wstrętu. Obserwuje oboje z boku, bardzo tym zaskoczony.

Helena w swoim upartym dążeniu do celu ma moment wahania. „Czy ja wygnałam cię [...] byś został celem dy-

miących muszkietów. [...] Wróc do Rousillonu, Hrabio [...] Odejdę..." Po raz pierwszy od początkowego monologu jej miłość staje się wiarygodna, budzi współczucie. Ale za moment słowa: „Przyjdź nocy ciemna” — Helena mówi już radośnie. Ma nowy pomysł, jak usidlić Bertrama.

Do końca jest postacią nieodgadnioną. Mimo wszelkich analogii bardzo różni się od pozostałych. W świecie rozszałej zmysłowości jest właściwie bardzo chłodna, trochę chłopięca. Czy więc kieruje nią namiętność? Nie umie prowadzić dworskich gier (w które usiłuje wdroić ją Hrabina), jest prostytutką, a równocześnie gra z nich wszystkich najlepiej i najbardziej skutecznie. Jest ograniczona i pełna fantazji, zadziwiająco naiwna i przedwcześnie dojrzała. Wzrusza i przeraża. To tyleż zasługa reżysera, ile aktorki. Pod koniec Helena traci jednak pasję i żar. Doprowadza dzieło do końca. Ale kiedy resztkami sił wloką się z Wdową i Dianą poprzez śniegi i zawieruchy, powtarza, jakby sama siebie chciała przekonać o słuszności drogi: „Bo wszystko dobre, co się dobrze kończy.” Gorzko, już bez wiary.

Parolles nie sprawdza się na dworze, nie sprawdza się też na wojnie. Jego oszustwo (sprawa bębna) zostało zde-maskowane. Żołdacy — trwa ciągle czas wojennego rozpamiętania — znęcają się nad nim z dużą radością. Tym większą, że obnaża sekrety ich dowódców. A i panowie — o ile zeznania nie dotyczą ich osobiście — z przyjemnością wysłuchują relacji kompromitujących towarzyszy. Parolles skutny, sponiewierany, z zawiązanymi oczyma, pod groźbą utraty życia mówi. Stara się z ogromną gorliwością zdradzić wszystko. Jest podłym tchórzem i zdrajcą. Zdradza nawet i szkaluje swego najlepszego przyjaciela (akt IV, sc. III). Obnaża innych i obnaża siebie. Wreszcie żołnierze odślaniają mu oczy. Panowie ustawiają się przed nim. Nie śmie podnieść wzroku, po butach poznaje osoby. Poznaje Bertrama — patrz na siebie.

Wszyscy wychodzą, żołnierze wyprowadzają wóz. Ostatnia wychodzi Hrabina — raz jeszcze dawni przyjaciele mierzą się wzrokiem. Parolles zostaje sam na pustej, jasno oświetlonej scenie. W samych gatkach z rozwichrzonymi włosami, przygarbiony — już nigdy nie wróci do wyprostowanej postawy. Mówi w zupełnej ciszy:

Dzięki wam jednak! Gdyby w mojej piersi
Wielkie serce biło, pękłoby teraz.

Kapitan? Koniec z tym tytułem.
Ale jeść będę i pić i spać smaczno
Jako przystoi dzielnym kapitanom
To więc, czym jestem, wyżywić mnie musi.
Mieczu mój, rdzewiej. Uciekaj precz wstydzie.
Ty żyj, Parolles, bezpieczny w ohydzie.
Niech z błazeństw żyje, kto błaznem zostanie.
Ziemia dla wszystkich ma chleb i mieszkanie:
Pójdę za nimi.

Już Szekspir wypunktował ten monolog: jest to jedyny moment, w którym Parolles mówi wierszem. O znaczeniu, jakie do niego przywiązywał Swinarski, najlepiej świadczy fakt wielokrotnie zmienianego przekładu.⁹ Reżyser wykreślił całkowicie motyw samochwała, bardzo stonowany także w całym przedstawieniu. Inne zmiany prowadziły w kierunku uogólnienia, rozszerzenia zakresu znaczeniowego słów, by nadać im sens prawd uniwersalnych, a równocześnie zwiększyć dramatyzm i dynamikę monologu. „Wielkie serce” znaczy więcej niż „dzielne”. „Pójdę ich szukać” to tylko oznajmienie o czynności — „pójdę za nimi” to wybór szeroko rozumianej drogi. „A jednak cieszy mnie to” — to potwierdzenie własnej miernoty, „dzięki wam jednak” — to już świadomość wartości cierpienia. Swinarskiego, tak jak Szekspira, interesują „rather men than man”. Penetruje to, co jednostkowe i indywidualne, by dojść do uogólnienia.

Ta scena, obraz człowieka stojącego samotnie na pustej scenie, ma siłę wielkiej metafory. To scena rozpoznania — siebie i losu. Do poznania prowadziło cierpienie. Wkracza tu motyw czysto tragiczny: cierpienia, które poprzez poznanie wznosi na wyższy stopień człowieczeństwa. Parolles, zewnętrznie coraz bardziej zgarbiony i stłamszony, urasta do rangi bohatera tragicznego. Ale, oczywiście, stać się nim nie może. Osiąga ludzką godność i zaraz potem, nie mogąc żyć poza społeczeństwem, godzi się na rolę, jaką mu wyznaczono, godzi się na podłość i ohydę, nawet na prostytutkę.

Ciekawa była w tym momencie reakcja publiczności. Część widowni siedziała porażona, część śmiała się głośno. Bo cóż śmieszniejszego niż obnażony oszust, błazen czy samochwał. Powinien zostać wykpiiony. Tak było co najmniej od czasów Plauta. I Szekspira wyobrażenia na temat tragizmu były — jak twierdzi Auerbach — arystokratycz-

ne. Wzniosłość przynależy królom, a nie błaznom. Lecz równocześnie błazen jest tym, który widzi więcej i jaśniej. I tu już na pewno Swinarski nie rozmija się z Szekspirem.

Parolles i Helena — każda z dwóch głównych postaci — wskazuje na inny temat przedstawienia, inną jego interpretację. Parolles pełni w obrębie świata przedstawionego funkcję, jaką przyjął na siebie reżyser, który go przedstawia. Funkcję demaskatora. Tego, który odsłania prawdziwe intencje, pokazuje metody działania i ich skutki. Na wstępie wspomniałam scenę, w której za przyzwoleniem Wdowy Diana uwodzi Bertrama. Wdowa jest dobrą matką — we własnym mniemaniu (czyni wszystko dla dobra córki), w mniemaniu społeczeństwa, w którym żyje, a także w naszym, bo ten świat nie jest znowu tak od naszego odległy. I jest rajfurką własnej córki — dopowiada, wystraszając Szekspira, Swinarski.

Wszystkie postaci i zdarzenia pokazywane są równocześnie w dwu perspektywach — tak splatają się w jedno całkowicie przeciwstawne sądy, które je określają. Wdowa jest dobrą matką i rajfurką własnej córki. Diana — cnotliwą kurtyzaną. Akt największego tchórzostwa jest aktem najwyższej odwagi. Antynomie nakładają się na siebie i spiętrzają. Co jest prawdą, a co jej pozorem? Gdzie jest granica między Dobrem i Złem?

Wszyscy przecież dążą do dobra i ich działanie zostaje uwieńczone sukcesem. Helena zdobyła wreszcie małżonka, Hrabina doczeka się potomka, Król zachował autorytet władzy, Lafeu utrzymał hierarchię na dworze, Diana znajdzie męża, Bertram odzyskał łaskę Króla. Wojna została wygrana i nastał pokój. Powrócił społeczny porządek.

Postaci łączą się w pary, w spokojnym miarowym rytmie dworskiej pawany zataczają z partnerami taneczne kręgi. Czarne sylwetki odcinają się wyraźnie (jak na początku przedstawienia) na tle jasnego horyzontu, na którym rysuje się koronka skrzyżowanych halabard. Tańczą jak figuynki pozytywki, którą nakręca...? To pytanie pozostaje w zawieszeniu, ale zostało postawione. Może społeczny ład ma wyższą sankcję? Wtedy rację miałyby Helena w swoim upartym (aż irracjonalnym) dążeniu do wydobycia świata z początkowego chaosu. Wtedy wojna miałaby sens święta — czasu wielkiego rozpasania, zanegowania norm, czasu, w którym oczyszczone zostają społeczne ropy, aby mógł zostać odnowiony świat. Wtedy przedstawienie nabrałoby znaczenia metafory *Theatrum Mun-*

di — odwiecznej komedii odgrywanej pod okiem Boga. Ale nie tylko cel interesuje Swinarskiego. Odsłania on także drogę, która do niego prowadzi. A kiedy ją pamiętamy, zakończenie staje się triumfem niemoralności. Wszystkie istotne ludzkie wartości zostały zniszczone i przynajmniej niektórzy — tak jak wcześniej Parolles — mają tego świadomość. Helena wie już, że małżeństwo nie da jej szczęścia, zabiła nawet w sobie miłość do Bertrama. Król wie, że rządził w niewłaściwej sferze i zniszczył życie obojga. Podobnie Hrabina. Wiemy, jakie pobudki prowadziły Lafeu, wiemy, jak wojna zdemoralizowała młodych panów, a Wdowa córkę. Toteż zakończenie nie jest radosne. Zostaje perspektywa trzecia — ta już należy do widzów.

„Król jest żebrakiem, gdy sztuka skończona.
Końca dobrego nadal szuka ona.” (akt V, sc. III.)

Adam Mickiewicz

DZIADY

Inscenizacja: Konrad Swinarski. Scenografia: Konrad Swinarski. Kostiumy: Krystyna Zachwatowicz. Muzyka: Zygmunt Konieczny.

Premiera w Starym Teatrze 18 lutego 1973 r.

Na przedstawienie *Dziadów* widzowie przychodzą do Starego Teatru z ogromnym bagażem oczekiwań. Przychodzą na przedstawienie narodowego dramatu, pierwsze od czasów słynnej inscenizacji Dejmka z 1967 roku, przychodzą na inscenizację Konrada Swinarskiego owianą jeszcze przedpremierową legendą. Widzowie przychodzą do teatru i od razu zostają postawieni w dosyć niejasnej dla siebie sytuacji. Zostają zatrzymani w szatni. W polu widzenia mają przesłonięty kirem obraz Golgoty zawieszony na miejscu, gdzie zwykle wisi portret Modrzejewskiej. Siedzi pod nim dziad prośzalny. Dwaj inni zebrzą na dole wśród publiczności. Teatr zamieniony w przedproża świątyni? Jak należy się zachować? Serio potraktować żebraków? Sytuacja nie bardzo sprzyja nabożnemu skupieniu. Wszyscy chcą przestudiować plan przestrzeni spektaklu, który wisi w szatni, chcą kupić program. Miejsca nie są numerowane, wszyscy więc są nieco podenerwowani — czy uda się cokolwiek zobaczyć? Tłum koło schodów prowadzących do sali widowiskowej gęstnieje. Rośnie niepokój — co to właściwie będzie?

Na dany znak wszyscy razem biegną po schodach na górę, byle prędzej, byle zająć lepszą pozycję. Widzowie nie przychodzą na obrzęd w nabożnym skupieniu, ani nawet dostojnie, jak zazwyczaj do teatru. Przychodzą na *Dziady* przepychając się, biegiem, w zgiełku i ścisku. Stają wreszcie w foyer teatru. Niewiele widać. To głowa sąsiada przeszkadza, to ramię. Ciasno, duszno, tłoczno. Trochę

niesamowicie w półmroku rozświetlonym blaskiem płonącego za oknem ogniska. U wylotu schodów widać ołtarz z obrazem Matki Boskiej Ostrobramskiej. Jest jak Głgota przesłonięty kirem. Na ołtarzu skromne wota, suche kwiatki, ogarki świec. Na środku foyer stoi wysoki, zasłonięty czarną materią stół, na nim misy z jedzeniem. Katafalk, trumna, stół ofiarny? Wokół niego stoją drewniane ławy różnej wysokości. Dalej, już ściśnięty wokół niewielkiej powierzchni wyznaczonej przez ołtarz i stół, krąg widzów.

Gdzieś z boku skrzypce zawodzą melodię, która narasta i załamuje się w niespokojnym akordzie. Ktoś chrapie za stołem. Powoli, z różnych stron, pojedynczo, grupkami, schodzą się na obrzęd wieśniacy. Przemyka chyłkiem kobieta z trzymanym przy piersi, jak dziecko, tłumoczką. Sięga po obiady, ale płoszy ją widok innych kobiet. Chowa się za stołem. Kuśtyka zgarbiona starucha. Żona prowadzi opierającego się Męża.¹ Szłocha kobieta z bochnem chleba, czyni na nim niepewnie znak krzyża. Jak inni siada za ofiarnym stołem. Wszyscy się tu znajdują, obserwują, badają. Obok Kulawej siada przy stole Ciężarna, cały czas podjada obiady gromiona wzrokiem przez inne baby. Przepycha się młoda chłopka. Hałaśliwie wpada do kaplicy gromadka młodych mężczyzn, cichną dopiero przy ołtarzu. Ale jeszcze spod ołtarza będą zaczepiać wzrokiem urodziwą Dziewkę. Gdzieś na uboczu staje młoda kobieta w żałobie. Już jest tłoczno, wszędzie, przy stole, przy ołtarzu, na poboczach foyer. Narasta pełne niepokoju oczekiwanie, rośnie napięcie. Coraz więcej głosów włącza się w śpiewne zawołanie. Coraz mocniej, coraz głośniejsz brzmi niespokojnie rozwibrowana pieśń. „Ciemno wszędzie, głucho wszędzie, co to będzie? co to będzie?”

Na stole ofiarnym staje białogłowy starzec w siermiędze. Jeszcze wydaje ostatnie polecenia — „Zamknijcie drzwi do kaplicy” i już klęcząc na ofiarnym stole wznosi w górę drżące ręce. Woła wielkim głosem: „Oto obchodzimy Dziady.” To Guślarz celebrował zaklęcia świadomy swojej magicznej mocy. Z namaszczeniem, w uniesieniu, jak w transie. A gromada wpatruje się w każdy jego gest. Guślarz odprawia pogańskie gusła, zaklina i wydaje polecenia. Pilnuje, żeby zostały dokładnie wykonane, jest wtedy rzeczowy, niecierpliwy, gderliwy po trochu. Pogania Starca, Młodzieńców... Już są gotowi.

„Jak kazałeś, tak się stało.” Zapala się garść kądzieli,

wybucho kocioł wódki, płonie wianek, sypie się ziarno. Polecenia Guślarza wykonane są nie tylko dokładnie, ale i dosłownie. Lecą skry, ziarno spada na głowy zebranych. Nie wiadomo, co jeszcze się zdarzy. Nie wiadomo, co jeszcze wybuchnie, skąd wyskoczy następna zjawia. Nie wiedzą widzowie, nie wiedzą wieśniacy, nawet Guślarz. Niepewni rozglądają się, czekają. I nagle snop światła rozświetla furkocące pod sufitem gołąbki — to duszyczki Józia i Rózi. I potem, równie niespodziewanie, za oknem, w kłębach dymu, wśród krakania wron, pojawia się Widmo Złego Pana. Zawisa nad ogniem. Upiorne — „w gębie dym i błyskawice, oczy na głowę wysiadły”. Tak samo nagle znika i wyskakuje z tyłu kaplicy, za plecami widzów. I tam wije się w męczarniach, rozdziera swój poszarpany strój arystokraty, rozdrapuje krwawiące na piersiach rany. Znika. I znowu niespodziewanie, wywołana płonącym wiankiem, zjawia się na ołtarzu Dziewczyna. Śliczna i trupio-błada, w białej starganej sukience nie może ustać w miejscu — „wiatr mną jak piórkiem pomiata”. Rozełkana śpiewa swoją piosenkę. Wysoko, na ściśniętym gardle: „Tu niegdyś w wiosny poranku...” Głos jej się łamie „la, la, la” i urywa się piosenka. A ona staje naprzeciw gromady na tle obrazu Bogarodzicy i krzyczy histerycznie, w skrajnej, pełnej goryczy rozpacz, niskim, gardłowym głosem: „Tak, Zosią byłam, dziewczyną z tej wioski.” Tłamsi kraj sukienki, przyciska do ciała ręce, coraz wyżej od nóg do piersi. Skarży się potem, ale nie uspokaja. Jeszcze raz wybucho w ataku hysterii. „Niechaj podbiegą młodzieńce” — krzyczy bez opamiętania, wijąc się konwulsyjnie na ołtarzu w niedwuznacznej pozycji. I znowu zwieje ją podmuch wiatru.

Zjawia Dziewczyny nie we wszystkim przypomina Mickiewiczowską Zosię. Tę, która biega z zielonym badykiem, „a przed nią bieży baranek, a za nią lata motylek”. Nie tylko w obrazie dalekim od pasterskiej sielanki. Zosia z przedstawienia nie może powiedzieć zmęczona nudą: „Nic mnie nie smuci, nic mnie nie boli.” I nie mówi. Odpowiednie fragmenty tekstu zostały wykreślone. Z innych reżyser zbudował obraz Dziewczyny, który też zawarty jest w dramacie. Jest to obraz tej Zosi, która „nieznajomym ogniem pała”, nie spełnionej w miłości, oszalałej w rozpacz.

Wszystkim duszom błądzącym między niebem a ziemią został w przedstawieniu dany ten sam los — cierpienie.

Ciężkim, lekkim i pośrednim. W takim samym, niczym nie złagodzonym napięciu, doprowadzonym do skrajności fizycznego bólu i w nim unaocznionym. Cierpią nawet najłżejsze duszyczki Józia i Rózi — ich ból odbija się w rozpacz kobiecy, matki może, która udręczona nim, usiłuje, mimo sprzeciwu gromady, przynieść im ulgę misą ziarna.

Gromada sprzeciwia się gestowi kobiety, gromada wstrzymuje Młodzieńców gotowych ulec wezwaniu Dziewczyny. Każdy z obrzędowników inaczej reaguje na zdarzenia. Zjawy dzieci budzą współczucie kobiet, rozpacz Matki, niewiele obchodzi Młodzieńców. Zjawy Dziewczyny u niektórych kobiet wzbudza oburzenie, gotowe są ją pobić, inne znajdują dla niej współczucie, Młodzieńców podnieca. Gromada jednoczy się najściślej w nienawiści do Widma Złego Pana. Sam widok straszliwego Widma doprowadza gromadę do stanu nieopanowanej furii. To oni — obrzędownicy — zmieniają się w skrzeczące stado żarłocznego ptactwa. Okrutni i mściwi, gotowi są gołymi rękami „szarpać na sztuki”. Wygrają, złorzeczą, bezlitośnie oskarżają. Wszyscy razem. A potem kolejno — stary skrzywdzony chłop, Kruk i Sowa, kobieta z tłumoczką przy piersi. Sowa dotąd kryła się po kątach. Teraz drapie się na stół i na oczach zebrzącego o pokarm Widma zre kaszę, zapycha nią usta, dławi się. Nieprzytomna z bólu silniejszej niż męki Widma. Oszałała wyrzuca z siebie swoją wielką krzywdę. Oskarża bezlitośnie — „Nie znałeś litości Panie.” W końcu rozwija swój tłumoczek, pusty zwitek szmat, w niemym już oskarżeniu. I zastyga w tym geście wiejskiej Niobe. Aż ukoi ją Guślarz, uspokoją kobiety.

Guślarz czuwa nad gromadą, podsyca i ucisza jej emocje. Ma tyle samo współczucia dla mąk czyśćcowych dusz i ludzkiego cierpienia. I tyleż zrozumienia. Mądry i doświadczony przewodzi obrzędowi, świadomy powagi swojej misji i nią przejęty. Gromadę rozwścieczonego „ptactwa” udaje mu się opanować z najwyższym trudem za pomocą rytualnej formuły. „Nie chciałeś jadła, napoju? Zostawcie nas w spokoju. A kysz. A kysz.” Po wybuchach nieposkromionych emocji następują chwile uspokojenia. Gromada w skupieniu wysłuchuje przestroż widm, potem znowu w narastającym niepokoju oczekuje kolejnych zjaw.

Tak w rytmie narastających i opadających napięć toczy się obrzęd Dziadów. Nakładają się jednak na nie linie napięć całkowicie niewspółbieżne z obrzędem, wyznaczają je relacje pomiędzy poszczególnymi osobami wiejskiej spo-



37. *SEN NOCY LETNIEJ* SHAKESPEARE'A. KRAKÓW, STARY TEATR, 1970. OD LEWEJ: ANNA POLONY (HERMIA), ALEKSANDER FABISIAK (DEMETRIUSZ), JERZY ZELNIK (LIZANDER). U GÓRY WOJCIECH PSZONIAK (PUK)



38. *SEN NOCY LETNIEJ*, STARY TEATR. POŚRODKU HALINA SŁOJEW-
SKA (TYTANIA)



39. *SEN NOCY LETNIEJ*, STARY TEATR. SCENA ZBIOROWA



40. KONRAD SWINARSKI NA PRÓBIE



41. *ŻEGNAJ, JUDASZU* IREDYŃSKIEGO. KRAKÓW, TEATR KAMERALNY, 1971. ANNA POLONY (DZIEWCZYNA) I HENRYK GIŻYCKI (JUDASZ)



42. *WSZYSTKO DOBRE, CO SIĘ DOBRZE KOŃCZY* SHAKESPEARE'A.
KRAKÓW, STARY TEATR, 1971. OD LEWEJ: IZABELA OLSZEWSKA (HRA-
BINA ROUSILLONU), JERZY NOWAK (BŁAZEN), WIKTOR SADECKI
(LAFEU)



43. *WSZYSTKO DOBRE, CO SIĘ DOBRZE KOŃCZY*, STARY TEATR. OD
LEWEJ: WOJCIECH PSZONIAK (PAROLLES), WIKTOR SADECKI (LAFEU);
W GŁĘBI: ALEKSANDER FABISIAK (BERTRAM)



44. *WSZYSTKO DOBRE, CO SIĘ DOBRZE KOŃCZY*, STARY TEATR. SCENA ZBIOROWA

łeczności. Są one na tyle zindywidualizowane i tak różny jest ich stosunek do zdarzeń, status społeczny, багаż doświadczeń, tak różne osobowości, że bezustannie rodzą się między nimi konflikty, powstają napięcia. Wystarczy, żeby Jałowa zetknęła się z Ciężarną, żeby Wójtowa odganiała Dziewki od mis z obiatami, żeby obok Młodzieńców pojawiła się Dziewka i już dzieje się bardzo wiele. Ale też wszystko to, co się dzieje wewnątrz gromady, dzieje się w świecie historycznym. Innym od sakralnej rzeczywistości obrzędu.

Przestrzeń obrzędu układa się w koncentryczne kręgi — zjaw, widzów, obrzędowników — skupione wokół odprawiającego guśla na ofiarnym stole Guślarza.² Posiada swoje centrum i kierunek. Przestrzeń historyczna raz po raz ją rozbija. Współistnieją razem w Części II *Dziadów*, przenikają się i ciągle wzajemnie się przezwyciężają. Chwilami obrzęd jednoczy gromadę, zspala ją i wiąże wspólną wiarą i wspólnym rytmem działań. Chwilami rozpada się. Wówczas do głosu dochodzą indywidualności wieśniaków, ich wzajemne relacje.

Dwoistość rzeczywistości II Części *Dziadów* umożliwia niejako włączenie w nią Części IV dramatu. Raz jeszcze, tym razem na dłużej, bardziej zdecydowanie zostaje rozbita przestrzeń obrzędu. Ale zdarzenia mają miejsce w jego tle i Gustaw na końcu IV Części raz jeszcze przywoła obrzęd *Dziadów*. Wraz z pojawieniem się widma-Pustelnika — Gustawa także przestrzeń historyczna ulega gwałtowniejszemu rozbiciu. Wieśniacy są obecni w czasie trwania IV Części — siedzą za stołem ofiarnym, modlą się, jedzą, śpią, czasem któryś z nich wychodzi. Niewiele, lub nic zgoła, nie rozumieją z tego, co się na ich oczach dzieje. Tym samym wyostrza się obraz społecznych sprzeczności i konfliktów.

Gustaw pojawia się na obrzędzie, kiedy nadchodzi czas „przypomnieć ojców dzieje”, jako milczące widmo. Staje na stole ofiarnym, na miejscu Guślarza. W szarej, zgrzebnej siermiedze jemu podobny. Przejmie potem — jako Gustaw i jako Konrad — jego funkcję wieszczbiarza i przewodnika gromady, narodu. I równocześnie podobny jest innym zjawom, które wcześniej, z pogranicza ziemi i nieba przybyły na obrzęd. Jak one cierpi, jak one pozostawi gromadzie moralną przestrogę.

Widmo milczy, wpatrzone w stojącą przy ołtarzu kobietę w żałobie — Pasterkę. Pasterka podnosi oczy, uśmie-

cha się dziwnie i z krzykiem wybiega z kaplicy. W tym zderzeniu spojrzeń zawiera się cała historia kochanków. Rozlegają się dzwonki ministrantów. Do kaplicy przychodzi Ksiądz z dziećmi. Ksiądz, tak samo jak wcześniej Guślarz i gromada, nie jest w stanie pojąć myśli i przeżyć Pustelnika, ale stara się go zrozumieć, chce wspomóc nieszczęsnego. Jego łagodna i w pewien sposób zrutynizowana pomoc napotyka na gwałtowny opór Pustelnika. Ksiądz wznosi w górę ręce — „Znasz ty ewangeliję?” Pustelnik reaguje gwałtownym gestem dłoni, w której trzyma nóż: „A znasz ty nieszczęście? — odpowiada krzykiem dławionym rozpaczą.

Część IV dramatu została ostatecznie w przedstawieniu bardzo okrojona (skreślono 78% tekstu). I silnie udramatyzowana. Pozbawiona większości wspomnień, przywoływanych obrazów przeszłości, skupia się na tym, co dzieje się tu i teraz. Na dialogu z Księdzem i zmaganiach Gustawa szukającego dróg wyjścia z zamkniętego kręgu miłości i rozpacz.

Pustelnik—Gustaw Jerzego Treli jest silnym, krępy męczyzną o wyrazistych rysach i mocnym, głębokim głosie. Jego szaleństwo jest do granic napiętym bólem młodego, silnego mężczyzny. Nie osłoniętym ani stereotypowym wyobrażeniem o romantycznym kochanku, ani atrybutami obłędu — owymi wstążkami i świecidełkami, w które poeta stroi Pustelnika. To nie znaczy, że stan Pustelnika nie jest bliski chorobie. Tylko inny jest jej obraz, znacznie bardziej fizjologiczny. Tak jak wcześniej u Sowy i Zosi, uczucia zakorzenione są w ciele, w nim się potwierdzają i w nim znajdują swój wyraz. Uczucia i myśli skrajnie różne zmieniają się gwałtownie, w szybkich przejściach od oskarżenia do samooskarżenia, od miłosnych wzruszeń do pełnego goryczy gniewu, od nadziei do desperacji. Jego szaleństwo jest stanem stężonego napięcia myśli, uczuć i ciała, gorączkowym i przenikliwym równocześnie dążeniem do przewyciężenia sprzeczności i splątanych myśli i emocji. Bywa w działaniu gwałtowny i nieopanowany w słowach wykrzyczanych, w szerokim, mocnym geście. Jak wtedy, gdy potrząsa potężną gałęzią jedliny, jak wtedy, gdy złorzeczy: „Kobieto, puchu marny”, kiedy wbija nóż w ofiarny stół. I zaraz zmienia ton, kurczy się w sobie, przyciska do ciała ściśnięte pięści, chowa w dłoniach twarz, głos mu się łamie, drży w tłumionym szlochu i znowu wybucha i oskarża. Żeby z czasem coraz wyraźniej zapanować

nad skrajnymi emocjami, poskramiać je i przewycięzać w rodzącej się świadomości siebie i swojej w świecie sytuacji.

Droga widma-Pustelnika—Gustawa, której obrzęd dał początek i która z powrotem wiedzie do obrzędu, nie jest drogą po orbicie koła. Gustaw, bogatszy doświadczeniami drogi, nie jest tą samą co widmo osobą. Rozpoczyna drogę próbą samobójstwa na stole ofiarnym, przechodzi potem na ołtarz. Staje w tym samym co Zosia z obrzędu miejscu. Ale tylko na początku jak ona szuka spełnienia w miłości. Godzinę miłości przenika już godzina rozpacz. Mniej rozpacz nie spełnionego w miłości kochanka, bardziej rozpacz człowieka, który zatracił się w miłości. „Na próżno! Jedna tylko iskra jest w człowieku. Raz tylko w młodocianym zapala się wieku. [...] Czasem tę iskrę oko niebianki zapali. Wtenczas trawi się w sobie, świeci sama sobie. Jako lampa w rzymskim grobie.” I tutaj jest kulminacja jego drogi, przesilenie. Dochodzi do poznania praw zgodnych z moralnością obrzędu. I przywołuje obrzęd. Jeszcze raz wieśniacy wysłuchują przestrogi, jeszcze raz Guślarz staje na ofiarnym stole. Już po to tylko, by wyprowadzić gromadę z kaplicy, gromadę wieśniaków i gromadę widzów.

Widzom dane było znaleźć się w samym centrum zdarzeń. Stoją ściśnięci tuż obok wieśniaków, o krok, o wyciągnięcie dłoni. Wśród zaklęć i śpiewów, iskiei i ziarna, wśród ludzi i widm. Są zewsząd osaczeni tym obrzędem, niemal bezbronni wobec bliskości i gwałtowności zdarzeń. Niemal zmuszeni do uczestnictwa w obrzędzie. I równocześnie bezustannie od niego odpychani. Bliskość zdarzeń atakuje i unaocznia ich jawną teatralność, każe zauważać odrębność działania tych, którzy przyszli na obrzęd i tych, którzy przyszli do teatru go oglądać. Dzieli ich nie tylko stopień fizycznej i psychicznej aktywności. Dzieli różnica doświadczeń — jest to obrzęd odprawiany przez wieśniaków. Obrzęd został zaaranżowany i jednocześnie przedstawiony w teatrze. Przedstawiony zgodnie z wyobrażeniami o tym, jak mogły wyglądać niegdyś tajemnie odprawiane gusła i kto mógł w nich uczestniczyć. Teatr nie tworzy takiej samej jak obrzęd wspólnoty, nie jest taką samą rzeczywistością — reżyser oscyluje na cienkiej granicy, jaka dzieli te zjawiska. W chwilach największego napięcia, w szczytowych fazach Części II i IV, siła aktorskiego przeżycia sprawia, że nieistotny staje się rozdział teatru i obrzędu. Widzów i aktorów łączy wspólne doświadczenie

ludzkiego losu. Ale zaraz okazuje się — najwyraźniej w Części IV — że rzeczywistość przedstawiona jest wewnętrznie rozbita. Jest rzeczywistością sacrum i historii współistniejących i nieprzyległych, tak samo jak jest rzeczywistością wieśniaków, Księdza i Gustawa — też współistniejących i też sprzecznych. Żadna z nich nie jest w przedstawieniu absolutyzowana, toteż niemożliwa jest identyfikacja widza z żadną z nich. Uczestniczyć można tylko w procesie ich przewycięzania, procesie scalania i rozbijania coraz bardziej skomplikowanej, rozwarstwionej, wewnętrznie sprzecznej rzeczywistości.

Rzeczywistość przedstawienia komplikuje się jeszcze bardziej w momencie przejścia do sali widowiskowej, gdzie mają miejsce zdarzenia III Części dramatu. Wszystko wygląda tam inaczej niż w mrocznej, zatłoczonej kaplicy-foyer. Widzowie zajmują miejsca w fotelach zwróconych — jak zazwyczaj — w stronę sceny. Ale nie scena, tylko rozciągnięty ponad fotelami, przez całą długość sali, drewniany podest, stanie się głównym miejscem akcji. Prowadzą do niego węższe podesty boczne, cała konstrukcja przecina na krzyż widownię. Obita czarną materią, zmniejszona do połowy głębokości scena staje się tylko rozszerzonym zakończeniem podestu. Ponad sceną jaśniej rozświetlone okno barokowego kościoła. To już wszystko i niewiele się tu zmienia. Potem tylko czerwony dywan pokryje drewniany podest, okno kościoła przesłoni raz jasna, raz czerwona kotara. W scenie Pan Senator pojawi się kilka stylowych sprzętów. Jest jasno, przestronnie, postaci widoczne jak na dłoni wyrastają ponad głowami widzów. Muszą oni tylko wykręcać się i wyginać w swoich fotelach, żeby ogarnąć wszystkie postaci i zdarzenia.

Przestrzeń się zmienia, ale pierwszy na podeście staje Guślarz. Zaprasza i przyzywa: „Kto marzeń tknięty chorobą, [...] Kto wspomina dawne chwile, Komu się o przyszłych marzy — Idź ze świata ku mogile, Idź od mędrców do guślarzy! Mrok tajemnic nas otacza, Pieśń i wiara przewodniczy; Dalej z nami, kto rozpacza, Kto wspomina i kto życzy!” Za nim wpadają na podest wieśniacy. Obrzęd, ich obrzęd, już się skończył, przysiedli strudzeni na podeście, już odprężeni. Muzykanci grają skocznie: „Nie łam swych rączek, niewiasto młoda...” Rozochoceni Młodzieńcy inscenizują piosenkę, podrywają do tańca Dziewki, wirują z przytupami... Salę otaczają patrole żandarmów, więzien-

ny ront. Ktoś zauważa żołnierzy, gwizdże. Wszyscy w po-
płochu uciekają. Więzień staje na podeście.

Ucieczka obrzędowników jeszcze wyraźniej niż zmiana
miejsca scenicznej akcji znaczy rozdział pomiędzy II i IV
a III Częścią *Dziadów*. Jeszcze bardziej drastycznie. Ale
równocześnie włącza wieśniaków, lud, w sferę politycznej
rzeczywistości III Części. Lud będzie jeszcze później obec-
ny na obrzeżach akcji. Przynależy do tego samego miejsca
co więzienia i salony. Tylko, ani na początku bierny, ani
potem aktywny lud nie jest w stanie pojąć, a tym bardziej
podjąć problemów związanych z sytuacją polityczną kraju,
w którym żyje. Problemów postaci Części III. Przestrzeń
zdarzeń nie tyle zmienia się, co poszerza o coraz bardziej
rozległy obszar zdarzeń i problemów w niej zawartych.

Ciągłość rzeczywistości kolejnych Części dramatu zosta-
je też w inny sposób zachowana. Guślarz wprowadza
w Część III i obrzędowe zaśpiewy będą dalej z daleka
towarzyszyć wydarzeniom. Część III nie tylko dzieje się
w tle obrzędu, ale z niego organicznie wyrasta. Wyrasta
w spektaklu z rzeczywistości scenicznej przedstawionej
w foyer-kaplicy. Dzieje się tak nie dlatego, że Część II
Dziadów narzuca wymiar obrzędu pozostałym częściom
dramatu, ale przede wszystkim dlatego, że Swinarski przed-
stawił w spektaklu Część II i IV przeczytane w perspek-
tywie Części III. Reżyser już zna problemy, przed którymi
stanie Mickiewicz pisząc Część III *Dziadów* i już wcześniej
je sygnalizuje. Wyrazne rozbieżności Części II na sferę sacrum
i historii staje się antycypacją metafizyczno-historycznej
rzeczywistości Części III. Zatem ich połączenie w ten spo-
sób staje się od początku problemem. Zróznicowanie wiej-
skiej gromady i uwypuklona obcość wobec niej Pustel-
nika—Gustawa staje się załącznikiem konfliktów społecz-
nych wydobywanych z całą wyrazistością w Części III. Ży-
cie społeczne staje się od początku problemem danym do
rozwiązania — jeszcze nieświadomemu tego faktu — Pu-
stelnikowi—Gustawowi. Jednym słowem, wszystkie roz-
wiązania, jakie przynoszą Część II i Część IV dramatu od
razu zostają pokazane jako niepełne i częściowe, domaga-
ją się dalszych działań. Równocześnie Część II i IV wyzna-
czają kierunek dążeń postaci całego dramatu, czy szerzej,
kształtującego świat przedstawiony poety, zmierzający
do spełnienia społeczeństwa, spójni człowieka z Bogiem,
wspólnoty społecznej zjednanej z rzeczywistością metafizy-
czną. Pozostają w pierwszych częściach przedstawienia

nie spełnionym ostatecznie ideałem, który dalej będzie siłą motoryczną działań przewyżających sprzeczności, zmagających się z problemami „postawy człowieka wobec nakazów moralnych, wobec wiary, Boga, narodu czy świata w ogóle”.³ Sytuacja postaci w całym przedstawieniu będzie podobna o tyle, o ile żyją one wszystkie w świecie sprzeczności, dwoistym, rozdartym. Jak dusze czyścicowe zawieszone między niebem a ziemią. I dla nich życie w tej sytuacji jest próbą sprawdzającą postać w ich postawie wobec tak przedstawionej rzeczywistości. Tak jest od początku przedstawienia, dalej tylko komplikuje się, wraz z poszerzającym się obszarem świata przedstawionego i z nim związanymi problemami, sytuacja życia postaci. I wzmacnia ich niepewność. Uczestnicy obrzędu znajdowali w nim potwierdzenie swojej drogi. Świat wartości obrzędu mógł być stałym punktem odniesienia. Nawet jeśli ciągle ulegał rozbiciu.

Przestrzeń III Części już nie jest tak ukierunkowana, chociaż na początku wydawać się może, że jest inaczej. Więzień, już w studenckiej kurtce i czarnych spodniach, staje na środku podestu. Jak na skrzyżowaniu dróg. Kapral rzuca mu koc. Zasypia nim przykryty. I wtedy po obu stronach podestu pojawiają się Aniołowie. Na środku sceny staje skrzydlaty Anioł Stróż w jasnej zbroi przepasanej różową wstęgą. W rękę trzyma miecz. Wysoko ponad sceną, pod oknem kościoła, wychylają się jak ożywione barokowe putta, aniołki. Wszyscy razem tworzą śliczny w swojej naiwnej prostocie, czystej symetrii (Anioł, cztery aniołki po każdej stronie) obrazek. Chórek chłopięcych głosów ciągnie bardzo wysoką nutę, dołączają do niego skrzypce. Ale zaraz tę muzykę sfer zakłóca dudnienie kotłów, ostre syczenie perkusji w niespokojnym rytmie. Ten drugi muzyczny motyw wprowadza grupa, która pojawia się na drugim końcu podestu. Prowadzi ją skrzydlaty Anioł w ciemnosrebrzystej zbroi. W dłoni dzierży dzidę skierowaną przeciwko Białemu Aniołowi.⁴ Przed Anioła Szarego wybiega diabelski zastęp. Belzebub w zielonym fraczku i dwa czarne, kosmate diabełki. Wszystkie diabły mają czarne kędzierzawe czupryny i czerwone różki. Stają przed Aniołem przyczajone, gotowe do skoku. Aniołowie wraz ze swymi zastępami prowadzą walkę o duszę Więźnia. Walkę dosłowną i zaciętą, na miecz i dzidę, wysokie i niskie tony, na słowa i działania.⁵

Podział stron jest wyraźny i wyraźnie oznaczone są bie-

guny przestrzeni. Aż nazbyt widoczne w misteryjnym schemacie. Więzień przekracza układ stron i z boku sceny znaczy swoją przemianę „Gustavus obiit, Hic natus est Conradus”. Dla tej przemiany konieczna była obecność obu Aniołów. I wcale nie wiadomo, po której stronie jest Dobro; a po której Zło. Aniołowie ze swymi zastępami podejmują wszystkie role postaci świata pozaziemskiego dramatu i coraz wyraźniej widać, jak nade wszystko różni je postawa wobec wiary i cierpienia. To Anioł Szary będzie jako Archanioł II w „Sądzie Aniołów” bronił Konrada, rozumiejąc słabości ludzkiej natury i współczując cierpieniu. Podczas gdy Anioł Biały jako Archanioł I płonie świętym oburzeniem — „On Cię nie poznał, on Cię nie uczył, Panie nasz wielki.”

Znikają Aniołowie. Zmieniają się więzienne warty. Dwóch żołnierzy przechodzi środkiem podestu, ponad głową śpiącego Konrada.

W świecie ludzkim, w więzieniu, ścierają się różne postawy wobec wiary i cierpienia. Scena więzienna to może jedna z najświetniejszych scen przedstawienia. Toczy się w zwartym rytmie nabrzmiewających napięć, zmiennych tonacji i nastrojów. Jest tylko ośmiu więźniów, każda postać wnosi inną barwę do nakreślonego mocną, realistyczną kreską rysunku. Więźniowie schodzą się powoli. Pierwszy przychodzi, rozglądając się trwożliwie dookoła, Jakub. Wpada Frejend. Ten nie zna lęku. Więzienie nie jest w stanie poskromić jego młodzieńczej siły, stłumić mocnego głosu, powściągnąć szerokiego gestu. Nie jest w stanie zamknąć jego otwartej, prostodusznej natury. To on będzie duszą towarzystwa. I butelki przyniesie i żartem pocieszy. Pomoże mu Feliks — równie otwarty, równie prostoduszny, bardziej tylko nieśmiały, bardziej ściszony. Z tyłu podestu staje Zan. Zgarbiony, nakryty więzienną derką, jak pasterz pilnuje swojej trzody głęboko za nią odpowiedzialny. On nie potrafi nawet na moment zapomnieć o więzieniu i krzywdzie, o cierpieniu bliskich. Nie potrafi nawet żartem oswoić grozy sytuacji. Przychodzi pocziwy Żegota, na początku rześki i pogodny, prawdziwie ucieszony widokiem przyjaciół. Z wolna pojmuje swoją i innych sytuację. Sobolewski pozostaje z boku — posępny i milczący, przytłoczony pamięcią niedawnych wypadków, których był świadkiem. Przychodzi Ksiądz Lwowicz. Nawiązują się i urywają rozmowy więźniów, ścierają postawy i osobowości. Prawdziwy spór toczy się między Zanem i Konra-

dem, tym bardziej napięty, że obaj są sobie podobni. Obaj samotni, zamknięci w sobie, obaj świadomi sytuacji i za nią odpowiedzialni. Żaden z nich nie może pogodzić się z cierpieniem. Zan nie jest w stanie powstrzymać pełnego rozpaczy gniewu, zapiekłej nienawiści. Jego idea męczeństwa, koniecznej ofiary wybranych, ma to samo źródło, co idee buntu Konrada — w sprzecznie wobec najgłębiej odczuwanego cierpienia i niesprawiedliwości. Zan i Konrad nie mówią do siebie, ale istnieją i działają, prowadząc ze sobą zaciętą, milczącą walkę o dusze i myśli towarzyszy. Wewnętrzne podobieństwo postaci równoważy ich idee — nie wiadomo, po czyjej stronie jest słusność. Swinarski robi bardzo wiele, żeby nie dać rozstrzygającej odpowiedzi. Skreśla bajkę Goreckiego, skreśla opowieść Kaprała „*unus defensor Mariae*”, nawet Konradowa obrona Maryi nie zostanie potwierdzona w swojej słusności. Pozostawia więźniów — i widzów — w niepewności, nie pozwala wybrać jednej drogi, ani też znaleźć ostatecznego wytłumaczenia sensu cierpienia. Scena więzienna ma dwa momenty kulminacyjne, w których jednoczą się więźniowie. W każdym inaczej. Raz poddani obrazowi uświęconego cierpienia, drugi raz poddani bluźnierczej pieśni.

To Zan namawia wzrokiem Sobolewskiego do mówienia. Więźniowie przysiadają na podeście, słuchają zatopieni w sobie. Sobolewski, sam głęboko poruszony, opowiada o wywozie więźniów. Bez patosu. Niemal nie podnosi głosu, oszczędny w gestach, jeszcze bardziej oszczędny w ruchach. Nie inscenizuje swojej opowieści. Relacjonuje fakty, świadomy siły ich wymowy.

Nabrzmiała cisza jest odpowiedzią na relację Sobolewskiego. Przerywa ją wezwanie Księdza Lwowicza do modlitwy. Spokojne, rzeczowe, doprowadza więźniów niemal do furii. Wybuchają tłumione emocje, napięcie wyładowuje się w ataku na Księdza Lwowicza. Powalają go na kolana, każą patrzeć w okno kościoła i śpiewają mu nad głową: „Nie uwierzę, że nam sprzyja Jezus, Maryja, Jezus Maryja.” Śpiewają świadomi bluźnierstwa. Jest to bluźnierstwo wierzących, bluźnierstwo—wyzwanie, jakby oczekiwanie na Boży znak.

Kiedy ani wiara, ani bluźnierstwo nie pomagają, więźniowie w najwyższej desperacji zatracają się w sobie. Znowu podwójnie — raz kpiąc z cierpienia, drugi raz, za sprawą Konrada, rezygnując z Bożej pomocy.

„Nie dbam, jaka spadnie kara” — więźniowie śpiewają

szyderczą, gniewną pieśń. Formują się pary, tańczą. Tańczą poloneza zamaszyscie, mocno wybijając rytm. Śpiewają mocno, głośno. Zdaje się, że rozwalą mury więzienia. Tańczy nawet niepomny już lęku Jakub, tańczy, powłócząc chromą nogą, Zan. Tylko Konrad i Ksiądz Lwowiec pozostają z boku. A reszta dalej śpiewa, inscenizuje pieśń. Powalają na ziemię Jakuba, będzie carem. Zakładają mu na szyję szarfę — więzienny koc i ciągną po ziemi, wybijając mocno rytm pieśni nad jego głową. Coraz ciszej. Ustają powoli, już rozprężeni, wyczerpani. I wtedy dopiero wybucha Konrad straszniejszą pieśnią. Siadają przed nim współwięźniowie, cicho nuca, powtarzają za nim refren. „Tak zemsta, zemsta, zemsta na wroga, Z Booogiem” — śpiewają z mocą i ciszej, niepewnie: „i choćby mimo Boga”. Tylko Zan pozostaje poza tą grupą, inni śpiewają coraz pewniej. Już gotowi pójść za nim. Ale Konrad chce więcej, chce odkryć „przyszłe wypadki i następne lata”, chce odkryć tajniki Boskich planów. Jego dziwny stan przeraża towarzyszy, chcą pomóc choremu, wstrzymują, wyrwywającego się ku własnej wizji, za ramiona. Konrad jest już sam, już nikt nie pojmuje jego przeżyć, jego wizji. Jak niegdyś obrzędownicy nie pojmowali działań widma, Pustelnika, Gustawa...

Wielka Improwizacja wyrasta z Więzienia, tak jak Część IV z Części II, Konrad, podobnie jak Gustaw z obrzędu, wyrasta z więziennej społeczności, z jej szczególnych obrzędów przeklinania i zaklinania i przekracza je w indywidualnym działaniu, w Wielkiej Improwizacji i Egzorcyzmach. Pomiędzy jednostką i społeczeństwem istnieje bardzo silny związek. Zależność tyleż ścisła, co dwuznaczna. Konrad bowiem, dążący do wyrwania narodu z niewoli i cierpienia, zostaje z niego wyobcowany. Bardzo drastycznie — poprzez sceniczną sytuację. Odchodzą więźniowie, na scenie przysiadają chłopci, ci sami, którzy brali udział w obrzędzie Dziadów. Śpią, jedzą, piją zupełnie obojętni na zmagania Konrada.⁶

Z foyer dobiegają cicho dźwięki obrzędowej pieśni. Konrad leży na scenie. „Samotność! — Cóż po ludziach? Czym śpiewak dla ludzi?” — w tych pierwszych słowach Wielkiej Improwizacji nie ma dumy, tylko pełna goryczy rozpacz. Zaczyna dialog z Bogiem w niepewności i niepokoju, bo Bóg jest milczącym partnerem Konrada, o czym w całej Improwizacji Jerzy Treła nie pozwala zapomnieć. Duma, poczucie siły, zachwycenie się twórczą mocą rodzi się wol-

no, narasta, aż dochodzi do uniesienia, do miłosnej ekstazy — „Kocham Was, me dzieci wieszczę”, i rodzi pogardę — „Depcę Was wszyscy poeci”, i znowu porywa siłą pieśni. Konrad już stoi na podeście, już wzbija się do lotu, wznosi w górę ramiona, wznosi głos. Już wyzywa — „O Ty, o którym mówią, że czujesz na niebie!” — I zaraz, już pokorniej, błaga, prosi, zaklina, przyzywa. Coraz bardziej udręczony, szarpany gniewem, miłością, żarliwym pragnieniem, by „zanucić pieśń szczęśliwą”, poczuciem własnej mocy i własnej słabości. Z impulsu myśli i uczuć rodzą się działania, poddane rytmowi wewnętrznych przeżyć, gesty odkrywanie, a nie przytaczane, na wskroś organiczne. Zdają się być czystą ekspresją przeżyć, nierozdzielnych na sferę emocji i intelektu. Do granic napiętym działaniem przekraczającym opór materii ciała, głosu, przestrzeni. Swojego Boga Konrad „umiejscawia” w górze, ponad podestem, jest tam niedosiężny. Konrad z najwyższym wysiłkiem pokonuje pochyłą przestrzeń podestu, już dochodzi do jego centrum i zaraz stacza się w dół powalony słabością ciała, jakby epileptycznym atakiem. Narasta napięcie podbijane tętniącą muzyką, anielskim zrywem, przeczą sobie do granic rozwibrowane uczucia, rozpacz i wątplenie, miłość i gniew, siła i bezsilność, aż z najgłębszego bólu rodzi się desperackie wyzwanie: „Krzyknę, żeś Ty nie ojcem świata, ale...” „Careem” — krzyczy Belzebub, dopada Konrada i z triumfującą miną wplata się w niego. Diabełki sprzeczą się, wywijając koziołki na podeście.

Wpleciony w Konrada Belzebub to zapowiedź Egzorcyzmów. Ale tam Konrad nie będzie już samotny. Kiedy wstrząsa nim wielka choroba — „Przepaść, tysiąc lat” — są przy nim Feliks, Kapral, Ksiądz Piotr. Współczujący. Ksiądz Piotr zostaje z Konradem, który jeszcze półprzytomny wyrывa się: „Widzę ciebie, Rollison.” Krzyczy: „Ratunku!” I dopada go Belzebub, z tyłu chwyta za ramiona. Szatan — Belzebub z różkami, nieśmieszny, groźny, silny, przebiegły. Trzyma mocno. Już są razem, szczepieni w jeden organizm. Potworny dwugłowy stwór pełza, łasi się, naciera, wysuwa głowę, poczwórne ręce, nogi, mówi dwoma na przemian głosami. Przewala się, mocuje, nie może zerwać, ale dopasować też się nie może. Szczepione ramionami postaci siłują się, przeciągają, walczą w mocnym uścisku. Naprzeciw nieujarzmionej bestii stoi Ksiądz Piotr. Kruchy, niepozorny. „Exerciso te.” Nie może znieść tak wielkiego cierpienia. Cała jego siła tkwi we współczują-

cej miłości. Zwycięża szatana. Konrad dosłownie przerzuca przez siebie Belzebuba. Pada wyczerpany. Belzebub czmycha. Konrad podnosi się, rozgląda wokół siebie, jakby z nagle przebudzony z koszmarnego snu. Już jest przy nim Ksiądz Piotr. „Któż mi dał rękę? Dobrzy ludzie i anioły! Skądże litość wam do mnie schodzić do tych dołów? Ludzie? — Ludźmi gardziłem, nie znałem aniołów!”

Ten moment w przedstawieniu Swinarskiego jest szczególnie ważny. To moment rozpoznania i zapowiedź kolejnej przemiany Konrada. W nim zyskuje sens cała, pełna udręki, droga bohatera przez Improvizację i Egzorcyzmy.

Teraz Konrad i Ksiądz Piotr łączą się w jedno. Konrad zasypia na środku podestu, Ksiądz Piotr kładzie się krzyżem obok niego, przykrywa go swoim ramieniem. Ponad nimi sprawują sąd Aniołowie. I razem śnią sen o upragnionej spójni człowieka z Bogiem — Sen Ewy.

Chórek anielskich głosów śpiewa wysoko pełną prostoty i słodczy pieśń: „Pokój temu domowi, spoczynek grzesznikowi.” Ewa zbiega z góry podestu ponad głowami leżących, zwiewna, lekka, jasna. Roztacza wokół siebie krąg kwiatów i zamyka się w jego środku, upaja się rozkosznym obrazem w czułym uniesieniu, w mistycznej, erotyzmowi bliskiej, ekstazie. Ożywa róża. Odchodzą Aniołowie. Ewa nieruchomieje, podnosi się, nasłuchuje, powtarza zasłyszane w głębi słowa Róży. Delikatnie trzyma w dłoniach niewidzialny kwiat. Nie rozumie, co do niej mówi, powtarza niepewna: „Ja będę ją bawił, nim błysnie ranek: Na sennym jej sercu złożę me skronie.” — Już zaczyna rozumieć: „Jak święty apostoł, Pański kochanek, Na boskim Chrystusa spoczywał łonie.” Sztaywnieje, Róża przebija jej serce. Ewa w bólu wybiega.

Teraz podnosi się Ksiądz Piotr. Nad leżącym Konradem wznosi modlitwę do Boga. To modlitwa pokornego i cichego sługi, nieśmiała i żarliwa. Bardzo jest oszczędny w geście i ruchu, nie podnosi głosu, cały skupiony na kierowanych ku Bogu myślach i uczuciach, na treści gnębiących go obrazów. Bóg Księdza Piotra „jest” ponad nim, z góry spływa na niego wizja, której się poddaje. Działa jak medium, niemal bezwiednie naśladuje gesty konającego na krzyżu Chrystusa. Drobnny i słaby, zdaje się być zbyt kruchym naczyniem na ciężar spraw, które są mu dane. Ciało z najwyższym trudem wytrzymuje ogrom skupienia i napięcia, słowa wydobywają się z wysiłkiem, ledwie starcza oddechu. Przyjmuje wizję pokornie, ale w naj-

wyższym stopniu nią udręczony, porażony, błagający o zmiłowanie. A wizja odkupienia, wizja zstępującego „namiestnika wolności” przerasta go. W uniesieniu, podniecony, jakby nie mógł nadażyć za uciekającymi obrazami, mówi na jednym oddechu, natężając wszystkie swoje wątle siły. Kończy już ostatkiem sił, półprzytomny: „Z matki obcej: krew jego: dawne bohaterzy, A imię jego: czterdzieści i cztery.” Już zamierającym szeptem, ostatnim tchem powtarza „Sława! sława! sława!” Zsuwa się nieprzytomny na ziemię. Podnosi go Kapral. Niesie przed sobą na rękach omdlałą, rozkrzyżowaną postać Księdza Piotra.

Aniołowie nie powiodą w przedstawieniu duszy Księdza Piotra w „niebo trzecie”. Jego wizja została w spektaklu przedstawiona na tych samych prawach, co inne sny i widzenia. Jest to wizja bardziej mistyczna niż prorocza. Ksiądz Piotr też w przedstawieniu nic nie wie o przyszłym wywyższeniu Konrada (Egzorcyzmy, skreślone wiersze 189—194), nie zna losu Doktora (Pan Senator, wiersze 368—369), nawet nie poucza przypowieściami Senatora (Pan Senator, wiersze 572—609). Jest w nim wiara, ale wiara, która zna zwątpienie, nie ma w nim pewności co do przyszłych losów świata. Ustawienie postaci i widzenia Księdza Piotra ma znaczne konsekwencje w dalszym rozwoju scenicznych zdarzeń.

Improwizacja, Egzorcyzmy, Widzenia, miejsca w kompozycji dramatu centralne, rzutują na kształt rzeczywistości przedstawionej w dalszych scenach dramatu. W przedstawieniu wyznaczają go nie tyle prawda mesjanistycznej idei objawionej Księdzu Piotrowi, ale prawda, którą swoim życiem zaświadczył Konrad. Wartość cierpienia ujawnia się w procesie doskonalenia tak jednostki, jak społeczeństwa. Ksiądz Piotr został niejako „naznaczony” Konradem i w pewien sposób kontynuuje jego drogę po przemianie. Ale nie jest z nim tożsamy. Innym odbiciem drogi Konrada jest droga Rollisona. Sam Konrad natomiast jest obecny przede wszystkim jako poeta, który zgodnie ze swoją zdobytą wiedzą i doświadczeniem kształtuje zdarzenia dalszych scen dramatu. Tych scen dramatu, które obejmują już zupełnie inny obszar rzeczywistości. Zmienia się nawet wystrój sali. Lokaje rozciągają na podeście czerwony dywan (wyrzucają z podestu Konrada). Okno kościoła zostaje przesłonięte czerwoną kotarą. Diabły wnoszą na pierzynie śpiącego Senatora. Zmienia się sposób przedstawiania postaci — Senator jest pierwszą w spektaklu po-

stacją, którą reżyser pokazuje nie szczędząc złośliwej ironii.

Diabły za sprawą Belzebuba czmychają. Senator zostaje sam. Budzi się, wstaje. Kraciastą pierzynę zarzuca sobie na plecy jak płaszcz koronacyjny. Jest w białej przykrótkiej koszuli nocnej, zdobnej czerwonymi wstążeczkami. Zachowuje się tak, jak gdyby był w pełnej gali. Dumny i wyniosły, z twarzą jak maska nieruchomą, szerokim, pewnym gestem. Każde słowo wypowiada wyraźnie, z namaszczaniem akcentując jego treść. Idzie, kroczy w górę podestu, rozpiera go duma, syci się pogardą. Ponosi go własna wizja, już słyszy wokół „lube szemrania”, rozplywa się w rozkoszy. W rozkoszonym uniesieniu, coraz bardziej podniecony, zupełnie jednoznacznie tłamsi pierzynę — „Ach, niech umrę, Niech umrę śród tego szemrania, jak śród nałożnic moich łaskotania!” Ale już się spina, już „Cesarz wchodzi...” Już gotów jest godnie przyjąć zaszczyty, ale wyimaginowana postać odchodzi, nie zaszczyciwszy nawet spojrzeniem. A on zostaje z rozdziawionymi ustami. Załamuje się. Już nie panuje nad sobą. Nie może opanować rozbieganych spojrzeń, rozbieganych nerwowo ruchów. Zaplątuje się w pierzynę, upada, stacza się w dół podestu. Atakują go ostro rwane, wysokie dźwięki. Owe muchy, świerszcze, puszczyki, grzechotniki, przytyki, dławi się nimi, ogania, opędza pierzyną. Wreszcie pokonany upada. „Senator wypadł z łaski, z łaski, z łaski!” Półprzytomny zasypia. Wynoszą go Diabły.

Widzenie Senatora jest ironicznym odbiciem — co wyrażnie podkreśla układ ruchu scenicznego — scen poprzednich. Droga Senatora jest ironicznie analogiczna do drogi Konrada. Ta zależność i nieodparty komizm sceny, między innymi, mówi o ludzkim, nie demonicznym ujęciu postaci. To nie znaczy, że reżyser broni Senatora. Bynajmniej. Zraz okaże się, że jest on człowiekiem bez serca i sumienia, ale człowiekiem, nie demonem, nie bestią.

Diabły, a właściwie jeden z nich — Belzebub, pozostaje obecny na scenie. Zaznacza trwającą w dramacie historycznym obecność dramatu metafizycznego. Belzebub przechodzi do dramatu historycznego nie po to, by wyznaczać sfery dobra i zła, ale żeby judzić, prowokować, siać zwątpienie. Strona wyznaczona przez Anioła Szarego na podeście zostaje teraz przyznana postaciom patriotów — w Salonie Warszawskim i na balu u Senatora. I ich funkcja będzie podobna.

Ale rzecz nie przedstawia się tak całkiem jednoznacznie. Belzebub staje na środku podestu. Zdejmuje różki, nakłada białe rękawiczki — jest teraz Mistrzem Ceremonii. Kładzie w dłonie, po obu stronach podestu stoją Lokaje. Chłopi wnoszą ławki, jeden z nich będzie służył za siedzenie. Mistrz Ceremonii zgina się w ukłonie, wita przybywających z foyer gości.

Goście udają się w stronę sceny, rozprawiając o ostatnim balu. Damy, Arystokraci, Literaci tak samo przesadni w manierach, konwenansach, jak przesadne są płomienne suknie dam i pióra zdobiące ich koafiury. Prowadzą między sobą intrygi, zachowując wszelkie salonowe formy. Patriotci przychodzą z góry podestu zaaferowani zgoła innymi sprawami. Nie dbają o formy, ledwo kiwną głową w ukłonie. Patriotki, inaczej niż damy, nie dbają o podkreślenie swoich wdzięków. Noszą czarne, grottgerowskie suknie. Jedna ma na głowie konfederatkę. Są bardziej niż mężczyźni zamaszyste w ruchach, ostre w reakcjach, bardziej niż oni zapalczywe. Jedna z nich chluśnie winem w twarz Literatowi. Każda z grup demonstruje swoją wyższość nad drugą — towarzystwo pobłażliwym lekceważeniem, patriotci — zapalczywą agresywnością. Obie grupy są wyraźnie rozdzielone i w pewien sposób do siebie upodobnione. Niemal wszystkie obecne w salonie postaci przejmują bezwzględnie sposób bycia, formy obowiązujące w ich kręgach społecznych. Suknia w stylu „dandy” jest bez wątpienia takim samym krzykiem mody, jak żałobna suknia z rogatywką. Tyle, że mody gdzie indziej obowiązującej. W tym nie ma różnica. Ale podział grup okazuje się bardzo zewnętrzny. Rzeczywistą wartość, już nie grup, ale poszczególnych postaci, ujawni dopiero ich reakcja na zdarzenia. Na opowieść Adolfa o cierpieniach Cichowskiego. Nie wszyscy chcą słuchać tej opowieści, Szambelan na wszelki wypadek wychodzi. Innych, po obu stronach podestu, Adolf zmusza do słuchania.

Adolf opowiada historię Cichowskiego tak, aby nią wstrząsnąć słuchaczy. Nie wystarczą same fakty, dodatkowo je dramatyzuje, inscenizuje, odgrywa. Jest tak samo przejęty losem Cichowskiego, co swoją misją. I cel swój częściowo osiąga. Po obu stronach podestu. Zapłaczę jedna z papuzich Dam, przejmie się jeden z Literatów. Podział społeczeństwa okaże się nie tak jednoznaczny, a przede wszystkim nie tak ostateczny, jak mogło się wydawać na początku. W końcu wszystkich Mistrz Ceremonii za po-

mocą nacierających, zbyt natarczywie jak na służbę Lokajów, zgrupuje razem na środku podestu. W tym chaosie przemieszania, spowodowanym przez Mistrza Ceremonii, popiecznika Senatora i sługi piekieł, rodzi się możliwość przemiany ludzi i społecznych relacji. Wysocki przerywa kordon Lokai — „Nasz naród jak lawa...”

Senatora i jego zauszników nie jest w stanie zmienić nawet tak dojmujące zetknięcie z cierpieniem, jakie wnosi sobą Rollisonowa. W tym są nieludscy. Groza sceny Pan Senator jest tym większa, że postaci w niej przedstawione są pokazane, mimo zachowania całej konwencji salonowej komedii, wcale realistycznie. Dla salonowej komedii Swinarski buduje odpowiedni teatr, akcję umieszcza na scenie wśród stylowych mebli.

Na scenę wchodzi Sekretarz, Doktor, Pelikan, Bajkow. Tyłem, bo do Senatora wszak muszą być zwrócenie przodem. Senator wchodzi ostatni, zasiada za stołem rozparty w fotelu. Niedostępny, wyniosły, wielkopański. Po bokach siadają Doktor i Pelikan. Raczej przysiadają na brzegach krzeseł, pochyleni do przodu w stronę Senatora. Obaj drobni, wygładzeni, czujni i spięci, wyglądają jak dwa charty szykujące się do skoku na jedną kość. Gotowi są nawzajem siebie rozszarpać. Nie ma co do tego wątpliwości, sądząc po sposobie, w jaki wymieniają spojrzenia i uśmiechy. Szydercze, triumfalne, złośliwe. Zależnie od aktualnego rozpoznania sytuacji. A kiedy, jak się zdaje, los uśmiechnął się do Doktora, Pelikan nie omieszka obdarzyć go uniżonym uśmiechem, pokłonić się z najwyższą atencją, dać wyraz swojemu uznaniu. To także należy do komedii, którą wszyscy tu rozgrywają. Bywa ona śmieszna w tych wszystkich retardacjach, układach, grymasach. Dla postaci, które biorą w niej udział, gra, która się tutaj toczy, jest grą najbardziej serio. To gra o karierę, gra o pozycję, na śmierć i życie. Dla Pelikana i Doktora oznacza grę o względy Senatora. Pelikan, bardziej śliski, bardziej giętki, jest w grze wprawniejszy. Nie ma też żadnych atutów w ręce, a świadomość posiadania atutu wyraźnie przeszkadza w grze Doktorowi. (W grze w karty, która toczy się równocześnie, sytuacja jest odwrotna.) Doktor nie dośyć jest uważny, nadto natrętny, nie potrafi całkowicie ukryć swojego rozdrażnienia. A gra wymaga czujności i skupienia — żeby natychmiast pochwycić każdy uśmiech, każdy grymas, każdy koncept Senatora. I natychmiast stosownie na niego zareagować. Bajkow nie bierze udziału

w grze. Gruby, zadowolony z siebie, siedzi z głupawym uśmiechem ledwie mieszcząc się w fotelu. Wie, że on ze swoim Botwinką zawsze będzie potrzebny temu czy innemu Senatorowi.

Senatorowi ta gra nie jest bynajmniej obojętna. Tylko udaje znudzenie. Jest próżny, jak gwiazdor potrzebuje ciągłego aplauzu widowni, nawet jeśli nie ma o niej zbyt wysokiego mniemania. Ale nie to jest najważniejsze. Wbrew pozorom Senator nie jest na tyle pewny swojej władzy, żeby nie musiał się w niej bezustannie utwierdzać. Ciągłe nie wykrył spisku, jego pozycja u zwierzchników wcale nie jest mocna. Bawi się też trochę grą Pelikana i Doktora, bo sam jest graczem najwytrawniejszym. Daje im popis swojego talentu, rozgrywając partię z Rollisonową. Stają wtedy na scenie w pokornym półukłonie, wdzięczna publiczność, której aplauz jest z góry zapewniony. Groza tego teatru polega na tym, że gra jest jednostronna, Rollisonowa jest jej nieświadomym przedmiotem. Dostrzega ją Kmitowa, ale natychmiast zostaje ubezwłasnowolniona trafnym posunięciem Senatorsa — „Lepiej siedź w domu i miej o synach staranie! Jest na nich podejrzenie.”

Rollisonowa przychodzi tu z innego świata, i z innego teatru. Z tego teatru, w jakim przedstawiony był obrzęd i więzienie, z teatru wyrastającego nie z salonowych konwencji, ale z rozwibrowanych emocji, działającego natężeniem ekspresji, nie kalkulacją gry. Wchodzi z góry podestu w gęstej żałobie, z wyciągniętymi przed siebie rękoma. Jest ślepa, ale nie idzie niepewnie. Nie boi się potknąć. Siła, która ją pcha, jest silniejsza od lęku, kalectwa, strachu. Jest jak żywioł nieokiełznana, w swoim bólu natrętna. Zawodzi rozwibrowanym, załamującym się w szlochu głosem, szarpie suknie Panny, którą po omacku dotknęła. Aby ocalić syna, nie waha się użyć żadnej broni. Próbuje przerazić swoją nadziemską mocą, która pozwala jej słyszeć przez grube mury więzienia głos dziecka. Nie cofnie się przed złowróżbnym zaklęciem: „Jeśli masz ludzkie serce...” Walczy zapamiętane, wprost, na oślep. Jak lwica broniąca młodych. I rozpaczliwie zaślepiona uwierzy Senatorowi, uwierzy w jego dobroć i niewiedzę, gotowa jest całować jego dłonie.

W obecności Rollisonowej Senator na moment nie traci zimnej krwi. Nawet lekkim ukłonem w stronę sceny poinformuje co lepsze swoje posunięcia. Dopiero po jej wyjściu

rozładuje swoją wściekłość. Na lokajach, którzy ją do niego dopuścili. (Jednym z nich, tym, który podawał listy, był Belzebub.) Rzuca się na nich, bije ich boleśnie i brutalnie. Bo jednak scena z Rollisonową rozdrażniła go w najwyższym stopniu. Rollisonowa nie zdołała poruszyć sumienia Senatora, zdołała natomiast dotknąć jego słabego miejsca. W Senatorze budzi się cień zabobonnego lęku. Tego samego miejsca dotyka potem Ksiądz Piotr. Jego stanowcze, ciche „Tyś powiedział...”, wywołuje bardzo mocną reakcję Senatora „Tyś, mnie mówić tyś...” Nie bezczelność go poraża, ale niejasny lęk. Rozumie, o kim mówił Ksiądz. Jak w nagłym ataku chwyta się za serce, ciężko opiera się o stół. Ale to są tylko momenty słabości Senatora. Szybko powraca do równowagi — bezlitosny i bezwzględny. Okrutny nawet w szyderstwach i drwinach, którymi darzy swoich admiratorów. Późniejsze wydarzenia na balu nie pozostawiają na nim żadnego śladu poza rozdrażnieniem. Ale w kontakcie z Rollisonową i Księdzem Piotrem rodzi się równie niejasny, zabobonny lęk w Doktorze (choć nie dowiaduje się o swojej bliskiej śmierci), w Pelikanie... Coraz wyraźniej zaczyna się kruszyć niewzruszona pewność i moc tych, których jedyną troską jest kariera, tych, którzy sprawują bezwzględnie władzę nad zniewolonym narodem. Prawdziwe starcie nastąpi dopiero potem, na balu, gdzie cierpienie i okrucieństwo życia uderzy całą siłą w świat społeczeństwa, które woli o nim nie wiedzieć.

To społeczeństwo, goście na balu u Senatora, zostaje przedstawione w spektaklu bardzo złośliwie. Szczególnie ci, którzy chcieli przyjść na bal. Ci, którzy musieli na niego przyjść, stają osobno, z tyłu podestu. W zwartej grupie stają studenci, oficerowie, Starosta w żałobnym kontusz, kobiety w czerni. Pozostaną tam dumni i butni, potrząsając karabelą, grożąc „scyzorykiem”, drwiąc, szydząc i złorzeczając. Sceniczny obraz balu powstaje jak ilustracja ich szyderstw. Wzmocniona jeszcze szyderstwem reżysera, scenografa, muzyka... Wspaniały bal trwa. Orkiestra gra menueta z *Don Juana* Mozarta. Tyle że najwyraźniej jest to orkiestra wojskowa i przez inne instrumenty przebija mocny głos trąby. Kobiety wdzieczą się przed Senatorem — chude i grube jednakowo obciążnięte białymi sukniemi z krempliny i podszewki, bogato upstrzonymi szkiełkami, świecidełkami, mnóstwem kokardek. Roztaczają uśmiechy spod grubej warstwy jaskrawego makijażu. W ukłonach potrząsają kokosznikami. Tańczą, pracowicie oddeptują

figury menueta, śpiewają „Ah quelle beauté, quelle grâce!” skrzecząc po francusku. W tańcu podsuwają Senatorowi swoje córki. Konwersują — tyle że pijani coraz trudniej trzymają się na nogach, Kolleski Regestrator zwali się na broniącego swojej czci, czyli czynu Sowietnika. Pijana Sowietnikowa II, nieco leciwa dama, coraz bardziej rozochocona popiskuje na scenie. Pułkownik, Sowietnik i Kolleski Regestrator wężem przesuwają się w stronę Senatorsa z rozdziawionymi w przymilnym uśmiechu gębami. Bajkow daje solowy popis, już „się rucha”, wypycha wielki brzuch, podryguje i porykuje. Dokładnie tak jak o tym mówi Student.

Jedna jest tonacja tego fresku, ale składa się na niego wiele odcieni. Z różnych powodów goście zjawili się na tym balu. Urzędnicy kłócą się i konsolidują w hołdach składanych Senatorowi. Przyszli tu po to, żeby mu się przypochlebić. Matki szukają dobrych partii dla swoich córek. Dla jednej z panienek, młodziutkiej bardzo, jest to pierwszy w życiu bal. Chciałaby się nim cieszyć. Inna panna, przepasana biało-czerwoną wstążeczką Narzeczona Bajkowa, już doskonale zna reguły gry. Wie, że Senator, a nie Bajkow, jest najważniejszą tutaj osobą i jemu pragnie się przypodobać. Pozwala nawet na pocałunek. Bajkow w rewanżu emabluje Księżną — rudowłosą, tłustą piękność bez wyrazu. Gubernatorostwo chciałoby w najlepszej wierze pogodzić obie strony towarzystwa. Nikt, lub prawie nikt, nie przyszedł tutaj tylko dla zabawy. Rozwijają się mniejsze i większe intrygi towarzyskie.

Ale bal nie może się swobodnie rozwinąć bezustannie atakowany wydarzeniami z zewnątrz. Jeszcze silniej niż w dramacie Mickiewicza. Ledwie pary stanęły na podeście, z tyłu wybiega skrwawiony Rollison. Rozstępują się pary, Rollison biegnie przed siebie na oślep, wzdłuż podestu, do okna. Żołnierz je otwiera, Rollison wyskakuje przez okno. Dźwięk tłuczonego szkła, już go nie ma. Młoda panienka patrząc w stronę pustego okna nie może opanować przerażliwego krzyku. Pary tańczą, konwersują. Złowieszczę płacze się melodia. Jeszcze Senator przyzywa do porządku muzykantów. Pary tańczą, tańczy już „czarna” Panna; z przodu podestu — intrygi, z tyłu szyderstwa. Wpada Rollisonowa, oszalała, jak Furia. Przedziera się przez kordon Lokai. „Opętana!” — krzyczy lokaj-Belzebub, krzyczy Kmitowa, Senator kryje się na scenie. A ona, nie bacząc na nic, biegnie przez podest, upada, czołga się, podnosi,

prze przed siebie niepowstrzymana. „Gdzie ty! — Znajdę cię, mózgi na bruku rozbiję.” Umyka przed nią Senator. Ona zatrzymuje się w gniewie nabrzmiałym nie mściwością, ale bezdenną rozpaczą. — „Syn mój, syn nie żyje”. Rozpacz, która prowadzi aż do strasznego — „A ten żyje, I Pan Bóg jest, i jest Zbawiciel.” Bluźniącą ukoi Ksiądz Piotr, jemu rozgorączkowana wypłacie swoje cierpienie. I znowu poderwie się, żeby węszyć zbrodniarza, żeby w hysterii oskarżać: „Tu jest ktoś krwią zbryzgany — tu, tu jest kat jego.” Aż padnie zemdlona u stóp Księdza.

Wydarzenia toczą się teraz w niebywałym tempie, spiętrzają się, zagęszczają, wybuchają z niepowstrzymaną siłą, atakują na najwyższym diapazonie krzyku i rozwibrowanych emocji. Z góry, z grzmiotem, z błyskiem walą pioruny. Wpada z krzykiem przerażony Pelikan — „Zabity...” Już wszyscy są przerażeni, rozbiegają się kobiety, Sowietnikowa wrzeszczy: „Pókiś knutował Żydów, chociaż niewinnych, Milczałam — ale dzieci ...!” i wali po głbie męża. Panna „biało-czerwona” wyrywa się Bajkowowi i razem z innymi kobietami wyprowadza Rollisonową. Z przeraźliwym piskiem, zataczając się, wybiega Sowietnikowa II. Z boku z wolna nacierają wieśniacy ze swoim obrzędowym zaśpiewem. Wydarzenia atakują wszystkich z jednakową siłą i mocą, obie strony balu, widzów. Uderzają z przodu, z boku, z góry, zagarniają jak lawina, gwałtowna i niepowstrzymana. Burzą wszystkie przedziały, łamią wszystkie granice, cały ten świat salonu pogrąża się w chaosie, zmieszany ze światem więzienia, chłopów, obrzędu.

Na pustym już podeście spotykają się Konrad i Ksiądz Piotr. Rozpoznają się. Konrad daje Księdzu pierścionek — „Weź, proszę, ten pierścionek, sprzedaj! Daj połowę ubogim, drugą na mszę, za dusze czyścowe! Wiem, co cierpią, jeżeli czyściec jest niewolą...” Konrad cierpi, jedzie na Sybir, za chwilę tętent kibitek okraży salę, ale już wie, że „czyściec jest niewolą”, a więc wie, że niewola jest czyśćcem. Już zna sens cierpienia. Pośrednio odwołuje się do obrzędu Dziadów, do przestroóg Widm, do wiary w konieczność spełnienia, bez cierpienia niemożliwą. Konrad i Ksiądz Piotr rozchodzą się. „Każdy w swoją drogę.” Rozchodzą się drogi tego, który będzie pomagał ludziom kojąc rany, i tego, który w tym samym celu będzie je rozdrażniał, o czym najwyraźniej mówi ostatni monolog Konrada.

Ale wcześniej jeszcze raz powróci na salę obrzęd, w Noc Dziadów. Jest to już inny obrzęd, indywidualne gusła,

cmentarne upiory tylko w słowach obrazuje Guślarz, tylko Kobieta i Guślarz zobaczą wśród cwału kibitek tego, który „Jedną ranę miał na czole...” Wieśniacy tylko z daleka towarzyszą tej scenie obrzędowym zaśpiewem. Pełen błagania i rozpaczny krzyk Kobiety: „Ach, ulecz go, wielki Boże!” — nie kończy przedstawienia. Noc Dziadów nie zamyka ani historii Konrada, ani historii narodu.

Chłopi opanowują salę, rzucają się na meble w salonie, rozdrapują sprzęty. Konrad pojawia się na scenie pod jaśniejącym oknem kościoła. Prószy śnieg. I na niego rzucają się chłopi, zdierają z niego ubranie, zdejmują buty. Chcą ukraść dywan, nie zdążyli. Odwinięty, kładzie się dyskretną białą-czerwoną plamą na podeście. Chłopi uciekają. Konrad zostaje sam. Bosy, tylko w spodniach i koszuli.

Stoi nieporuszony. Z wielką wewnętrzną mocą mówi wiersz *Do przyjaciół Moskali*. Najpierw mówi z dławiącym głosem wzruszeniem, które nabrzmiewa aż do żarliwego pragnienia: „Niech wam zwiastują wolność, jak żurawie wiosnę!” Potem zmienia ton:

Teraz na świat wylewam ten kielich trucizny,
Żrąca jest i paląca mojej gorycz mowy,
Gorycz wyssana ze krwi i z łez mej ojczyzny,
Niech zrze i pali, nie was, lecz wasze okowy.

Kto z was podniesie skargę, dla mnie jego skarga
Będzie jak psa szczekanie, który tak się wdroy
Do cierpliwie i długo noszonej obroży,
Że w końcu gotów kasać rękę, co ją targa.

Ten ostatni wiersz brzmi jak posłanie ostatniego Widma. Wszyscy słuchają go w skupieniu. Jest posłaniem skierowanym już wprost do nas, widzów. Ludzi, którzy towarzyszyli drodze stawania się *Dziadów*, Konrada, historii narodu. Byli postawieni w tak samo niejasnej, jak postaci sceniczne, sytuacji — widzów i uczestników zdarzeń równocześnie. Tak samo jak postaci w niepewności i niepokoju przebywali trudną drogę przez rzeczywistość trudną do rozpoznania i ogarnięcia, zmuszeni do poszukiwania własnej drogi. Z posłaniem ostatniego Widma — Konrada nic się nie kończy. Dalej już od nas zależy, jak potoczą się nasze indywidualne i wspólne losy.

Stanisław Wyspiański WYZWOLENIE

Reżyseria: Konrad Swinarski. Scenografia: Kazimierz Wiśniak. Muzyka: Zygmunt Konieczny.

Premiera w Starym Teatrze 30 maja 1974 r.

Na pustej scenie trwają przygotowania do spektaklu. Kiedy się rozpoczęły? Nie wiadomo. Orkiestra na balkonie stroi instrumenty. W półmroku, w kręgu światła nisko opuszczonej, roboczej lampy krzątają się postaci. Nie wiadomo, kiedy etatowych maszynistów Starego Teatru zastąpili aktorzy — Robotnicy (Chór). Ktoś przechodzi przez scenę, przystaje. Ktoś coś przenosi, ktoś inny podniósł wieko zapadni. Na środku Sprzątaczką wolno, miarowo szoruje szczotką podłogę. Szur-szur, szur-szur.¹ Niespieszne, zwyczajne czynności.

Korad pojawia się z tyłu sceny — postać z wystawionych rok wcześniej *Dziadów*. Ma ten sam kostium — białą koszulę i czarne spodnie — i jest to ten sam aktor. Jerzy Trela, tak jak Mielewski na początku wieku, gra obu Konradów. Przychodzi dokładnie w to samo miejsce, które może poprzedniego wieczora opuścił w zakończeniu *Dziadów*. Powraca ta sama postać, lecz w idealnie odwrotnej sytuacji scenicznej. Tam Konrad, z którego lud zdarł odzież — wbrew syberyjskim śniegom, wbrew rzeczywistej niewoli głosi posłanie wolności. Tutaj — przychodzi w kajdanach, które ciążą, ranią stopy; Robotnicy mają go z nich uwolnić. Ta sama postać ma zaistnieć raz jeszcze, uwolniona od unieruchamiającego mitu. Wolność ma się urzeczywistnić, Konrad wraca na ziemię.

Na dźwięk jego głosu zdziwieni Robotnicy nieruchomięją. Dwóch z nich sprawdza kulisy po bokach sceny, właśnie unieśli je w górę. Układają się na kształt rozsuniętej kurtyny. Chwilę wcześniej inny Robotnik upuścił nieu-

ważnie wieko zapadni i odgłos uderzającej o podłogę kłapy, jak teatralny gong, wywołał Konrada. Jego wejście ma więc — bardzo dyskretną — teatralną oprawę. Schodząc na ziemię przychodzi do teatru. Konrad — poeta i aktor. Rozpoczyna się przedstawienie? Nie, ono już trwa, albo też nie zacznie się wcale. Teatr nie jest miejscem jednoznacznym. Scena jest tym samym miejscem w świecie przedstawionym i przedstawiającym. Reprezentuje rzeczywistość i jest rzeczywistością równocześnie. „Rzecz dzieje się na scenie teatru krakowskiego.” Rzecz: pewne zdarzenie, które ma tam miejsce, próba, zdarzenie rzeczywiste — czy też przedstawienie, wykreowany świat fikcji, dzieło sztuki?

Swinarski od początku dba o zachowanie tej dwuznaczności. Wyraźnie różnicuje postaci Robotników. Sam tak to komentuje: „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.”² Dlatego Chór to Robotnicy, ludzie, którzy w teatrze pracują.

Czy Konrad wzywa ich do, nazwijmy to tak, rewolucji? Jeden z Robotników pada mu do nóg ze wstrząsającą skargą: „Śród parcia ludu onego...” Czy tylko do pracy w teatrze? Sprzątaczką upewnia się rzeczowo: „I zwykłą dostaniemy zapłatę.” Odpowiedzi na te pytania na razie dać nie można. Obie sprawy, oba plany rzeczywistości nie wyłączają się wzajemnie, chociaż pozostają z sobą w sprzeczności — ale nakładają się na siebie, współistnieją równocześnie. Po Widowsku Robotnicy zdejmują dekorację, na tym polega ich praca, ale też zbyt gorliwie, jak na swoją skromną w teatrze pozycję, wypychają ze sceny postaci-aktorów. Zza kulis podglądają sceniczne działania, śledzą bieg wypadków, jakby czekając na znak. Znak przywódcy? Autora dramatu?

Dwuznaczność scenicznej rzeczywistości odbija się w podwójności postaci, istniejących „realnie” jako określone osoby z zespołu teatralnego i występujących w określ-

nych rolach w przedstawieniu. Owa podwójność może być różnie interpretowana. W kategoriach moralnych — jeśli teatr jest rzeczywistością, bo w życiu gra i udanie oznacza kłamstwo po prostu. Tak patrzy na aktorów Konrad po Widowsku. Albo inaczej — podwójne istnienie, bycie sobą i kimś innym równocześnie³ jest istotą fenomenu aktorstwa. Tu ujawnioną we wspańskiej maestrii przenikania i przeistoczenia.

Odeszli Robotnicy, przyszedł Reżyser, zaraz po nim Muza. Właśnie przechodzi przez scenę pokaszując, idzie szybko, lekko pochylona. Zapewne spieszy do garderoby, jest jeszcze w szlafroku. Spostrzega Konrada. Staje, jest przez moment speszona swoim wyglądem. Ale już szybkim, miękkim gestem poprawia włosy misternie upiętej fryzury. Już dba o rysunek płynnie wykańczanego gestu, o linię sylwetki i harmonię ruchu. O brzmienie i melodię frazy, wyraźną, przesadnie wyrazistą artykulację zachowującą wygłos i krągłość, przedniojęzykowe „ł”. Jeszcze moment, jeszcze jedno znaczące zapatrzenie, jeszcze bardziej podniosły ton i maniera stanie się karykaturą, Muza — parodią gwiazdy zamierzchłej epoki i niczym więcej.

Ale Muza jest ciągle tą samą, zobaczoną na początku, osobą w szlafroku, aktorką z tego teatru. Przymierza się do roli Muzy, na swoją miarę kreując postać. Anna Polony gra aktorkę, która gra Muzę. Aktorkę świadomą swego kunsztu i znajomości tajników sztuki, która pewnie, z pobłażliwą wyrozumiałością poucza niedoświadczonego debiutanta, że wszystko polega na „wypowiedzeniu”. Aktorkę, która rzeczowo, konkretnie, bez żadnej „poetyczności” potrafi wyjaśnić, jak należy wystawiać przedstawienie. Jak doświadczony fachowiec wskazuje miejsce suflera i inspicjenta. Ale też jest świadoma swoich upokorzeń, owych teatrzyków amatorskich i żadnej zabawy publiczności. Gorycz łączy z pogardą, która zwraca się także ku publiczności siedzącej dzisiaj w Starym Teatrze — „by naród mógł się bawić”.

Odgrywa się też na koleżankach grających Lillę i Zosię. Ironizuje nie bardziej niż reżyser, który każe tym postaciom — jakby zdjętym z krakowskiego pomnika Mickiewicza, w srebrnych szatach, wygiętych pozach, zawodzącym wysoką nutą — jechać na wózku prowadzonym przez Rekwizytorkę. I każe aktorkom krygować się przed witającym je Konradem.

Muza bywa złośliwa, jest na swój sposób inteligentna,

ale z tego, co mówi Konrad, nic zgoła nie rozumie. „Wola?” — wytrącona z górnych tonów Muza przeciąga „o” w zgorzonym i nieco głupawym zdziwieniu. Wzrusza lekko ramionami i wydyma usta: „Być może.” Bierze oddech i już znowu gra wielką gwiazdę, której kunszt pozwala nad wszystkim zapanować. „Jakież dane?” — rzuca tonem wirtuoza, który na każdy temat potrafi zagrać równie świetnie.

Już daje próbkę swojego mistrzostwa — staje z głową przechyloną lekko w bok, zapatrzona w nieokreśloną dal, rozchylając z każdym słowem dłoń wyciągniętej przed siebie ręki: „By zacząć sztukę, stworzyć dzieło /potrzeba męki, trudu, pasji,/ bólu, skarg, żalu...” Dla każdego słowa szuka innego wyrazu, nieco innej tonacji. Zachwyca się ich brzmieniem, upaja swoją sztuką, sama sobą. Właśnie tak migotliwa, „kapryśna”, bezbłędnie z rytmu wiersza wyrowadzona interpretacja czyni tę rolę tak fascynującą. Muza nie rozumie Konrada i jest śmieszna, ale reżyser patrzy na nią jeszcze oczyma tego Wyspiańskiego, którego oczarowali przygotowujący się do występu w *Makbecie* aktorzy. Jeszcze fascynuje magia teatru.

Przeistaczanie się aktora w postać, tak jak tajemnicza przemiana przedmiotu w symbol, związane z tym emocje, mogą być — i są przedmiotem fascynacji. Ale obnażanie teatralnych mistyfikacji może też mieć sens ironii. Ironii, która ma swe źródło w sprzeczności między rzeczywistą fascynacją teatrem, a rozgoryczeniem płynącym z faktu, że nie spełnia on pokładanych w nim oczekiwań.

Konrad tworzy teatr. Już odwraca się przodem do sceny i woła w podnieceniu: „Strójcie mi, strójcie narodową scenę...” „Ledwie powiedział co, a już się stało.” Już zjeżdżają z góry konfesja świętego Stanisława i sztandary, wjeżdżają zastawione stoły, a za nimi, w centrum sceny, staje cokół. Już są znieruchomiali po bokach sceny Borałyński rycerz i rycerz Kmita. Siermiężni z pasyjką, kościelną chorągwią, stają, niektórzy na kosach wsparci, po lewej stronie cokołu. A już sznureczkiem wbiega skrzydlata husaria i staje po prawej. Przychodzą, dopinając po drodze kostiumy, ci odziani w „delije, żupany, kontusze”, kościelne fiolety i purpury, i zasiadają za zielonym, zdobnym orłami stołem. A za chwilę na cokole, po którego bokach przysiadły Lilla i Zosia i wzniosły w górę ręce w omdłym geście, staje Muza i drapuje czerwony tren swej srebrzystej, przepasanej białą-czerwoną wstęgą sukni. Stał się obraz wspnianiały, barwny, bogaty.

Na jego urodę nie jest nieczuły Konrad. I to zarówno na urodę teatru, jak i na artystyczne piękno akcesoriów narodu, z którym tak silne łączą go więzy, że chce o niego z nim walczyć. Ironia, która teatru dotyczy, nie jest nawet w części tak ostra, bezwzględna, jak ironia, z jaką przedstawiają naród, pasja, z jaką obnażają prawdę o nim: Konrad — autor *Widowiska* (on to podrzuca Muzie tekst: „Wyzwolin doczekacie dnia...”), Wyspiański — autor dramatu, i Swinarski, który go na scenie przedstawia.

„Tam-tam nazywa się narzędzie w orkiestrze...” — powiada Reżyser i trzymając przed sobą tarczę gongu, uderza weń miarowo, demonstrując mechanizm teatralnego efektu. Ale Konrad podejmuje ton dzwonu: „O Zygmuncie, słyszałem ciebie...” i mocą swej wyobraźni, siłą przeżycia i emocji kreuje obraz. Staje się teatr, objawia się jego magia. Cóż, że za sprawą sztuczki, której mechanizm wyjaśniono.

Początkowy obraz sceniczny zostaje poruszony uroczystym i pompacyjnym polonezem. Husaria tańczy go z nagimi szablami, błyska metal w miarowych obrotach. Siermiężni, rozkołysani jego melodią, przechylają się na boki, kołyszą się kosy i chorągiew. Siedzący za stołem w jego rytmie jak rytuał celebrują jedzenie i picie. Polonez wypełnia całą scenę, wszyscy poddają się jego rytmowi — wspaniały teatralny efekt rozwibrowanej miarowo przestrzeni i symbol oczywisty.

Karmazyn strojny w czerwony kontusz, z karabelą u boku, pyszny i dumny, pańską miną, szerokim, swobodnym gestem panuje nad sceną. A obok niego przyczajony szaraczek Hołysz czeka na przyzwalający gest. I Karmazyn rozwiera ramiona. Hołysz przypada mu do piersi i tak w uścisku, w pozie pojednania, pozostają przez cały długi takt poloneza. Potem podobnie zamierają na chwilę w innych, równie wyrazistych pozach, symbolicznych gestach. A jednak *Widowisko Polski Współczesnej* nie staje się jedynie serią żywych obrazów, znaczących cytatów ikonicznych. Chociaż te są bardzo wyraźne zarówno w scenografii i kostiumach, jak w przetrzymywanych gestach. Chociaż postaci — tak jak Prymas w scenie ze Starcem (tu Kolejarzem) i dziećmi; jak rycerz, Lilla i Zosia — może zastygnać w nieruchomości posągu. Ale podobnie jak pozy wynikają organicznie z działań aktorskich, tak samo kształt symbolu wynika z rysunku postaci, których nie tylko ze-

wewnętrzne, ale także wewnętrzne portrety kreśli Swinarski. Zostaje przedstawiony proces wcielania się mitu w postaci i rzeczywistość Polski Współczesnej.

Karmazyn jest moźnym panem, Hołysz chudopacholkiem ciągle niepewnym swojej pozycji. Strach, którym jest opatowany, paraliżuje go aż do usztywnienia mięśni. Stąd nienaturalna sprężystość jego ruchów, gestów jakby wyrzuconych, a nie wyprowadzonych. Usztywnienie mięśni twarzy pozwala tylko na grymas — linie ściągniętych brwi, spod których patrzą okrągłe ze zdziwienia i przerażenia oczka, układają się symetrycznie do linii opadających w dół, jak kąciki ust, wąsów. Ze strachu i gorliwości Hołysz szarżuje. Chciałby naśladować Karmazyna, ale kiedy usiłuje powtórzyć szeroki gest tamtego, wyrzuca w bok ręce; kiedy tamten dumnie unosi głowę, Hołysz napina się jak struna. Świetnie złapany wizerunek postaci, wspinała rola Radziwiłowicza.

Na wezwanie Kaznodziei: „Do góry bracia, do góry / gdzie orzeł ptak białopióry...” — Hołysz wchodzi na stół. Z pijacką ostrożnością prościusienko idzie na środek stołu, pozwoli wyciąga w bok rozprostowane ręce. Coraz szybciej trzepoczą wyprostowane ramiona-skrzydła, oczy prawie zezują ze strachu. W ostatecznej desperacji podrywa się do lotu. Spada pod stół pointując mowę Kaznodziei.

Hołysz wdrapuje się na stół, ponieważ jest pełen dobrej woli, a słowa Kaznodziei rozumie dosłownie. Tak jak całe, coraz bardziej zamroczone alkoholem towarzystwo. Bo cały czas za zielonym stołem trwa biesiada. Kaznodzieja w pijackim rozczuleniu obejmuje Prymasa, Przodownik jak hostię przyjmuje od Kaznodziei pokarm, Karmazyn z Przodownikiem zderzają się pod stołem w poszukiwaniu dzbanka wina, a na cokół wchodzi kolejni mówcy, każdy z nowym wezwaniem. Zmienia się tonacja — od skupionego ściszonego wezwania Prezesa do pełnego namaszczenia „Polska, Polska” Przodownika w sukmanie, od wzniosło-pompatycznego „Do góry bracia...” Kaznodziei do władczego, podkreślonego rozkazującym gestem dłoni „na kolana” Prymasa i liryczno-emfatycznego wezwania Mówcy do miłości. I Karmazyn wali się pod stół na kolana, w miłosnym uścisku obejmują się Siermiężni... Takim rytmem ciągłych kontrapunktów, ironicznych dysonansów rozwijają się sceny.

Kiedy zawodząc wysoką nutą przybywa Harfiarka — we wdzięcznej pozie, z rozwianym włosiem i harfą w dło-

ni — wszyscy do niej lgną, uwiedzeni nie tylko poezją, ale też jej urodą. Nie słyszą tonu goryczy, przebijającego przez zmysłowo-zwiewne akcenty. A potem nocą na plan-tach, gdzie chwiejącymi się na wietrze drzewami są wciąż te same postaci, staje Samotnik w romantycznej pelerynie i zadumanej pozie wieszczą. Wtóruię mu zwielokrotniony przez mikrofon śmiech Rekwizytorki.

Wreszcie wpada na scenę Wróżka przystrojona w czarną suknię spiętą paskiem zdobnym orłem, w kapelusiku z biało-czerwonymi kwiatkami, wprowadzając atmosferę niesamowitości rodem z seansu spirytystycznego. Drżące dłonie, wzniesione oczy, rozwibrowane zaśpiewy. Już jej ulegli, osaczają, czekają. „Anhelli” — krzyczą chórem. „Ban” — uderzenie w kocioł. Moment zawieszenia. Wróżka ody-ma się na nie znane sobie imię. „Anhelli?...”, „plim” — szarpnięcie struny. „Nieeee...” Już biegnie, ogląda i odrzuca wyciągające się ku niej dłonie, szukając tego, co przyjdzie, nawet pod stół zajrzy. W końcu ucieka, sprytna oszustka, a oni za nią...

Wróżka Olszewskiej jest nie tylko świetna, jest też ogromnie śmieszna, jak wszystkie te postaci, jak całe mnóstwo scenicznych sytuacji. A jednak bardzo rzadko rozlega się śmiech na widowni. Zwycięża wpojony w szkole szacunek dla wieszczów? Czy może przedstawiona rzeczywistość jest nam zbyt bliska, by oglądać ją z umożliwiającym śmiech dystansem?

Jeszcze raz, w polonezie, pijani i rozbawieni wracają wszyscy na scenę. Rozgramia ich wybuch Konrada: „Warchoły to wy...” Protest przeciwko takiej Polsce Współczesnej, takiemu teatrowi. Robotnicy usuwają dekorację i wypędzają aktorów. Konrad z furią wypycha ze sceny cokol, na którym stanął już Geniusz.

Spuszczona w dół teatralna lampa oświetla pustą teraz scenę. Obraz traci barwę. Wszystko, co otacza Konrada — także postaci Masek — utrzymane jest w białoczarnej tonacji z pośrednimi odcieniami szarości. Maski także twarze mają pobielone. Pojawiają się z różnych stron sceny, wynurzają się z ciemności kulis, ich przyjście czasem punktuje muzyczny dźwięk, „pam”, jedno szarpnięcie struny. Są zamknięte w niewielu zwolnionych gestach, przetrzymywanych, usztywnionych jak gesty marionetek, którym najlepszy nawet animator nie jest w stanie nadać płynności. Maski 1. zastyga na długą chwilę z ręką na sercu, z ustami półotwartymi, jakby chciała złapać oddech. Ma-

ska 6. idzie przed siebie ze złożonymi jak do modlitwy dłońmi. Maską 7. staje w wykroku ze sztandarem na ramieniu. W tym otoczeniu tylko Konrad wydaje się naprawdę żywy. Nie ma pobielonej twarzy, nie komponuje gestu i ruchu, nie ogranicza ekspresji głosu. Jego działania zdają się całkowicie „naturalne”, każdy gest jest gestem pierwszym, jakby zawsze rodzącym się, ale nigdy nie narodzonym, bo nigdy nie zastygł w formę. Nawet jeśli zaciska pięść wyciągniętej ręki („Potęga!”), w geście jednak znaczącym, to jego znaczenie zdaje się wtórne wobec ekspresji. Zaraz przechodzi do innego gestu, inną emocją, inną myślą wywołanego. Gest, tak jak słowo, jest tylko śladem wewnętrznych zmagania, rodzi się wewnątrz ciała i jest z wysiłkiem wydobywany, napięty do granic bólu. Tak samo jak słowa, głos — gesty Konrada poddane są rytmowi wewnętrznego dążenia, nie miarowemu i jednostajnemu jak rytm Masek, ale narastającemu, rwanemu, rozwibrowanemu do granic możliwości. Wewnętrzny rytm aktora podejmuje i podbija wibracja skrzypiec.

Jest jeszcze inny plan działań w II akcie, w całości skomponowany przez Swinarskiego. Z tyłu sceny toczy się zwykłe życie (także w białoczarnej tonacji). Pojawia się młoda para, potem błogosławi im ksiądz-Maska, Kobieta w ciąży wolno przechodzi przez scenę, wreszcie młoda para prowadzi przed sobą dziecięcy wózek. Kiedy indziej przebiegają tam z chorągwiami bojownicy.

Tak w przenikającym się rytmie życia i śmierci toczy się dialog z Maskami. Wobec postaci Konrada ujawnia się to, co martwe — w teatrze i narodzie. W przeciwieństwie do „naturalności” zachowań Treli, w konwencji przedstawienia Masek uderza sztuczność. Gesty Masek są skończone, gotowe, zakrzepłe, a więc martwe. Sztuczne — czyli martwe.

Podobnie w Widowisku postaci istnieją na dwóch planach. Są aktorami i jako aktorzy zachowują się „naturalnie”, przynajmniej tak to wygląda w opozycji do „sztucznych”, znieruchomiałych póz i gestów, jakie przyjmują jako postaci sceniczne. A także wobec Konrada są postaci Widowiska jawnie sztuczne — udają, grają. Dzięki gradacji sztuczności możliwe jest rozgraniczenie sfer żywych i martwych w przedstawieniu. Stanowią opozycję tylko wtedy, gdy przyjąć punkt widzenia Konrada, jeśli jego oczyma spojrzeć na Widowisko i akt z Maskami.

Inaczej nie ma rozgraniczenia, jest tylko bezustanna

oscylacja między ruchem, procesem i formułą, powstającym i zastygłym; postacią i pozą, postacią i maską, „żywym” i „martwym” w teatrze. To wszystko, co jest w II akcie deformacją postaci — gest, mimika, zwolnione tempo, miarowy rytm, czarno-biała barwa — czyni z nich wytwory wyobrażeń Konrada. To, co sztuczne, jest tym, co skrywa, jest kłamstwem i fałszem. To, co sztuczne, jest tym, co nieprawdziwe, tym, co zniewala. Między prawdą a życiem zostaje postawiony znak równości. Podobnie w Widowisku ironia Konrada uderza w to, co zastygło w słowie, symbolu, micie. Srebrna konfesja pozostała po świętym Stanisławie — zginęła treść postaci, pozostał mit, który jest unieruchamiającym schematem. Konrad walczy z kłamstwem Masek i fałszem mitu. Wszedł na scenę także i po to, żeby nie dopuścić do schematycznej mitologizacji, która zagraża także i jego osobie — poety, bohatera *Dziadów*, postaci z kanonów narodowych świętych. Mit — autentycznie przeżyty — jest przecież prawdziwym bogactwem wspólnej przeszłości ludzi i źródłem twórczej siły. A więc, czy mit jest martwy, czy też ma żywot wieczny? Ten dylemat na końcu znowu wraca do Konrada.

Ale podobnie jak w Widowisku pozy ucieleśniają konkretne postaci, tak w II akcie *Wyzwolenia* Maski są postaciami. Postaciami tak konkretnymi, że niemal można nazwać je po imieniu za sprawą skojarzonych ze słowami gestów, kostiumu, charakterystyki. Jest Przybyszewski i Daszyński, Feldman i Franciszek Józef. A w każdym razie wiadomo, jaki rodzaj postaci Maska przedstawia — płaszcz z sobolim futrem łatwo wskazuje rektora uniwersytetu, sutanna — księdza, mundur — austriackiego żandarma, biały kitel — lekarza czy felczera. Postaci Masek mają swoją własną egzystencję, istnieją jako „realne” osoby, a nie tylko wyobrażenia Konrada i abstrakcyjne figury. Są rzeczywiste — rozmowa Konrada z nimi staje się w ten sposób prawdziwym dialogiem, konfrontacją z rzeczywistością.

Zupełnie inny jest jej wymiar i ciężar niż wtedy, gdyby interpretowało się akt II jako rozpisany na głosy monolog wewnętrzny Konrada. W przedstawieniu każde wydarzenie winno być oglądane w dwóch perspektywach — Konrada i Masek. Maski przychodzą do Konrada ofiarowując radę i pomoc. Każda nieco inaczej tę pomoc rozumie i nieco inne ma intencje, zależnie od tego, kim jest. Podstawienie określonych postaci pod numery Masek jest

oczywiście interpretacją. Idea wszechmiłości ma określone znaczenie w ustach Franciszka Józefa, podobnie jak rozważanie o kościele wojującym, gdy mówi o nim jezuita. Sens kolejnych Masek staje się w ten sposób bardziej przejrzysty, choć wcale niejednoznaczny.

Wśród Masek są artyści i politycy, Żyd i austriacki żandarm, profesor i lekarz, i bardzo wielu księży. „Posłannictwo” — wykrzykuje w postawie bojowej Maska 7, w tle Maska 9, mnich-pustelnik, kładzie się krzyżem na ziemi, a z tyłu sceny przechodzi z dziecięcym wózkiem młoda para. A każde zdarzenie ma sens podwójny, bo perspektywy Masek i Konrada są równouprawnione. Lekarze myją dłonie przed zabiegiem — wolno, dokładnie, unosząc w górę ręce w geście niemal rytualnym. To mycie rąk jest dla Konrada Rąk Umywaniem. Jest jednocześnie próbą pomocy i teź pomocy odmową.

Konrad od początku, od oskarżycielskiego: „Warchoły to wy” działa w stanie skrajnego napięcia. Jakby walka, którą toczy z Maskami, z samym sobą, była walką pierwszą i ostatnią, na śmierć i życie. Wobec statyczności i stateczności Masek jego stan zdaje się bliski furii czy lepiej — szaleństwa. Konrad jest gwałtowny i agresywny, nieopanowany, walczy jakby na oślep w poczuciu własnej siły i mocy. Nie przyjmuje nic z tego, co chciałyby mu zaoferować Maski, ledwie ich słucha. Czasem tylko zatrzymuje się przy ich argumentach: „Trzeba coś zrobić, co by od nas zależało...” Aż dochodzi do wykrzychanego: „...Duszę mi kradną!!!”, i wtedy nadjeżdża szpitalne łóżko. Konrad, wyczerpany, pozwala ubrać się w szpitalną koszulę o bardzo długich rękawach.

To punkt przełomowy spektaklu, usytuowany idealnie pośrodku dramatu (Maska 11). Od tego momentu pojawia się nowa tonacja w przedstawieniu. Jeśli dialog z Maskami jest także odbiciem procesu twórczego Konrada (wiadomo, że od niego Wyspiański zaczął pisać *Wyzwolenie*), to jego pierwsza faza (Maski 1—11) znajduje swoją realizację artystyczną w pierwszej części *Widowiska Polski Współczesnej* (akt I). To faza wyzwania losu, walki z klątwą narodu w poczuciu własnej mocy. Pasja, z jaką Konrad odrzuca pierwsze Maski, znajduje swoje odbicie w ironii I aktu. Drugi etap dialogu z Maskami jest analogiczny do drugiej części *Widowiska*, rozgrywającej się w cieniu Geniusza-śmierci. Wyznacza go — jako znak najbardziej wyrazisty — obecność na scenie szpitalnego łóżka.

Konrad jest chory. Czy jest chory rzeczywiście, czy też Maski go za takiego uznają? To pytanie otwiera cały krąg zagadnień, związany z tematem romantycznych szaleńców, relacji świata „zdrowych” i „chorych”. Pytanie może pozostać w zawieszeniu, ale wszyscy romantyczni bohaterowie Swinarskiego są chorzy rzeczywiście, przypomnijmy chorobę serca Pankracego, głodowe omamy Woyzecka, szaleństwo Fantazego, epilepsję Konrada w *Dziadach*. Konrad w *Wyzwoleniu* jest również chory rzeczywiście, z całą namacalnością fizycznego cierpienia i świadomością swego stanu. (Narastanie i przesilenia choroby wyznacza tutaj także rytm zmęczenia aktora.) „Dopisana” przez Swinarskiego do *Wyzwolenia* choroba Konrada ma ogromne znaczenie dla zrozumienia przedstawienia, może być kluczem do jego rozszyfrowania. Łączy wszystkie jego plany, otwiera nową perspektywę *Wyzwolenia*. Perspektywę eschatologii.

Konrad walczy z tym, co martwe w teatrze i w narodzie, w otaczającej go rzeczywistości. Tymczasem w nim samym tkwi ziarno śmierci. Śmierci, która jest czymś innym niż fałsz i maska; lecz Konrad, walcząc o wyzwolenie narodu od tego, co martwe — walczy także o wyzwolenie od własnej śmierci, o jakąś formę ocalenia dla siebie. Perspektywa eschatologii nadaje nie tylko inny wymiar całości i wprowadza sferę znaczeń uniwersalnych, lecz również tworzy ten rodzaj emocjonalnego i artystycznego napięcia, jakie powstać może w obliczu ostateczności. W poczuciu namacalnej bliskości śmierci, świadomości kresu.

„Czytając *Wyzwolenie* mam zawsze wrażenie, iż jest w nim zawarty rachunek sumienia śmiertelnie chorego mężczyzny...”⁴ — powiedział w jednym z wywiadów Swinarski. W programie do przedstawienia zamieścił wstrząsającą w swej drobiazgowej rzeczowości relację Srokowskiego o ostatnich chwilach Stanisława Wyspiańskiego, o jego zmaganiu się ze śmiercią. Do biografii poety odwoływał się bezustannie na próbach i seminariach. W poczuciu, że odtworzenie sytuacji powstania dramatu pozwoli dopiero na właściwe jego zrozumienie, na odkrycie jego prawdziwych intencji. Co go zresztą bardziej interesowało: czy dzieło, czy człowiek, którego życia, pytań i zmagania dramatu jest śladem?

Wyzwolenie jest dramatem niezwykle trudnym, pełnym niejasności i niedomówień. Przy odpowiedniej kompilacji cytatów można zrobić z II aktu akademię ku czci dowolnej

ideologii. A jeśli czytać go w całości, jak wyjaśnić sprzeczności twierdzeń? I czy można słowa II aktu uznać za twierdzenia, hasła, formuły? W I akcie *Wyzwolenia* Wyspiański bardzo wyraźnie podważa samoistną wartość słowa, jego prawdziwość. Zwłaszcza słowa poetyckiego, które płynnie wartko, narasta brzmieniami i nic nie znaczy, które łatwo układa się w dzwieczne formuły i obrazy wewnątrz puste. Swinarski słyszy to doskonale; stąd ironia przenika wspaniałe obrazy teatralne Widowiska. Akt II jednak Wyspiański pisze zupełnie inaczej i reżyser inaczej go prowadzi.

Splątane słowa traktuje nie jako formuły, ale jak ślady myśli i emocji, ślady działania — wewnętrznych zmagających w procesie dochodzenia do prawdy. Odkrycie sensu dramatu wymaga dotarcia do owego podskórnego nurtu, mówiąc inaczej, określenia motywacji działań i słów. Tym samym pojawia się pytanie o podmiot. Kim jest Konrad i do czego dąży? Z kim i z czym walczy? Jeśli tylko w drugim akcie szukać odpowiedzi na te pytania, tworzy się pewnego rodzaju błędne koło. Konrad wyjaśnia sens słów, a słowa mówią o Konradzie.

Już wiadomo, że Swinarski szukał znaczeń w całości dramatu — widział wyraźną analogię między scenami Widowiska i dialogu z Maskami. Ale Konrad jest nie tylko podmiotem Widowiska i II aktu. Jest bohaterem dramatu Wyspiańskiego. „Kim był Wyspiański, który *Wyzwolenie* pisał?” Tak o Shakespeare’a pytał Wyspiański w poszukiwaniu sensu *Hamleta* w *Studium o Hamlecie*. Obaj, poeta i reżyser, podobnymi drogami dochodzą do prawdy dramatu. Pytając o sytuację jego powstania, o życie autora.

Stąd zainteresowanie reżysera biografią egzystencjalną Wyspiańskiego, sytuacją polityczno-społeczną jego czasów. Znajomość szeroko pojmowanego kontekstu dramatu każe mu widzieć w Maskach postaci z otoczenia poety, społeczność, w której żył. Wystarczy na dobrą sprawę przywołać *Wesele*, żeby potwierdzić zasadność tej koncepcji, by odkryć kamuflaż numerów, które zastąpiły nazwiska. Konrad w scenach z Maskami, tak samo jak w Widowisku, rozprawia się z sobą współczesną rzeczywistością. Tam działając poprzez teatr, metodą „pułapki na myszy”, tutaj jakby wprost w bezpośrednim starciu, w rzeczywistości własnej. Czy to znaczy, że reżyser utożsamiał Wyspiańskiego z bohaterem tego dramatu? Jeśli tak przedstawił Maski?



45. JERZY TRELA JAKO KONRAD w *DZIADACH* MICKIEWICZA. KRAKÓW, STARY TEATR, 1973



46. *DZIADY*. CZĘŚĆ II, STARY TEATR. SCENA ZBIOROWA



47. *DZIADY. CZĘŚĆ III, STARY TEATR. SCENA ZBIOROWA*



48. PRZED PRÓBĄ *DZIADÓW*. KONRAD SWINARSKI I WOJCIECH RUSZKOWSKI W KOSTIUMIE STAROSTY. KRAKÓW 1973



49. KONRAD SWINARSKI W PERUCE WIDMA Z *DZIADÓW* I ANNA POLONY W KOSTIUMIE KOBIETY. KRAKÓW 1973



50. *WYZWOLENIE WYSPIAŃSKIEGO*. KRAKÓW, STARY TEATR, 1974. OD LEWEJ MASKI: ZYGMUNT JÓZEF CZAK, STEFAN SZRAMEŁ, TADEUSZ JURASZ, EDWARD WNUK. W CENTRUM JERZY TRELA (KONRAD)

52. *WYZWOLENIE*, STARY TEATR. SCENA ZBIOROWA. W CENTRUM KLĘCZY ANNA POLONY (MUZA)





51. WYZWOLENIE, STARY TEATR. SCENA ZBIOROWA. NA PIERWSZYM PLANIE OD LEWEJ: ROMAN STANKIEWICZ (PRYMAS), JERZY TRELA (KONRAD), WIKTOR SADECKI (KARMAZYN), JERZY RADZIWIŁOWICZ (HOŁYSZ)





53. KONRAD SWINARSKI I JERZY RADZIWIŁOWICZ NA PRÓBIE
HAMLETA SHAKESPEARE'A. KRAKÓW, STARY TEATR, 1975

Jeśli Konrada obciążył chorobą? W każdym razie uważał Konrada za postać Wyspiańskiemu bardzo bliską.

Wiersze „Chcę, żeby w letni dzień...” i Modlitwa włączone w dramatyczny dialog, samą swoją formą przywołują liryczną sytuację wyznania. Rzeczywiście piękno poezji pozwala tym razem zaufać prawdziwości słów. Tak uważał Swinarski. Właśnie jako słowa „prawdziwe” mogły stać się te wiersze osią interpretacji *Wyzwolenia*. Z ogromnym trudem, wśród zmagania z Maskami i sobą samym, sformułowane zostaje pragnienie Konrada — wizja naturalnej harmonii świata, wizja oczyszczenia i odrodzenia, wyzwolenia od cierpienia i śmierci. A takie pragnienie zrodzić się może tylko w świadomości potwornej dysharmonii świata, odczuwalnej najdotkliwiej na sobie samym. Maska 19. stwierdza: „Ty myślisz o Polsce!” Konrad: „Tak... — Nie —.” Bowiem jego pragnienie ma zasięg ogólniejszy i zarazem bardziej indywidualny. Dlatego na drugim planie pojawia się historia młodej pary, dlatego Konrad jest chory. Łączą się wszystkie plany przedstawienia.

W walce z losem narodu, z jego klątwą, Konrad rozpoznaje swój własny los. Wraz z nastaniem „szpitalnej” rzeczywistości zmienia się tonacja zachowań Konrada — lęk i rozpacz przenikają przez powracające fale gwałtowności i agresji. Coraz bardziej na sobie samym jest skupiony. Jego walka staje się desperacka. Krzykiem chce zagłuszyć wątpliwości: „Wolny! Wolny! Ja tu ogłaszam się wolnym...” Osaczają go Maski, otaczają kręgiem lekarze, szpitalne łapiduchy. Przechwytyują i unieruchamiają w łóżku. To już zapowiedź i antycypacja ostatniej sceny z Eryniami. Jeszcze potem głosi Konrad z wysokości łóżka: „Jestem wolny od klątwy.” Ale słyszy stanowcze: „Chcesz być wolny” Maski 16. Przywiera skurczony plecami do prętów łóżka i pyta z drżeniem w głosie: „Więc... one przyjdą.” Zagrażają Erynie, ale rzeczywistość autentycznego mitu (Edyp, Orestes) jest też szansą ocalenia — nobilitacji działań, co powtarzając los mitycznych postaci, współtworzą mit, który pozostanie żywy w przyszłości.

Cierpienie Konrada, które — siłą aktorskiego przeżycia, rozwibrowanych emocji, fizycznego wyczerpania, wreszcie obrazem szpitala — staje się odczuwalnym niemal bólem, psychicznym i fizycznym równocześnie, ma swoje odbicie w męczeństwie narodu. Swinarski nie zmienia kolejności scen dramatu, niemniej paralele między drugą częścią dialogu z Maskami i drugą częścią Widowiska są wyraźne.

Tak samo różnice — obie postaci i sytuacje naznaczone są piętnem śmierci, ale nie jest to śmierć ta sama. Geniusz to mit zniewalający. Występuje w postaci posagowego wieszczka z żelaznym wieniec laurowych liści nad czołem.

W III akcie cały obraz nasycony jest żałobną czernią. Katedra wawelska — w głębi sceny konfesja świętego Stanisława, której strzegą aniołowie (Lilla i Zosia z I aktu). Postaci siedzą po bokach sceny, jakby we wznoszących się ku górze stallach na stopniach cokołów. Nierówne obrzeża sprawiają wrażenie ruin. Półmrok, zapach kadzideł, pełna wzniosłej powagi muzyka organów. Te same co w pierwszym akcie postaci; te same kostiumy, tylko ich barwę łamie czerń. Czerń tonuje działania aktorów — są ściszone, majestatyczne, uniesione atmosferą miejsca i sytuacji. Ondlały, półsenny rytm narzuca urzeczona śmiercią Muza. Ton podniosłej i niemal erotycznej ekstazy, kiedy snuje się między postaciami, i później, kiedy poddaje się ulegle Geniuszowi. Powaga przenika działania Karmazyna i Hołysza. Oddają chłopom broń, a ci już walczą o nią, upozowani na grupę Laokoona. Wszystko w spowolniałym tempie. Kaznodzieja kładzie się krzyżem na ziemi. Wreszcie wszyscy wiją się, dosłownie wiją się w mękach, splątani w pulsującym kręgu na podłodze sceny, w przedziwnym tańcu śmierci. Prymas zostaje na rękach wyniesiony w górę (kościół ma nadać sens śmierci?), a leciwa dziewczyna w białej sukience i wianuszkach sypie kwiatki jak na procesji. Zmienia się tonacja Widowiska, ale nie wygasa ironia.

Postaci Widowiska bezwzględnie poddają się śmierci. Udręczony i do cna wyczerpany Konrad osuwa się przy łóżku na kolana. „Chcę, żeby w letni dzień...” — z dręczącej niepewności, z żarliwości pragnienia rodzi się wizja. Nie podnosi głosu, w zupełnej ciszy, jak ostatnie błaganie o ocalenie brzmią słowa w cierpieniu odnalezione. Prawdziwie i przejmująco. A Maski czają się wokół łóżka, już przygotowują następny zastrzyk. Ale Konrad dokona dzieła oczyszczenia. Leży na łóżku, z tyłu sceny pojawia się wielka misa cynowa i postaci Masek pokracznie, w zwolnionym tempie do niej wpadają. Unosi się chmura dymu.

W Widowisku Konrad wbiega z widowni na scenę. Już otworzyły się wrota zapadni. Rekwizytorka podała puchar Geniuszowi. Muza zstępuje w podziemia, nachyla usta do napoju. Konrad trzymaną w dłoni pochodnię wytrąca puchar z rąk Geniusza. Stają po bokach sceny — Konrad

i Geniusz. Niesione niewidocznym mikrofonem słowa ogromnieją we wnętrzu katedry.

„O Boże, pokutę przebyłem...”, Maski zginęły, Konrad sam stoi na scenie. W ciszy przejmująco brzmią słowa Modlitwy. By się potwierdziło, by się stało. Z wizją Świętej Rodziny przychodzi uspokojenie. Ale wtedy, niecierpliwie domagając się zwycięstwa, zmienia ton: „Nie ścierpię już niewoli, Sam sięgnę lepszej doli.” Z tyłu sceny wjeżdża na cokole Hestia — spiszowy posąg z koroną świecących gwiazd nad czołem. Monumentalna i groźna. Nie łagodna opiekunka domowego ogniska, ale bogini rodem z Walhalli. Monumentalnością postaci, władczym, podniosłym tonem przytłacza Konrada. Wbrew nastrojowi modlitwy jej hasłem jest krwawa rzeź. Konrad bierze od niej pochodnię. I z całą pompą opada kurtyna — kurtyna Siemiradzkiego z Teatru Słowackiego. Bo to jest teatr i należy wyjść na przerwę.

W Widowisku Konrad wypędza odradzającego się w tej samej postaci na cokołach Geniusza. Wreszcie zwycięża, Geniusz chyłkiem umyka przez widownię, a Konrad woła za odchodzącym: „Poezjo, precz! Jesteś tyranem.” Ale u jego boku już uformowała się grupa, już zastygła w pożegnalnej pozie wyciągniętych w górę rąk i śpiewa na tę samą, co w *Dziadach*, melodię: „A kto prośby nie posłucha...”

Rozsypuje się malownicza grupa, aktorzy wstają, rozluźniają kostiumy. Tylko Konrad, porażony wizją, woła: „Automedonie, ręce dierz...” Aktorzy przytrzymują go za ramiona — jak Konrada w małej improwizacji. Już są zapalone światła na widowni. Skończyło się przedstawienie. Konrad rozpaczliwie woła: „Chcę ludzi.” Bez oddźwięku. To ciągle trwa przedstawienie. Dla Konrada jest to moment tragicznego poznania. Poznania, że „przeciwnieństw między życiem i poezją znieść nie można, że zniesienie tych sprzeczności jest zarazem śmiercią owego Automedona, który porwał lejce i oślepiiony słońcem padł.”⁵

Kolejne sceny są tego poznania potwierdzeniem. Poznania, które jest jedynym spełnionym celem przedstawienia. Następuje scena, „gdy Klaudiusz się modli” — spowiedź Starego Aktora. Jemu, tak samo jak Konradowi, rzecz uświadomiła prawdę o sobie. Wojciech Ruszkowski siedząc na klęczniku w centrum sceny w swoim zwykłym ubraniu, swetrze, w szerokich spodniach, w berecie na bakier, mówił ten monolog bez żadnej emfazy, po prostu. Jego

siłą było tylko poświadczone latami doświadczenia wyznanie prawdy. Dlatego monolog brzmiał tak wstrząsająco. Znowu w skupionej ciszy.

Jeszcze powraca gwar teatru. Muza na proscenium kryguje się przed publicznością, dziękuje za wieniec i prezenty, kłania się, przesyła uśmiechy i całusy. A potem tuli się za kotarami do Redaktora „głosu opinii”, uwodzi, kokietuje. Jeszcze bierze „Finale momenta”. Lilla i Zosia właśnie szły do łazienki, chowają za siebie wielkie ręczniki i przyjmują wzniosłe pozy, by wspomóc i wykpić jej grę. A Muza z wyciągniętą przed siebie pochodnią idzie naprzód, wspaniała, porywająca pięknem gestu, melodią frazy, podniosłym tonem. Jest tak samo świetna jak na początku przedstawienia, w pierwszej rozmowie, ale tym razem Konrad krzyczy za oddalającą się triumfalnie na ramionach aktorów Muzą: „Prostytucja!” Jeszcze oskarża i przeklina, ale płaci Robotnikom za ich pracę. Zażenowany, przez Reżysera podaje im pieniądze. A oni kłaniają się dziękując.

Konrad poznał swój los. Wie, że śmierć jest koniecznością. Wie, że w życiu splatają się prawda i fałsz. Wie, że nie sposób połączyć życie i sztukę. Że w sztuce ekspresją myśli i życia jest słowo, gest, wypowiedzenie. A jedyną możliwością ocalenia jest mit, ale życie mitu zależy od tych, którzy go dziedziczą. Mit — unieruchamiający schemat — jest gorszy od śmierci. Po raz ostatni walczy już teraz o żywy mit Konrada.

Pozostaje sam na „wielkiej scenie pustej”. Przychodzą Robotnicy posprzątać po przedstawieniu. To rzeczywistość go osacza. Na początku teatr był dla niego „ziemią”, Robotnicy — pracownikami teatru. Teraz widzi w nich mityczne postaci Erynni. Oślepia się jak Edyp. Powtarza tragiczny gest. Przeraziłiwie krzyczą Sprzątaczką i Rekwizytorką. A on odwraca się twarzą do widowni, plamy czerwonej krwi rozmazują się pod oczyma — najtandetniejszy z teatralnych chwytów. Ale nie tylko Robotnicy są przeżeni, porażona siedzi publiczność. Nieważna jest jakość teatralnego chwytu, ważna jest siła przeżycia. Konrad wyjmuje szablę z dłoni Rekwizytorki i goni z nią po scenie, szamocze się w zamkniętym kotarami kręgu. Tnie kurtynę, natrafia na powieszoną za nią Golgotę z *Dziadów*. Jeszcze pędzi oszalały i Robotnicy-Erynie chcą mu pomóc, osaczają go, wreszcie zaplatają w kurtynę, a on, schwytany, jeszcze ciągle zapamiętałe, na oślep przecina

szablą powietrze. Tak zastyga w rytmicznym, powtarzanym z ogromną mocą geście. To gest nieustającej walki, którą prowadzi cały czas. Przyniosła mu klęskę i cierpienie. Ale cierpienie w drodze do prawdy jest miarą człowieczeństwa. Urasta w swoim człowieczeństwie i urasta we własnym miecie.

Tylko różne bywają dzieje mitu. Powoli znika w ciemności postać, jeszcze błyska ostrze szabl. Przez dłuższą chwilę nikt nie bije braw. Zapalają się światła na widowni, orkiestra gra poloneza. Wspaniale brzmiący utwór z wolna zmienia się w poloneza, jakiego można usłyszeć o świcie w pijackiej knajpie. I ten polonez brzmi dłużej niż oklaski publiczności.

Konrad Swinarski zrealizował w Starym Teatrze w Krakowie jedenaście przedstawień. Statystycznie rzecz biorąc, stanowią one zaledwie jedną czwartą teatralnego dorobku reżysera. Kraków był tylko jednym z wielu miast, w których Swinarski pracował. Reżyserował przedstawienia w Warszawie, Berlinie, Gdańsku, Tel-Awivie, Zurychu, Moskwie, w Mediolanie, Hamburgu i Santa Fé, w Helsinkach, Lubece, Düsseldorfie i Darmstadcie. Trudno widzieć postać Swinarskiego inaczej niż w ruchu. W drodze od miasta do miasta, od jednej inscenizacji do następnej. Zdarzało się, że w ciągu jednego sezonu robił przedstawienia w Berlinie, Krakowie i Tel-Awivie. Niespokojny i nieustrudzony wędrował z miejsca na miejsce przez prawie dwadzieścia lat. Nie chciał i chyba nie potrafił, niechętny wszelkiej stabilizacji, zatrzymać się w jednym miejscu. Jakby lękał się, że wszelki postój może spowodować obniżenie twórczej aktywności, że pozbawiony także zewnętrznych podnieć, optyki różnych kultur, zmieniających się ludzi i sytuacji, zatraci ostrość i świeżość spojrzenia, możliwość dalszego rozwoju i zacznie powielać sam siebie. A to, w jego odczuciu, oznaczało śmierć artysty.

Zmieniał nie tylko teatry, zmieniał także swój repertuar. O ile mapa teatralnych wędrówek reżysera mówi o ruchu w przestrzeni, o tyle repertuar mówi o ruchu w czasie — jego zmiany znaczą drogę poszukiwań, rozwój osobowości artystycznej Swinarskiego. Sam o sobie mówił: „Zmieniam swoje poglądy z biegiem czasu: ideały zmieniają się z wiekiem. Równolegle z nimi zmieniają się sztuki, które wystawiam i które chciałbym wystawić.”¹ I tak było w istocie. Repertuar Swinarskiego układa się w ciekawą linię, na początku której króluje dramaturgia

Brechta (osiem przedstawień nie licząc spektakli telewizyjnych), a przy końcu dramaturgia Szekspira (także osiem przedstawień). Sztuki Brechta Swinarski reżyserował pomiędzy 1955 i 1962 rokiem. Brechtowi towarzyszą w repertuarze Swinarskiego sztuki współczesne. W 1963 roku Swinarski po raz pierwszy wystawia dramat Szekspira — *Wieczór trzech króli*, i zaraz później dramat elżbietańskiego Anonima *Arden z Feversham*. W roku 1965 po raz pierwszy inscenizuje dramat romantyczny — *Nie-Boską komedię* Krasińskiego. Od 1963 roku Szekspir, czy szerzej dramat elżbietański, jest stale obecny w repertuarze Swinarskiego. Towarzyszy mu sześć inscenizacji dramatów romantycznych i dwa przedstawienia trzech dramatów Wyspiańskiego. Dramaty współczesne pojawiają się jeszcze w jego repertuarze, przy czym są to inne sztuki niż te, które interesowały go wcześniej. Sądząc z wypowiedzi Swinarskiego, konkurencję z Szekspirem wytrzymuje wśród współczesnych tylko Genet.

Rozpięty między Brechtem i Szekspirem repertuar Swinarskiego wskazuje wyraźną ewolucję jego wizji świata i teatru. W biografii artystycznej reżysera linie ruchu w czasie i przestrzeni, a więc zmiany repertuaru i teatrów, biegną w zasadzie niewspółbieżnie. W tym samym czasie wystawia w Polsce i w świecie ten sam rodzaj dramatów. W różnym czasie wystawia w tych samych miejscach różne dramaty. Od tej zasady jest jednak jeden znamienny wyjątek — jest nim działalność artystyczna Swinarskiego w Starym Teatrze w Krakowie. Do Krakowa powracał stale przez dziesięć lat. Tylko z zespołem Starego Teatru inscenizował dramat romantyczny i sztuki Wyspiańskiego. Tylko tam w Polsce reżyserował dramat elżbietański. Kraków zajmuje szczególne miejsce w jego biografii.

Dzisiaj, kiedy mówimy o Teatrze Swinarskiego, myślimy przede wszystkim o jego krakowskich inscenizacjach romantyczno-elżbietańskiego dramatu. O jego *Nie-Boskiej*, *Śnie nocy letniej*, *Dziadach*, *Wyzwoleniu*. Te i wszystkie inne krakowskie inscenizacje stały się ważnymi wydarzeniami artystycznymi w polskim życiu teatralnym. Przyniosły Swinarskiemu sławę i uznanie. Światową sławę zyskał w 1964 roku inscenizacjami *Marata* i *Pluskwy* w berlińskim Schiller Theater, ale dla historii polskiego teatru najważniejszymi pozostaną jego krakowskie inscenizacje.

Należy mieć nadzieję, że z czasem badacze teatru potra-

fią precyzyjnie określić miejsce i rolę twórczości Swinarskiego w dziejach teatru, a biografowie dopełnią naszą wiedzę o życiu artysty. Ta książka miała spełnić skromniejsze zadanie. Próbuję w niej pokazać teatr Swinarskiego poprzez osobowość jego twórcy i krakowskie przedstawienia, w których, jak się zdaje, najpełniej zrealizował swoją ideę teatru. Nigdy jasno jej nie sformułował, wyrażała się nie w słowach, ale w sposobie kształtowania rzeczywistości scenicznej, w procesie twórczym i przedstawieniu teatralnym.

Żadnego z przedstawień Swinarskiego nie można już dzisiaj zobaczyć na scenie. Żeby móc o nich mówić i uczynić w miarę wiarygodnymi rozważania, musiałam próbować w jakiś sposób zrekonstruować ich kształty i sensy. Sama nie widziałam pierwszych krakowskich przedstawień Swinarskiego, ostatnie oglądałam wielokrotnie. Chciałam, żeby opis był z jednej strony ich interpretacyjnym odtworzeniem, z drugiej zaś próbą chociaż częściowego unaocznienia scenicznych zdarzeń. Zdana byłam na to, co po tych przedstawieniach pozostało — ułamkowe, niekompletne materiały archiwalne i żywą pamięć widzów i aktorów. Nie udało mi się opisać *Ardena z Feversham*, *Pokojówek*, *Zegnaj*, *Judaszu*, a więc najstarszego i dwu najbardziej aktorских przedstawień Swinarskiego.

W moich poszukiwaniach ogromną pomoc okazali mi: Erwin Axer, Barbara Bosak, Mirosława Dubrawska, Aleksander Fabisiak, Zygmunt Hübner, Andrzej Jarecki, Elżbieta Karkoszka, Barbara Morawiecz, Zofia Niwińska, Jerzy Nowak, Izabela Olszewska, Anna Polony, Antoni Pszoniak, Romana Próchnicka, Halina Słojewska, Wiktor Sadecki, Lidia i Jerzy Skarżyńscy, Ewa Starowieyska, Kazimierz Wiśniak, Klaus Weiffenbach, Krystyna Zachwatowicz. Chciałabym im w tym miejscu serdecznie podziękować.

Równie serdecznie pragnę podziękować wszystkim, którzy dzieląc się swą wiedzą i doświadczeniem pomogli mi w pisaniu tej książki: prof. Janowi Błońskiemu i Zbigniewowi Osińskiemu, kolegom z Zakładu Teatru UJ, przyjaciółom, a wśród nich pierwszej czytelniczce książki — Marii Prussak.

Panu prof. Zbigniewowi Raszewskiemu winna jestem szczególnie serdeczne wyrazy wdzięczności.

Przypisy

Część pierwsza ŻYCIE, MYŚLI, PRACE

1. Dzieciństwo i młodość

¹ Biografia Konrada Swinarskiego jest bardzo mało znana. Opracowywałam ją na podstawie materiałów archiwalnych, rozmów z ludźmi, którzy zetknęli się z nim i z jego rodziną, oraz nielicznych publikacji. Za pomoc w poszukiwaniach wdzięczna jestem panu profesorowi Zbigniewowi Raszewskiemu i pani dr Elżbiecie Nawrot. Nie jest to biografia ani pełna, ani wyczerpująca. Mam nadzieję, że jej opublikowanie pociągnie za sobą wypowiedzi, które pozwolą ją uściślić i uzupełnić.

Świadectwo urodzenia Konrada Swinarskiego zaginęło w czasie wojny. Datę i miejsce urodzenia zaświadcza wpis w księgach parafialnych w Róźnie (powiat makowski) oraz świadkowie. Dokumenty znajdują się w Archiwum Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie,teczka personalna Konrada Swinarskiego.

² Por. Barbara Witek-Swinarska, *List do Zygmunta*, „Życie Literackie” 1975, nr 45; T. Żychliński, *Złota księga szlachty polskiej*, t. VII, Poznań 1885, s. 253—276.

³ Najpełniejsze informacje o ojcu Konrada zawiera teczk personalna Karola Swinarskiego, przechowywana w Centralnym Archiwum Wojskowym w Rembertowie. Karol Swinarski urodził się 11 I 1890 w Poznaniu z ojca Henryka i matki Anieli z Cybińskich. Rodzice Karola mieszkali w Krotoszynie, ojciec był maszynistą kolejowym. Karol uczył się najpierw w Poznaniu (1896—1899), potem skończył szkołę realną w Cottbus (1899—1906). Studiował agronomię we Wrocławiu. W 1913 został powołany do wojska niemieckiego. W czasie pierwszej wojny bierze udział m.in. w ofensywie Paryża, w walkach pod Verdun, Champagne, Sommą, Aisne, Amiens, nad Marną. Był dwukrotnie ranny w sierpniu 1914 roku, w 1919 roku przeszedł malarię. Został odznaczony Krzyżem Rycerskim Domu Hohenzollernów. W 1919 roku wstępuje do 3. Pułku Strzelców Wielkopolskich, awansuje na majora. Bierze udział w wojnie bolszewickiej. Znowu dwukrotnie ranny. W 1921 roku zostaje do-

wódcą baonu szkoleniowego 14. Dywizji Piechoty. W 1923 roku został delegowany na roczne przeszkolenie do Francji. W latach 1924—1925 prowadzi wykłady na kursach oficerów sztabowych. W latach 1925—1927 pełni funkcję kierownika Referatu Wyszkożenia Departamentu Piechoty, w latach 1927—1929 jest dowódcą II Baonu C.K.M., w latach 1929—1932 jest dowódcą baonu w Szkole Podchorążych Piechoty, w latach 1932—1933 z-cą dowódcy 44. Pułku Piechoty Kresowej, wreszcie zostaje dowódcą 2. Pułku Strzelców Podhalańskich. W opinii przełożonych przeważa ocena „wybitny” (wg wojskowej skali najwyższa). Pisano w opiniach: „prowadzić korpus oficerski potrafi, surowy i wymagający, ale sprawiedliwy” (gen. Sosnkowski), „pełen werwy życiowej i nadzwyczajnej energii”, „lubiany przez podwładnych”, „umysł inteligentny i bystry”. „Sumienny i lojalny. Pracuje z zapałem.” Ceniono także jego „ogólne wyrobienie i znajomość języków obcych”. Corocznie wydawane oceny obniżają się nieco w ostatnich latach jego życia, obniżają się do bdb, prawdopodobnie w związku ze stanem zdrowia (mowa jest np. o przytępionym słuchu). Por. także J. F. Lewandowski, *Z rodu Swinarskich*, „Katolik” 1985, nr 37.

⁴ O pochodzeniu matki Konrada wiadomo znacznie mniej. Podobno ojciec jej był Polakiem, matka Niemką. W aktach personalnych Karola Swinarskiego w rubryce „narodowość żony” podana jest narodowość polska.

⁵ Data ślubu nie figuruje w dokumentach Karola Swinarskiego.

⁶ Zamieszczone poniżej informacje podają na podstawie rozmowy, przeprowadzonej w Wieliczce jesienią 1978 roku, z paniami Włodyka (matką i córką) i panią Łazowską, które sąsiadowały z rodziną Swinarskich w Wieliczce, oraz panią Stanisławą, gospodynią w domu pani Swinarskiej. Informacje te potwierdza wywiad przeprowadzony przez p. Elżbietę Nawrot w Katowicach 1979 roku z córką Mieczysława Kłapy, w czasie wojny mieszkającego w Wieliczce, tuż po wojnie wiceprezydenta Katowic.

⁷ Maria Kansy urodziła się w 1890 r. w Szczepanowicach koło Opola. Akta podają — wyznanie: rzymsko-katolickie, narodowość: a) przed 1939 — polska, b) w czasie okupacji niemieckiej — polska (Kennkarta nr III/38061), c) obecnie (tzn. po wojnie) — polska. Stan wolny. W 1913 roku skończyła Wyższe Liceum we Wrocławiu. Doksztalała się na kursach języka niemieckiego w Heidelbergu i Zurychu, po wojnie na kursach języka angielskiego w Krakowie. Przed wojną pracowała w Kłodzku, Bytomiu, Gliwicach, od 1922 do 1939 roku w Miejskim Gimnazjum Żeńskim w Katowicach. Do Krakowa wyjechała 3 XII 1940 roku. W Kennkarcie czytamy: „zawód wyuczony — zawód wykonywany: pomoc domowa”. Po wojnie pracowała w Miejskim Gimnazjum i Liceum Żeńskim w Katowicach — od 1945 do 1949 roku. Potem, do 1958, kiedy przeszła na emeryturę, w innych szkołach w Katowicach. Opinia dyrektorki ostatniej szkoły, w której uczyła Maria Kansy, mówi o jej sumienności i obowiązkowości. „Bardzo koleżeńska, zastępuje z własnej

inicjatywy nieobecnych kolegów. Cicha, spokojna, bardzo kulturalna, cieszy się ogólną sympatią w szkole.” Pod tą opinią widnieje notatka wizytatorki z 1957 roku: „Ocena dostateczna ze względu na słabą dyscyplinę młodzieży na lekcjach.” Biogram Marii Kansy zawdzięczam dr Elżbiecie Nawrot.

⁸ Na publikację tego zdjęcia i zdjęcia ojca Konrada Swinarskiego nie uzyskaliśmy, niestety, zgody p. Barbary Witek-Swinarskiej.

⁹ Nie bez powodu dopatrywano się w jego twórczości wpływów niemieckiej kultury. To w Polsce. W Niemczech jego oryginalności szukano w tym, co wywodzi się z polskiej czy, szerzej, słowiańskiej kultury. Zapewne obie strony miały po części rację. Wyrastał wśród wpływów obu kultur.

¹⁰ Mieczysław Kłapa złożył podpisaną przez wiele osób petycję w obronie Irmgardy Swinarskiej, wskazując wyraźnie, że nie tylko nie szkodziła Polakom w czasie wojny, ale im pomagała. W swoim domu w Wieliczce udzielała gościny żołnierzom AK, którzy odbywali tam zebrania. Profesor historii UJ, Stanisław Gawęda, żołnierz Polski Podziemnej, związany w czasie wojny z Wieliczką, jest w każdym razie zupełnie pewien, że zachowanie pani Swinarskiej nie budziło żadnych zastrzeżeń Polski Podziemnej.

¹¹ Archiwum Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie. List ten został ofiarowany przez panią Marcelę i Barbarę Lenczowskie do zbiorów Starego Teatru. Józef Opalski opublikował go w „Przekroju”, nr 2109 z 1985 roku (nie cały). Opalski informuje: „Po śmierci ojca [...] poznaje rodzinę Karola Lenczowskiego, który obejmuje dowództwo pułku po Karolu Swinarskim. Jego żona Marcela Lenczowska staje się serdeczną przyjaciółką matki Konrada Swinarskiego, a on sam bawi się często z ich dziećmi, starszymi od siebie — Barbarą i Adamem. Wówczas to zawiązuje się dziecięca serdeczna przyjaźń.” List nie jest datowany. J. Opalski mylnie datuje go na koniec 1949 roku. Z jego treści wynika, że był pisany pomiędzy pobytem w Sopocie, gdzie studiował w roku 1947/48, a studiami w Łodzi, które w roku 1948/49 rozpoczął.

¹² Nie udało się ustalić miejsca zgonu Irmgardy Swinarskiej. Profesor Czesław Madajczyk, znawca przedmiotu, w prywatnym liście z 14 maja 1986 r., tak wyjaśnia okoliczności internowania Irmgardy Swinarskiej: „Otóż 4 listopada 1944 r. wydany został dekret o środkach zabezpieczających w stosunku do zdrajców Narodu (Dz.U. R.P. nr 11 z 13 XI 1944). Artykuł 1. tego dekretu przewidywał: Obywatel polski, który w okresie okupacji niemieckiej na terenie tzw. Generalnego Gubernatorstwa i woj. białostockiego zadeklarował swą przynależność do narodowości niemieckiej (Deutsche Volksangehörige) lub swoje pochodzenie niemieckie (Deutschstämmige), bądź faktycznie korzystał z praw i przywilejów z tytułu przynależności do narodowości niemieckiej lub pochodzenia niemieckiego, podlega, niezależnie od odpowiedzialności karnej, przetrzymaniu, umieszczeniu na czas nie oznaczony w miejscu odosobnienia (obozie) i poddaniu pracy przymusowej. Artykuł 2. ustalał, że osadzenie zarządza

prokurator Specjalnego Sądu Karnego, a zarządzenie ulega natychmiastowemu wykonaniu przez organa bezpieczeństwa publicznego. Wreszcie artykuł ten przewidywał, że na postanowienie tego sądu nie służą żadne środki odwoławcze. W artykule 4. stwierdzono jeszcze, że zdrajcy Narodu wymienieni w artykule 1. niniejszego dekretu oraz żyjący z nimi członkowie rodziny tracą prawa publiczne i obywatelskie prawa honorowe oraz prawa rodzicielskie i opiekuńcze na czas nie oznaczony. Wydane w listopadzie 1944 roku zarządzenie wykonawcze przewidywało, że miejsca odosobnienia (obozy) podlegają kierownikowi Resortu Bezpieczeństwa Publicznego i że nadzór nad miejscami tymi sprawuje prokurator Specjalnego Sądu Karnego (Dz.U. nr 14). Pani I. Swinarska, jak się dowiedziałem, nie mogła być zarejestrowana jako osoba aresztowana, bo była internowana. Nie mogła też być sądzona, bo było to osadzenie na czas nie określony. [...] Pani Swinarska nie mogła należeć do grupy I NLB, bo w GG takowej nie było. Prawdopodobnie uznano, że jej status odpowiadał grupie I NLN na Górnym Śląsku. Niestety, nie wiadomo, gdzie były obozy, a akta w tych sprawach zostały po 20 latach zniszczone.”

¹³ Rysunek opublikowała Barbara Witek-Swinarska w: *List do Zygmunta*, op. cit.

¹⁴ Oto fragment życiorysu pisanego przez Konrada Swinarskiego w 1951 roku: „W czasie okupacji przebywałem w Krakowie, ewentualnie okolicach Krakowa, ucząc się, ewentualnie pracując dorywczo. Matka utrzymywała się [słowo nieczytelne]. Po wyzwoleniu matka wraz ze mną przeniosła się do Katowic, gdzie zmarła w październiku 1945 roku, w marcu 1945 r. w wyniku wypadku zginął mój brat.” Archiwum PWST w Warszawie,teczka personalna Konrada Swinarskiego.

¹⁵ J. F. Lewandowski, *Katowickie lata Konrada Swinarskiego*, „Panorama Śląska” 1981, nr 7.

¹⁶ Tamże. Jan Lewandowski opublikował także wywiad z Edwardem Poloczkiem, *Scenki rodzinne. Katowicki epizod filmowy Konrada Swinarskiego*, „Film” 1980, nr 27. Por. Ł. Wyrzykowski, *Śląskie lata Konrada Swinarskiego*, „Przekrój” 1987, nr 2193.

¹⁷ Nazwisko Konrada Swinarskiego nie figuruje na liście maturzystów Gimnazjum i Liceum Męskiego im. A. Mickiewicza w Katowicach. O braku matury mówił Swinarski między innymi w czasie egzaminu dyplomowego w PWST w 1972 roku. Wspomina o tym J. Koenig w rozmowie z Z. Raszewskim w 1980 roku. Por. także B. Witek-Swinarska, *List do Zygmunta*, op. cit.

¹⁸ *List do państwa Lenczowskich*, op. cit.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Archiwum Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Sopocie,teczka personalna K. Swinarskiego.

²¹ *List do państwa Lenczowskich*, op. cit.

²² Archiwum PWST w Warszawie,teczka personalna Konrada Swinarskiego.

²³ Tamże.

²⁴ Świetlica przy ZPB wydała mu opinię o pracy tamże: „wywiązał się bardzo dobrze” — ale pracował tam tylko 5 miesięcy. Archiwum PWST w Warszawie.

²⁵ List do państwa Lenczowskich, op. cit.

²⁶ *Teoria widzenia* Władysława Strzemińskiego została wydana dopiero w 1958 roku, wcześniej krążyła w odpisach pomiędzy jego uczniami i zwolennikami.

²⁷ J. Przyboś, *Nowatorstwo Władysława Strzemińskiego*. Przedmowa do pierwszego wydania *Teorii widzenia*, Kraków 1958.

²⁸ J. Przyboś, op. cit.

²⁹ Por. I. Jakimowicz, *Witkacy, Chwistek, Strzemiński. Myśli i obrazy*, Warszawa 1978.

³⁰ Por. *Wywiad z Konradem Swinarskim*. Rozmawiała Katarzyna Wiśniewska-Kępińska, „Sztuka” 1975, nr 2/3.

³¹ J. F. Lewandowski, *Katowickie lata Konrada Swinarskiego*, op. cit.

³² J. F. Lewandowski, op. cit.

³³ Jan Lewandowski twierdzi, że trochę obrazów zachowało się w katowickich mieszkaniach. Lidia i Jerzy Skarżyńscy wspominają, że Swinarski przywiózł do Krakowa kilka swoich obrazów, malowanych w młodości, w związku z pomysłem urządzenia jakiejś wystawy. Co się z tymi obrazami stało, nie wiedzą.

³⁴ *Wywiad z Konradem Swinarskim*. Rozmawiała Katarzyna Wiśniewska-Kępińska, op. cit.

³⁵ Por. Z. Osiński, *Prace reżyserskie i scenograficzne Konrada Swinarskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1979, z. 1, przedruk w Aneksie II do niniejszej książki.

³⁶ E. Starowieyska, *Kilka słów o Swinarskim — scenografie*, „Dialog” 1976, nr 1.

³⁷ Archiwum PWST w Warszawie,teczka personalna Konrada Swinarskiego.

³⁸ Tamże.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Archiwum PWST w Warszawie,teczka personalna Konrada Swinarskiego. O tej i innych sprawach związanych z biografią i studiami Swinarskiego wspomina Bohdan Korzeniewski w: M. Szejnert, *Sława i infamia. Rozmowa z Bohdanem Korzeniewskim*, Warszawa 1988.

⁴² Opinia ZMP w Łodzi z 1951 roku: „Nie jest członkiem ZMP ani ZSP. Poprzednio należał do Bratniej Pomocy. Chociaż początkowo wykazywał pełną aktywność w pracy społecznej, trudno w tej chwili stwierdzić jego postawę ideologiczną.” Opinia Jerzego Kreczmara dla Radia z 1955 roku: „Pracą społeczną i polityczną w szkole nie zajmował się, a raczej zajmował się dorywczo w czasie Kursów Wakacyjnych jako instruktor.” Archiwum PWST w Warszawie.

⁴³ Archiwum PWST w Warszawie,teczka personalna Konrada Swinarskiego.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ O *życiu teatru po prostu*, rozmowa z udziałem Petera Steina, Konrada Swinarskiego i Erwina Axera, „Dialog” 1976, nr 1.

⁴⁶ Cyt. za J. F. Lewandowski, op. cit.

⁴⁷ Wtedy właśnie współpracował z ST-53.

⁴⁸ Został on opublikowany w „Życiu Literackim” 1980, nr 33.

⁴⁹ Por. *U Brechta. Wywiad z Konradem Swinarskim*. Rozmawiała Aleksandra Korewa, „Walka Młodych” 1957, z dn. 16 VII.

⁵⁰ Mimo wyraźnych różnic zainteresowań i poszukiwań obu twórców, Erwina Axera, spośród wszystkich swoich nauczycieli szkolnych, Swinarski wspominał najserdeczniej. Byli też później zaprzyjaźnieni. Jeszcze na seminariach reżyserskich, które Swinarski prowadził w Krakowie, powoływał się na metody uczenia Axera.

⁵¹ O swoim stosunku do Leona Schillera Swinarski rozmawiał z Anną Schiller w 1973 r. Rozmowę tę pt. *Najsmutniejsza jest nuda* opublikował „Dialog” z 1983, nr 7. „W jakiś sposób byłem uczniem Schillera i chyba to on zaszczerpił we mnie zainteresowanie tą klasyką, którą obrzydzano nam w szkole. Przynajmniej opowiadał, jak ją robił i zastanawiał się głośno, jakby to należało robić dzisiaj. Oczekiwał jakiegś od nas reakcji. Ale jak my mogliśmy reagować? Był to okres, kiedy próbowano całą tę literaturę nagiąć do pewnych tez socjologicznych, obiegowych w tamtym okresie, kiedy wycinano z niej księży, a z mistycyzmu robiono rzecz nieistniejącą. Po prostu kastrowano literaturę do potrzeb publicystyki. No, Schiller nie był tego zdania. Podsuwał pytania i usiłował przynajmniej dowiedzieć się od nas, jak byśmy to widzieli. Ale myśmy wtedy nie mieli żadnych w ogóle własnych odpowiedzi i te wszystkie jego pytania pozostawały zawieszone w próżni. On tak przechodził od sceny do sceny i właściwie coraz bardziej się nami nudził. Tylko w wypadku jednej sztuki wymusił na mnie odpowiedź, w wypadku *Woyzecka* Büchnera, którym się wtedy interesowałem.” Na pytanie, czy mimo wszystko poczuwa się do jakiegś wspólnoty z Schillerem Swinarski odpowiada: „Mnie się wydaje, że to jest tak: przecież i Schiller nie chciał tych sztuk robić na doraźny użytek publiczny. Przynajmniej tak wynika z tego, co o nim mówiono — że z jednej strony jest komunistą, a z drugiej — mistykiem. I tak rzeczywiście było. To, co wydaje się z góry nawzajem wykluczać, gdzieś w nim współistniało. I ja zrozumiałem to współistnienie dopiero po latach. Wtedy wydawało mi się, że to prawie koniunkturalizm: z jednej strony analizować widzenie Księdza Piotra, a z drugiej strony myśleć kategoriami postępowego marksizmu. Dzisiaj patrzę na to zupełnie inaczej, myślę, że ten dualizm ma jakiś wspólny mianownik, że można te sprawy rzeczywiście połączyć. Ale można je połączyć tylko wtedy, jeżeli się zrewiduje i to obiegowe wówczas rozumienie marksizmu, i to pojęcie mistycyzmu, jakie wtedy obowiązywało.”

⁵² Był na tyle pilnym uczestnikiem tego seminarium, że po kilku latach mógł podzielić się swoimi notatkami i wiadomościami na

temat schillerowskiej interpretacji *Nie-Boskiej* z prof. Stefanią Skwarczyńską. Por. S. Skwarczyńska, *Leona Schillera trzy opracowania „Nie-Boskiej komedii” Krasińskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1955, z. 3/4, s. 209. Jeszcze wcześniej fragmenty *Nie-Boskiej* przygotował na egzamin wstępny do PWST. Por. B. Witek-Swinarska, *List do Zygmunta*, op. cit.

⁵³ K. Gajek, *Bertolt Brecht na scenach polskich (1929—1969)*, Wrocław 1974. Por. K. Puzyna, *Syntezy za trzy grosze*, Warszawa 1974.

⁵⁴ „Posiada istotne wiadomości i zainteresowania dotyczące teatru Brechta” — głosi opinia, którą PWST przesłało Komitetowi ds. Radiofonii w 1955 roku. Swinarski starał się o pracę w redakcji niemieckiej Polskiego Radia, w dziale współpracy z zagranicą. Archiwum PWST w Warszawie,teczka personalna Konrada Swinarskiego.

⁵⁵ *Karabiny matki Carrar (Die Gewehre der Frau Carrar)*, Bertolt Brecht. Przekład: Zbigniew Krawczykowski. Reżyserzy: Konrad Swinarski i Przemysław Zieliński. Scenografia: Konrad Swinarski. Warszawa, Teatr Nowej Warszawy. Premiera 30 IX 1954. Przedstawienie grano raz. Było transmitowane przez telewizję. Warszawską Doświadczalną Stacją Telewizyjną. Jeszcze wcześniej, 1 V 1954, reżyserzy przygotowali przedstawienie dla radia. Teatr Polskiego Radia. Powt. 31 X 1954, program I.

⁵⁶ *Żeglarz*, Jerzy Szaniawski, Reżyseria: Konrad Swinarski. Scenografia: Waław Kosiorek i Konrad Swinarski. Opracowanie muzyczne: Jerzy Procter. Asystent reżysera: Zygmunt Tadeusiak. Kalisz, Teatr im. Bogusławskiego. Premiera 14 V 1955 rok. Grano 22 razy. Do *Żeglarza* Swinarski powrócił raz jeszcze w 1969 roku. Wyreżyserował sztukę w Moskwie, w Teatrze na Małej Bronnej. Przekład rosyjski: Jan Bereznicki. Scenografia: Kazimierz Wiśniak. Muzyka: Nikołaj Karetnikow. Asystent reżysera i konsultant literacki: Natella Baszyndżagian. Premiera 14 XII 1969. To ostatnie przedstawienie Swinarski wyreżyserował inaczej. Akcja dramatu rozgrywała się na dwu planach. Na drugim planie, utrzymanym w tonacji czarno-białej fotografii, toczyło się życie miasteczka. Na placu, gdzie pojawiali się przechodnie, kobieta sprzedawała jabłka itp., kręciła się grupka młodych ludzi, przyjaciół Jana. W ostatniej scenie, w której Jan się „poddaje”, przywódca tej grupki podchodzi do Jana i w poczuciu jego zdrady, uderza go. Przedstawienie kończyło się sceną, kiedy Jan podnosi się z ziemi zupełnie zaszkokowany rozwojem wypadków.

⁵⁷ Dramaturgia Jerzego Szaniawskiego zaciekała go prawdopodobnie już wcześniej. W każdym razie wspominał ogromne wrażenie, jakie na nim zrobiło przedstawienie *Dwóch teatrów* w reżyserii Edmunda Wiercińskiego, które oglądał w Katowicach.

⁵⁸ A. Wirth, *O prawach mitu*, „Nowa Kultura” 1955, nr 26.

⁵⁹ Do czasu wyjazdu Konrad Swinarski wyreżyserował jeszcze dla telewizji *Wyjątek i regułę (Die Ausnahme und die Regel)* Bertolta Brechta. Przekład: Barbara Witek-Swinarska. Scenografia: Woj-

ciech Sieciński. Program 10 VIII 1955. Warszawska Doświadczalna Stacja Telewizyjna. Przygotował też *Kota w butach* Zenona Laurentowskiego w opracowaniu Barbary Witek według Perraulta, wspólnie z Barbarą Fijewską, która także opracowała choreografię. Scenografia: Konrad Swinarski. Muzyka: Jerzy Prochner. Warszawa, Teatr Ludowy. Premiera 27 X 1955. W sprawie wyjazdu Swinarskiego do Berlina por. list Heleny Weigel w: *Teatr Współczesny*, Warszawa 1978.

⁶⁰ Barbara Witek (urodzona w 1925 roku w Warszawie) była koleżanką Konrada Swinarskiego na I roku reżyserii w warszawskiej PWST. W późniejszych latach była tłumaczką większości niemieckojęzycznych sztuk reżyserowanych przez Konrada Swinarskiego. Często też, szczególnie w przedstawieniach telewizyjnych Swinarskiego, zajmowała się adaptacją tekstów literackich.

2. Terminowanie

¹ Konrad Swinarski był stypendystą Niemieckiej Akademii Sztuki Niemieckiej Republiki Demokratycznej. *Strach i nędza Trzeciej Rzeszy* (*Furcht und Elend des Dritten Reiches*), Bertolt Brecht. Reżyserzy: L. Bellag, P. Palitzsch, K. Rülicke, K. Swinarski. C. M. Weber. Scenografia: K. von Appen, D. Berge. Berlin, Berliner Ensemble. Premiera 15 II 1957.

² U Brechta. Z Konradem Swinarskim rozmawiała Aleksandra Korrewa, „Walka Młodych” 1957, z dn. 16 VII.

³ Brecht z bliska. Z Konradem Swinarskim, asystentem Brechta, reżyserem teatralnym, rozmawiała Krystyna Nastulanka, „Polityka” 1961, nr 6.

⁴ K. Swinarski, Z notatnika rozmów z Brechtem, „Nowa Kultura” 1957, nr 13.

⁵ Tamże.

⁶ U Brechta, op. cit.

⁷ *Pan Puntila i jego sługa Matti* (*Herr Puntila und sein Knecht Matti*), Bertolt Brecht. Przekład: Zbigniew Krawczykowski. Reżyseria: Konrad Swinarski. Scenografia: Tomasz Rumiński. Kostiumy: Anne-Marie Rost. Muzyka: Paul Dessau. Warszawa, Teatr Dramatyczny. Premiera 28 VIII 1953. Grano 22 razy.

⁸ Rozmowa z Konradem Swinarskim, która miała miejsce w Kole Naukowym Polonistów Uniwersytetu Jagiellońskiego w październiku 1974 roku. Rozmawiali: Joanna Bielecka (Walaszek), Marek Halberda, Piotr Łaguna, Wojciech Szulczyński. Rozmowa nie publikowana, cytaty według nagrania na taśmie magnetofonowej.

⁹ M. Czanerle, Bertolta Brechta tragedii ciąg dalszy, „Teatr” 1958, nr 19.

¹⁰ Rozmowa z Konradem Swinarskim w Kole Polonistów, op. cit.

¹¹ *Operę...* Konrad Swinarski wystawiał wielokrotnie. Po raz pierwszy w Teatrze Klubu Krzywego Koła i Teatrze Telewizji: *Opera za trzy grosze* (*Die Dreigroschenoper*), Bertolt Brecht. Muzyka: Kurt

Weill. Przekład: Bruno Winawer, teksty poetyckie: Władysław Bro-niewski. Adaptacja: Barbara Witek-Swinarska. Reżyseria: Konrad Swinarski. Scenografia i kostiumy: Zofia Pietrusińska. Choreogra-fia: Barbara Fijewska. Opracowanie muzyczne: Edward Pałasz. Premiera 21 IV 1958 w Telewizji Warszawskiej. Sukces przedsta-wienia sprawił, że przeniesiono je, z niewielkimi zmianami, do Teatru Współczesnego w Warszawie. Premiera odbyła się 3 X 1958. Przedstawienie grano 142 razy. Potem, w 1962 roku, *Operę za trzy grosze* w inscenizacji Konrada Swinarskiego wyreżyserowali Bar-bara Witek-Swinarska i Konrad Swinarski w Teatrze Polskim w Bydgoszczy. Scenografia i kostiumy: Zofia Pietrusińska. Kierow-nictwo muzyczne: Grzegorz Kardaś. Premiera 12 VII 1962.

Do *Opery...*, którą uważał za najmniej „brechtowski” utwór Brech-ta, Swinarski zamierzał jeszcze powrócić i to w Starym Teatrze. Chciał, żeby w miejscu obrzędu z *Dziadów* stanął burdel z *Opery...*

¹² Rozmowa z Konradem Swinarskim w Kole Polonistów, op. cit.

¹³ A. Jarecki, *Nie boję się tego, co mnie śmieszy*, „Nowa Kultura” 1958, nr 18.

¹⁴ S. Treugutt. *Krzywe Koło gra Brechta*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 17.

¹⁵ A. Korewa, *My, ludzie i to, co pomiędzy nami*, „Współczesność” 1958 nr 29.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ E. Pałasz, *Muzyka w teatrze Konrada Swinarskiego*, „Dialog” 1976, nr 1.

¹⁹ *Ten, który mówi tak, i ten, który mówi nie* (*Der Jasager und der Neinsager*), Bertolt Brecht. Przekład: Barbara Witek-Swinarska. Reżyseria i scenografia: Konrad Swinarski. Muzyka: Marek Luszczig i Edward Pałasz. Warszawa, STS. Przedstawienie transmitowane w ramach Teatru Telewizji. Premiera 13 VI 1957.

²⁰ *Księżniczka Turandot* (*Turandot*), Carlo Gozzi. Przekład: Emil Zegadłowicz. Prolog, epilog i adaptacja tekstu: Andrzej Jarecki. Inszenizacja i reżyseria: Konrad Swinarski, scenografia: Henryk Janiga, muzyka: Edward Pałasz. Warszawa, Teatr Dramatyczny. Premiera 3 V 1959, grano 48 razy.

²¹ *Ptaki* według Arystofanesa. Adaptacja: Andrzej Jarecki. Piosenki: Agnieszka Osiecka. Reżyseria: Konrad Swinarski. Scenografia: An-drzej Sadowski. Choreografia: Witold Gruca. Muzyka: Stanisław Prószyński. Warszawa, Teatr Dramatyczny. Premiera 19 III 1960. Grano 41 razy.

²² Spis przedstawień telewizyjnych K. Swinarskiego zamieszczono w Aneksie. Zob. Z. Osiński, *Prace reżyserskie i scenograficzne Kon-rada Swinarskiego*.

²³ E. Pałasz, *Muzyka w teatrze Swinarskiego*, op. cit.

²⁴ H. Krzyżanowska, „Ptaki” po warszawsku, „Teatr” 1960, nr 10.

²⁵ Z. Karczewska-Markiewicz, *Chińska zgaduj-zgadula*, „Życie Warszawy” 1959 nr 119.

²⁶ E. Pałasz, *Muzyka w teatrze Konrada Swinarskiego*, op. cit.

²⁷ *Bez pomocy Anioła* (*Ich selbst und kein Engel*), Thomas Christopher Harlan. Reżyseria: Konrad Swinarski. Scenografia: Klaus Weiffenbach. Kostiumy: Monika Hasse. Maski: Fred Jordan, Robert Schwersener. Muzyka: Michael Dress. Berlin Zachodni, Junges Ensemble — Theater in der Kongresshalle. Premiera 16 XI 1958. *Strach i nędza III Rzeszy* (*Furch und Elend des Dritten Reiches*), Bertolt Brecht. Prolog oraz wybór dokumentów: T. Ch. Harlan. Przekład na jidisz: Ida Kamińska. Inscenizacja i reżyseria: Konrad Swinarski. Scenografia: Marian Stańczak. Warszawa, Teatr Żydowski. Premiera 16 VII 1960. Grano 11 razy w Warszawie i 15 w objęździe.

²⁸ Ojciec Thomasa Harlana był reżyserem słynnego propagandowego filmu nazistowskiego *Żyd Süß*. Większość materiałów i informacji dotyczących berlińskiej twórczości Swinarskiego zawdzięczam aktorce grającej w niemal wszystkich tamtejszych przedstawieniach reżysera, Barbarze Morawiecz (czasami jej nazwisko pisane jest przez „c” lub „tz”) oraz scenografowi Klausowi Weiffenbachowi.

²⁹ Korzystano z odbitek kserograficznych recenzji przysłanych przez archiwa teatrów. Adresy bibliograficzne są na nich często zamazane, toteż nie podano bibliografii recenzji, odbitki z recenzji złożono w Archiwum Starego Teatru im. H. Modrzejewskiej w Krakowie.

³⁰ Wypowiedź reżysera w programie do przedstawienia.

³¹ *Nagrody im. Schillera — Konrad Swinarski*, „Teatr” 1960, nr 10.

³² *Smak miodu* (*A Taste of Honey*), Shelagh Delaney. Przekład: Wacława Komarnicka i Krystyna Tarnowska, wiersze: Andrzej Nowicki. Reżyseria i scenografia: Konrad Swinarski. Kierownictwo muzyczne: Andrzej Mundkowski. Gdańsk, Teatr Wybrzeże. Premiera 31 X 1959, grano 125 razy. *Historia o Miłosiernej, czyli testament psa* (*Auto da Compadecida*), Ariano Suassuna. Przekład: Danuta Żmij i Witold Wojciechowski. Reżyseria: Konrad Swinarski. Scenografia: Ewa Starowieyska i Konrad Swinarski. Muzyka: Edward Pałasz. Warszawa, Teatr Ateneum. Premiera 14 IX 1960 rok.

W 1961 roku inscenizację powtórzono w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku. Premiera 2 IX 1961.

W 1962 roku Swinarski wyreżyserował *Historię o Miłosiernej...* w Berlinie Zachodnim. Przekład niemiecki: Willy Keller. Inscenizacja: Konrad Swinarski. Scenografia: Klaus Weiffenbach. Kostiumy: Waltraut Mau. Muzyka: Andreas Gutzwiller. Schaubühne am Halleschen Ufer. Premiera 22 IX 1962.

W 1971 w Zurychu. Reżyseria: Konrad Swinarski. Scenografia i kostiumy: Ewa Starowieyska. Muzyka: George Gruntz, Escola de Samba. Zurych, Schauspielhaus Zürich. Premiera 1 V 1971.

³³ *U Brechta*, op. cit.

³⁴ Rozmowa z Konradem Swinarskim. Rozmawiała H. Krzyżanowska, „Nowa Kultura” 1961, nr 11.

³⁵ Po raz pierwszy mówiono wówczas o „naturalizmie” Swinarskiego, rozumiejąc pod tym terminem brutalną dosłowność przedstawienia.

³⁶ Rozmowa z Konradem Swinarskim. Rozmawiała H. Krzyżanowska, op. cit.

³⁷ E. Starowieyska, *Kilka słów o Swinarskim — scenografie*, „Dialog” 1976, nr 1.

³⁸ Brecht z bliska, op. cit.

³⁹ Rozmowa z Konradem Swinarskim. Rozmawiała H. Krzyżanowska, op. cit.

⁴⁰ M. Lepecki, „Testament psa” w *Ateneum*, „Teatr” 1960 nr 20.

⁴¹ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, Warszawa 1970, Rozdz. V: *Słowo w dziele Dostojewskiego*.

⁴² „Ze wspólnie projektowanych sztuk jedna szczególnie mu była bliska i chętnie do niej powracał w opowiadaniach. Była to *Historia o Miłosiernej, czyli testament psa*. Zaczęła się w Teatrze Ateneum, potem wędrowała przez teatry w Gdańsku, Berlinie i Zurychu. Konrad przypisywał jej własności szczególne, wyższe, wręcz metafizyczne. Praktycznie wraz z inscenizacją tej sztuki założona została Schaubühne am Halleschen Ufer, słynny dziś teatr w Berlinie Zachodnim. *Historia* miała tam wielkie powodzenie i dzięki niej uzyskano dotacje na dalsze prowadzenie teatru. W Zurychu również spełniła specjalną rolę. W momencie jej wystawienia teatr tamtejszy, na skutek różnych zmian dyrekcyjnych i aktorskich, był w nieszczegółnej sytuacji frekwencyjnej i finansowej. *Testament psa*, ostatnie i chyba najlepsze wydanie tej inscenizacji, był pełnym sukcesem. Teatr przez wiele miesięcy zapełniał się publicznością i przyciągał do siebie innych, nowych widzów, nie tylko tak zwane abonamenty. Zespół dostał nowe subwencje, a Konrad powtarzał: «oczywiście znowu Matka Boska wyratowała z katastrofy». Tej bowiem postaci — Miłosiernej — przypisywał zawsze sukces *Testamentu psa*.” E. Starowieyska, *Kilka słów o Swinarskim-scenografie*, op. cit.

⁴³ Brecht z bliska, op. cit.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Brecht u nas i gdzie indziej (w ankiecie „Teatr od kulis”). Głos zabierali: Krystyna Skuszanka, Kazimierz Rudzki, Konrad Swinarski. Oprac. M. Perlman, „Sztandar Młodych” 1959, 28—30 III.

⁴⁶ Brecht z bliska, op. cit.

⁴⁷ *Anioł zstąpił do Babilonu* (*Ein Engel kommt nach Babylon*), Friedrich Dürrenmatt. Przekład: Irena Krzywicka i Jan Garewicz, przekład wierszy: Jerzy Lau. Reżyseria: Konrad Swinarski. Scenografia: Ewa Starowieyska i Konrad Swinarski. Muzyka: Witold Rudziński. Warszawa, Teatr Dramatyczny. Premiera 23 II 1961. Grano 57 razy.

Frank V (*Frank V*), Friedrich Dürrenmatt. Muzyka: Paul Burkhard.

Przekład: Irena Krzywicka, przekład wierszy: Joanna Kulmowa. Reżyseria: Konrad Swinarski. Scenografia: Ewa Starowieyska i Konrad Swinarski. Kierownik muzyczny: Janusz Jędrzejczak. Plastyka ruchu: Joanna Godlewska. Żongler: Roman Szemborski, Warszawa, Teatr Dramatyczny. Premiera 6 V 1962. Grano 41 razy.

⁴⁸ F. Dürrenmatt, *Problemy teatru*. Tłum. W. Wirpsza, „Dialog” 1961, nr 9.

⁴⁹ Por. Aneks II: Z. Osiński, *Prace reżyserskie i scenograficzne Konrada Swinarskiego*.

⁵⁰ E. Pałasz, *Muzyka w teatrze Konrada Swinarskiego*, op. cit. Mowa o cyklicznym programie satyrycznym Andrzeja Mularczyka *Dobre uczynki Wojciecha Ozdoby*, który Swinarski reżyserował na przełomie 1961/62 roku; o wodewilu Agnieszki Osieckiej *Przesada*, który reżyserował w 1961 roku. Zrealizował także montaż piosenek o Warszawie *Warszawa da się lubić* (1960) oraz *Antyszopkę noworoczną* — program noworoczny na 1962 rok, wyemitowany 1 stycznia przez TV Warszawa (powt. 6 I 1962).

⁵¹ Konrad Swinarski opracował z Ewą Starowieyską scenografię do inscenizacji Erwina Axera *Kariery Artura Ui* Brechta wystawionej najpierw w Warszawie w Teatrze Współczesnym w 1962 roku, potem w Leningradzie, w Teatrze im. Gorkiego. Łomnicki grał w tym spektaklu tytułową rolę.

⁵² E. Starowieyska, *Kilka słów o Konradzie Swinarskim* — scenografie, op. cit.

⁵³ *Czarowna noc* i *Zabawa* Sławomira Mrożka były połączone w jedno przedstawienie. Reżyser: Konrad Swinarski. Scenografia: Konrad Swinarski i Ewa Starowieyska. Muzyka: Edward Pałasz. Warszawa, Teatr Współczesny. Premiera 4 IV 1964, grano 84 razy.

⁵⁴ *Wieczór trzech króli* (*Twelfth Night or What You Will*), William Szekspir. Przekład niemiecki. A. W. von Schlegel, przekład pieśni: E. Fried. Inszenizacja: Konrad Swinarski. Scenografia: Wilfried Sakowitz. Kostiumy: Edith Biskup. Muzyka: Gottfried Stramm. Lubeka, Bühnen der Hansestadt Lübeck. Premiera 13 IX 1963. Grano 13 razy.

⁵⁵ Porównaj komentarz reżysera w programie do przedstawienia opublikowany w Polsce w: *Konrad Swinarski nad Shakespearem*, tłum. Z. Krawczykowski, „Dialog” 1979, nr 5.

⁵⁶ Rozmowa z Konradem Swinarskim w Kole Polonistów, op. cit.

⁵⁷ *Ostatni wywiad*. Z Konradem Swinarskim rozmawiała Natella Baszyndżagian, „Dialog” 1976, nr 1.

⁵⁸ Z. Łempicki, *Renesans, Oświecenie, Romantyzm*. Rozdział: *Źródła i typy realizmu niemieckiego w XIX wieku*, Warszawa 1966.

⁵⁹ Rozmowa z Konradem Swinarskim w Kole Polonistów, op. cit.

⁶⁰ *Żaloszna i prawdziwa historia pana Ardena z Feversham w hrabstwie Kent przez nieznanego autora opowiedziana...* (*Arden of Feversham*), przekład niemiecki: Hans Flesch i Carl M. Weber. Reżyseria: Konrad Swinarski. Scenografia: Klaus Weiffenbach. Ko-

stiumy: Mack-Dobiosch. Muzyka: Andreas Gutzwiller, Berlin Zachodni, Schaubühne am Halleschen Ufer. Premiera 10, 11 XI 1963. (Dane dotyczące polskiego przedstawienia zob. Aneks I, s. 267.)

⁶¹ Por. B. Witek-Swinarska, *List do Zygmunta*, op. cit. a także wypowiedzi reżysera zarejestrowane podczas rozmowy w Kole Polonistów, op. cit.

⁶² Rozmowa z Konradem Swinarskim w Kole Polonistów, op. cit.

⁶³ Por. przypis 42.

⁶⁴ Wypowiedź reżysera (nie podpisana) w berlińskim programie do przedstawienia, powtórzona w programie krakowskim.

⁶⁵ M. K. Körling, *Shakespeare kleiner Bruder*, „Berliner Morgen Post” z dn. 13 XI 1963.

⁶⁶ L. Flaszen, *Dobry Anonim*, „Echo Krakowa” 1965, nr 139.

⁶⁷ *Śmierć Tarelkina* (*Smierť Taretkina*), Aleksander W. Suchow-Kobylin. Przekład niemiecki: Sigismund von Radecki. Inscenizacja: Konrad Swinarski. Scenografia: Klaus Weiffenbach. Kostiumy: Anne Becker. Muzyka: Andreas Gutzwiller, Berlin Zachodni, Schaubühne am Halleschen Ufer. Premiera 6 IX 1964.

⁶⁸ *Męczeństwo i śmierć Jean Paul Marata przedstawione przez zespół aktorski przytułku w Charenton pod kierownictwem pana de Sade* (*Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*), Peter Weiss. Muzyka: Hans Martin Majewski. Inscenizacja: Konrad Swinarski. Choreografia: Deryk Mentel. Scenografia: Peter Weiss. Kostiumy: Gunilla Palmstierna-Weiss. Berlin Zachodni, Schiller Theater. Premiera 29 IV 1964. *Pluskwa* (Kłopot), Włodzimierz Majakowski. Przekład niemiecki: Hugo Huppert. Inscenizacja: Konrad Swinarski. Choreografia: Jacques Lecoq. Scenografia: Ewa Starowieyska i Konrad Swinarski. Kostiumy: Ewa Starowieyska. Muzyka: Hans Martin Majewski. Berlin Zachodni, Schiller Theater. Premiera 19 XII 1964.

⁶⁹ Rozmowa z Konradem Swinarskim w Kole Polonistów, op. cit. Mówiąc o wybitnych aktorach Swinarski zapewne miał na myśli Ernsta Schrödera (Markiz de Sade), Lieselottę Rau (Charlota Corday), Stefana Wiggera (Wywoływacz), Petera Mosbachera (Marat).

⁷⁰ Por. „Theater” 1964, Chronik und Bilanz des Bühnenjahres. Friedrich Verlag, oraz liczne recenzje.

⁷¹ Por. E. Schröder. *Das leben — verspielt*. S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main 1978. W tej książce Schröder poświęca cały rozdział — *Revolutionär und Clown* — swoim rolom, Markiza de Sade i Pri-sypkina, w przedstawieniach Swinarskiego (także uważa, że przedstawienie *Marata* — *Sade’a* było pewnym progiem dla Schiller Theater).

⁷² *Ostatni wywiad*, rozmawiała Natella Baszyndżagian, op. cit.

⁷³ Tamże. Chodziło o Ernsta Schrödera.

⁷⁴ Otto Reiner, asystent Konrada Swinarskiego, opracowywał opis przedstawienia. Pozostała z niego ogromna liczba fotografii z prób

i przedstawienia oraz nagranie dwu wywiadów ze Swinarskim, jednego zrealizowanego w trakcie prób, drugiego po próbie generalnej. Nie były one publikowane. Taśmę z zarejestrowaną rozmową zawdzięczam Barbarze Morawiecz, która w przedstawieniu grała rolę Rossignol. Tłumaczenie wywiadów: Krzysztof Jachimczak.

⁷⁵ E. Schröder, *Das leben — verspielt*, op. cit.

⁷⁶ *Ostatni wywiad*, op. cit.

⁷⁷ P. Weiss, *Męczeństwo i śmierć Jean Paul Marata...* przekład A. Wirtha, „Dialog” 1965, nr 1. Ostateczne opracowanie dramatu zawdzięczamy współpracy autora z Konradem Swinarskim.

⁷⁸ P. Weiss, *Męczeństwo i śmierć...*, op. cit.

⁷⁹ K. Swinarski, *Rozmowa z Otto Reinerem*. Ta scena w opisie Petera Weissa: „(muzyka potęguje się). Pochód rusza ku przodowi. Siostry zakonne i pielęgniarki napierają z boków, usiłując powstrzymać pochód. Pochód wielokrotnie posuwa się cztery kroki naprzód i trzy do tyłu. Muzyka i takt marszowy wciąż potężnieją. Coulmier zaniepokojony schodzi na bok, dając ręką znaki. [...] muzyka, wrzask i tupanie zamieniają się w istną burzę. Silny wiatr wdziera się przez okna umieszczone w górze, w bocznych ścianach. Coulmier ucieka na trybunę i uruchamia dzwonek alarmowy. Pielęgniarki ruszają z pałkami na Pacjentów. Roux pada ku przodowi, rzucając się na wznak pod nogi maszerujących, ze związanymi ramionami i ustami zatkanymi kneblem. Chce ich powstrzymać, zostaje jednak wciągnięty przez tłum i znika pod jego nogami. Pacjentów ogarnia szal marszowego tańca. Wielu podskakuje i kręci się w zachwycie. Coulmier zagrzewa pielęgniarki do użycia brutalnej siły. Pielęgniarki brutalnie obalają Pacjentów na ziemię. Wywoływacz wykonuje przed orkiestrą wielkie skoki w takt muzyki. Sade stoi wysoko na swoim krześle i śmieje się triumfująco. Coulmier daje desperacki sygnał do zaciągnięcia kurtyny.” P. Weiss, *Męczeństwo i śmierć...*, op. cit. W tym momencie w przedstawieniu Swinarskiego pojawia się Napoleon-Śmierć. Tej sceny Weiss nie włączył do tekstu swojej sztuki.

⁸⁰ [K. Swinarski], *Wypowiedzi o inscenizacji „Marata” zamieszczone w opracowaniu przedstawienia Dietera Stera*, „Theater” 1964. Chronik und Bilanz des Bühnenjahres.

⁸¹ *Ostatni wywiad*, op. cit.

⁸² Tamże.

3. Samodzielność

Problem podstawowy

¹ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1973.

² Rozmowa z Konradem Swinarskim w Kole Polonistów, op. cit.

³ Tamże.

⁴ A. Hausbrandt, *Rozmowy z ludźmi teatru*, Kraków 1973. Rozmo-

wa V: Konrad Swinarski (Rozmowa przeprowadzona w 1969 roku.)

⁵ Tamże.

⁶ K. Swinarski, *Wierność wobec zmienności*, „Polska” 1967, nr 9. Podobne sformułowanie powtarza się w innych wypowiedziach reżysera.

⁷ Rozmowa z Konradem Swinarskim w Kole Polonistów, op. cit.

⁸ J. Koenig, „Woyzeck” Swinarskiego, „Współczesność” 1967, nr 28.

⁹ *Wbić z powrotem w ciało*, „Dialog” 1978, nr 1. (Ciąg dalszy rozmowy Jana Błońskiego z Konradem Swinarskim zamieszczonej w programie *Wyzwolenia*.)

¹⁰ O miłości Tytanii do osła Swinarski mówi: „Nie widzę w tym nic bajkowego, gdyż taka forma miłości człowieka do zwierzęcia znajduje swoje potwierdzenie w życiu.” Tekst wstępu do pracy dyplomowej reżysera. Drukowany w: *Konrad Swinarski w Starym Teatrze*, Kraków 1985.

¹¹ Rozmowa Michaela Kallanwaara z Konradem Swinarskim. Opracowała i przełożyła Tamara Trojanowska. „Zgrzyt” (pismo studentów Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego) 1981, nr 2.

¹² O możliwości takiego rozumienia pojęcia alienacji mówi Umberto Eco: „Kategoria alienacji nie oznacza już tylko pewnej formy relacji, zachodzącej między ludźmi w ramach określonej struktury społecznej, lecz całą serią związków między człowiekiem a człowiekiem, człowiekiem i przedmiotami...” (U. Eco, *Dzieło otwarte* s. 255).

¹³ Na to zjawisko zwrócił mi niegdyś uwagę Piotr Łaguna. Bardzo pouczające jest porównanie ironii w dziele Tomasza Manna i Konrada Swinarskiego. (Na temat ironii u T. Manna por. rozważania Enzo Paci w: *Związki i znaczenia*, Warszawa 1980.)

¹⁴ W wypowiedziach Swinarskiego z lat siedemdziesiątych bezustannie powtarzają się pojęcia takie jak: życie, żywy człowiek, żywy kontakt.

¹⁵ Por. Konrad Swinarski — Jan Błoński, *Rozmowa po próbie*. Program Starego Teatru do przedstawienia *Wyzwolenie*.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Por. wypowiedź reżysera o historii w *Hamlecie*: „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 Klaudiusza i Hamleta”, *Swinarski na próbie „Hamleta”*, „Pamiętnik Teatralny” 1979, nr 1.

Historia, mit, twórczość

¹ Por. wypowiedź Swinarskiego w: *O dramacie romantycznym*. Rozmowa z Konradem Swinarskim i Stefanem Treuguttem. Rozm. M. Czanerle, „Teatr” 1966, nr 19. Reżyser mówi o tym także w innych wywiadach. Spis wywiadów patrz: Aneks II: Z. Osiński, *Publikacje*

Konrada Swinarskiego. *Artykuły, wywiady, szkice scenograficzne, rysunki 1953—1978*. Uzupełnienia J. Sieradzkiego patrz: „Pamiętnik Teatralny” 1979, z. 3—4 (Korespondencja). W pracy cytują także wypowiedzi Konrada Swinarskiego odkryte po 1979 roku.

² W perspektywie mitu i współczesnego myślenia mitycznego analizował twórczość Konrada Swinarskiego Zbigniew Osiński. Por. *Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym*, Kraków 1972. Rozdział: *Współczesny polski „teatr mityczny”*.

³ *Ambiwalencja*. Z Konradem Swinarskim rozmawia Zbigniew Taranienko, „Argumenty” 1973, nr 24.

⁴ Por. *Wbić z powrotem w ciało*, op. cit.

⁵ Swinarski: „Widzenie świata w jego sprzecznościach”. Rozmawiała Katarzyna Wiśniewska-Kępińska, „Teatr” 1975, nr 21 (przedruk ze „Sztuki” 1975, nr 2/3).

⁶ *Teatr żywego człowieka*. Rozmowa z Konradem Swinarskim. Rozmawiała Anna Schiller, „Kultura” 1973, nr 31.

⁷ Tamże.

⁸ Tamże.

⁹ N. Baszyndżagian, *O czym są krakowskie „Dziady”*, „Dialog” 1973, nr 10.

¹⁰ *Ambiwalencja*, op. cit.

¹¹ K. Swinarski, *Tajemnica tego, co niewyjaśnione*, „Teatr” 1975, nr 21.

¹² Tamże.

¹³ *Ambiwalencja*, op. cit.

¹⁴ Por. K. Swinarski, *Tajemnica tego, co niewyjaśnione*, op. cit.

¹⁵ *Ambiwalencja*, op. cit.

Wobec tekstu dramatycznego

¹ K. Swinarski, *Tajemnica tego, co niewyjaśnione*, op. cit.

² Por. K. Saja, *Swinarski, płaczki litewskie i „Dziady”*, „Życie Literackie” 1976, nr 12.

³ *Mowa o wspomnieniach Konstantego Srokowskiego, Ostatnie chwile Stanisława Wyspiańskiego*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, Kraków 1971 (red. L. Płoszewski). Tekst ten został zamieszczony w programie przedstawienia. Swinarski czytał jego fragmenty na seminarium.

⁴ *Słowa prawdziwe i kłamliwe*. Rozmowa z Konradem Swinarskim. Rozmawiał Jerzy Niesiobędzki, „Życie Literackie” 1974, nr 29.

⁵ List bez daty i adresata udostępniła żona artysty, Barbara Witek-Swinarska, na wystawie „Konrad Swinarski”, Kraków 1985.

⁶ Wspominano, iż opowiadał, że Cyganka wywróżyła mu śmierć w drodze, że umrze w tym samym wieku, w którym umarli jego rodzice, że umrze, kiedy złamie się czubek świeczki stojącego przy domu w Wieliczce.

⁷ Por. *Swinarski i Gertruda*. Rozmowa Józefa Opalskiego z Anną Polony, „Dialog” 1983, nr 3; *Swinarski i Hamlet*. Rozmowa J. Opalskiego z Jerzym Radziwiłowiczem, „Dialog” 1985, nr 8.

⁸ *Słowa prawdziwe i kłamliwe*, op. cit.

⁹ *Konrad Swinarski o „Dziadach”*. Notował Z. Taranienko, „Literatura” 1973, nr 1.

¹⁰ Wypowiedź w Programie *Wieczoru trzech króli* Szekspira inscenizowanego w 1963 roku w Lubece. Przedruk w tłumaczeniu Z. Krawczykowskiego, „Dialog” 1979, nr 5.

¹¹ O adaptacjach Swinarski wyrażał się bardzo niepochlebnie kilka razy. Por. dla przykładu *Konfrontacja z rzeczywistością...* Z Konradem Swinarskim rozmawiał Jan Kłossowicz, „Literatura” 1973, nr 40.

¹² *W sztuce proces dochodzenia do prawdy ważniejszy jest niż rezultat...* Rozmowa z Konradem Swinarskim. Rozmawiała Elżbieta Morawiec, „Magazyn Kulturalny” 1975, nr 2.

¹³ *Wbić z powrotem w ciało*, op. cit.

¹⁴ L. J., *Być albo nie być w Starym Teatrze*, „Kurier Polski” 1975, nr 62.

¹⁵ K. Swinarski, *Tajemnica tego, co niewyjaśnione*, op. cit.

¹⁶ *Swinarski: Widzenie świata w jego sprzecznościach*, op. cit.

Postać, aktor, próba

¹ *Konrad Swinarski na próbie „Hamleta”*, op. cit. Posługuję się przykładami zaczerpniętymi z nagrań prób *Hamleta*, posilkując się równocześnie pamięcią prób *Dziadów* i *Hamleta*, które oglądałam w Starym Teatrze.

² *Swinarski — opowieść asystenta*. Z Krystianem Lupą rozmawiał Józef Opalski, „Dialog” 1983, nr 8.

³ *Każdy nosi w sobie swój obraz Konrada...* Rozmowa z Jerzym Trelą. Rozmawiała Elżbieta Morawiec, „Teatr” 1975, nr 21.

⁴ Tamże.

⁵ *Rozmowa Michaela Kallanwaara z Konradem Swinarskim*, op. cit. Edycja *Konrad Swinarski w Starym Teatrze* przedrukowała tylko fragment tego wywiadu dotyczący *Woyzecka*.

⁶ J. P. Gawlik, *Krakowskie lata Konrada Swinarskiego*, „Dialog” 1976, nr 1.

⁷ Cytuję z pamięci wypowiedź Zygmunta Hübnera na spotkaniu zorganizowanym w czasie „Dni Swinarskiego” w Krakowie 31 XI 1985.

⁸ K. Wolicki, *Po co aktorowi teatr*. „Wyzwolenie”, „Scena” 1975, nr 1.

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

¹⁰ Tamże.

- ¹¹ *Najsmutniejsza jest nuda...* Anna Schiller rozmawia z Konradem Swinarskim, „Dialog” 1983, nr 7.
- ¹² Tamże.
- ¹³ *Kilka słów o współpracy z aktorem*, op. cit.
- ¹⁴ Por. *Ambiwalencja*, op. cit.
- ¹⁵ *Swinarski i Gertruda*, op. cit.
- ¹⁶ Z. Hübner, *Reżyseruję, bo tęsknię*, „Teatr” 1975, nr 21.
- ¹⁷ *Swinarski — opowieść kierownika literackiego*. Rozmowa J. Opalskiego z J. Błońskim, „Dialog” 1984, nr 9.
- ¹⁸ Por. wypowiedź Jerzego Radziwiłowicza, *Swinarski i Hamlet*, op. cit. oraz Elżbiety Karkoszki i Anny Dymnej, *Swinarski i Ofelia*. Rozmawiał J. Opalski, „Dialog” 1985, nr 7.
- ¹⁹ *Swinarski i Horacy*. Rozmowa J. Opalskiego z Jerzym Stuhrem, „Dialog” 1984, nr 5.
- ²⁰ *Ambiwalencja*, op. cit.
- ²¹ *W sztuce proces dochodzenia do prawdy ważniejszy jest niż rezultat...*, op. cit.
- ²² Nawet W. Sadecki był zdziwiony rolą Poloniusza (por. J. Opalski, *Rozmowy o Konradzie Swinarskim i „Hamlecie”*, Kraków 1988), a można spokojnie przypuszczać, że np. Anna Polony mogła myśleć o roli Ofelii, a Jerzy Trela o roli Hamleta. To są przypuszczenia, ale zgodne z tym, że raz po raz Swinarski zaskakiwał aktorów wyborem obsady.
- ²³ Swinarski mówił o tym m.in. w *Rozmowie w Kole Polonistów*.
- ²⁴ Por. wspomniany powyżej wywiad z W. Sadeckim. Zresztą na początku pracy Swinarski rzucał mnóstwo tego typu pomysłów i dużo o nich opowiadał. Często z nich potem rezygnował.
- ²⁵ K. Swinarski, *Kilka słów o współpracy z aktorem*, op. cit.
- ²⁶ A. Polony, *Aktor — myśli, marzenia, rozterki*, „Teatr” 1971, nr 22.
- ²⁷ *Swinarski i Horacy*, op. cit.
- ²⁸ Ten fragment został pokazany w czasie „Dni Swinarskiego” w Krakowie 31 XI—1 XII 1985, nie wchodzi w skład żadnego skończonego filmu o Swinarskim.
- ²⁹ To znakomicie pokazują robione w czasie prób zdjęcia, których spora liczba została pokazana na wystawie w Starym Teatrze „Konrad Swinarski” listopad 1985 — styczeń 1986.

4. U szczytu

Od Ardena z Feversham do Snu nocy letniej

- ¹ Archiwum Starego Teatru im. H. Modrzejewskiej w Krakowie. Teczka personalna Konrada Swinarskiego. Z Zygmuntem Hübnerem Swinarski pracował wcześniej w Teatrze „Wybrzeże” w Gdańsku. Reżyserował tam, za czasów dyrekcji Z. Hübnera, *Smak miodu i Historię o Miłosiernej, czyli testament psa*.
- ² *Szukałem po świecie, znalazłem w Krakowie*. Z K. Swinarskim rozmawiała Jadwiga Radomińska, „Kulisy” 1967, nr 10.

³ Zob. Aneks (tu: *Dzieje krakowskich przedstawień, obsady i biografia*).

⁴ Nie-Boska. Z K. Swinarskim rozmawiała KR.[ystyna] ZB.[ijewska], „Dziennik Polski” 1965, nr 240.

⁵ Por. F. Fergusson, *Hamlet, królówiczu duński. Analogia działania*, w: *Sztuka interpretacji*, wybór i oprac. H. Markiewicz, Wrocław, Warszawa, Kraków 1971, t. I.

⁶ O recepcji przedstawień Swinarskiego pisał Jacek Sieradzki, *Swinarskiego droga przez krytykę*, „Dialog” 1978, nr 1.

⁷ *Hamlet (The Tragedie of Hamlet)*, William Szekspir, przekład hebrajski: Abraham Shlonsky. Reżyseria: Konrad Swinarski. Scenografia: Konrad Swinarski i Eli Sinai. Muzyka: Gary Bertini. Tel-Awiw, The Cameri Theatre. Premiera 3 IV 1966.

⁸ *Kartoteka*, Tadeusz Różewicz, przekład hebrajski: Bencjon Tomer. Reżyseria i kostiumy: Konrad Swinarski. Tel-Awiw, Zawit Theatre. Premiera 28 IV 1965.

O mój tato, biedny tato, mama powiesiła cię w szafie na śmierć, a mnie się serce kraje na ćwierć (Oh, Dad, Poor Dad, Mamma's Hung You in the Closet and I'm Feelin' So Sad), Arthur Kopit, przekład hebrajski: Yaakow Shabtai. Reżyseria: Konrad Swinarski i Eli Sinai. Muzyka: Gary Bertini. Tel-Awiw, The Cameri Theatre. Premiera 26 II 1966.

⁹ Por. wypowiedź Swinarskiego na ten temat w: *Swinarski na próbach „Hamleta”*, op. cit. Informacje o scenografii izraelskiego *Hamleta* zawdzięczam Eli Sinai. Więcej materiałów i informacji na temat izraelskiego *Hamleta* zawiera książka Józefa Opalskiego *Rozmowy o Konradzie Swinarskim i „Hamlecie”*, Kraków 1988.

¹⁰ Notatki Konrada Swinarskiego udostępniła Józefowi Opalskiemu Barbara Witek-Swinarska. Cytuję wg tekstu przygotowywanej do druku w Wydawnictwie Literackim książki J. Opalskiego *Oddychaj, żeby opowiedzieć o mnie*. Za jej udostępnienie dziękuję autorowi i redakcji.

¹¹ Por. *Swinarski na próbach „Hamleta”*, op. cit. i Rozmowa z Konradem Swinarskim w *Kole Polonistów*, op. cit.

¹² Mendel Kohansky, „Hamlet” — *sztuka siły*, „The Jerusalem Post” 1966, 29 IV.

¹³ „Pokojówki nie mają w sobie nic z ladacznic. Nie trzeba żeby były ładne, żeby ich uroda była dana wraz z podniesieniem kurtyny; raczej żeby cały wieczór, z minuty na minutę piękniały. Twarze mają więc na początku naznaczone zmarszczkami równie subtelnymi jak gesty, albo włos jeden. Nie mają ani pośladków, ani piersi wyzywających: na chrześcijańskiej pensji mogłyby być wzorem pobożności. (...) Aktorki nie powinny wstępować na scenę z przyrodzonym sobie erotyzmem.” J. Genet, *Jak grać „Pokojówki”*, w: J. Genet, *Teatr*, Warszawa 1970, tłum. J. Błoński. Jest rzeczą ciekawą, że Swinarski często w podobny do Geneta sposób „wygrywał” fizyczność aktora. Nie tylko w *Pokojówkach*.

¹⁴ E. Morawiec, *Genet bez koturnów*, „Kultura” 1967, nr 12.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Obok cyt. E. Morawiec bardzo ciekawą analizę przedstawienia przeprowadziła E. Wysińska, *Konfrontacje: Teatr „Pokojówek”, „Dialog”* 1967, nr 3.

¹⁷ *Męczeństwo i śmierć Jean. Paul Marata przedstawione przez zespół aktorski przytulku w Charenton pod kierownictwem pana de Sade*, Peter Weiss. Przekład: Andrzej Wirth i Joanna Kulmowa. Reżyseria i scenografia: Konrad Swinarski, Muzyka: Hans-Martin Majewski. Warszawa, Teatr Ateneum. Premiera 10 VI 1967. Grano 52 razy.

¹⁸ *Romulus Wielki (Romulus der Grosse)*, Friedrich Dürrenmatt. Inscenizacja i reżyseria: Konrad Swinarski. Scenografia i kostiumy: Hans W. Lenneweit. Berlin Zachodni, Freie Volksbühne. Premiera 15 IV 1967.

¹⁹ K. Swinarski, *Rozmowa z Otto Reinerem*, op. cit.

²⁰ Dowodem może być zakończenie warszawskiego przedstawienia. W Berlinie kurtyna opadała po pokazaniu się Napoleona-Śmierci, w Warszawie w tym momencie gasło światło. „Gdy zapala się ponownie, nie ma już Napoleona, gobelin został podniesiony. Aktorzy najpierw zamierają w bezruchu, potem powoli wycofują się ze sceny. Wszyscy mają wzrok skierowany na Sade’a, jakby szukając w nim odpowiedzi na to, co pokazał. Nie słyszy się tutaj triumfującego śmiechu de Sade’a — Świderski jakby zażenowany wycofuje się ze sceny po tej lekcji samodoświadczenia i samoudręczenia. Za nim robią to samo inni aktorzy; po czym usuwa się ze sceny — z widocznym przerażeniem i w popłochu pod osłoną Dyrektora jego rodzina. Padają jeszcze słowa jednej z siostr, która jeszcze pozostała z jednym z Pacjentów na scenie — pobojuwisku. «Szatanie, który jesteś w piekle, wódz nas na pokuszenie na wieki wieków. Amen.» Po tej modlitwie do szatana pojawia się Wywoływacz. Siostra Zakonna i Pacjent zostają brutalnie usunięci ze sceny”, Z. Osiński, fragment nie publikowanego opisu przedstawienia *Marata*. Za jego udostępnienie serdecznie dziękuję autorowi.

²¹ K. Swinarski, *Kilka słów o współpracy z aktorem*, op. cit.

²² Tamże.

²³ Co ciekawe, na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w teatrze Grotowskiego krytycy dostrzegali właściwie jedyny punkt odniesienia dla twórczości Swinarskiego. Najpełniejsze porównanie twórczości artystów przynosi książka Z. Osińskiego *Teatr Dionizosa*, op. cit.

²⁴ Zespołowość rozciągała się nawet na zespoły techniczne i pomocnicze. Warto zauważyć, jak „wrosł” w Stary Teatr zespół „Kontrast”, który statystował w przedstawieniach Swinarskiego, bez niego też trudno wyobrazić sobie jego spektakle.

²⁵ K. Swinarski, *Najsmutniejsza jest nuda...*, op. cit.

²⁶ *Bachantki (Die Bassariden)*, Hans Werner Henze, opera wg *Bachantek* Eurypidesa. Libretto: W. H. Auden i Ch. Kallman, prze-

kład włoski: A. Mantelli i F. d'Amice. Dyrygent i kier. orkiestry: Nino Sanzogno. Reżyseria: Konrad Swinarski. Scenografia i kostiumy: Renzo Vespignani. Choreografia: Henryk Tomaszewski. Mediolan, La Scala. Premiera 23 III 1968.

²⁷ *Diabły z Loudun*, Krzysztof Penderecki, Libretto: K. Penderecki wg *Diabłów z Loudun* (*The Devils of Loudun*) A. Huxley'a w adaptacji Johna Whitinga, przekład niemiecki: Erich Fried. Kierownictwo muzyczne: Henryk Czyż. Inscenizacja: Konrad Swinarski. Scenografia: Jerzy i Lidia Skarżyńscy. Hamburg, Hamburgische Staatsoper. Prapremiera 20 VI 1969. O ile przedstawienie w La Scali było sukcesem, o tyle przedstawienie robione w Hamburgu okazało się znacznie słabsze od kolejnej inscenizacji tej opery. Co przyznawał sam reżyser. „Ja widziałem tę drugą i była o wiele lepsza od mojej, tylko że trudność polegała na tym, że ja musiałem wymyśleć tę operę wtedy, kiedy jeszcze nie był napisany ani jeden takt muzyki, bo rok wcześniej musieliśmy zrobić projekt dekoracji i kostiumów nie wiedząc, co to będzie.” Rozmowa z Konradem Swinarskim w Kole Polonistów, op. cit. Jeszcze raz wystawił tę operę w Santa Fé, w Stanach Zjednoczonych, w sierpniu 1969 roku. A do dramatu J. Whitinga zamierzał jeszcze powrócić.

²⁸ Pisałam o tym bardziej szczegółowo w: *O chórach Swinarskiego*, „Teatr” 1985, nr 9.

²⁹ Tak było w krakowskich przedstawieniach Swinarskiego. Jeszcze w Berlinie (ostatnia scena *Marata*, *Pluskwy*) używał większej liczby postaci, to się jednak zmieniał.

³⁰ B. Witek-Swinarska, *List do Zygmunta*, op. cit.

³¹ Swinarski — opowieść kierownika literackiego, op. cit.

³² B. Witek-Swinarska, *List do Zygmunta*, op. cit. Por. także wypowiedzi aktorów na ten temat w *Rozmowach o „Hamlecie”*, szczególnie wypowiedzi Anny Dymnej, Krystiana Lupy, Lidii i Jerzego Skarżyńskich. Patrz: bibliografia do *Hamleta*.

³³ Archiwum Starego Teatru,teczka personalna Konrada Swinarskiego.

³⁴ Dokładnie pisze o tym J. P. Gawlik, *Krakowskie lata Konrada Swinarskiego*, „Dialog” 1976, nr 1.

Od Snu nocy letniej do Hamleta

¹ Rozmowa Michaela Kallanwaara z Konradem Swinarskim, op. cit.

² Podaję informacje o przedstawieniach, o których dotąd nie było mowy. *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* (*All's Well that Ends Well*), William Szekspir, przekład niemiecki: Richard Flatter. Inscenizacja: Konrad Swinarski. Scenografia: Kazimierz Wiśniak. Muzyka: Peter Janssens. Düsseldorf, Düsseldorfer Schauspielhaus. Premiera 15 III 1969. *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*, W. Szekspir, przekład szwedzki: Åke Ohlmarks. Reżyseria: Konrad Swinarski. Scenografia i kostiumy: Kazimierz Wiśniak i Konrad Swinarski. Muzyka: Kaj Chydenius. Helsinki, Svenska Teatern. Premiera 18 III 1970. *Zeglarz*, Jerzy Szaniawski, przekład rosyjski: Jan

Bereznicki. Reżyseria: Konrad Swinarski. Scenografia: Kazimierz Wiśniak. Muzyka: Nikolaj Karetnikow. Moskwa, Teatr na Malej Bronnej. Premiera 14 XII 1969.

Maria Stuart (Mary Stuart), Wolfgang Hildesheimer. Inscenizacja: Konrad Swinarski. Scenografia: Kazimierz Wiśniak. Muzyka: Edward Anioł. Düsseldorf, Düsseldorfer Schauspielhaus. Premiera 15 XII 1970.

Gra (Games), James Saunders, przekład niemiecki: Hilde Spiel. Reżyseria: Konrad Swinarski i zespół. Zurych, Schauspielhaus Zürich-Nachtstudio. Premiera 20 XI 1971.

Ryszard III (Richard III), William Szekspir, przekład niemiecki: Erich Fried. Reżyseria: Konrad Swinarski. Scenografia: Kazimierz Wiśniak. Muzyka: Edward Anioł, Wolfgang Löbbert, Jürgen Wuchner. Darmstadt, Landestheater. Premiera 15 I 1972.

⁸ Por. Aneks II: Z. Osiński, *Reżyserskie i scenograficzne prace Konrada Swinarskiego*; B. Witek-Swinarska, *List do Zygmunta*, op. cit.; Archiwum PAGART-u,teczka personalna Konrada Swinarskiego.

⁴ *Sen nocy letniej (A Midsummer Night's Dream)*, William Szekspir, przekład niemiecki: August Wilhelm von Schlegel i Ludwig Tieck. Reżyseria: Konrad Swinarski. Scenografia i kostiumy: Arthur Hamm. Muzyka: Edward Anioł. Darmstadt, Staatstheater Darmstadt. Premiera 4 V 1973.

⁵ Za pomoc w tłumaczeniu niemieckojęzycznych recenzji dziękuję byłym już studentom teatrologii — pp. Ewie Burzawie; Januszowi Kicy i Krzysztofowi Jachimczakowi. Za tłumaczenie recenzji z jęz. szwedzkiego i fińskiego dziękuję p. Päivi Husanen.

⁶ Georg Hensel, *Puck Hausfrauereport*, Darmstadter Echo — adres bibliograficzny nieczytelny.

⁷ Przedstawienie *Ryszarda III* odbywało się jeszcze w starym budynku Oranżerii, *Sen nocy letniej* w nowo wybudowanym Gross Haus.

⁸ „Theater Menschendarstellung” Peter Iden, *Ein Ensemble lernt*, „Frankfurter Rundschau”, 1972, 19 I.

⁹ Konrad Swinarski: *Jestem reżyserem, nie teoretykiem...* (wywiad dla PAP-u), „Życie Literackie” 1972, nr 48.

¹⁰ Piszę na podstawie wywiadów i prywatnych listów.

¹¹ B. Witek-Swinarska, *List do Zygmunta*, op. cit.

¹² Por. przypis 2; najwięcej materiałów na ten temat znajduje się w Archiwum PAGART-u.

¹³ Według Z. Osińskiego i materiałów PAGART-u robił *Troilusa i Kressydę* w Darmstadcie, według Barbary Witek-Swinarskiej — w Berlinie.

¹⁴ List do Józefa Klasy przedstawiony na wystawie „Konrad Swinarski” w Starym Teatrze w Krakowie (listopad—styczeń 1985 r.).

¹⁵ J. P. Gawlik, *Krakowskie lata Konrada Swinarskiego*, „Dialog” 1976, nr 1.

¹⁶ Powstał film Joanny Chlebowicz, *Anatomia spektaklu* — „Dziady 75”.

¹⁷ Byli to — Marek Halberda, Piotr Łaguna, Wojciech Szulczyński i pisząca te słowa. — Przygotowywaliśmy opis przedstawienia.

¹⁸ Jeszcze na premierze Część IV trwała prawie 40 minut, potem została skrócona do 20—25 minut.

¹⁹ Z. Osiński, *Zderzenie życia z życiem*, „Kultura” 1974, nr 30; por. też: N. Baszyndżagian, *O czym są krakowskie „Dziady”, „Dialog”* 1973, nr 10.

²⁰ *Konfrontacje z rzeczywistością...*, op. cit.

²¹ „Wiem, że tkwi we mnie ta naiwna wiara, że gdzieś dobro musi istnieć”, K. Swinarski, *Teatr żywego człowieka*, op. cit.

²² Konrad Swinarski o „Dziadach”. Notował Z. Taranienko, „Literatura” 1973, nr 1.

²³ Konrad Swinarski: *Jestem reżyserem, nie teoretykiem*, op. cit.

²⁴ Por. K. Swinarski, wypowiedź cytowana w: (L. J.), *Być albo nie być w Starym Teatrze*, „Kurier Polski” 1975, nr 62.

²⁵ Mówił o tym w obszernym wywiadzie telewizyjnym. Rozdziały książki dotyczące teatru Konrada Swinarskiego, napisane jeszcze przed okresem, w którym twórczość Swinarskiego zyskała powszechne uznanie (przed spektaklami komedii Szekspira, przed *Dziadami* i *Wyzwoleniem*) pozostają do dzisiaj jednym z bardzo nielicznych całościowych opracowań twórczości Swinarskiego. A przede wszystkim jest jednym z nielicznych opracowań, którego autor próbuje rzeczywiście zrozumieć, na czym polega istota teatru Swinarskiego i przedstawia własną, oryginalną jego koncepcję.

²⁶ Swinarski: *Widzenie świata w jego sprzecznościach*, op. cit.

²⁷ Por. Aneks II: Z. Osiński, *Reżyzerskie i scenograficzne prace Konrada Swinarskiego*; B. Witek-Swinarska, *List do Zygmunta*, op. cit.

²⁸ List opublikowany przez B. Witek-Swinarską w: *List do Zygmunta*, op. cit.

²⁹ Por. List Konrada Swinarskiego do władz miasta (J. Klasy) pokazany na wystawie „Konrad Swinarski”, w Starym Teatrze w Krakowie, listopad 1985 — styczeń 1986.

³⁰ Swinarski — *opowieść asystenta*, op. cit.

³¹ Por. K. Swinarski, *Słowa prawdziwe i kłamliwe*, op. cit.

³² Nagroda główna na Festiwalu Filmów Fabularnych w Gdańsku 1974 rok, za reżyserię filmu telewizyjnego.

³³ Por. Z. Osiński, *Reżyzerskie i scenograficzne prace Konrada Swinarskiego*, op. cit.; B. Witek-Swinarska, *List do Zygmunta*, op. cit.; Swinarski i scenografia do „Hamleta”. Rozmowa J. Opalskiego z Lidią i Jerzym Skarżyńskimi, „Dialog” 1983, nr 12.

³⁴ Archiwum Starego Teatru,teczka personalna Konrada Swinarskiego.

³⁵ *Pluskwa (Kłop)*, Włodzimierz Majakowski, przekład: Seweryn Pollak. Reżyseria: Konrad Swinarski (od 22 VIII próby prowadzili Ewa Starowieyska i Adam Hanuszkiewicz). Scenografia: Ewa Starowieyska. Muzyka: Rafał Augustyn. Warszawa, Teatr Narodowy. Premiera 2 IX 1975. Grano 66 razy.

- ³⁶ Swinarski i Gertruda, op. cit.
³⁷ Swinarski i Hamlet, op. cit.
³⁸ Swinarski i Gertruda, op. cit.
³⁹ Por. B. Witek-Swinarska, *List do Zygmunta*, op. cit.
⁴⁰ Akt zgonu podaje datę 20 sierpnia, w polskiej prasie podaje się datę 19 sierpnia. Ta niezgodność wynika zapewne z różnicy czasu lokalnego Warszawy i Damaszku.
⁴¹ Na życzenie żony artysty, Barbary Witek-Swinarskiej. Por. korespondencję na ten temat znajdującą się w teczce personalnej Konrada Swinarskiego. Archiwum Starego Teatru.

Część druga KRAKOWSKIE INSCENIZACJE

Nie-Boska komedia

W niniejszej pracy wykorzystałam dotąd nie publikowany opis *Nie-Boskiej komedii* autorstwa prof. Zbigniewa Raszewskiego, za którego udostępnienie ogromnie w tym miejscu Panu Profesorowi dziękuję.

- ¹ Kurtynka przedstawiała scenę Sądu Ostatecznego.
² Symetrycznie, po lewej stronie sceny, umieszczono ciemny emblemat przedstawiający orła.
³⁻⁷ Z. Raszewski, nie publikowany opis *Nie-Boskiej komedii*.
 „Najbardziej przypomina Ordon-Sosnowską w roli Krasawicy ze znanego portretu Wyspiańskiego”, Z. Raszewski, op. cit.
⁹⁻²³ Z. Raszewski, op. cit.
²⁴ *Słowa prawdziwe i kłamliwe. Rozmowa z Konradem Swinarskim*, op. cit.
²⁵ Chociaż sam Swinarski twierdził coś wręcz przeciwnego: „Odtwórcy głównych ról: Marek Walczewski — Henryk i Jerzy Nowak — Pankracy zdołali świetnie utrafić w związany z ową nadrzedną metodą inscenizatorską styl gry.” „*Nieboska!*” Rozmawiała KR.[ystyna] ZB.[ijewska], „Dziennik Polski” 1965 z dn. 9 X (wywiad przeprowadzony w przeddzień premiery).
²⁶ Z. Osiński, „*Nie-Boska komedia*” w inscenizacji Konrada Swinarskiego, w: *Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym*, Kraków 1972, s. 282—303.
²⁷ Tamże.
²⁸ Z. Raszewski, op. cit.
²⁹ Tamże.
³⁰ O dramacie romantycznym. Rozmowa z Konradem Swinarskim i Stefanem Treuguttem. Rozmawiała Maria Czannerle, „Teatr” 1966, nr 19.
³¹ Nieprzypadkowo zamieszczono w programie do przedstawienia wybór listów Krasińskiego.
³² Z. Raszewski, op. cit.

Woyzeck

¹ J. Koenig, „Woyzeck” Swinarskiego, „Polityka” 1967, nr 3.

² Plansza anatomiczna przedstawia figurę człowieka wcielonego w kosmos, otoczoną anatomicznymi rycinami narządów ludzkich. Plansza-tarcza strzelnicza przedstawia podziurawiony kulami rysunek chłopca, który otaczają ryciny prezentujących broń żołnierzy.

³ G. Büchner, *Śmierć Dantona*, w: *Utwory zebrane*, Warszawa 1956.

⁴ Rozmowa Michaela Kallanwaara z Konradem Swinarskim, op. cit.

⁵ Por. J. Berger, *Jerzy Büchner*, Poznań 1934.

⁶ Krytycy i widzowie uważali, że Franciszek Pieczka był idealnym odtwórcą tej postaci w przedstawieniu. Jego gra była bardzo wysoko oceniana. Ale nie została przez nikogo opisana. Aktor zapytany o rolę Woyzecka kilkanaście lat po premierze powiedział, że mógłby ją w każdej chwili zagrać, niewiele natomiast może o niej powiedzieć.

⁷ „Büchner’s philosophical and religious ideas have been subject to a wide variety of interpretations: some critics have regarded him as an atheist, others as a Christian, some as a fatalist or determinist, others as a believer in spiritual freedom, some as a cynic and nihilist, others as a champion of the dignity man.” Maurice B. Benn, *The drama of revolt. A critical study of Georg Büchner*, Cambridge University Press 1976, str. 41.

⁸ Konrad Swinarski: „Nie sądzę, żeby był szalony. Używa swojej choroby jako prawdziwego znaku człowieka. Jest dużo bardziej wrażliwy, nie tylko dlatego, że przeszedł przez eksperyment, ale również dlatego, że jest chory psychicznie... nie tak, by nadawał się do zakładu, ale... on oczekuje znaku od Boga, by zrozumieć swoją sytuację i to, co mówi o ludzkich głowach jak piłki, które zbliżają się do niego i o słońcu, to są znaki, które widzi w naturze, ale które dotyczą jego osobistej sytuacji. Porównuje naturę ze swoją ludzką naturą, głosy słyszane spod ziemi można interpretować politycznie. To siła, która go otacza, potęga, której się boi, której się nie sprzeciwia, ale oczekuje znaku od Boga, by ją zrozumieć.” Rozmowa Michaela Kallanwaara z Konradem Swinarskim, op. cit.

⁹ Tamże. Na pytanie: „Dlaczego Maria odaje się innemu?” Konrad Swinarski odpowiada: „To można wytłumaczyć przez fakt, że Woyzeck długi czas żył w odosobnieniu przez swój głodowy eksperyment... ich seksualne pożycie nie funkcjonuje tak jak dawniej, uczucia, jakimi się darzą, są nadal takie same, ale są młodymi ludźmi i ona wie, że nie potrafi oprzeć się pożądaniu, wiedząc równocześnie, że to grzech. Próbuje to sobie wytłumaczyć, ale nie rozumie, że natura może być silniejsza od religii, wiary i nawet miłości. To jest przeciwko jej wierze i religii, ale jest jednocześnie czymś potężniejszym od reguł. Oddaje się.”

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże.

¹² Podaję pełny tekst ostatniej sceny przedstawienia. Jest kompilacją wykładu Doktora z innej sceny dramatu i wypowiedzi Komisarza Policji.

Sędziowie, Kłątwa

¹ K. Puzyna, *Archangieli, a wszystkie z pałazami*, „Polityka” 1970, nr 16.

² Podpis Swinarskiego pod szkicem kostiumu postaci.

³ Określeń „tragedia społeczna” i „tragedia metafizyczna” używam zgodnie ze znaczeniem, jakie tym pojęciom nadał Stefan Kołaczkowski w: *Stanisław Wyspiański. Rzecz o tragediach i tragizmie*, Poznań 1922.

⁴ Kazimierz Wyka w eseju *Galicyjskie tragedie Wyspiańskiego* napisanym do programu przedstawienia nazywa obie tragedie Wyspiańskiego tragediami odpowiedzialności za popełnione czyny.

Sen nocy letniej

¹ *Sen nocy letniej* był przedstawieniem dyplomowym Konrada Swinarskiego. Na egzamin w warszawskiej PWST złożył bardzo dokładnie opracowany egzemplarz reżyserski opatrzone komentarzem. Egzemplarz zaginął, prawdopodobnie wypożyczony przez reżysera do Darmstadt, gdzie w 1973 roku ponownie wystawił komedię Szekspira. W rękach Stanisława Gronkowskiego pozostał brulion komentarza reżysera. Z niego pochodzi cytat. Tekst został opublikowany w edycji Starego Teatru Konrad Swinarski w *Starym Teatrze*, 1985.

² W wyżej wymienionym komentarzu Swinarski bardzo szeroko opisuje analogie, które w przedstawieniu były znacznie bardziej subtelnie i mniej wyrażnie przeprowadzone niż to wynika z komentarza. „Wiadomo, że postaci Tezeusza, Hipolity i dworu mają swoje odpowiedniki w królestwie Oberona i Tytanii. Są to twory bezpłciowe, wykonujące czynności służby. W przedstawieniu elfy posiadają imiona określone kostiumami, kostiumy mają za zadanie urealnienie ich funkcji. Jest więc Ocznik, Dupnik, Usznik i Podlizek. [...] Oczywiście Ocznik i Usznik mają za zadanie sprawdzić każde miejsce przed wejściem króla i królowej, Podlizek ma uśmiechać się cały czas, aby parę królewską utrzymać w dobrym nastroju, Dupnik zaś służy do tego, żeby na nim siadać. [...] Do dworu Tezeusza i Hipolity dodałem dwie postaci, których nie ma u Szekspira. Jest to Orientides i Orientades. Spełniają oni te funkcje, które Ocznik i Usznik spełniają w państwie Oberona. [...] Do świąty Tezeusza dodałem jeszcze inną postać, to jest ministra wojny — Militadesa. Militades jest zainteresowany tym, żeby wojna (zakończona

małżeństwem Tezeusza) toczyła się nadal. [...] Filostrates — to, nazywając go współcześnie, minister kultury; dbający o nią na dworze panującej pary. Jest on równocześnie znakomitym dyplomatą. [...] W pewnym sensie odpowiednikiem tych postaci jest Puk i Elf. Choć Puk jest raczej wykładnikiem i Filostratesa, i Militadesa.”

Wszystko dobre, co się dobrze kończy

¹ Wystarczy wspomnieć wstęp Róży Jabłkowskiej do *Dzieł Dramatycznych Shakespeare'a* (PIW, Warszawa 1973), czy posłowie Juliusza Kydryńskiego do *Wszystko dobre...* w przekładzie Macieja Słomczyńskiego, w wydaniu WL.

² E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's Problem Plays*, London 1957.

³ Por. kolejno: A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Stuttgart—Berlin—Köln 1967; N. Frye, *A Natural Perspective. The Development of Shakespeare's Comedy and Romance*, New York 1965; M. C. Bradbrock, *Virtue Is the True Nobility. A Study of the Structure of „All's Well that Ends Well”* w: *Shakespeare. The Comedies. A Collection of Critical Essays*, Ed. by K. Muir, New York 1965; H. B. Charlton, *Shakespearean Comedy*, London 1967; E. La Guardia, *Chastity, Regeneration and World Order in „All's Well that Ends Well”* w: *Myth and Symbol, Critical Approaches and Applications*, Ed. by B. Slote, Lincoln 1963; G. W. Knight, *Helena*, w: *Shakespeare. The Comedies*, op. cit.; J. Błoński, *Komedia wieloznaczna*, program do przedstawienia Swinarskiego.

⁴ H. Fluchère, *Szekspir, dramaturg elżbietański*, Warszawa 1965.

⁵ J. Błoński, op. cit.

⁶ A. W. Schlegel, op. cit.

⁷ Por. F. Fergusson, *Hamlet. Królewicz duński. Analogia działania*, w: *Sztuka interpretacji* pod red. Henryka Markiewicza, Kraków 1971.

⁸ My honour's at the stake, which to defeat,
I must produce my power.

Pierwotna wersja Macieja Słomczyńskiego:

Honor na szalę rzucilem i bronić

Muszę go moc całą okazując.

⁹ Yet am I thankful: If my heart were great,

'Twould burst at this. Captain I'll be no more;

But I will eat and drink, and sleep as soft

As captain shall: simply the thing I am

Shall make me live. Who knows himself a braggart,

Let him fear this; for it will come to pass

That every braggart shall be found an ass.

Rust, sword! cool, blushes! and, Parolles, live

Safest in shame! being fool'd by fool'ry thrive!

There is place and means for every man alive.
I'll after them.

Pierwotna wersja Macieja Słomczyńskiego:

A jednak cieszy mnie to! Gdyby serce
Me było dzielne, pękłoby od tego.
Cóż, kapitanem nie będę już więcej.
Lecz pić, jeść będę i spać tak spokojnie
Jak ów kapitan. To właśnie, czym jestem,
Żyć mi pozwoli. Gdyż los samochwała
Taki kres miewa, a z nim jego chwała.
Cóż, że mnie moje zhańbiło błazeństwo?
Hańba błaznowi daje bezpieczeństwo.
Mieczu mój, rdzewiej! Rumieńce, zblednijcie!
Dla wszystkich wszędzie jest miejsce i życie.
Pójdę ich szukać.

(Akt IV, scena 3)

Dziady

¹ Postaci obrzędowników nazywam według wstępnych określeń reżysera. Dokładniej o inscenizacji chórów (w tym chóru z *Dziadów*) pisałam w artykule *O chórach Swinarskiego*, „Teatr” 1985, nr 9.

² Dokładniej o przestrzeni w tym przedstawieniu pisałam w artykule *O przestrzeni w inscenizacji „Dziadów” Konrada Swinarskiego*, w: *Z dziejów teatru krakowskiego. Materiały z sesji naukowej „200 lat teatru w Krakowie 1781—1981”* pod redakcją J. Michalika, Zeszyty Naukowe UJ, Kraków 1985.

³ *Słowa prawdziwe i kłamliwe*, op. cit.

⁴ Określenia Anioł Biały i Anioł Szary są nazwami postaci używanymi na próbach.

⁵ Te postaci przejmują w przedstawieniu wszystkie role postaci świata pozaziemskiego w III Części (poza Nocą Dziadów). W Prologu Diabły podejmują role Duchów z lewej strony — Duchów nocnych. Anioł Biały — Anioł Stróż, role Duchów z prawej. Anioł Szary — rolę Ducha. W Improwizacji Aniołowie ze swymi zastępami grają role głosów wg tego samego schematu — prawa strona przynależy do Anioła Białego, lewa do Anioła Szarego. W ocenie Sądu Aniołów rolę Archanioła I przejmuje Anioł Biały, rolę Archanioła II — Anioł Szary. Ostatnia kwestia chóru Archaniołów została podzielona na kwestie Anioła Białego i Szarego. Kwestia Anioła („Kiedym z gwiazdą nadziei...”) zostały w przedstawieniu skreślone. Dokładne informacje o skreśleniach w tekście dramatu znajdują się w książce *„Dziady” w inscenizacji Konrada Swinarskiego. Opis przedstawienia* M. Halberdy, P. Łaguny, W. Szulczyńskiego, J. Walszkek złożonej do druku w Wydawnictwie Literackim.

⁶ W momencie, kiedy Konrad w najwyższym uniesieniu mówi:

„Ja i ojczyzna — to jedno”, ze sceny rozlega się dźwięk tłuczonego jajka. Chłopi jedzą.

Wyzwolenie

¹ Dźwięk wzmocniony nagraniem.

² *Słowa prawdziwe i kłamliwe*, op. cit.

³ Określenie profesora Zbigniewa Raszewskiego.

⁴ K. Swinarski, O „Wyzwoleniu”, opracował Z. Osiński, „Dialog” 1978, nr 8.

⁵ *Rozmowa po próbie*, Jan Błoński — Konrad Swinarski, program przedstawienia.

Posłowie

¹ K. Swinarski, *Co mnie fascynuje?*, rozmawiała Lidia Nowicka, „Kurier Polski” 1974, 10—11 VIII.

ANEKS

Enkripsi dan Dekripsi dengan Metode
Aljabar Grup Permutasi

Salah satu metode enkripsi yang paling terkenal
adalah metode kunci publik. Metode ini melibatkan
komputasi yang sangat kompleks untuk menghasilkan
kunci publik dan kunci pribadi. Metode ini juga
memerlukan waktu yang sangat lama untuk
menghasilkan kunci publik dan kunci pribadi.

Salah satu metode enkripsi yang paling terkenal
adalah metode kunci publik. Metode ini melibatkan
komputasi yang sangat kompleks untuk menghasilkan
kunci publik dan kunci pribadi. Metode ini juga
memerlukan waktu yang sangat lama untuk
menghasilkan kunci publik dan kunci pribadi.

Salah satu metode enkripsi yang paling terkenal
adalah metode kunci publik. Metode ini melibatkan
komputasi yang sangat kompleks untuk menghasilkan
kunci publik dan kunci pribadi.

Salah satu metode enkripsi yang paling terkenal
adalah metode kunci publik. Metode ini melibatkan
komputasi yang sangat kompleks untuk menghasilkan
kunci publik dan kunci pribadi.

Salah satu metode enkripsi yang paling terkenal
adalah metode kunci publik. Metode ini melibatkan
komputasi yang sangat kompleks untuk menghasilkan
kunci publik dan kunci pribadi.

Salah satu metode enkripsi yang paling terkenal
adalah metode kunci publik. Metode ini melibatkan
komputasi yang sangat kompleks untuk menghasilkan
kunci publik dan kunci pribadi.

Krakowskie przedstawienia Konrada Swinarskiego Obsady, dzieje przedstawień, bibliografia

ZAŁOSNA I PRAWDZIWA TRAGEDIA PANA ARDENA Z FEVERSHAM W HRABSTWIE KENT PRZEZ NIEZNANEGO AUTORA OPOWIEDZIANA, W KTÓREJ UKAZANA JEST WIELKA ZŁOŚĆ I NIEPRAWOŚĆ NIKCZEMNEJ NIEWIASTY, A TAKOŻ NIEUGASZONE PRAGNIENIE ZADOWOLENIA CHUCI OHYDNEJ ORAZ HANIEBNY KRES, KAŻDEGO ZABÓJCĘ CZEKAJĄCY (ARDEN OF FEVERSHAM)

Przełożył Maciej Słomczyński.

Reżyseria i scenografia: Konrad Swinarski. Asystent reżysera: Tadeusz Jurasz. Współpraca scenograficzna: Jerzy Jeleński.

Obsada: Arden — Kazimierz Fabisiak; Franklin — Tadeusz Malak; Mosbie — Ryszard Filipiński; Clark — Edward Dobrzański; Adam Fowl — Tadeusz Jurasz; Bradshaw — Józef Dwornicki; Michał — Józef Morgała; Green — Wojciech Łodyński; Czarny Will — Wojciech Ruszkowski; Trzęsiwó — Marian Jastrzębski; Przewoźnik — Tadeusz Wesołowski; Lord Cheiny — Jan Nowicki; Burmistrz — Zbigniew Filus; Alicja — Mirosława Dubrawska; Zuzanna — Anna Polony.

Prapremiera w Starym Teatrze dnia 23 maja 1965 r., 41 przedstawień.

Występy gościnne:

Warszawa — 20 i 21 VI 1965 (na scenie Teatru Powszechnego).
1 VII 1966 roku przedstawienie zostało pokazane w telewizji w ramach III Telewizyjnego Festiwalu Teatrów Dramatycznych. TV Katowice.

Bibliografia:

- Bober J., *Apokryf szekspirowski*, „Gazeta Krakowska” 1965, nr 38;
- Flaszen L., *Dobry Anonim*, „Echo Krakowa” 1965, nr 139;
- Greń Z., *Arden jako antytragedia*, „Życie Literackie” 1965, nr 25;
- Grodzicki A., *Wizyta z Krakowa*, „Życie Warszawy” 1965, nr 149;
- Jabłonkówna L., *Nowe przedstawienie starej sztuki kryminalnej*, „Teatr” 1965, nr 23;
- Jarecki A., *Pitaval renesansowy*, „Sztandar Młodych” 1965, nr 147;
- Kudliński T., *Tydzień teatralny*, „Dziennik Polski” 1965, nr 150;
- Puzyna K., *Nieznosni inscenizatorzy*, „Pamiętnik Teatralny” 1965, z. 3/4;

Sienkiewicz M., *Tragedia pana Ardena*, „Współczesność” 1965, nr 16;

Syski J., *Sukces teatru i autora*, „Argumenty” 1965, nr 16.

Recenzje z przedstawienia telewizyjnego:

Bober J., *Piórką po tele-ekranie*, „Gazeta Krakowska” 1966, nr 163;

Podgórzec Z., *Czy rzeczywiście przegląd?*, „Ekran” 1966, nr 37;

Segiet J., *Festiwal telewizyjny, ale jaki*, „Warmia i Mazury” 1966, nr 10;

Szydłowski R., *„Arden z Feversham”*, „Radio i Telewizja” 1966, nr 29;

ZP [Z. Podgórzec], *Żalostna i prawdziwa tragedia pana Ardena*, „Ekran” 1966, nr 29.

Zygmunt Krasiński

NIE-BOSKA KOMEDIA

Inscenizacja: Konrad Swinarski. Scenografia: Krystyna Zachwatowicz. Muzyka: Krzysztof Penderecki. Choreografia: Zofia Więclawówna. Asystenci reżysera: Janusz Sykutera i Maciej Prus.

Obsada: Hrabia Henryk — Marek Walczewski; Żona — Ewa Lassek; Orcio — Anna Polony; Pankracy — Jerzy Nowak; Leonard — Aleksander Bednarz; Aniol — Izabela Olszewska; Diabeł-Filozof-Przechrzt — Antoni Pszoniak; Dziewica — Anna Seniuk; Jakub — Jerzy Bińczycki; Ojciec chrzestny — Marian Jastrzębski; Matka chrzestna — Celina Niedźwiecka; Mamka — Krystyna Ostaszewska; Lekarz — Zdzisław Zazula; Żona lekarza — Wanda Kruszewska; Księżę — Wojciech Ruszkowski; Księżna — Jadwiga Żmijewska; Hrabia — Bolesław Loedl; Hrabina — Alicja Kamińska; Baron — Zbigniew Filus; Baronowa — Hanna Smólska; Arystokratka — Janina Zielińska; Arcybiskup — Wojciech Łodyński; Ksiądz — Michał Żarnecki; Bianchetti — Marian Słojkowski; Rzemieślnik — Roman Wójtowicz; Pan — Józef Dwornicki; Dziewczyna — Iwona Świda; Żebraczka — Zofia Więclawówna; Naczelnik Oddziału — Tadeusz Malak; Byle arystokratki — Mirosława Dubrawska, Halina Kwiatkowska, Marta Stebnicka; Chłopi — Andrzej Buszewicz, Tadeusz Jurasz, Józef Morgala, Michał Żarnecki; Wariaci — Ryszard Filipiński, Euzebiusz Luberański, Józef Morgala, Roman Wójtowicz; Lokaje — Jan Adamski, Stanisław Gronkowski, Władysław Olszyn; Przechrzt — Edward Dobrzański, Stanisław Gronkowski, Tadeusz Malak, Janusz Sykutera; Rzeźnicy — Ryszard Filipiński, Kazimierz Kaczor, Euzebiusz Luberański; Kobiety Leonarda — Margita Dukiet, Małgorzata Jakubiec, Iwona Świda.

Premiera w Starym Teatrze dnia 9 października 1965 r., 57 przedstawień.

Występy gościnne:

Warszawa 7—8 VI 1966 r.

Wrocław — 8 Wrocławski Festiwal Teatralny 15—21 V 1967 r.

Konrad Swinarski otrzymał nagrodę im. Boya-Żeleńskiego za rok 1965 przyznaną przez Klub Krytyki Teatralnej za inscenizację *Nie-Boskiej komedii* w Starym Teatrze oraz za reżyserię *Przygody Pana Trapsa Dürrenmatta* w Teatrze TV.

Bibliografia:

- (—), „Nieboska komedia”, „Słowo Powszechne” 1966, nr 142;
Bober J., „Nieboska komedia”, „Gazeta Krakowska” 1965, nr 258;
Ciecierska B., *Jarmark w piekle, czyli o „Nieboskiej komedii” Zygmunta Krasińskiego*, „Wiedza i Życie” 1966, nr 2;
Csató E., *Refleksje i uwagi o sezonie 1965—1966*, „Almanach sceny polskiej” 1965/66;
Czannerle M., *Metamorfozy „Nieboskiej”*, „Teatr” 1969, nr 11;
Gawlik J. P., *Świąteczność i żart, czyli „Nie-boska” z diablikami*, „Kultura” 1965, nr 47;
Greń Z., „Nieboska” z diablikami, „Życie Literackie” 1965, nr 44;
Iwaszkiewicz J., *Nie jestem filologiem*, „Twórczość” 1966, nr 2;
Jabłonkówna L., *Kościół Boga czy czarta*, „Teatr” 1965, nr 23;
Jaszcz [J. A. Szczepański], *Jak Krasiński widział rewolucję*, „Trybuna Ludu” 1965, nr 287;
Kajzar H., *Teatr cytatu i ironii. O Konradzie Swinarskim*, „Teatr” 1969, nr 2;
Kazimierczyk B., *Wrocław teatralny po raz ósmy*, „Kierunki” 1967, nr 25;
Kelera J., *U progu jesieni romantycznej*, „Nie-boska” nie dla filologów, „Odra” 1965, nr 12;
Kelera J., *Festiwalowe maje*, „Odra” 1967, nr 7—8;
Komorowska M., *W masce Melpomeny*, „Ruch Muzyczny” 1967 z dn. 11—15 I;
Kłossowicz J., *Anty-Nieboska*, „Polityka” 1965, nr 45;
Kosińska M., *Sto lat i „Nie-boska komedia”*, „Życie Warszawy” 1965, nr 251;
Kott J., *Diabelskie wątpliwości*, „Dialog” 1966, nr 4;
KR. ZB. [Krystyna Zbijewska], *Nieboska!*, „Dziennik Polski” 1965, nr 240;
Krzyżagórski K., „Nie-boska komedia”, „Słowo Polskie” 1967, nr 114;
Kubacki W., „Nie-boska komedia” w inscenizacji Adama Ha-nuszkiewicza, „Miesięcznik Literacki” 1969, nr 6;
Kudliński T., *Tydzień teatralny*, „Dziennik Polski” 1965, nr 246;
Mamoń B., „Nieboska komedia”, „Tygodnik Powszechny” 1965, nr 46;
Markowski M., *Okopy św. Trójcy*, „Wieczór Wrocławia” 1967, nr 137;
Osiński Z., *Teatralny styl Konrada Swinarskiego*, „Miesięcznik Literacki” 1967, nr 7;
Osiński Z., „Nie-boska komedia” w inscenizacji Konrada Swinarskiego, w: *Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym*, Kraków 1972, s. 282—303;

- Pieszczachowicz J., *Narodowa komedia tragiczna*, „Echo Krakowa” 1965, nr 239;
 Syga T., *„Nie-boska komedia” wczoraj i dziś*, „Stolica” 1966, nr 30;
 Syski J., *Dwa teatry*, „Argumenty” 1966, nr 9;
 Szczawiński J., *„Nieboska” w Starym Teatrze*, „Kierunki” 1966, nr 29;
 t. lut. [T. Lutogniowski], *Na inaugurację „Nieboska”*, „Gazeta Robotnicza”, 1967, nr 115;
 Treugutt S., *Kraśński, Mickiewicz — i Swinarski*, „Teatr” 1975, nr 21;
 Wysińska E., *„Dziady”, „Kordian”, „Nieboska”, „Dialog”* 1966, nr 4;
 Wysińska E., *„Nieboska komedia” a divadlo krutnosti*, „Divadlo” 1966;
 Zagórski J., *Ważna rzecz w Krakowie*, „Kurier Polski” 1965, nr 293;
 ZP. [Z. Podgórzec], *Gwałcone muzy*, „Więź” 1966, nr 5;
 Żmudzka E., *„Nieboska komedia”, „Zwierciadło”* 1965, nr 46.

Georg Büchner

WOYZECK

(WOYZECK)

Przełożyła Barbara Witek-Swinarska.

Reżyseria: Konrad Swinarski. Scenografia: Wojciech Krakowski.

Muzyka: Stanisław Radwan. Asystent reżysera: Romana Próchnicka.

Obsada: Woyzeck — Franciszek Pieczka; Maria — Izabela Olszewska; Kapitan — Wojciech Ruszkowski; Doktor — Antoni Pszoniak; Andrzej — Józef Morgała; Tamburmajor — Jerzy Bińczycki; Obłąkany — Jerzy Nowak; Nawoływacz — Zdzisław Zazula; Żona nawoływacza — Wanda Kruszevska; Katarzyna — Anna Polony; Kobieta z oberży — Krystyna Brylińska; Czeladnicy — Stanisław Gronkowski, Kazimierz Kaczor; Babcia — Maria Bednarska; Podoficer — Marek Dąbrowski; Studenci — Aleksander Bednarz, Andrzej Buszewicz; Żyd — Roman Wroński; Karczmarz — Michał Żarnecki; Małgosia — Małgorzata Jakubiec; Dzieci — x x x.

Premiera w Starym Teatrze dnia 25 czerwca 1966 r., 27 przedstawień.

Występy gościnne:

Warszawa — II Warszawskie Spotkania Teatralne 1—8 XII 1966 r.

Rzeszów — VI Rzeszowskie Spotkania Teatralne 25 V—5 VI 1967 r.

Kolonia — Dni polskie w Kolonii, 28 X 1967 r.

28 VII 1967 r. przedstawienie zostało pokazane w telewizji w ramach IV Telewizyjnego Festiwalu Teatrów Dramatycznych — TV Katowice.

Bibliografia:

- Beylin K., *Ofiara czy zbrodniarz*, „Express Wieczorny” 1966, nr 290;
Bober J., *Gdzie idziesz, Woyzeck?*, „Gazeta Krakowska” 1966, nr 239;
Boltuć I., *Warszawskie Spotkania Teatralne*, „Kultura” 1967, nr 4;
Filler W., *Na teatralnym półmetku*, „Żołnierz Wolności” 1967, nr 307;
Greń Z., *Bzik balwierza*, „Życie Literackie” 1966, nr 41;
Grodzicki A., *„Woyzeck” z Krakowa. II Warszawskie Spotkania Teatralne*, „Życie Warszawy” 1966, nr 292;
Jarecki A., *Serce gorejące*, „Sztandar Młodych” 1966, nr 290;
Jaszc [J. A. Szczepański], *Królestwo reżysera*, „Trybuna Ludu” 1966, nr 337;
Kajzar H., *Teatr cytatu i ironii. O Konradzie Swinarskim*, „Teatr” 1969, nr 2;
Kłosowicz J., *Teatr Konrada Swinarskiego*, „Polityka” 1967, nr 3;
Koenig J., *„Woyzeck” Swinarskiego*, „Współczesność” 1967, nr 28;
Kosiński R., *Melodramat okrutny*, „Dziennik Polski” 1966, nr 258;
Mamoń B., *„Woyzeck”*, „Tygodnik Powszechny” 1966, nr 4;
Morawiec E., *Woyzeck — miłość i gniew*, „Kultura” 1966, nr 46;
Natanson W., *Toast potrójny*, „Teatr” 1966, nr 21;
Osiński Z., *Teatralny styl Konrada Swinarskiego*, „Miesięcznik Literacki” 1967, nr 7;
Pieszczachowicz J., *O czym ta historia?*, „Echo Krakowa” 1966, nr 233;
Polanica S., *Warszawskie Spotkania Teatralne. „Woyzeck”*, „Słowo Powszechne” 1966, nr 292;
Świerczewska K., *Może festiwal festiwal?*, „Widnokreśli” 1967, nr 24;
W. N., *Warszawskie Spotkania Teatralne*, „Stolica” 1967, nr 5;
Żmudzka E., *Spotkania teatralne*, „Zwierciadło” 1966, nr 52.

Przedstawienie telewizyjne:

- Goliński L., *Teatr telewizyjny czy teatr w telewizji?*, „Trybuna Ludu” 1967, nr 258;
Szydłowski R., *„Woyzeck”. IV Telewizyjny Festiwal Teatrów Dramatycznych*, „Radio i Telewizja” 1967, nr 35;
Wolicki K., *Odrębny gatunek*, „Ekran” 1967, nr 34.

Występy w Kolonii:

- Frühling J., *Po występach w Kolonii krakowskiego teatru*, „Dziennik Polski” 1967, nr 67;
Lindemann R., *Krakauer Theater begeisterte Köln*, „Rheinische Post” 1967, z 3 XI;
Schmidt H., *Am Rhein gab es eine slawische Invasion*, „Mülheimer Nachrichten” z dn. 30 X 1967 r.;

- Schreiber H., *Woyzeck auf polnisch*, „Rhoenischer Merkur” 1967 z 1/2 XI;
 Schulze-Reimpell W., *Woyzeck polnisch*, „Die Welt” 1967, z dn. 2 XI;
 Schwab-Felisch H., *Grosses Theater aus Krakau*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” 1967 z dn. I XI;
 Unger W., *Krakauer sprengte die Grenzen*, „Kölner Stadt-Anzeiger” 1967, nr 253;
 Vielhaber G., *Triumphe polnischen Theaters*, „Frankfurter Rundschau” 1967, z dn. 9 XI.
 Wieck J., *Startheater — ober eine Stars*, „Kölnischer Rundschau” 1967, nr 254 z dn. 31 X;
 Tłumaczenie fragmentów niemieckich recenzji w ulotce Starego Teatru.

Jean Genet

POKOJÓWKI

(LES BONNES)

Przełożył Jan Błoński.

Reżyseria: Konrad Swinarski. Scenografia: Krystyna Zachwatowicz.

Obsada: Claire — Anna Polony; Solange — Mirosława Dubrawska;

Pani — Ewa Lassek.

Stary Teatr, prapremiera w Teatrze Kameralnym dnia 15 grudnia 1966 r., 69 przedstawień.

Bibliografia:

Bober J., *Bomba i — pozory*, „Gazeta Krakowska” 1967, nr 6;
 Błoński J., „*Pokojówki*” jako system pozorów, program przedstawienia, 1966;

Greń Z., *Bez miłości i gniewu*, „Życie Literackie” 1967, nr 8;

Kazimierczyk B., *Stary Teatr w Krakowie*, „Kierunki” 1967, nr 31;

Kelera J., „*Pokojówki*”, „Odra” 1967, nr 3;

Kosiński R., *Pokojówki dobrze wychowane*, „Dziennik Polski” 1967, nr 10;

Mamoń B., „*Pokojówki*”, „Tygodnik Powszechny” 1967, nr 3;

Morawiec E., *Genet bez koturnów*, „Kultura” 1967, nr 12;

Otwinowski S., *Notes krakowski*, „Życie Literackie” 1967, nr 4;

Pieszczachowicz J., *Labirynt luster*, „Echo Krakowa” 1967, nr 11;

Puchański J., „*Pokojówki*”, „Myśl Społeczna” 1967, nr 15;

Szydlowski R., *Krakowski rekonesans teatralny*, „Trybuna Ludu” 1967, nr 38;

Wysińska E., „*Pokojówki*” po raz pierwszy, „Współczesność” 1967, nr 2;

Wysińska E., *Konfrontacje: Teatr „Pokojówek”*, „Dialog” 1967, nr 3;

Żmudzka E., *Genet, Różewicz i Shaffer w Krakowie*, „Zwierciadło” 1968, nr 48.

Juliusz Słowacki

FANTAZY

Reżyseria: Konrad Swinarski. Muzyka: Włodzimierz Szczepanek.
Scenografia: Lidia Minticz i Jerzy Skarżyński. Asystent reżysera:
Elżbieta Willówna.

Obsada: Hrabia Respekt, były marszałek powiatowy — Tadeusz
Wesołowski; Hrabina Respektowa, jego żona — Zofia Niwińska;
Diana, Stella, ich córki — Barbara Bosak, Anna Polony; Hrabia
Fantazy Dafnicki — Antoni Pszoniak; Rzecznicki marszałek po-
wiatowy, jego towarzysz — Wiktor Sadecki; Hrabina Idalia —
Mirosława Dubrawska; Woldemar Hawryłowicz, major rosyj-
ski — Kazimierz Fabisiak; Jan, były powstaniec, zesłany na
Sybir i na Kaukaz — Aleksander Bednarz; Książd Loga — Woj-
ciech Ruszkowski; Kajetan, kamerdyner Respektów — Jerzy
Bińczycki; Helenka, pokojówka Idalii — Elżbieta Willówna; Lo-
kaj Idalii — Stanisław Gronkowski; Kalmuk — sługa majora —
Józef Morgała; Chłopka — Hanna Wietrzny; Dubyna — Stanisław
Gronkowski; Chłop — x x x; Dzieci — x x x.

Premiera w dniu 30 grudnia 1967 r., 80 przedstawień.

Występy gościnne:

Moskwa — 17 XI 1969 r.

Wilno — 22—23 XI 1969 r.

Bibliografia:

Bober J., *Romantyzm z główką kapusty*, „Gazeta Krakowska”
1969, nr 17;

Fik M., „Fantazy” raz jeszcze..., w: *Przeciw, czyli za*, Warszawa
1983;

Frankowska B., „Fantazy” w *Starym Teatrze*, „Współczesność”
1968, nr 3;

Gawlik J. P., „...aż do grobu śmieszq”, „Życie Literackie” 1969,
nr 8;

Grodzicki A., *Wizyta w Krakowie*, „Życie Warszawy” 1968, nr 38;

Jaszc [J. A. Szczepański], *Nowy Fantazy*, „Trybuna Ludu” 1968,
nr 89;

Kajzar H., *Teatr cytatu i ironii*, „Teatr” 1969, nr 2;

Kłossowicz J., *Wielka groteska Słowackiego*, „Teatr” 1968, nr 5;

Koenig J., *Styl czy coś więcej*, „Współczesność” 1968, nr 10;

Kosiński R., „Fantazy” w *Starym Teatrze*, „Dziennik Polski” 1968,
nr 3;

Kudliński T., *Stuletni Fanio*, „Kierunki” 1968, nr 8;

Mamoń B., „Fantazy”, „Tygodnik Powszechny” 1968, nr 4;

Morawiec E., „Fantazy” — albo jak poza stałe się tragiczna,
„Życie Literackie” 1968, nr 5;

Pieszczachowicz J., *Błaźństwo i tragizm*, „Echo Krakowa” 1968,
nr 4;

Polanica S., „Fantazy” w *Krakowie*, „Słowo Powszechne” 1968,
nr 86;

Styks M. A., *Komizm „Fantazego”*, „Życie Literackie” 1968, nr 6;

Walaszek J., „Fantazy” Konrada Swinarskiego, w: *Juliusz Słowacki we współczesnym teatrze polskim*, Kraków 1980, materiały z sesji;

Wysińska E., *Konfrontacje: „Fantazy”, komedia polska*, „Dialog” 1968, nr 2;

Zagórski J., *Co tam w Krakowie*, „Kurier Polski” 1968, nr 38;

Żmudzka E., *Kraków teatralny*, „Zwierciadło” 1968, nr 9.

Występy w Moskwie i Wilnie

Baszyndżagian N., *Czetyryje spektakla*, „Prawda” 1969, z dn. 3 XI;
Czerepanow J., *Krakowski masteria*, „Izwestia” 1969, z dn. 24 XI;

Frołow W., *Teatr Stary w Moskwie*, „Życie Literackie” 1969, nr 51/52;

Jakowlew A., *Krakowski Staryj Tieatr*, „Niedziela” 1969, z dn. 23 XI;

Rostockij B., *Sowremiennost’ Starowo Tieatra*, „Sowietskaja Kultura” 1969, z dn. 29 XI;

Rostockij B., *Trzy spotkania ze Starym Teatrem*, „Czerwony Sztandar” 1969, z dn. 3 XI;

Zbijewska K., *Bilans teatralnej wizyty*, „Dziennik Polski” 1969, nr 289.

Stanisław Wyspiański

SĘDZIOWIE

KŁĄTWA

Reżyseria i scenografia: Konrad Swinarski. Muzyka: Stanisław Radwan. Asystent reżysera: Margita Dukiet.

Sędziowie. Obsada: Samuel — Wiktor Sadecki; Natan — Jerzy Nowak, Antoni Pszoniak; Joas — Anna Polony; Dziad — Bolesław Smela; Jewdocha — Izabela Olszewska; Urlopnik — Aleksander Fabisiak; Jukli — Wojciech Ruszkowski; Fejga — Romana Próchnicka; Dziewczyny wiejskie — Ewa Ciepiela, Danuta Maksymowicz; Nauczyciel — Janusz Sykutera; Wójt — Roman Wójtowicz; Sędzia — Jerzy Nowak, Antoni Pszoniak; Aptekarz — Wojciech Pszoniak; Żandarm — Stanisław Gronkowski; Ksiądz — Józef Dwornicki; Parobek — Józef Morgała.

Kłątwa. Obsada: Ksiądz — Bolesław Smela; Matka — Maria Bednarska; Młoda — Anna Polony; Sołtys — Wiktor Sadecki; Dzwonnik — Roman Wójtowicz; Parobek — Wojciech Pszoniak; Dziewka — Margita Dukiet; Pustelnik — Jerzy Nowak, Antoni Pszoniak; Chór — Barbara Adamik-Romanek, Ewa Ciepiela, Danuta Maksymowicz, Izabela Olszewska, Liliana Podczaska, Romana Próchnicka, Halina Wojtacha, Aleksander Fabisiak, Stanisław Gronkowski, Andrzej Kozak, Józef Morgała, Janusz Sykutera, Michał Żarnecki.

Premiera dnia 1 grudnia 1968 r., 57 przedstawień.

Występy gościnne:

Moskwa — 19 XI 1969 r.

Warszawa — V Warszawskie Spotkania Teatralne 12—21 XII 1969 r.,

27 VII 1970 r. przedstawienie *Kłątwa* zostało pokazane w telewizji w ramach VII Telewizyjnego Festiwalu Teatrów Dramatycznych, TV Kraków.

1969 rok — Konrad Swinarski otrzymuje nagrodę II stopnia Ministerstwa Kultury i Sztuki „za twórcze poszukiwania w dziedzinie inscenizacji teatralnej”.

1974 rok — Konrad Swinarski zrealizował film telewizyjny *Sędziowie* na podstawie dramatu S. Wyspiańskiego. Zespół X.

Scenariusz i reżyseria: Konrad Swinarski. Zdjęcia: Edward Kłosiński. Muzyka: Stanisław Radwan. Premiera TV: 29 XI 1974 r. Pierwszy pokaz 11 X 1974 r. na I Festiwalu Filmów Fabularnych w Gdańsku. Film otrzymał nagrodę główną za reżyserię filmu telewizyjnego.

Bibliografia:

(—), V Warszawskie Spotkania Teatralne. „*Sędziowie*”, „*Kłątwa*”, „*Życie Warszawy*” 1969, nr 299;

Bober J., *Dwa teatry Swinarskiego*, „*Gazeta Krakowska*” 1968, nr 297;

Czarnecki B., *W surowym świecie wartości*, „*Argumenty*” 1969, nr 11;

Fik M., *Dwa teatry Swinarskiego*, „*Teatr*” 1969, nr 2;

Filler W., *Swinarski, czyli myślenie obrazem*, „*Scena*” 1970, nr 6;

Frankowska B., *Wyspiański A. D.* 1969, „*Teatr*” 1969, nr 12;

Greń Z., *W poetyce Swinarskiego*, „*Życie Literackie*” 1969, nr 2;

H. P., *Krakowski koncert gry*, „*Dziennik Ludowy*” 1969, nr 298;

Jabłonkówna L., *Dwie tradycje Wyspiańskiego*, „*Teatr*” 1969, nr 2;

Jaszczyk [J. A. Szczepański], *Wyspiański: zwycięstwo realizmu*, „*Trybuna Ludu*” 1969, nr 348;

Karpiński M., V Warszawskie Spotkania Teatralne. Indywidualność, „*Sztandar Młodych*” 1969, nr 301;

Kłossowicz J., *Odkrycie Swinarskiego*, „*Współczesność*” 1969, nr 2;

Krzemień T., „*Sędziowie*” i „*Kłątwa*” z Krakowa, „*Słowo Powszechne*” 1969, nr 310.

Kudliński T., *Dziedzice Wyspiańskiego*, „*Za i Przeciw*” 1969, nr 12;

Kudliński T., *Krakowskie premiery Wyspiańskiego*, „*Kierunki*” 1969, nr 11;

Mamoń B., „*Sędziowie*” i „*Kłątwa*”, „*Tygodnik Powszechny*” 1968, nr 50;

Morawiec E., *Żywiołowość i stylizacja*, „*Kultura*” 1969, nr 3;

Morawiec E., *Żywioły chęci jeszcze są w wojnie...*, „*Teatr*” 1974, nr 20;

Osiński Z., „*Kłątwa*”, „*Nurt*” 1969, nr 5;

Pieszczachowicz J., *Wyspiański fortissimo*, „*Echo Krakowa*” 1968, nr 285;

- Puzyna K., *Archangiely, a wszystkie z pałacami*, „Polityka” 1970, nr 16;
 Styks M. A., *Hamlet i chłopi z Gręboszowa*, „Życie Literackie” 1970, nr 17;
 Szczawiński J., *Czy Wyspiańskiego trzeba unowocześniać?*, „Słowo Powszechne” 1969, nr 158;
 Szczypka J., *Poprawianie Wyspiańskiego*, „Kierunki” 1969, nr 22;
 Szydłowski R., *Naiwny olbrzym*, „Życie Literackie” 1970, nr 2;
 Szydłowski R., *Spór o Wyspiańskiego*, „Trybuna Ludu” 1969, nr 154;
 Woyciechowska L., *Wyspiański z Krakowa?*, „Express Wieczorny” 1969, nr 298;
 Wyka K., *Galicyjskie tragedie Wyspiańskiego*, „Życie Literackie” 1969, nr 2; przedruk z programu Starego Teatru;
 Zagórski J., *Przedstawienie zaczepne*, „Kurier Polski” 1969, nr 295;
 Zbijewska K., *Zemsta Wyspiańskiego?*, „Dziennik Polski” 1968, nr 294.

Kłątwa w TV

- Bołtuć I., *Lipiec, sierpień, czyli Festiwal Teatralny — wrzesień, czyli po wakacjach...*, „Scena” 1970, nr 7—8;
 Brzostowiecka M., *VII Telewizyjny Festiwal Teatrów Dramatycznych*, „Kłątwa”, „Tygodnik Kulturalny” 1970, nr 32;
 Eberhardt K., *Telegeniczny Wyspiański*, „Ekran” 1970, nr 32;
 Morawski Z., *Dobra robota Swinarskiego*, „Gazeta Zielonogórska” 1970, nr 181;
 Waczków J., *VII Telewizyjny Festiwal Teatrów Dramatycznych*, „Scena” 1970, nr 11;
 Wasilewski Z., *Notatnik telewidza*, „Radio i Telewizja” 1970, nr 33.
 Recenzje z Moskwy — patrz bibliografia recenzji do *Fantazego*.

William Shakespeare

SEN NOCY LETNIEJ

(A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM)

Przełożył Konstanty Ildefons Gałczyński.

Reżyseria: Konrad Swinarski. Scenografia: Krystyna Zachwatowicz. Muzyka: Zygmunt Konieczny. Asystenci reżysera: Stanisław Gronkowski i Tadeusz Jurasz. Układ pantomimy: Jacek Tomasik. Układ akrobacji: Marek Lech.

Obsada: Tezeusz — Bolesław Smela; Egeusz — Kazimierz Fabisiak; Lizander — Jerzy Zelnik; Demetriusz — Aleksander Fabisiak; Filostrates — Bolesław Loedl; Pigwa — Wojciech Ruszkowski; Spój — Tadeusz Jurasz; Spodek — Stanisław Gronkowski; Duda — Andrzej Kozak; Ryjek — Roman Wójtowicz; Zdechlak — Leszek Piskorz; Hipolita — Romana Próchnicka; Hermia — Elżbieta Karkoszka; Helena — Anna Polony; Oberon — Wiktor Sadecki; Tytania — Halina Słojewska; Puk — Wojciech Pszoniak;

Elf — Tadeusz Kwinta; Orientades — Jerzy Jogalla; Orientades — Janusz Sykutera; Militades — Władysław Olszyn.

Premiera w Starym Teatrze w dniu 22 lipca 1970 r.

Przedstawienie *Sen nocy letniej* Pani Krystynie Zbijewskiej oraz członkom Towarzystwa Miłośników Teatru w Krakowie dedykuje reżyser.

Występy gościnne:

Warszawa — VI Warszawskie Spotkania Teatralne 12—21 XII 1970, przedstawienia 14, 15 grudnia 1970 r.

Katowice — IX Śląska Wiosna Teatralna 11 V—2 VI 1971 r.

Najlepszy spektakl roku w teatrach krakowskich — w plebiscycie „Dziennika Polskiego”.

Sen nocy letniej Szekspira reżyserował K. Swinarski raz jeszcze w Darmstademie. Przekład niem. A. W. von Schlegel i L. Tieck. Scenografia i kostiumy Arthur Hamm. Muzyka: Edward Aniol. Choreografia: June Turner. Asystenci reżysera: Klaus Mohr, Peter Zemann. Staatstheater Darmstadt. Premiera 4 V 1973 r.

Sen nocy letniej był przedstawieniem dyplomowym Konrada Swinarskiego.

Bibliografia:

(—) Warszawskie Spotkania Teatralne, „Express Wieczorny” 1970, nr 302;

And. [A. Urbańczyk], *Prasowe zachwyty nad krakowskim „Snem nocy letniej”*, „Echo Krakowa” 1971, nr 6;

Baszyndżagian N., Rostockij B., *Profilu polskiej reżisury*, „Teatr” 1975, nr 5;

Bereznickij J., Rostockij B., *Wstriećci w Warszawie*, „Teatr” 1971, nr 8;

Bober J., *Niewesoła komedia*, „Gazeta Krakowska” 1970, nr 235;

Błoński J., bez tytułu, artykuł w programie Starego Teatru;

Brzostowiecka M., *Teatr poszukujący*, „Tygodnik Kulturalny” 1971, nr 4;

Danowicz B., *5 teatrów*, „Argumenty” 1971, nr 4;

El. Żm. [E. Żmudzka], *„Sen nocy letniej”*, „Zwierciadło” 1971, nr 3;

Fik M., *Teatr Orientadesa czy teatr Tytanii?*, „Teatr” 1970, nr 21;

Gawlik J. P., *Krakowskie lata Konrada Swinarskiego*, „Dialog” 1976, nr 1;

Greń Z., *Gramy najżałośniejszą komedię*, „Teatr” 1970, nr 21;

Greń Z., *Milczenie*, „Życie Literackie” 1980, nr 42;

Grodzicki A., *„Sen nocy letniej” z Krakowa*, „Życie Warszawy” 1970, nr 299;

(i.c.), *Wspaniały sen Swinarskiego*, „Express Wieczorny” 1970, nr 296;

Jasińska Z., *6 Warszawskie Spotkania Teatralne*, „Tygodnik Powszechny” 1971, nr 4;

Jaszc [J. A. Szczepański], *Rewelacyjny „Sen nocy letniej”*, „Trybuna Ludu” 1970, nr 350;

- Karpiński M., *Szekspir Szekspir!*, „Sztandar Młodych” 1970, nr 304;
- Karpiński M., *Szekspir w Krakowie*, „Kultura” 1971, nr 46;
- Kydryński J., *Hermia i Paulinka*, „Dziennik Polski” 1970, nr 272;
- Kydryński L., *Kurier Warszawski*, „Przekrój” 1971, nr 1344;
- mb. VI Warszawskie Spotkania Teatralne, „Kultura i Życie” 1971, nr 2;
- (mk), *Warszawskie Spotkania Teatralne*, „Kobieta i Życie” 1971, nr 3;
- Morawiec E., „*Sztuka mię czarów siecią wiąże*”, „Życie Literackie” 1970, nr 296;
- Niżyński W., *Konrad Swinarski i inni*, „Kurier Lubelski” 1971, nr 3;
- Opalski J., „*Sen nocy letniej*” à rebours, „Argumenty” 1970, nr 49;
- Pieszczachowicz J., *Szekspir w pełnym blasku*, „Echo Krakowa” 1970, nr 222;
- Poleżajewa E., *Istocznik, któryj nie izczerpat*, „Teatralnaja Zizn” 1971, nr 16;
- Przedborska H., *Po VI Warszawskich Spotkaniach Teatralnych*, „Dziennik Ludowy” 1970, nr 310;
- Sinko G., *Noc świętojańska czy noc Walpurgii?*, „Miesięcznik Literacki” 1971, nr 4;
- Sinko G., „*Sny nocy letniej*” Brooka i Swinarskiego, „Dialog” 1973, nr 3;
- Sinko G., *Szekspiologia Konrada Swinarskiego*, „Teatr” 1975, nr 21;
- Szczawiński J., VI Warszawskie Spotkania Teatralne, „Kierunki” 1971, nr 2;
- Szybist M., bez tytułu, artykuł w programie Starego Teatru;
- Szydłowski R., *Od Szekspira do współczesności*, „Trybuna Ludu” 1970, nr 241;
- Szydłowski R., *Warszawskie Spotkania Teatralne. Impreza na europejską skalę*, „Dziennik Bałtycki” 1970, nr 308;
- Szydłowski R., *Warszawskie Spotkania Teatralne*, „Kurier Szczeciński” 1970, nr 305;
- Wolicki K., *Szekspir: żart, ironia i głębsze znaczenie*, „Dialog” 1971, nr 5;
- Zagórski J., *Plon Spotkań Warszawskich*, „Kurier Polski” 1970, nr 300;
- Zbijewska K., *Co za noc?*, „Dziennik Polski” 1970, nr 227;
- Zurowski A., *Myślenie Szekspirem*, Warszawa 1983, rozdz. *Natura i porządek*.

Ireneusz Iredyński

ŻEGNAJ, JUDASZU

Reżyseria i scenografia: Konrad Swinarski. Asystent reżysera: Jerzy Trela. Konsultant sportowy: Marek Lech.

Obsada: Judasz — Henryk Giżycki; Jan — Jerzy Bińczycki;

Piotr — Jerzy Trela; Komisarz — Jerzy Nowak; Dziewczyna — Anna Polony.

Stary Teatr, premiera w Teatrze Kameralnym w dniu 14 marca 1971 r., 50 przedstawień.

Występy gościnne:

Wrocław — XII Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych 15—23 V 1971 r., 2 przedstawienia 23 V 1971 r.

Lublin — 24 V 1971 r.

Rzeszów — X Rzeszowskie Spotkania Teatralne, 1—8 VI 1971 r., przedstawienie grano 6 VI 1971 r.

Grand Prix XII Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych:

Konrad Swinarski — nagroda za reżyserię,

Anna Polony — nagroda aktorska za rolę Dziewczyny,

Jerzy Bińczycki — nagroda aktorska za rolę Jana.

Bibliografia:

Bak B., *Ten dobry Iredyński*, „Słowo Polskie” 1971, nr 123;

Bieniewski H., 3 spektakle, „Kultura” 1971, nr 25;

Bober J., *Obsesje i refleksje*, „Gazeta Krakowska” 1971, nr 67;

Burzyński T., *Nurt marginalny*, „Teatr” 1971, nr 15;

Buski T., *Impresja festiwalowa*, „Zegary”, „Żegnaj, Judaszu”, „Gazeta Robotnicza” 1971, nr 121;

El. Żm. [E. Żmudzka], *Po festiwalu wrocławskim*, „Zwierciadło”, 1971, nr 23;

Fik M., *Polska dramaturgia współczesna — twórczość do wyrzucenia?*, „Teatr” 1971, nr 15;

Greń Z., *Jeden Judasz...*, „Życie Literackie” 1971, nr 13;

Grodzicki A., *Trzy razy Iredyński*, „Życie Warszawy” 1971, nr 199;

Hausbrandt A., *Dramat z banią*, „Życie Literackie” 1971, nr 23;

Kelera J., *Festiwal trochę inny*, „Odra” 1971, nr 7—8;

Klem K., *Dwa razy Kraków*, „Wieczór Wrocławia” 1971, nr 120;

Kłossowicz J., *Judasz zakochany*, „Współczesność” 1971, nr 7;

Kłossowicz J., *Znów o dramaturgii*, „Współczesność” 1971, nr 11;

Kłosińska M., *Wrocławskie konfrontacje*, „Życie Warszawy” 1971, nr 127;

K. Ś. [K. Świerczewska], „Żegnaj, Judaszu” — Teatr Stary im. Modrzejewskiej w Krakowie, „Nowiny Rzeszowskie” 1971, nr 154;

R.K. [R. Kosiński], *Po festiwalu teatrów*, „Życie Literackie” 1970, nr 42;

Mamoń B., „Żegnaj, Judaszu”, „Tygodnik Powszechny” 1971, nr 13;

Surówka B., „Żegnaj, Judaszu” Iredyńskiego na scenie kameralnej Starego Teatru w Krakowie, „Dziennik Zachodni” 1971, nr 273;

Szybist M., *Judasz wieczny zdrajca*, artykuł w programie Starego Teatru;

Szydłowski R., *Wyniki i wnioski. Wrocławski Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych*, „Trybuna Ludu” 1971, nr 153;

Szymkiewicz J., *Po Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych*, „Express Wieczorny” 1971, nr 123;

- Wróblewski A., *Niewierny czy zniewolony*, „Teatr” 1971, nr 14;
 Wróblewski A., *Taka dramaturgia jaki teatr — ale jaki jest nasz teatr?*, „Teatr” 1971, nr 15;
 Wysińska E., *Egzaminowanie autora*, „Dialog” 1971, nr 7;
 Zbijewska K., *Współczesny temat*, „Dziennik Polski” 1971, nr 111.

William Shakespeare

WSZYSTKO DOBRE, CO SIĘ DOBRZE KOŃCZY

(ALL'S WELL THAT ENDS WELL)

Przełożył Maciej Słomczyński.

Reżyseria: Konrad Swinarski. Scenografia: Kazimierz Wiśniak. Muzyka: Stanisław Radwan. Asystent reżysera: Margita Dukiet. Asystent scenografa: Marek Rozynek. Układ walk: Marek Lech. Układ tańca: Jacek Tomasik.

Obsada: Król Francji — Marek Walczewski; Księżę Florencji — Henryk Giżycki; Bertram — Aleksander Fabisiak; Lafeu — Wiktor Sadecki; Parolles — Wojciech Pszoniak; Błazen — Jerzy Nowak; Pan G. Dumain — Jerzy Trela; Pan E. Dumain — Jerzy Bączek; Żołnierz — Andrzej Kozak; Sokolnik, Klucznik — Ferdynand Wójcik; Paż, Służący — Tadeusz Jurasz; Hrabina Roussillonu — Izabela Olszewska; Helena — Anna Polony; Wdowa — Melania Sadecka; Diana — Ewa Lassek; Violenta — Halina Wojtacha; Pątniczki — Krystyna Brylińska, Ewa Ciepiela, Margita Dukiet, Wanda Kruszewska, Halina Kuźniakówna, Hanna Smólska, Elżbieta Willówna; Pątnicy — Rajmund Jarosz, Adam Romanowski; Lordowie — Zespół „Kontrast”; Kulturyści — Stanisław Lis, Wiesław Wnęk.

Premiera w Starym Teatrze — 2 października 1971 r., 40 przedstawień.

Występy gościnne:

Warszawa — VIII Warszawskie Spotkania Teatralne 1—12 XII 1972 r. Wcześniej Konrad Swinarski dwukrotnie reżyserował *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*:

w Düsseldorfie — przekład niem. Richard Flatter, scenografia: Kazimierz Wiśniak, muzyka: Peter Janssens. Düsseldorfer Schauspielhaus. Premiera: 15 III 1969 r.

w Helsinkach — przekład szwedzki: Åke Ohlmarks, scenografia i kostiumy: Kazimierz Wiśniak i Konrad Swinarski, muzyka: Kaj Chydenius, układ walk: Kauko Jalkanen, choreografia: Fred Nengendank, asystent reżysera: Christer Liljelund. Svenska Teatern. Premiera: 18 III 1970 r. Grano 15 razy.

Bibliografia:

- Błoński J., *Komedia wieloznaczna*, program Starego Teatru;
 Bober J., *Śmiech i — zaduma*, „Gazeta Krakowska” 1971, nr 252;
 Brzostowiecka M., *Czy teatr moralistyczny?*, „Scena” 1973, nr 3;
 Fik M., *„All's Well that Ends Well” Shakespeare directed by Konrad Swinarski at the Teatr Stary in Cracow*, „The theatre in Poland” 1972, nr 5;

- Filler W., *Już po raz ósmy*, „Stolica” 1973, nr 1;
Grodzicki A., *Odwiedziny Krakowa*, „Życie Warszawy” 1972 nr 29;
Hausbrandt A., *Nie wszystko dobre, co się dobrze kończy*, „Express Wieczorny” 1972, nr 17;
Jastrzębska Z., *VIII Warszawskie Spotkania Teatralne. Benefis Starego Teatru*, „Filipinka” 1973, nr 2;
Kacprzycka E., *„Wszystko dobre, co się dobrze kończy”*, „Spojrzenia” 1973, nr 2;
Karpiński M., *Powrót z prowincji*, „Sztandar Młodych” 1971, nr 239;
Karpiński M., *Szekspir w Krakowie*, „Kultura” 1971, nr 46;
Karpiński M., *Komedia pomyłek*, „Sztandar Młodych” 1972, nr 298;
Kłossowicz J., *Czarna komedia*, „Literatura” 1972, nr 45—46;
Kłossowicz J., *Udane spotkania*, „Literatura” 1973, nr 1;
Kosińska M., *Nie komedia i nie bajka*, „Życie Warszawy” 1972, nr 298;
Krzemień T., *Nie wszystko dobre, co się dobrze kończy*, „Kierunki” 1972, nr 53;
Kydryński J., *Na Szekspira — do kina!*, „Dziennik Polski” 1971, nr 303;
Maśliński J., *Mieszczkańska dziewczyna wobec tych wspaniałych rycerzy*, „Życie Literackie” 1971, nr 46;
Misiorny M., *Smutna bajka*, „Trybuna Ludu” 1972, nr 347;
Obrazcowa A., *Putiem eksperymentów*, „Teatralnaja Zizn” 1972, nr 12;
Pieszczachowicz J., *Sztuka bez moralu*, „Echo Krakowa” 1971, nr 248;
Polanica S., *„Wszystko dobre, co się dobrze kończy”*, „Słowo Powszechnie” 1972, nr 298;
(sier.) *Epidemia?*, „Głos Pracy” 1973, nr 40;
Sinko G., *Szekspiologia Konrada Swinarskiego*, „Teatr” 1975, nr 21;
Swinarski K., *„Wszystko dobre, co się dobrze kończy”*, „Dialog” 1979, nr 5;
Walaszek J., *„Wszystko dobre, co się dobrze kończy”: Bezpieczni w ohydzie*, „Dialog” 1979, nr 10;
Wolicki K., *Tacy jesteśmy*, „Teatr” 1971, nr 22;
Ziegenhirte J., *Blaski i... cienie*, „Ilustrowany Kurier Polski” 1972, nr 298;
Żurowski A., *Myślenie Szekspirem*, Warszawa 1979, rozdz. *Natura i porządek*.

Adam Mickiewicz

DZIADY

Inscenizacja: Konrad Swinarski. Scenografia: Konrad Swinarski.
Kostiumy: Krystyna Zachwatowicz. Muzyka: Zygmunt Konieczny.
Układ tańców: Zofia Więclawówna. Układ ruchu: Marek Lech.

Asystenci reżysera: Anna Polony, Andrzej Buszewicz, Kazimierz Kaczor. Śpiewają chłopcy z chóru chłopięcego Filharmonii Krakowskiej, Madonnę i Golgotę wykonał Tadeusz Rybski.

Noc Dziadów (fragmenty cz. II, IV i I)

Obsada:

Guślarz — Roman Stankiewicz; Starzec — Roman Wójtowicz; Sowa — Elżbieta Karkoszka; Kruk — Michał Żarnecki; Kobieta — Anna Polony; Widmo — Jerzy Nowak; Dziewczyna — Joanna Żółkowska; Gustaw-Pustelnik — Jerzy Trela; Ksiądz — Mieczysław Jabłoński; Wieśniacy — Barbara Bosak, Ewa Ciepła, Margita Dukiet, Alicja Kamińska, Wanda Kruszewska, Halina Kwiatkowska, Izabela Olszewska, Hanna Smólska, Elżbieta Willówna, Halina Wojtacha, Edward Dobrzański, Euzebiusz Luberański; Chór młodzieńców — Rajmund Jarosz, Józef Morgala, Adam Romanowski, Jerzy Święch.

Dziady (Część III)

Obsada:

Konrad — Jerzy Trela; Anioł Stróż — Zygmunt Józefczak; Duch — Tadeusz Malak; Belzebub — Jerzy Stühr; Diabeł I — Stanisław Gronkowski; Diabeł II — Tadeusz Jurasz; Jakub — Adam Romanowski; Frejend — Jerzy Fedorowicz; Zegota — Kazimierz Kaczor; Jan Sobolewski — Aleksander Fabisiak; Ks. Lwowicz — Edward Dobrzański; Tomasz Zan — Jerzy Radziwiłowicz; Feliks Kółakowski — Leszek Piskorz; Kapral — Andrzej Buszewicz; Ks. Piotr — Andrzej Kozak; Ewa — Anna Polony; Senator — Wiktor Sadecki; Zenon Niemojewski — Rajmund Jarosz; Adolf — Tadeusz Malak; Hrabia — Euzebiusz Luberański; Młoda dama — Margita Dukiet; Dama I — Halina Kwiatkowska; Dama II — Hanna Smólska; Jenerał — Marian Słojkowski; Literat I — Jerzy Bączek; Literat II — Zdzisław Zazula; Szambelan — Władysław Olszyn; Mistrz ceremonii — Jerzy Stühr; Panna — Elżbieta Willówna; Stary Polak — Mieczysław Jabłoński; Kamerjunker — Antoni Żuliński; Wysocki — Jerzy Święch; Doktor — Jerzy Nowak; Pelikan — Jan Güntner; Bajkow — Juliusz Grabowski; Lokaj — Jerzy Stühr; Sekretarz — Ferdynand Wójcik; Pani Rollison — Izabela Olszewska; Kmitowa — Barbara Bosak; Panna I — Danuta Maksymowicz; Narieczona Bajkowa — Hanna Halcewicz; Gubernatorowa — Mclania Sadecka; Sowietnikowa — Halina Kuźniakówna; Jeneralowa — Zofia Węclaówna; Księżna — Ewa Raczkowska; Student — Adam Romanowski; Dama — Krystyna Brylińska; Kolleski rejestrator — Józef Morgala; Sowietnik — Edward Dobrzański; Pułkownik — Marian Słojkowski; Starosta — Wojciech Ruszkowski; Gubernator — Roman Wójtowicz; Oficer rosyjski — Aleksander Fabisiak; Panna II — Maria Rabczyńska; Matka — Wanda Kruszewska; Sowietnikowa II — Celina Niedźwiecka; Panna III — Joanna Żółkowska; Justyn Pol — Leszek Piskorz; Bestużew — Kazimierz Kaczor; Aniołki, dzieci, żołnierze, orkiestra, chłopcy, lokaje.

Premiera w Starym Teatrze 18 lutego 1973 r., 269 przedstawień. (Od października 1974 r. w roli Księdza Piotra występował Kazimierz Borowiec, w roli Dziewczyny Anna Dymna.)

Występy gościnne:

Londyn — London World Theatre Season 28 III—14 IV 1975 r., przedstawienie w Southwark Cathedral (poprzedzone próbą w Kościele OO. Dominikanów w Krakowie).

Na przełomie 1972/73 roku powstał film telewizyjny Joanny Chlebowicz *Anatomia spektaklu — Dziady 73* rejestrujący pracę nad przedstawieniem. Telewizja Kraków. Premiera TV 21 IV 1974 r., program II.

W czerwcu 1974 r. fragmenty przedstawienia zostały nagrane na dwie stereofoniczne płyty długogrające. Album płytowy ukazał się w sprzedaży w 1976 roku. Muza. Polskie Nagrania. XL 1162/63. 18 lutego 1983 roku odbyło się uroczyste przedstawienie z okazji 10-lecia premiery.

W kwietniu 1983 roku przedstawienie zostało zarejestrowane przez telewizję. Reżyseria TV: Laco Adamik. OTV Kraków. Premiera telewizyjna 30 X i 1 XI 1983 r.

Bibliografia:

(—) *Polish soul searching in public*, „Times” 1973 z dn. 26 V;

(—) *Diady 73*, „Innostrannaja litieratura” 1973, nr 10;

Balicki W. S., *Sprawa człowieka w kostiumie narodu polskiego*, „Miesięcznik Literacki” 1973, nr 7;

Baszyndżagian N., *O czym są krakowskie „Dziady”*, „Dialog” 1973, nr 10;

Belusiak B., *„Dziady”, czyli bunt przeciw niewoli*, „Zielony Sztandar” 1973, nr 27;

(b.f.), *Projekty scenograficzne do „Dziadów” Mickiewicza w Starym Teatrze w Krakowie*, „Teatr” 1973, nr 4;

Błautowa J., *„Dziady” lat siedemdziesiątych*, „Za i Przeciw” 1973, nr 16;

Bober J., *Nie tylko ojców dzieje*, „Gazeta Krakowska” 1973, nr 53;

Bober J., *Co jest prawdziwym wydarzeniem?* „Gazeta Krakowska” 1973, nr 306;

Drozdowski B., *Didaskalia. Koturn i wrzawa*, „Teatr” 1974, nr 8;

Fik M., *Możliwości teatru*, „Polityka” 1973, nr 9;

Fik M., *„Dziady” Swinarskiego*, „Twórczość” 1973, nr 6;

Fik M., *Romantyzm stale żywy. Repertuar romantyczny w teatrze XXX-lecia*, „Twórczość” 1974, nr 11;

Fik M., *W drodze do Rosji...*, w: *Przeciw, czyli za*, Warszawa 1983;

Filler W., *Po Wyspiańskim, po Schillerze — Konrad Swinarski*, „Kultura” 1973, nr 9;

Fiut A., *Dziady misteryjne i plebejskie*, „Odra” 1973, nr 10;

Gawlik J. P., artykuł bez tytułu w programie Starego Teatru;

Gawlik J. P., *Théâtre de controverse*, „La Pologne” 1973, nr 8;

- Gawlik J. P., „Dziady” w *Starym Teatrze*. Źródła i motywy, „*Życie Literackie*” 1984, nr 16;
- Golińska A., W odpowiedzi na pierwsze „Didaskalia”, „*Teatr*” 1974, nr 11;
- Gonczarski E., *Świat murów teatru*, „*Argumenty*” 1973, nr 24;
- Greń Z., *Teatr pełen Dziadów*, „*Życie Literackie*” 1973, nr 9;
- Greń Z., *Sezon w kraju: Teatr Literacki?*, „*Dialog*” 1973, nr 9;
- Grodzicki A., „Dziady” w Krakowie, „*Życie Warszawy*” 1973, nr 47;
- Grodzicki A., *Le théâtre romantique*, „*Perspectives Polonaises*” 1974, nr 3;
- Halberda M., P. Łaguna, W. Szulczyński, J. Walaszek, „Dziady” w inscenizacji Konrada Swinarskiego. Opis. Książka czeka na druk w Wydawnictwie Literackim. Zawiera zsynchronizowany z tekstem i muzyką opis działań aktorskich (słowny i graficzny), fotografie oraz artykuły poświęcone inscenizacji. Także obszerny wywiad autorów z Konradem Swinarskim.
- Hausbrandt A., „Dziady”, „*Express Wieczorny*” 1973, nr 6;
- Hausbrandt A., *Trzy świece*, „*Tygodnik Kulturalny*” 1973, nr 12;
- Janion M., *Zstępujemy do głębi*, „*Życie Literackie*” 1973, nr 37;
- Jarosińska I., *Od ziarenka gorczycy do wielkiego żarcia, czyli co może znaczyć jedzenie w „Dziadach” i „Wyzwoleniu” Konrada Swinarskiego. Z dziejów teatru krakowskiego. Materiały z sesji naukowej „200 lat teatru w Krakowie 1781—1981” pod red. Jana Michalika. Zeszyty Naukowe UJ, Kraków 1985;*
- Jasińska Z., *Nasz naród jak lawa*, „*Więź*” 1973, nr 6;
- Jastrzębska Z., „Dziady” w krakowskim *Starym Teatrze*, „*Filipinka*” 1973, nr 7;
- Jaszcz [J. A. Szczepański], *Grabarzy zwolujecie niepotrzebnie*, „*Perspektywy*” 1973, nr 36;
- Karpiński M., *Myśl i wiara*, „*Nowy Wyrz*” 1973, nr 12;
- Kelera J., *Teatr mój widzę otwarty*, „*Odra*” 1973, nr 4;
- Klossowicz J., *Konrad rozbija teatr*, „*Literatura*” 1973, nr 9;
- Koniczna R., „Dziady” Swinarskiego, *czyli teatr integralny*, „*Trybuna Opolska*” 1973, nr 111;
- Kral A. W., *O niniejszym sezonie*, „*Teatr*” 1973, nr 17;
- Krendelsberger H., *Polens Werther redivivus*, „*Die Presse*” 1973, z 13 XI;
- Krzemiń T., *Czapki z głów: oto teatr*, „*Kierunki*” 1973, nr 11;
- Kucia M., *W poszukiwaniu mitu teatru*. „Dziady” w reżyserii J. Grotowskiego i K. Swinarskiego. *Dramat i teatr narodów słowiańskich XX wieku*. Prace ośrodka krakowskiego poświęcone VIII Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów w Zagrzebiu pod red. M. Bobrownickiej, Wrocław—Warszawa—Kraków 1979 r.
- Kudliński T., *Swinarskiego chwila Samsona*, „*Scena*” 1973, nr 5;
- Kudliński T., *„Pieśń to wielka, pieśń tworzenie”*, „*WTK Tygodnik Katolicki*” 1973, nr 23;
- Mamoń B., „Dziady”, „*Tygodnik Powszechny*” 1973, nr 9;

- Misiorny M., *Tradycja i współczesność*, „Trybuna Ludu” 1973, nr 66;
- Morawiec E., *Adam Mickiewicz's „Forefathers' Eve” produced by Konrad Swinarski in the Stary Teatr*, „The theatre in Poland” 1973, nr 8;
- Morawiec E., *Dwa teatry, czyli lekcja romantyzmu*, „Życie Literackie” 1974, nr 17;
- Mudrich H., *Polens „Trauermesse für die Freiheit”*, „Saarbrücker Zeitung” 1973, nr 164;
- N. N. *Nowa forma*, „Teatr” 1973, nr 18;
- Niesiołowski J., *W głębi „Dziadów”*, „Magazyn Pomorski” 1973, nr 10;
- Niesiołowski J., *W oczekiwaniu na reformę*, „Fakty” 1974, nr 3;
- Nyczek T., *„Dziady”, czyli rzecz o ciele i duszy*, „Student” 1973, nr 5;
- Orłowski W., *Raport z podróży teatralnej*, „Odgłosy” 1973, nr 11;
- Osiński Z., *Romantyzm nasz, współczesny*, program Starego Teatru;
- Osiński Z., *Zderzenia życia z życiem*, „Kultura” 1974, nr 30;
- Pawlak H., *Nowa inscenizacja „Dziadów”*, „Głos Robotniczy” 1973, nr 51;
- Piwińska M., *„Dziady” Swinarskiego*, „Teatr” 1973, nr 9;
- Rogacki H. I., *„Dziady” Swinarskiego*, „Dialog” 1973, nr 10;
- Saja K., *Swinarski, płaczki litewskie i „Dziady”*, „Życie Literackie” 1976, nr 12; także „Sztandar Młodych” 1979, nr 168;
- Sienkiewicz M., *„Dziady”, „Przekrój”* 1973, nr 1456;
- Sroczyńska K., *Brak jednoznacznych odpowiedzi*, „Akcent” 1973, nr 2;
- Szczawiński J., *„Dziady” Mickiewicza i Swinarskiego. Gdy widz staje się uczestnikiem*, „Słowo Powszechne” 1983, nr 65;
- Szczepański J. A., *„Ten głos, który z pokoleń pójdzie w pokolenia”*, „Perspektywy” 1973, nr 10;
- Szkop D., *Co Swinarski dopowiada w „Dziadach”*, „Dialog” 1977, nr 6;
- Szulczyński W., artykuł na skrzydełku albumu płytowego, Muza XL 1162/63;
- Szybiś M., *„Dziady”, „Echo Krakowa”* 1973, nr 49;
- (TK), *„Dziady”, „Poglądy”* 1973, nr 7;
- Treugutt S., *Kraśński, Mickiewicz i Swinarski*, „Teatr” 1975, nr 21;
- Trilling O., *Stary Theatre Hot-Trick*, „The Financial Times” 1974, z dn. 24 XII;
- Trilling O., *Opvallende produkties uit Krakau naar het tonneelfestival in Londen*, „Haagsche Courant” 1974 z dn. 28 XII;
- Trilling O., *Bästa teatern i Polen gör gästspoldon*, „Göteborg Posten” 1975, z dn. 11 I;
- Walaszek J., *O przestrzeni w inscenizacji „Dziadów” Konrada Swinarskiego*, w: *Z dziejów teatru krakowskiego. Materiały z sesji*

„200 lat teatru w Krakowie 1781—1981” pod red. J. Michalika. Zeszyty naukowe UJ, Kraków 1985;

Wróblewski A., „Dziady”, „Argumenty” 1973, nr 10;

Wysińska E., „Dziady” w teatrze Swinarskiego, „Dialog” 1973, nr 10;

Zbijewska K., *Są dziwy w teatrze...*, „Dziennik Polski” 1973, nr 47;

Z. H., *Przepraszam, nic nowego*, „Literatura” 1973, nr 18;

Zakiewicz Z., *Z notesu*, „Głos Wybrzeża” 1973, nr 71;

Zakiewicz Z., *Krakowska inscenizacja „Dziadów” Mickiewicza*, „Więź” 1974, nr 4;

Żmudzka E., *Dziady* 1973, „Zwierciadło” 1973, nr 12;

Żmudzka E., *Przeciw „Dziadom”*, „Teatr” 1977, nr 17.

Występy gościnne w Londynie:

(—) „Forefathers’ Eve” by Michael Coveney, „The Financial Times” 1975, z dn. 9 IV;

(—) *Revolt in the Cathedral*, „Sunday Telegraph” 1975, z dn. 6 IV;
A. B., *Uprising in the Cathedral*, „Observer Review” 1975, z dn. 13 IV;

Barber J., *Hectic Pagan Night in an Odd Getting*, „Daily Telegraph” 1975, z dn. 9 IV;

Bobbé I., *Nie sprawiliśmy zawodu nad Tamizą*, rozm. z J. P. Gawlikiem, „Słowo Powszechne” 1975, z dn. 21 IV;

Billington M., „Forefathers’ Eve”, „The Guardian” 1975 z dn. 9 IV;

Coveney M., „Forefathers’ Eve”, „The Financial Times” 1975, z dn. 9 IV;

Coveney M., *World Theatre Season*, „Plays and Players” 1975, VI;

Forster P., *Southwark*, „Evening Standard” 1975, z dn. 9 IV;

Gawlik J. P., *Dziennik londyński*, „Kultura” 1975, z dn. 1 VI;

Hobson H., *Theatre*, „Sunday Times” 1975, z dn. 13 IV;

Kielanowski L., *Krakowski Stary Teatr w Londynie*, „Wiadomości” (Londyn) 1975, z dn. 25 V;

Kwiatkowska H., „Dziady” w Londynie, „Dziennik Polski” 1975, z dn. 24 IV;

Morawiec E., *Teatr Stary w Londynie. Shaw i Galsworthy wydają się przestarzały*, „Gazeta Krakowska” 1975, z dn. 15 IV;

Morawiec E., *Polskie egzorcyzmy. Ze Starym Teatrem w Londynie*, „Życie Literackie” 1975, nr 17;

Morawiec E., *Proponować własną poetykę*, rozm. z J. P. Gawlikiem, „Teatr” 1975, nr 12;

Sienkiewicz M., *Stary Teatr po londyńskim festiwalu*, rozm. z J. P. Gawlikiem, „Przekrój” 1975, 27 V;

stan. bal. [S. Baliński], *Dwa rodzaje publiczności. Sztuka i skupienie*, „Dziennik Polski” (Londyn) 1975, z dn. 21 IV;

Wardle I., „Forefathers’ Eve”, „The Times” 1975, z dn. 10 IV.

10-lecie premiery

(—) „Tygodnik Powszechny” 1983, nr 9;

- (—) W dziesiątą rocznicę premiery „Dziadów”, „Gazeta Krakowska” 1983, nr 41;
- Grzegorzczak E., 10 lat „Dziadów” w Starym Teatrze, „Echo Krakowa” 1983, nr 35;
- Kłoda A., Jubileusz premiery „Dziadów” w Krakowie, „Słowo Powszechne” 1983, nr 39;
- (ludź), „Dziady” Konrada Swinarskiego fascynują od 10 lat, „Dziennik Polski” 1983, nr 33;
- Nyczek T., „Dziady”, „Pismo” 1983, nr 5—6;
- Sieradzki J., W teatrze i wokół teatru, „Teatr” 1983, nr 10.
- „Dziady” w TV:
- (—) Konkurs na recenzję zakończony, „Radar” 1983, nr 51;
- (—) Od poniedziałku do niedzieli, „Antena” 1983, nr 44;
- Dąbrowski S., Romantyków pokonała technika, „Radar” 1983, nr 49;
- Domagalik K., Jak zostały zrobione telewizyjne „Dziady” Konrada Swinarskiego, „Teatr” 1983, nr 12;
- elg [E. Grzegorzczak], Wielka poezja przyszła do domu, „Echo Krakowa” 1982, nr 214;
- Greń Z., Horror?, „Życie Literackie” 1983, nr 46;
- Grzegorzczak E., Aby widzieć telewizyjny poczuł, jak wielki jest to teatr, rozmowa z L. Adamikiem, „Echo Krakowa” 1983, nr 79;
- Henkel B., Tajemnice tekstu, „Radar” 1983, nr 45;
- Kanold B., W pobliżu małego ekranu, „Dziennik Bałtycki” 1983, nr 226;
- Kazimierczyk B., Tamte „Dziady”, „Tygodnik Kulturalny” 1983, nr 46;
- Kosiński R., Teatr TV. „Dziady” z Krakowa, „Trybuna Ludu” 1983, nr 261;
- Kubala M., Teatr telewizji — ale jaki?, „Radar” 1983, nr 49;
- Kydryński L., Kurier warszawski, „Przekrój” 1983, nr 2006;
- Kydryński J., Greń zażenowany, „Dziennik Polski” 1983, nr 243;
- Lewandowski M., Tysiąc gestów romantycznych, „Radar” 1983, nr 47;
- Majcherek J., „Dziady” w telewizji, „Dialog” 1984, nr 1;
- Miklaszewski K., Rozmyślając nad „Dziadami”, „Dziennik Polski” 1983, nr 222;
- Milewski D., Konrad nie zszedł ze sceny, „Radar” 1983, nr 46;
- (ma), Tydzień w kulturze, „Przekrój” 1983, nr 2005;
- Piasecki J., Spojrzenie za siebie, „Tygodnik Kulturalny” 1984, nr 1;
- Pieczynski M., Co krzepi, co gnębi, „Gazeta Pomorska” 1983, nr 260;
- Przybylski D., „Dziady” AD 1973 — dziś, „Radar” 1983, nr 49;
- Raczek T., Szklane Dziady, „Polityka” 1983, nr 47;
- Sieradzki J., W teatrze i wokół teatru, „Teatr” 1983, nr 5;
- Sinko G., „Dziady” Swinarskiego w telewizji — analiza i synteza pierwowzoru, „Teatr” 1983, nr 12;

- Stok J., *Mickiewicz a Swinarski*, „Radar” 1983, nr 47;
 Ślubowski S. *Autentyzm i naturalność*, „Radar” 1983, nr 46;
 Tkaczuk W., *Arcydramat Mickiewicza w małej przestrzeni*, „Antena” 1983, nr 46;
 TK, *„Dziady” trafiły pod strzechy*, „Tu i Teraz” 1983, nr 46;
 Walewski P., *Wielkie dzieło na małym ekranie*, „Radar” 1983, nr 50;
 Zajac L., *„Dziady” po dziesięciu latach*, „Radar” 1983, nr 47.

Stanisław Wyspiański

WYZWOLENIE

Reżyseria: Konrad Swinarski. Scenografia: Kazimierz Wiśniak.
 Muzyka: Zygmunt Konieczny. Asystent reżysera: Edward Wnuk.
 Ruch sceniczny: Jacek Tomasik. *Sarkofag św. Stanisława*, *Golgotę i Madonnę* wykonał Tadeusz Rybski.

Obsada: Konrad — Jerzy Trela; Robotnicy — Ewa Kolasińska, Euzebiusz Luberadski, Edward Wnuk, Ferdynand Wójcik, Michał Zarnecki; Reżyser — Andrzej Kozak; Muza — Anna Polony; Karmazyn — Wiktor Sadecki; Holysz — Jerzy Radziwiłowicz; Prezes — Juliusz Grabowski; Przewodnik — Marian Słojkowski; Kaznodzieja — Roman Wójtowicz; Prymas — Roman Stankiewicz; Mówca — Zdzisław Zazula; Ojciec — Wojciech Ruskowski; Syn — Jerzy Święch; Harfiarka — Joanna Żółkowska; Samotnik — Stefan Szramel; Wróżka — Izabela Olszewska; Geniusz — Tadeusz Malak; Hestia — Izabela Olszewska; Maski — Zygmunt Józefczak, Tadeusz Jurasz, Tadeusz Malak, Stefan Szramel, Jerzy Święch, Jerzy Radziwiłowicz, Edward Wnuk; Stary aktor — Wojciech Ruskowski; Lilla — Hanna Smólska; Zosia — Alicja Kamińska; Rekwizytor — Melania Sadecka; Redaktor — Władysław Olszyn.

Premiera w Starym Teatrze 30 maja 1974 r., 199 przedstawień (od września 1974 r. w roli Harfiarki występowała Hanna Halcewicz, w roli Reżysera Edward Lubaszenko).

Występy gościnne:

Belgrad — BITEF-8, 28—30 IX 1974 r.

Warszawa — X Warszawskie Spotkania Teatralne 1—10 XII 1974 r.

Opole — II Opolskie Konfrontacje Teatralne 26 III—4 IV 1976 r.

Kalisz — XVI Kaliskie Spotkania Teatralne 2—11 V 1976 r.

Warszawa — 13—24 XI 1976 r. (na scenie Teatru Narodowego).

Kraków — dziedziniec Wawelu — 12, 13 VI 1980 r.

Budapeszt — 18—25 X 1980 r.

Warszawa — Teatr Rzeczypospolitej 21—23 X 1983 r.

Wrocław — Teatr Rzeczypospolitej 25—27 X 1983 r. (scena Teatru Polskiego).

Szczecin — Teatr Rzeczypospolitej 17—19 II 1984 r. (scena Teatru Współczesnego).

22 VII 1974 r. — Konrad Swinarski otrzymał Nagrodę Państwową I Stopnia za wybitne osiągnięcia w dziedzinie reżyserii teatralnej.

16 III 1974 r. „Drożdże 1974” — nagroda redakcji „Polityki” dla dyrektora i reżyserów Starego Teatru za nowatorską działalność teatralną, która wzbudza szeroki oddźwięk społeczny.

W Belgradzie — *Wyzwolenie* otrzymało jedną z czterech równorzędnych nagród BITEF-u.

W Kaliszu zespół *Wyzwolenia* otrzymał nagrodę zbiorową. Konrad Swinarski — nagrodę honorową Spotkań (pośmiertnie). Jerzy Trela jedną z trzech głównych nagród za rolę Konrada, Zygmunt Konieczny za muzykę, Kazimierz Wiśniak — za scenografię.

21 stycznia 1980 roku przedstawienie zostało pokazane w telewizji. Reżyserzy TV — Agnieszka Holland i Laco Adamik.

Na Festiwalu Filmów Telewizyjnych w Olsztynie przyznano nagrodę specjalną jury zespołowi aktorskiemu, twórcy i realizatorom telewizyjnego spektaklu.

Bibliografia:

Baszyndżagian N., *Nazajutrz po Spotkaniach*, rozm. A. Schiller, „Kultura” 1975, nr 1;

Błażewicz O., *Festiwal wielkich nazwisk*, „Głos Wielkopolski” 1976, nr 69;

Błoński J., *Rozmowa po próbie*. Jan Błoński — Konrad Swinarski, program Starego Teatru;

Błoński J., *Wbić z powrotem w ciało*, „Dialog” 1978, nr 1 (tamże c.d. *Rozmowy po próbie*);

Bober J., *Ucieczka od mitów*, „Gazeta Krakowska” 1974, nr 134;

Borkowska A., *Choć kurtyny zakłete, widowisko zaczęte*, „Perspektywy” 1975, nr 14;

Bukowska M., *Odmiany konwencji w teatrze współczesnym na przykładzie inscenizacji „Wyzwolenia” Stanisława Wyspiańskiego*, Wrocław 1981;

Drewnowski T., *Dla mnie bomba!*, „Sztandar Młodych” 1974, nr 306;

El. Żm. [E. Żmudzka], *Stary Teatr w Warszawie*, „Zwierciadło” 1974, nr 52;

Fik M., *„I ma wyjść Edyp...”*, „Kultura” 1974, nr 24;

Fik M., *„The Liberation” by St. Wyspiański produced by Konrad Swinarski with stage design by Kazimierz Wiśniak at the Stary Teatr of Cracow*, „The Theatre in Poland” 1974, nr 12;

Fik M., *Romantyzm stale żywy? Repertuar romantyczny w teatrze XXX-lecia*, „Twórczość” 1974, nr 11;

Filler W., *Sukces reżysera, sukces teatru*, „Trybuna Ludu” 1974, nr 343;

Filler W., *Spór o krakowskie „Wyzwolenie”. Na odsiecz Konradom*, „Teatr” 1975, nr 2;

Greń Z., *Wyspiański i Swinarski*, „Życie Literackie” 1974, nr 23;

Grodzicki A., *„Wyzwolenie” na inaugurację*, „Życie Warszawy” 1974, nr 288;

Hausbrandt A., *Recenzji ciąg dalszy*, „Express Wieczorny” 1974, nr 283;

- Jarosińska I., *Od ziarnka gorczycy do wielkiego żarcia, czyli co może znaczyć jedzenie w „Dziadach” i „Wyzwoleniu” Konrada Swinarskiego*, w: *Z dziejów teatru krakowskiego. Materiały z sesji naukowej „200 lat teatru w Krakowie 1781—1981”* pod red. J. Michalika. Zeszyty naukowe UJ, Kraków 1985;
- Jastrzębska Z., *„Wyzwolenie” w krakowskim teatrze*, „Filipinka” 1974, nr 13;
- Jaszcz [J. A. Szczepański], *Wyspiański zawsze obecny*, „Perspektywy” 1974, nr 50;
- Jodłowski M., *Bez Konrada*, „Opole” 1976, nr 5;
- Karpiński M., *Triumf*, „Sztandar Młodych” 1974, nr 291;
- Karren T., *Wędrowniki z polską Melpomeną*, „Tydzień Polski” (Londyn) 1974, nr 35, z dn. 31 VIII;
- Kelera J., *Cała prawda Konrada*, „Odra” 1974, nr 12;
- Kłossowicz J., *Krakowski najazd*, „Literatura” 1974, nr 50;
- Kłossowicz J., *Swinarski — komentator romantyzmu*, „Teatr w Polsce” 1975 (numer specjalny);
- Kox Z., *Nocne rodaków czekanie*, „Fakty” 1974, nr 51—52;
- Krajewska-Wieczorek A., *Na koturnach i bosko*, „Polityka” 1974, nr 27;
- Kral A. W., *Całe „Wyzwolenie”*, „Teatr” 1974, nr 15;
- Krzywobłocka B., *Gdy zabrakło Muzy...*, „Rzeczywistość” 1982, nr 11;
- Kudliński T., *Od Wyspiańskiego do Witkacego*, „Kierunki” 1974, nr 26;
- Magdziak A., *„Wyzwolenie”, „Więź”* 1982, nr 9;
- Mamoń B., *„Wyzwolenie”, „Tygodnik Powszechny”* 1974, nr 24;
- Misiorny M., *Warszawskie Spotkania*, „Trybuna Ludu” 1974, nr 349;
- Morawiec E., *Konrad i Muza*, „Teatr” 1974, nr 18;
- Natanson W., *Spór o krakowskie „Wyzwolenie”. Pod prąd*, „Teatr” 1975, nr 2;
- Orłowski W., *Nowe „Wyzwolenie”, „Odgłosy”* 1974, nr 28;
- Osiński Z., *Zderzenie życia z życiem*, „Kultura” 1974, nr 30;
- Osterloff B., *Kalisz — wspomnienia z przeszłości*, „Teatr” 1976, nr 16;
- Płoński J., *Mity, twarze i maski*, „ITD” 1975, nr 12;
- Polanica S., *Sprawy Polaków*, „Słowo Powszechne” 1974, nr 299;
- Pstrokońska B., *Pokaz polskiej klasyki*, „Zielony Sztandar” 1976, nr 34;
- Pysiak K., *Refleksje o „Wyzwoleniu”, „Zwierciadło”* 1976, nr 50;
- Strzelecki A., *Dobrzy aktorzy dobrze grali dobrą sztukę...*, „Ziemia Kaliska” 1976, nr 21;
- Szybist M., *„Wyzwolenie”, „Echo Krakowa”* 1974, nr 130;
- Szydłowski R., *Spór o krakowskie „Wyzwolenie”. Spowiedź czy obrachunek?*, „Teatr” 1975, nr 2;

- Taborski B., *Europa. Teatr 1974. Międzynarodowa ankieta „Teatru”*, „Teatr” 1975, nr 3;
- Trilling O., *Bästa teatern i Polen gör gäst i Londen*, „Göteborgs Posten” 1975, z 11 I;
- Trilling O., *Stary Theatre Hot-Trick*, „The Financial Times” 1974, z 24 XII;
- Walaszek J., *Walka o mit żywy*, „Dialog” 1981, nr 5;
- Wolicki K., *Po co aktorowi teatr*, „Wyzwolenie”, „Scena” 1975, nr 1;
- Wróblewski A., *„...jakby srebra stołowe w zastawie”*, „Argumenty” 1974, nr 50;
- Wyka K., *Kazimierza Wyki o „Wyzwoleniu” Swinarskiego monolog po przedstawieniu w Krakowie spisany*. Not. M. Fik, „Kultura” 1974, nr 40;
- Wysińska E., *„Noc listopadowa” i „Wyzwolenie”*, „Dialog” 1974, nr 10;
- Wysińska E., *Sam już na wielkiej, pustej scenie*, „Literatura” 1974, nr 24;
- Zagórski J., *Mocne uderzenie*, „Kurier Polski” 1974, nr 281;
- Zbijewska K., *By naród mógł się bawić...*, „Dziennik Polski” 1974, nr 134;
- Żurek J., *Nowe „Wyzwolenie”*, „Dziennik Ludowy” 1974, nr 291.
- Recenzje z BITEF-u:
- (—) *Wyspiański w Belgradzie*, wypowiedz. J. P. Gawlika, „Przekrój” 1974, nr 1542;
- Ansorge P., *Festival Time: BITEF-8 Serbian Night*, „Plays and Players” 1974, z. 11;
- Drašković B., *Pedeset sati ljudskih snova „Oslobodjenje”*, „Odjek” 1974, z 15 X;
- Mirković M., *Teatr Stary iz Krakowa na osmom Bitefu. Poljska na sav glas*, „Polityka Express” 1974, z dn. 1 X;
- Pašić F., *Osmi Bitef. Jedan Konrad, dva obračuna*, „Borba” 1974, z dn. 1 X;
- Sokołowski J., *Targowisko różności*, „Życie Literackie” 1974, nr 43;
- Sokołowski J., *Bitef po raz ósmy*, „Przekrój” 1974, nr 1542;
- Stanković R., *Volim da se igram*, „Svet” 1974, z dn. 4 X;
- W. S., *Protiw mitomanije*, „Politika” 1974, z dn. 1 X;
- Żurawskij W., *Jugoslavia: praznik iskustwa*, „Prawda” 1974, z dn. 8 X.
- Recenzje z przedstawień Wyzwolenia granych po 1976 roku:
- Burzyński T., *Pięć spotkań z Teatrem Starym*, „Odra” 1984, nr 3;
- Han E., *Spotkania ze Starym Teatrem*, „Słowo Polskie” 1983, nr 230;
- Henkel B., *„Strójcie mi narodową scenę”*, „Radar” 1983, nr 44;
- Hoffman A., *„Wyzwolenie” Konrada Swinarskiego dziś*, „Słowo Powszechne” 1983, nr 222;
- Jędrzejczyk O., *„Wyzwolenie” w Teatrze Rzeczypospolitej*, „Gazeta Krakowska” 1983, nr 256;

- Kral A. W., *Wracając do tego „Wyzwolenia”*, „Teatr” 1983, nr 12;
 Krzemiński T., *Królewski gambit*, „Tu i Teraz” 1983, nr 44;
 KTT [K. T. Toeplitz], *Jak daleko do teatru?*, „Polityka” 1983, nr 45;
 Kucharski K., *Żeby „Wyzwolenie” żyło...*, „Gazeta Robotnicza” 1983, nr 254;
 Miłkowski T., *Prawo ciążenia myśli*, „Walka Młodych” 1983, nr 46;
 Obserwator [J. P. Gawlik], *Okolice teatru: Wyjazd*, „Gazeta Krakowska” 1984, nr 53;
 Opalski J., *„Wyzwolenie” na dziedzińcu wawelskim*, „Student” 1980, nr 17;
 Passent D., *Pałeczka z celuloideu*, „Polityka” 1983, nr 45;
 Ruski T., *Młody staruszek*, „Sprawy i Ludzie” 1983, nr 45;
 Sokółowski J., *xxx*, „Teatr” 1983, nr 12;
 Wiśniewska M., *Powtórka z Konrada*, „Sztandar Młodych” 1983, nr 12;
 Wójcik L., *Pierwszy sezon w Teatrze Rzeczypospolitej*, „Kamena” 1984, nr 4;
 Zagórski J., *Odnosińki historyczne*, „Kurier Polski” 1983, nr 233.
- Recenzje z przedstawienia w TV:
 (—) *Wielki obraz na małym ekranie*, „Teatr” 1980, nr 8;
 (ab), *Dokument teatru*, „Trybuna Ludu” 1980, nr 20;
 (eb), *Są bilety na „Wyzwolenie”*, „Życie Warszawy” 1980, nr 13;
 Fik M., *„Niewolnik wielkiej myśli jednej”*, „Twórczość” 1980, nr 4;
 Filler W., *Tradycja i tradycjoniści*, „Perspektywy” 1980, nr 8;
 (masz), *„Wyzwolenie”*, „Echo Krakowa” 1980, nr 17;
 Mentzel Z., *Konrad nie schodzi ze sceny*, „Polityka” 1980, nr 5;
 Sier., *Krakowskie „Wyzwolenie”*, „Głos Pracy” 1980, nr 18;
 Stańczyk, *Konrad — Wyspiański*, „Poglądy” 1980, nr 4;
 Szymańska J., *Zagram waszą skrytą myśl...*, „Ekran” 1980, nr 10;
- Konrad Swinarski o Wyzwoleniu:
Rozmowa po próbie, Jan Błoński — Konrad Swinarski, program Starego Teatru;
Wbić z powrotem w ciało, rozm. J. Błoński, „Dialog” 1978, nr 1;
Słowa prawdziwe i kłamliwe, rozm. J. Niesiołowski, „Życie Literackie” 1974, nr 29;
W sztuce proces dochodzenia do prawdy ważniejszy jest niż rezultat..., rozm. E. Morawiec, „Magazyn Kulturalny” 1975, nr 2;
O „Wyzwoleniu”, notował Z. Osiński, „Dialog” 1978, nr 8.

William Shakespeare

TRAGICZNA HISTORIA HAMLETA KSIĘCIA DANII

(THE TRAGEDY OF HAMLET)

Przełożył Maciej Słomczyński.

Reżyseria: Konrad Swinarski. Scenografia: Lidia Mintycz i Jerzy Skarżyński. Muzyka: Stanisław Radwan. Asystenci reżysera: Andrzej Buszewicz, Edward Lubaszenko.

Obsada: Klaudiusz — Jerzy Trela; Hamlet — Jerzy Radziwiłowicz; Poloniusz — Wiktor Sadecki; Horacy — Jerzy Stuhr; Laertes — Leszek Piskorz, Maciej Szary; Woltymand — Stefan Szramel; Korneliusz — vacat; Rozenkranc — Aleksander Fabisiak; Gildensstern — Zygmunt Józefczak; Ozryk — Stefan Szramel; Książd — Andrzej Buszewicz; Marcellus — Roman Wójtowicz; Bernardo — Tadeusz Huk; Francesco — Tadeusz Jurasz; Rajnold — Juliusz Grabowski; Aktor — Roman Stankiewicz, Wojciech Ruszkowski; Aktorka — Mieczysław Grąbka; Aktor — Stanisław Gronkowski; Grabarz I — Bolesław Smela; Grabarz II — Mieczysław Grąbka; Kapitan — Bolesław Smela; Posel — Tadeusz Huk; Poseł — Marian Słojkowski; Fortynbras — Edward Lubaszenko; Duch ojca Hamleta — Edward Lubaszenko; Gertruda — Anna Polony; Ofelia — Anna Dymna, Elżbieta Karkoszka; Dworzanin — Jan Krzyżanowski; Marynarz — Stanisław Gronkowski; Dama Dworu — Krystyna Brylińska; Markietanka — Halina Kuźniakówna.

Premiera przedstawienia nie odbyła się z powodu śmierci reżysera. Próby rozpoczęły się 22 XI 1974 roku. Do dnia śmierci Swinarskiego (19 VIII 1975 r.) przeprowadzono 51 prób: próby analityczne całości sztuki oraz próby sytuacyjne I, II, III aktu, sceny 1, 5, 6 z aktu IV, scena 1 aktu V.

Wcześniej Konrad Swinarski inscenizował *Hamleta* w Tel-Awii. Przekład hebrajski: Abraham Shlonsky, scenografia: Konrad Swinarski i Eli Sinai, muzyka: Gary Bertini. Premiera w The Cameri Theatre odbyła się 3 IV 1966 roku.

Bibliografia:

Wiadomości o *Hamlecie* w Starym Teatrze zawiera opracowanie Danuty Kuźnickiej: *Konrad Swinarski na próbie „Hamleta”*, „Pamiętnik Teatralny” 1979, nr 1. W ww. „Pamiętniku Teatralnym” znajduje się stenogram pierwszej próby *Hamleta*. Nagrania magnetofonowe pięciu innych prób znajdują się w Archiwum Starego Teatru.

Gawlik J. P., „*Hamlet*” Konrada Swinarskiego, „Życie Literackie” 1975, nr 45;

Gawlik J. P., *Krakowskie lata Konrada Swinarskiego*, „Dialog” 1976, nr 1;

Gawlik J. P., „*Hamlet*” de Konrad Swinarski, „Théâtre en Pologne” 1976, nr 2;

Gawlik J. P., *Swinarski na próbie „Hamleta”*, „Pamiętnik Teatralny” 1979, z. 3—4 (Korespondencja);

Gawlik J. P., *Konrad Swinarski: parę pytań i kilka przypomnień*, „Życie Literackie” 1981, nr 38;

Gawlik J. P., „*Teatr przyrody*” czy *scena historii?*, „Życie Literackie” 1984, nr 42;

Greń Z., *Notatki o Konradzie Swinarskim i teatrze*, „Życie Literackie” 1976, nr 34;

Greń Z., *Reżyser jak aktor*, „Życie Literackie” 1984, nr 38;

- Janowicz L., *Być albo nie być w Teatrze Starym*, „Kurier Polski” 1975, nr 62;
- Kacprzycka E., *Dwa razy Hamlet. Rozmowa z Jerzym Trelą*, „Film” 1975, nr 49;
- Krzemień T., *Bóg mi powierzył honor tłumaczy...* Rozmowa z Maciejem Słomczyńskim, „Kultura” 1978, nr 48;
- Kydryński J., *Hamlet razy siedemnaście*, „Dziennik Polski” 1975, nr 13;
- Magdziak A., *Hamlet — historia — kosmos*, „Więź” 1983, nr 2;
- Obserwator [J. P. Gawlik], *Los Berengera*, „Gazeta Krakowska” 1983, nr 124;
- Opalski J., *Rozmowy o Konradzie Swinarskim i „Hamlecie”*, Kraków 1988;
- Sieradzki J., *Myśleć Shakespeare’em?*, „Dialog” 1985, nr 7;
- Żurowski A., *Szkic do nie istniejącego obrazu*, „Fakty” 1982, nr 9/10 (zawiera fragmenty recenzji z przedstawienia *Hamleta* w Tel-Awiwie);
- Żurowski A., *Oblicze maski i władzy*, „Fakty” 1983, nr 42.

II

Zbigniew Osiński

Prace reżyserskie i scenograficzne Konrada Swinarskiego *

SPIS PREMIER (1953—1975)

Wstęp

Jest to piąty z kolei spis prac zrealizowanych przez Konrada Swinarskiego w teatrach dramatycznych i operowych, teatrze radiowym i telewizyjnym.** Pierwszy i jedyny za życia reżysera ukazał się w mojej książce *Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym*¹. Spis ten był konsultowany ze Swinarskim, który jednak nie przywiązywał szczególnego znaczenia do dokumentacji swej twórczości. Stąd też znalazły się w nim pewne błędy i nieścisłości, przede wszystkim zaś nie obejmował on i obejmować wówczas nie mógł całej jego działalności teatralnej.

Następne spisy ukazały się już po śmierci reżysera. Najpierw Irena Kellner zestawiała prace Konrada Swinarskiego w teatrach polskich i obcych.² Brak tu — zresztą z założenia — prac radiowych i telewizyjnych; nie ma dat premier; pomyłona jest kolejność przedstawień; występują podstawowe braki i błędy w zapisie, a ponadto znalazły się w spisie trzy przedstawienia nigdy nie zrealizowane przez Swinarskiego: *Demony* Johna Whitinga w Düsseldorfie, tamże *Antoniusz i Kleopatra* Szekspira oraz *Męczeństwo i śmierć Jean Paul Marata* Petera Weissa w Ankarze, brak natomiast pierwszej realizacji *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* Szekspira w Düsseldorfer Schauspielhaus.

Sprawę *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* oraz *Antoniusza i Kleopatry* wyjaśnił Kazimierz Wiśniak w liście do «Teatru»,

* Przedruk z „Pamiętnika Teatralnego” 1979, z. 1 (109), z nieznacznymi poprawkami i uzupełnieniami (dotyczącymi np. liczby niektórych przedstawień lub imion, które udało się rozszyfrować od czasu pierwodruku tego tekstu).

** Serdecznie dziękuję pp. Barbarze Morawiecz, Angelice Welter i Bogdanowi Jędrzejowskiemu za dostarczone materiały z teatrów Berlina Zachodniego i RFN, co umożliwiło opracowanie spisu prac Swinarskiego, a p. Ewie Starowieyskiej oraz p. Erwinowi Axerowi za trud przeczytania niniejszego tekstu w maszynopisie i przekazane mi uwagi.

¹ Z. Osiński, *Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym*. Kraków 1972, s. 351—367.

² *Prace Konrada Swinarskiego w teatrach polskich i obcych*. Zestawiła I. Kellner. «Teatr» 1975, nr 21, s. 20.

którego fragmenty przytoczyła i skomentowała redakcja tego pisma: „Jak wynika z jego listu, Konrad Swinarski wraz z autorem listu jest twórcą realizacji sztuki Wiliama Szekspira *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* w Schauspielhaus w Düsseldorfie (RFN). Premiera odbyła się w r. 1969, a więc była to pierwsza Konrada Swinarskiego realizacja tego utworu, druga miała miejsce w Helsinkach, trzecia — w Krakowie. Jak podkreśla Kazimierz Wiśniak, «były to trzy wyraźnie inne spektakle»».³

Autor listu nie mógł jednak wiedzieć, że niektóre czasopisma zapowiedziały *Demony* Whitinga zamiast *Wszystko dobre*, o którym nie ukazała się w nich nawet wzmianka. To z kolei jest do dzisiaj przyczyną nieporozumienia, według którego Swinarski miał rzekomo reżyserować sztukę Whitinga. W efekcie znajdzie się to przedstawienie również w dwóch następnych spisach: najpierw na łamach «Le Théâtre en Pologne»,⁴ a ostatnio w publikacji zbiorowej *Teatr Konrada Swinarskiego*.⁵

„*Antoniusza i Kleopatę* w Düsseldorfer Schauspielhaus — pisał Wiśniak w cytowanym liście — opracowaliśmy: Konrad — koncepcyjnie, ja z gotowymi projektami kostiumów i dekoracji. Po dwóch czytanych próbach pracę przerwaliśmy [...] Sztuka nie została zrealizowana. Jej miejsce zajęła *Mary Stuart* Hildesheimera, zrealizowana przez nas w tymże teatrze.”⁶ Pomimo to *Antoniusz i Kleopatra* nadal figuruje w zestawieniu Marii Eysmonth w przytoczonej już publikacji *Teatr Konrada Swinarskiego*.

Również *Męczeństwo i śmierć Jean Paul Marata* w Ankarze pojawia się we wszystkich zestawieniach. Tymczasem, kiedy Swinarski wybrał się do Turcji, aby rozpocząć próby sztuki Weissa, spalił się właśnie budynek teatru, w czego wyniku nie doszło oczywiście do realizacji przedstawienia.

Aby wyczerpać listę nie istniejących przedstawień «Le Théâtre en Pologne» wymienia jeszcze *Hamleta* w Starym Teatrze im. Młodziejewskiej w Krakowie, do którego realizacji również nie doszło. Pomimo usiłowań dyrektora tej sceny, Jana Pawła Gawlika, który prowadził w tym zakresie pertraktacje z Maciejem Prusem i Jerzym Grzegorzewskim. Odbyło się nawet spotkanie Macieja Prusa z zespołem Starego Teatru (jesień 1975) na temat *Hamleta*. Obaj ci reżyserzy nie chcieli jednak „dokończyć” pracy nad *Hamletem* — „według zamysłu inscenizacyjnego Konrada Swinarskiego.”⁷

³ Korespondencja. «Teatr» 1975, nr 24, s. 25.

⁴ *Oeuvres théâtrales de Konrad Swinarski — Konrad Swinarski's Theatrical Works. «Le Théâtre en Pologne — The Theatre in Poland»* 1976, nr 2, s. 38—47.

⁵ M. Eysmonth, *Bibliografia polskich prac o Konradzie Swinarskim i jego teatrze*. (w:) *Teatr Konrada Swinarskiego. Rekonesans*. Pod redakcją Eleonory Udalskiej. Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, nr 255. Katowice 1978, s. 83 (66—103).

⁶ Korespondencja, loc. cit.

⁷ Por. J. P. Gawlik, „*Hamlet*” Konrada Swinarskiego. «Życie Literackie», 1975, nr 45, s. 11, 14; Tenże, *Krakowskie lata Konrada Swinarskiego*. «Dialog» 1976, nr 1, s. 127.

Ponadto we wszystkich wymienionych spisach powtarzają się błędy zawarte w aneksie do *Teatru Dionizosa*. Świadczy to o tym, że autorzy kolejnych spisów nie przeprowadzili żmudnych badań źródłowych, przyjmując z całym dobrodziejstwem inwentarza to, co raz zostało opublikowane.

Niniejszy spis jest oparty na: komplecie programów z przedstawień; recenzjach; korespondencji z kierownictwami i pracownikami archiwów teatrów, z którymi Swinarski współpracował; wypowiedziach samego reżysera; lekturze czasopism i różnych wydawnictw teatralnych i radiowo-telewizyjnych.

W zakresie prac w teatrach dramatycznych i operowych jest to spis kompletny. Udało się w nim ustalić wszystkie dane.

Nie jest jednak wykluczone, że spis ten może zostać jeszcze uzupełniony jakąś realizacją radiową czy telewizyjną, zwłaszcza za granicą.

W trakcie pracy nad tym spisem miałem niestety możliwość przekonać się raz jeszcze o bardzo złym stanie dokumentacji teatralnej. Programów zagranicznych przedstawień teatralnych Swinarskiego, jak i spisu jego przedstawień telewizyjnych zrealizowanych za granicą na próżno byłoby w Polsce szukać. Nie została też zapisana współpraca reżysera z Polskim Radiem, a nasza telewizja dysponuje spisem jego prac odpisanym z *Teatru Dionizosa*. Spośród ponad dwudziestu realizacji Swinarskiego w Telewizji Polskiej ocalały trzy: *Przygoda pana Trapsa*, *Kartoteka* i film telewizyjny *Sędziowie*.

Teatry dramatyczne i operowe

W latach 1953—1975 Konrad Swinarski reżyserował i opracował scenografię do 62 pozycji (59 przedstawień) w teatrach dramatycznych i operowych.⁸ Z tej liczby 59 pozycji (56 przedstawień) reżyserował, natomiast w trzech przypadkach (*Trzydzieści srebrników* Fasta i dwukrotnie *Kariera Artura Ui* Brechta) podpisał wyłącznie scenografię. Dwa razy — z różnych powodów — nie ukończył reżyserii swoich przedstawień: w 1972 r. *Edwarda II* Marlowe'a w Burgtheater⁹ doprowadził do premiery dyrektor tej sceny Ger-

⁸ W trzech przypadkach na przedstawienie składały się dwa utwory: *Persefona* i *Król Edyp* Strawińskiego w Operze Warszawskiej (1962), *Czarowna noc* i *Zabawa Mrożka* w warszawskim Teatrze Współczesnym (1964) oraz *Sędziowie* i *Kłątwa* Wyspiańskiego w krakowskim Starym Teatrze im. Modrzejewskiej (1968).

⁹ Por. Swinarski muss Regie am Burgtheater niederlegen. Wien, 19 April. «Die Welt» 20 IV 1972; Burgtheater. Pech mit „Edward II”. «Die Presse» 28 IV 1972; Swinarski soll wiederkommen. «Volksstimme» 29 IV 1972; gb., Besserung. «Die Presse» 29/30 IV—1 V 1972; Friedrich Torberg, *Anregung und Aufregung im Wiener Theaterleben*. «Die Welt» 18 V 1972; Otto F. Beer, *Edward der Späte*. Swinarski/Klingenberg's Marlowe — Inszenierung an der Burg. «Süddeutsche Zeitung» 23 V 1972.

hard Klingenberg, a w 1975 — po śmierci Swinarskiego — kierownictwo prób nad *Pluskwą* w warszawskim Teatrze Narodowym objęła Ewa Starowieyska, która w popremierowym wywiadzie oświadczyła, że „przedstawienie to jest skończone i nie skończone zarazem”.¹⁰

W teatrach dramatycznych Swinarski reżyserował 54 pozycje (52 przedstawienia), a w teatrach operowych 5 pozycji (4 przedstawienia). Te drugie to: *Persefona* i *Król Edyp* Strawińskiego w Operze Warszawskiej, *Bachantki* Henzega w mediołańskiej La Scali i dwukrotnie *Diabły z Loudun* Pendereckiego w Hamburgu i Santa Fé.

W Polsce opracował 36 pozycji (33 przedstawienia), spośród których reżyserował 34 (31). Pracował w piętnastu polskich teatrach, w tym dziesięciu warszawskich. Były to:

1. T. im. S. Jaracza, Olsztyn—Elbląg (1 scenografia).
2. T. im. W. Bogusławskiego, Kalisz (1 reżyseria i 1 scenografia wspólnie z Wacławem Kosiorkiem).
3. T. Polski, Bydgoszcz (1 inscenizacja i 1 reżyseria wspólnie z Barbarą Witek-Swinarską).
4. T. Wybrzeże Gdańsk (2 reżyserie i 2 scenografie, w tym 1 wspólnie z Ewą Starowieyską).
5. Stary T. im. H. Modrzejewskiej, Kraków (12 reżyserii do 11 przedstawień i 5 scenografii).
6. T. Nowej Warszawy (1 reżyseria wspólnie z Przemysławem Zielińskim i 1 scenografia).
7. T. Ludowy, Warszawa (1 inscenizacja i reżyseria wspólnie z Barbarą Fijewską i 1 scenografia).
8. Studencki T. Satyryków, Warszawa (1 reżyseria i 1 scenografia).
9. T. Klubu Krzywego Koła, Warszawa (1 reżyseria).
10. T. Dramatyczny m. st. Warszawy (5 reżyserii i 2 scenografie wspólnie z Ewą Starowieyską).
11. T. Współczesny, Warszawa (3 reżyserie do 2 przedstawień i 3 scenografie wspólnie z Ewą Starowieyską).
12. T. Ateneum im. S. Jaracza, Warszawa (2 reżyserie i 2 scenografie, w tym 1 wspólnie z Ewą Starowieyską).
13. T. Żydowski im. E. Kamińskiej (1 reżyseria).
14. Opera Warszawska (2 reżyserie do 1 przedstawienia).
15. T. Narodowy (1 reżyseria).

Za granicą reżyserował lub inscenizował 25 pozycji i do jednej opracował scenografię. Łącznie pracował przy 26 przedstawieniach w ośmiu krajach i obu częściach Berlina, w dziewiętnastu następujących teatrach:

¹⁰ Por. *Skończone i nie skończone zarazem*. [Wywiad z Ewą Starowieyską.] Rozmawiała Zofia Raducka, „Tygodnik Demokratyczny” 1975, nr 38, s. 16.

- | | |
|-------------------|---|
| Berlin — | 1. Berliner Ensemble (1 współreżyseria) |
| Berlin Zachodni — | 2. Junges Ensemble — Theater in der Kongresshalle (1 reżyseria). |
| | 3. Schaubühne am Halleschen Ufer (2 inscenizacje i 1 reżyseria). |
| | 4. Schiller-Theater (3 inscenizacje i 1 scenografia wspólnie z Ewą Starowieyską). |
| | 5. Freie Volksbühne (1 inscenizacja). |
| RFN | 6. Bühnen der Hansestadt Lübeck, Lubeka (1 inscenizacja). |
| | 7. Hamburgische Staatsoper, Hamburg (1 inscenizacja). |
| | 8. Düsseldorfer Schauspielhaus, Düsseldorf (2 inscenizacje). |
| | 9. Landestheater, Darmstadt (1 reżyseria). |
| | 10. Staatstheater, Darmstadt (1 reżyseria). |
| Austria | 11. Burgtheater, Wiedeń (1 reżyseria). |
| Szwajcaria | 12. Schauspielhaus Zürich, Zurych (2 reżyserie, w tym jedna wspólnie z Zespołem). |
| Włochy | 13. La Scala, Mediolan (1 reżyseria). |
| USA | 14. Santa Fé Opera, Santa Fé (1 inscenizacja). |
| Izrael | 15. Zawit Theatre, Tel-Awiv (1 inscenizacja, reżyseria i scenografia). |
| | 16. The Cameri Theatre, Tel-Awiv (2 reżyserie i 2 scenografie wspólnie z Eli Sinai). |
| | 17. Svenska Teatern, Helsinki (1 reżyseria i 1 scenografia wspólnie z Kazimierzem Wiśniakiem). |
| ZSRR | 18. Akademicki Wielki Teatr Dramatyczny im. M. Gorkiego, Leningrad (1 scenografia wspólnie z Ewą Starowieyską). |
| | 19. Teatr na Małej Bronnej, Moskwa (1 reżyseria). |

Spośród 59 wyreżyserowanych przez Swinarskiego pozycji przy 19 podpisał się on jako „inscenizator” (w tym raz wspólnie z Barbarą Fijewską), a 24 razy opracował scenografię (z czego w 21 przypadkach do reżyserowanych przez siebie przedstawień). Z tej liczby współautorami scenografii byli: Ewa Starowieyska (dziewięciokrotnie) Eli Sinai (dwukrotnie), Wacław Kosiorek i Kazimierz Wiśniak (po jednym razie). Potrzeba tu jednak wyjaśnić, że Swinarski nie przywiązywał szczególnego znaczenia do oficjalno-formalnego nazewnictwa. Bowiem czuł się i faktycznie był odpowiedzialny za wszystko w swoich przedstawieniach, za każdy jego element i najdrobniejszy szczegół. Toteż zdarzało się, że przy tych samych pozycjach raz podpisywał się jako „inscenizator i reżyser”, a innym razem tylko „reżyserię”. Na przykład w przedstawieniach *Historii o Miłosiernej, Męczeństwa i śmierci Jean Paul Marata* czy *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* w RFN podpisał się jako

„inscenizator”, natomiast w Polsce, Finlandii i Szwajcarii — jako „reżyser”. Doprawdy trudno doszukać się tu jakiejś zasady porządkującej. Już nie tylko pedanteria, ale i zwyczajna konsekwencja były Swinarskiemu — przynajmniej w tym zakresie — chyba zupełnie obce. Kiedy po jednej z prób *Dziadów* w Starym Teatrze wyłoniła się sprawa afisza i programu do przedstawienia, dopiero po dłuższej dyskusji z trójką swoich asystentów i ówczesnym kierownikiem literackim zgodził się on na „inscenizację” przy swoim nazwisku. Początkowo chciał wyłącznie „reżyserię”, gdyż całe przedstawienie „jest właściwie tylko odczytaniem tekstu Mickiewicza”. Podobnie ze scenografią. Wówczas gdy Swinarski nie był jej autorem lub współautorem, rysował odręczne szkice i bardzo dokładnie analizował projekty ze scenografem, pozostawiając mu jednak pole dla jego własnej inwencji twórczej. Jednym z dowodów mogą być szkice Swinarskiego do *Fantazego* Słowackiego w Starym Teatrze, gdzie scenografię opracowali Lidia i Jerzy Skarżyńscy. Przy tym zawsze reżyser ten przywiązywał wielką wagę do strony plastycznej przedstawienia ¹¹.

Teatr radiowy i telewizyjny

Pierwsza u nas powojenna realizacja utworu Brechta miała miejsce w Teatrze Polskiego Radia. 1 maja 1954 r. odbyła się tu premiera *Karabinów matki Carrar* (tak brzmiał pierwotnie tytuł polski tej sztuki) w opracowaniu Konrada Swinarskiego i Przemysława Zielińskiego, z Ireną Eichlerówną w roli Teresy Carrar. Jest to jedyny odnotowany fakt współpracy Swinarskiego z radiem.

W dniu 30 września 1954 r. wymieniona dwójka ówczesnych studentów III roku Wydziału Reżyserii PWST zrealizowała tę jednoaktówkę na scenie Teatru Nowej Warszawy, tym razem z Ireną Horecką w roli tytułowej. Był to ich warsztat reżyserski. 8 października tegoż roku przedstawienie nadała Warszawska Doświadczalna Stacja Telewizyjna. Sztukę trzeba było jednak właściwie na nowo wyreżyserować: „Przenosząc *Karabiny* pani Carrar do studia, pracownicy telewizji uczyli się adaptacji telewizyjnej przedstawienia teatralnego, które musi być inaczej wykonywane przed kamerami i mikrofonami niż na scenie.” ¹²

Telewizja nadała 29 pozycji, włączając w to również film telewizyjny *Sędziowie* według Wyspiańskiego, reżyserowanych przez Swinarskiego. Z tej liczby: 25 było przygotowanych w Polsce, 2

¹¹ Por. Wywiad z Ewą Starowieyską. Rozmawiał Zdzisław B. Kępiński, «Sztuka» 1975, nr 3/2, s. 11—12; E. Starowieyska, *Kilka słów o Swinarskim — scenografie*. «Dialog» 1976, nr 1, s. 132—133.

¹² Przed kamerą telewizyjną. «Radio i Świat» 1954, nr 43. Por. też K. Gajek, *Bertolt Brecht na scenach polskich (1929—1969)*. Wrocław 1974, s. 102—103; Wstęp (w:) B. Brecht, *Dramaty*. Oprac. K. Gajek. Wrocław 1976, s. LXXIX.

w Berlinie Zachodnim, po 1 w NRD i RFN. Wśród 10 pozycji przygotowanych w teatrze bądź też transmitowanych (Brecht — *Karabiny pani Carrar*, *Strach i nędza Trzeciej Rzeszy*, *Ten, który mówi tak, i ten, który mówi nie*, *Opera za trzy grosze*, *Pan Puntila i jego sługa Matti*, Harlana — *Bez pomocy anioła*, Anonima — *Arden z Feversham*, Büchnera — *Woyzeck*, Suchowo-Kobyлина — *Śmierć Taretkina*, Wyspiańskiego — *Kłątwa*), w dwóch przypadkach — *Ten, który mówi tak, i ten, który mówi nie* oraz pierwszej realizacji *Opery za trzy grosze* — premiery odbyły się w Telewizji Warszawskiej. Przy czym pierwsze z tych przedstawień pojawia się w spisie dwukrotnie, gdyż zostało przygotowane z zespołem Studenckiego Teatru Satyryków, mając tylko jednorazową realizację — w telewizji. Również *Opera za trzy grosze* zapisana jest w dwóch miejscach: była ona bowiem przygotowana w Teatrze Klubu „Krzywego Koła” i najpierw transmitowana przez telewizję z sali Teatru Współczesnego, a następnie emitowana ze studia przy Placu Powstańców Warszawy.

Pozostaje więc 21 oryginalnych prac Swinarskiego dla telewizji. Spośród nich wszystkie — z jednym wyjątkiem, którym była sztuka telewizyjna *Między poniedziałkiem a sobotą* Broszkiewicza — zrealizowane zostały w Polsce.

Konrad Swinarski jako reżyser i scenograf opracował w teatrach dramatycznych, operowych, radio i telewizji — 92 pozycje (89 przedstawień), z czego reżyserował 88 (85). Jeśli odjąć z tej liczby transmisje telewizyjne, to pozostają 82 pozycje (79 przedstawień) i 78 (75) jego prac reżyzerskich.

Autorzy i utwory

W 1973 r. Swinarski stwierdził w jednym z wywiadów: „Uważam, że dwa tysiące lat myśli ludzkiej, zawartej w literaturze teatralnej, to na pewno więcej, niż najwspanialszy pomysł niejednego reżysera.”¹³

Dwa lata później rozwinął tę myśl, odnosząc jej sens bezpośrednio do uprawianego przez siebie teatru: „Między tym, co ja robię w teatrze a eksperymentami — dajmy na to — teatrów studenckich widzę tylko taką różnicę, że ja opieram się na tekstach napisanych przez poetów, którym usiłuję być wiernym, a te teatry — nazwijmy — eksperymentalne, wychodzą z własnych treściowych założeń i najczęściej posługują się cudzymi tekstami do przekazania swojej wizji świata, czy literatury.

Osobiście uważam, że z górą dwa tysiące lat istnienia literatury wystarczyło wystarczającą ilość interesujących mnie sztuk, ażeby

¹³ *Ambiwalencja*. Z Konradem Swinarskim rozmawia Zbigniew Taranienko. «Argumenty» 1973, nr 24.

się z nimi uporać: nie widzę powodu do tworzenia własnej wizji literackiej świata.”¹⁴

Znamienne jest, że Swinarski wystawiał w teatrze wyłącznie utwory dramatyczne. Nigdy nie robił adaptacji powieści czy opowiadania. Był właściwie generalnie przeciwnikiem adaptowania tekstów. Swoje zaś stanowisko w tej sprawie uzasadnił następująco: „Adaptacje? Adaptacja Szekspira — każda — ma dla mnie w sobie 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.”¹⁵

Interesował go przy tym szczególnie rodzaj utworów dramatycznych: „Ja dzielę całą literaturę na literaturę powyżej pasa i poniżej pasa. Powyżej pasa to na przykład Ionesco czy Mrożek, 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 Szekspir 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.”¹⁶

I to samo — w nieco innym ujęciu: „Jestem reżyserem, nie teoretykiem teatru. Co do moich poglądów na istotę i funkcję teatru to uważam, że teatr może być «poniżej pasa», kiedy niesie tylko wartości konsumpcyjne; «powyżej» — jeśli zawiera wyłącznie treści polityczne; wreszcie, teatr może być «od małego palca nogi do czubka głowy» — to znaczy taki, w którym pokazany jest człowiek w powiązaniu z konkretnym społeczeństwem i z samym sobą. Mnie interesuje właśnie ten ostatni model.”¹⁷

Przy tego rodzaju stanowisku szczególnie zawodnym okazuje się kryterium ilościowe. Zwłaszcza, kiedy traktuje się je jako jedyne. Bo co naprawdę wynika z tego, że ukochani autorzy Swinarskiego — tacy jak: Büchner, Krasiński, Mickiewicz, Słowacki czy Genet — znajdują się pod względem ilości realizowanych przezeń ich utworów na ostatnich miejscach? Pomimo to — spróbujmy zastosować to kryterium, zdając sobie w pełni sprawę ze wszystkich jego ograniczeń. O czymś ono jednak mówi i na coś wskazuje.

Jako reżyser Swinarski zrealizował w teatrach dramatycznych

¹⁴ Wywiad z Konradem Swinarskim. Rozmawiała Katarzyna Wiśniewska-Kępińska. «Sztuka» 1975, nr 3/2.

¹⁵ Pilnie zważam na nawarstwianie się tradycji. Rozmowa z Konradem Swinarskim. Rozmawiała Janina Szymańska. «Ekran» 1973, nr 34.

¹⁶ Teatr żywego człowieka. Rozmowa z Konradem Swinarskim. Rozmawiała Anna Schiller. «Kultura» 1975, nr 31.

¹⁷ Konrad Swinarski: „Jestem reżyserem, nie teoretykiem...” «Życie Literackie» 1972, nr 48.

i operowych 46 sztuk 31 (41) autorów. Oto zestawienie przedstawień i sztuk według autorów:

1—2. Brecht	8 5	(<i>Karabiny pani Carrar</i> , dwukrotnie <i>Strach i nędza Trzeciej Rzeszy</i> , <i>Ten, który mówi tak, i ten, który mówi nie</i> , trzykrotnie <i>Opera za trzy grosze</i> , <i>Pan Puntila i jego sługa Matti</i>).
Szekspir	8 5	(<i>Wieczór Trzech Króli</i> , <i>Hamlet</i> , trzykrotnie <i>Wszystko dobre, co się dobrze kończy</i> , dwukrotnie <i>Sen nocy letniej</i> , <i>Ryszard III</i>).
3. Suassuna	4 1	(<i>Historia o miłosiernej, czyli Testament psa</i>).
4. Dürrenmatt	3 3	(<i>Anioł zstąpił do Babilonu</i> , <i>Frank V</i> , <i>Romulus Wielki</i>).
5. Wyspiański	2 3	(<i>Sędziowie</i> , <i>Kłątwa</i> , <i>Wyzwolenie</i>).
6—10. Anonim	2 1	(<i>Arden z Feversham</i>).
Majakowski	2 1	(<i>Pluskwa</i>).
Penderecki wg Huxley'a-Whitinga	2 1	(<i>Diabły z Loudun</i>).
Szaniawski	2 1	(<i>Żeglarz</i>).
Weiss	2 1	(<i>Męczeństwo i śmierć Jean Paul Marata</i>).
11—12. Mrożek	1 2	(<i>Czarowna noc</i> , <i>Zabawa</i>).
Strawiński	1 2	(<i>Persefona</i> , <i>Król Edyp</i>).
teksty: Gide, Strawiński i Cocteau wg Sofoklesa		
13—31. Büchner	1 1	(<i>Woyzeck</i>).
Delaney	1 1	(<i>Smak miodu</i>).
Genet	1 1	(<i>Pokojówki</i>).

Gozzi-Jarecki	1 1	(<i>Księżniczka Turandot</i>).
Harlan	1 1	(<i>Bez pomocy anioła</i>).
Henze wg Eurypidesa	1 1	(<i>Bachantki</i>).
Hildesheimer	1 1	(<i>Mary Stuart</i>).
Jarecki-Osiecka wg Arystofanesa	1 1	(<i>Ptaki</i>).
Iredyński	1 1	(<i>Zegnaj, Judaszu</i>).
Kopit	1 1	(<i>O mój tato, biedny tato...</i>).
Krasiński	1 1	(<i>Nieboska komedia</i>).
Laurentowski wg Perraulta	1 1	(<i>Kot w butach</i>).
Marlowe	1 1	(<i>Edward II</i>).
Mickiewicz	1 1	(<i>Dziady</i>).
Różewicz	1 1	(<i>Kartoteka</i>).
Saunders	1 1	(<i>Gra</i>).
Sillitoe-Brett	1 1	(<i>Sobotni wieczór i niedzielny poranek</i>).
Słowacki	1 1	(<i>Fantazy</i>).
Suchowo-Kobylin	1 1	(<i>Śmierć Tarełkina</i>).

W telewizji reżyserował utwory następujących autorów (uwzględniam tu tylko oryginalne prace dla telewizji, pomijam natomiast transmisje przedstawień z teatrów, z wyjątkiem *Opery za trzy grosze* przygotowanej od razu z przeznaczeniem do telewizji):

1. Składanki różnych autorów 6 (*Z minionych lat, Uczmy się myśleć od nowa, Warszawa da się lubić, Anty-szopka noworoczna, Mars i Flora, Co kto lubi lub telewizyjne quodlibet*).
2. Brecht 5 (*Wyjatek i reguła, Ten, który mówi tak, i ten, który mówi nie, Ope-*

ra za trzy grosze, *Proces Joanny d'Arc*, montaż wierszy i songów pt. *Księżyc z Alabamy*).

3—12. Broszkiewicz	1 (<i>Miedzy poniedziałkiem a sobotą</i>).
Dürrenmatt	1 (<i>Przygoda pana Trapsa</i>).
Hemingway	1 (<i>Mordercy</i>).
Lope de Vega	1 (<i>Pies ogrodnika</i>).
Mularczyk	1 (<i>Dobre uczynki Wojciecha Ozdoby</i>).
Osiecka	1 (<i>Przesada</i>).
Różewicz	1 (<i>Kartoteka</i>).
Witek-Swinarska	1 (<i>Do niedzieli niedaleko</i>).
Wittlin	1 (<i>Historia od początku</i>).
Wyspiański	1 (<i>Sędziowie</i>).

Spośród swoich prac w telewizji najwyżej oceniał „składanki”. Jak na przykład w wywiadzie z czerwca 1962:

„Do którego z moich programów telewizyjnych przywiązuje najwięcej wagi? Do audycji: *Warszawa da się lubić*, *Księżyc z Alabamy* i do satyryczno-politycznego programu *Czerwona Latarnia [Z minionych lat]*.”¹⁸

Z lat późniejszych na szczególną pamięć zasługują: *Przygoda pana Trapsa*, *Kartoteka* i *Kłątwa* (specjalnie zaadaptowane dla telewizji przedstawienie Starego Teatru).

W sumie — w różnych rodzajach teatrów — Swinarski zrealizował utwory 46 autorów. Zestawienie to wymaga jednak komentarza. Wybór autorów był bowiem u Swinarskiego konsekwencją jego pojmowania teatru i jego własnej ewolucji twórczej, a przede wszystkim — i w coraz większym stopniu — uzależniony był on od sił i środków aktorskich zespołów, którym dane było z nim pracować. Ponieważ te ostatnie nie zawsze go zadowalały, więc z wielu pozycji zrezygnował już przed podjęciem prób, po wstępnym rozpoznaniu możliwości danego zespołu, albo zaraz po ich rozpoczęciu. Oto dwie znamienne jego wypowiedzi na ten temat z lat 1972 i 1973:

„W Teatrze Narodowym chcę wystawić *Bachantki Eurypidesa*, ale termin realizacji uzależniam od skompletowania obsady.”¹⁹

¹⁸ O teatrze Brechta i niemieckiej telewizji. Z reż. Konradem Swinarskim. Notowała Izabela Czyńska. „Ekran” 1962, nr 25.

¹⁹ Konrad Swinarski: „Jestem reżyserem, nie teoretykiem...” loc. cit.

„Kiedyś rozpocząłem próby *Troilusa i Kressydy* w Berlinie. Przerwałem, bo nie miałem dobrego *Troilusa i Kressydy*.”²⁰

Najlepszy to dowód na to, że Konrad Swinarski myślał o swoich ulubionych autorach i utworach zawsze w powiązaniu z konkretnym zespołem i od niego ostatecznie uzależniał pracę nad przedstawieniem.

Nie zrealizowane pozycje

Pamiętając o tym, warto jednak wyszczególnić nie zrealizowane jego plany reżyserskie. Będę przy tym podawał — tam, gdzie to tylko okaże się możliwe — daty i zespoły, gdyż niektóre utwory towarzyszyły Swinarskiemu przez całe jego twórcze życie, a inne projekty były bardziej związane z określonym momentem. Dla porządku — będę wiązał utwory z autorami w takim mniej więcej momencie, w jakim pojawiali się oni w planach Swinarskiego. Nie wprowadzam natomiast porządku chronologicznego wśród autorów i ich tekstów, gdyż Swinarski bardzo mocno podkreślał:

„Nie uznaję podziału na sztuki współczesne i inne. Są sztuki dobre i złe, takie, które mnie interesują i takie, które nie. Ze współczesnych autorów wystawiałem *Kartotekę Różewicza* i *Zegnaj, Judaszu* Iredyńskiego. Uważam, że Szekspir czy też Mickiewicz są bardziej współcześni niż Ionesco czy inni. Z żyjących chciałbym np. wystawić jeszcze *Pintera* i *Geneta*.”²¹

A zatem: Büchner — *Woyzeck*. Już na początku 1955 r. proponował ten utwór ówczesnemu dyrektorowi Teatru im. Stefana Żeromskiego w Kielcach — Tadeuszowi Byrskiemu. Przytoczmy fragment wywiadu, przeprowadzonego przez Henryka Małachę, z 1959 r.:

„Gdyby pan miał własny teatr, co chciałby pan w nim wystawić? — Sztukę Georga Büchnera *Woyzeck*.”²²

Inny wywiad — z 1967: „Są pomysły, które «noszę w sobie» latami, zanim je zrealizuję. Dojrzewają wraz ze mną. [...] *Woyzeck* Büchnera 10 lat czekał na swoją krakowską premierę w Teatrze Starym.”²³ I w tym samym roku: „W tej chwili prowadzę rozmowy w sprawie reżyserii *Woyzecka* Büchnera i *Pokojówek* Geneta w RFN.”²⁴ W 1975 roku proponował *Woyzecka* w swojej reży-

²⁰ *Recepta na reżysera idealnego*. [Wywiad ze Swinarskim w przeddzień premiery *Dziadów* Mickiewicza.] Rozmawiała Elżbieta Grzegorzczak. «Echo Krakowa» 17—18 II 1973.

²¹ *Musiałem się odważyć na coś wielkiego*. Rozmowa z reżyserem Konradem Swinarskim. Rozmawiała Halina Murza Stankiewicz «Wiadomości» 1973, nr 42.

²² *O pracy w Berlinie, Buenos Aires i „Księżniczce Turandot” w Warszawie — mówi reżyser Konrad Swinarski*. Rozmawiał H. M[alecha]. «Żołnierz Wolności» 9 I 1959, nr 8.

²³ *Berlin, Kraków, Warszawa*. [Wywiad ze Swinarskim.] Rozmawiała Zofia Sieradzka. «Świat» 1967, nr 40.

²⁴ *Z Konradem Swinarskim. O „Męczeństwie i śmierci Jean Paul*

serii w Teatrze Narodowym w Oslo. Interesowały go również dwa inne dramaty Büchnera — *Śmierć Dantona* oraz *Leonce i Lena*.

Innym utworem, który go fascynował, była *Nieboska komedia* Krasińskiego. W wywiadzie z 1967 r. oświadczył: „[...] przez dziesięć lat usiłowałem nawet wmówić któremuś z dyrektorów największych scen stolicy zarówno moją interpretację *Nieboskiej*, jak i sztukę Büchnera *Woyzeck*. Trud wystawienia jednak wziął na siebie dyrektor Hübner z Krakowa.”²⁵ *Nieboska komedia* Krasińskiego — wyzna wkrótce po krakowskiej premierze — „towarzyszyła mi od czasów studiów.”²⁶ „To moje pierwsze dzieło inscenizacyjne z polskiej klasyki. Dzieło, którym interesowałem się od dawna i którego inscenizację mam przemyślaną — w dodatku w kilku wariantach.”²⁷ Trafnie ujęła stosunek Swinarskiego do tego dramatu żona reżysera:

„Tak naprawdę to chyba kochał *Nie-Boską*. Na egzamin na Wydział Reżyserski przygotował do recytacji wstęp do Części II: «Czemu, o dziecie, nie hasasz na kijku, nie bawisz się lalką, much nie mordujesz» [...]»

Zawiózł *Nie-Boską* Brechtowi. Nie wyszło.”²⁸

W roku 1970 wiedeński Burgtheater zaproponował Swinarskiemu realizację *Nieboskiej komedii*.²⁹ Nie przyjął on jednak tej propozycji ze względu na adaptację Franza Theodora Csokora, która mu nie odpowiadała. Podobnie jak dokonany przez Csokora przekład dramatu.

Akademia Mickiewiczowska. «Express Wieczorny» z 27 października 1955 roku informował w dłuższej notatce: „Na zaproszenie Bertolta Brechta wyjeżdża za kilka dni do Berliner Ensemble młody reżyser polski Konrad Swinarski.

Z fundacji Brechta stworzono przy jego teatrze asystentury dla cudzoziemców. Konrad Swinarski będzie pracował w Berliner Ensemble przez 9 miesięcy. Pierwsza jego praca to asystentura przy sztuce *Galileusz* [*Życie Galileusza*], której próby wkrótce rozpoczyna Brecht. [...]»

Podczas swego pobytu w Niemczech, Swinarski ma przygotować akademię mickiewiczowską. Akademię tę uświetnią *Ballady* Mickiewicza w przekładzie Brechta, nad którym obecnie pisarz pracuje.”³⁰

Marata” i teatrze tv. Rozmawiała Irena Strzemińska. «Trybuna Ludu» 4 VI 1967.

²⁵ Szukałem po świecie, znalazłem w Krakowie. [Wywiad ze Swinarskim.] Rozmawiała Jadwiga Radomińska. «Kulisy» 1967, nr 10. ²⁶ Berlin, Kraków, Warszawa, loc. cit.

²⁷ KR. ZB. [K. Zbijewska], *Nieboska!* «Dziennik Polski» 9 X 1965.

²⁸ B. Swinarska, *List do Żygmunta*. «Życie Literackie» 1975, nr 45.

²⁹ Por. A. Iwicka-Okońska, *List Konrada Swinarskiego o „Nieboskiej komedii”*. «Życie Literackie» 1975, nr 47.

³⁰ Woy. [Ludwika Woyciechowska], *Młody polski reżyser Konrad Swinarski pracować będzie w Berliner Ensemble*. «Express Wieczorny» 1955, nr 255.

Przy okazji Mieckiewiczza sprawa genezy krakowskich *Dziadów*. W wywiadzie dla «Ekranu», udzielonym wkrótce po premierze, czytamy: „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.”³¹ I w innym miejscu: „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”.³²

W sposób oczywisty unicestwia to powtarzaną tu i ówdzie plotkę, według której Swinarski miał jakoby zapoznać się z tekstem Mieckiewiczza dopiero podczas pobytu w szpitalu latem 1972.

Jan Jurkowski — *Tragedya o polskim Scylurusie* (1959): „Mam [...] zamiar przygotować wspólnie z Witoldem Dąbrowskim montaż na festiwal we Wiedniu, na który złożą się pantomima i *Tragedya o polskim Scylurusie* Jurkowskiego.”³³

Brecht — *Życie Galileusza* (1960), *Opera za trzy grosze* (1973 — 1975 sez. 1975/76, Stary Teatr w Krakowie, scen. Kazimierz Wiśniak). W 1973 Swinarski tak scharakteryzował swój stosunek do mistrza teatralnej młodości oraz *Opery za trzy grosze* jako „jedyne [jego] utworu, do którego by chętnie wrócił”: „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. [...] Zastanawiam się właśnie nad nowym wystawieniem *Opery za trzy grosze* [...]. 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. [...] Fascynuje mnie ten rodzaj komedii, faktura tego utworu. Przy czym najmniej chodzi o libretto; nie przywiązuję do niego szczególnej wagi.”³⁴

Szekspir — *Troilus i Kressyda* (1960, w 1972 przeprowadził kilka prób tej sztuki w Staatstheater Darmstadt), *Burza* (1964, Schiller-Theater w Berlinie Zachodnim; propozycja repertuarowa na rok 1976 w warszawskim Teatrze Narodowym, 2 karty rysunkowe zawierające 9 szkiców Swinarskiego do tej inscenizacji były ekspozowane na wystawie „Myśl i kształt teatru” w „Zachęcie” — maj i czerwiec 1979), *Antoniusz i Kleopatra* ze scen. Kazimierza Wiśniaka (1970, Düsseldorfer Schauspielhaus), *Jak wam się podoba* (1974,

³¹ Pilnie zważam na nawarstwianie się tradycji, loc. cit.

³² Musiałem się odważyć na coś wielkiego, loc. cit.

³³ O pracy w Berlinie, Buenos Aires i „Księżniczce Turandot” w Warszawie..., loc. cit.

³⁴ Swinarski, Chętnie bym wrócił do „Opery za trzy grosze”. «Teatr» 1973, nr 14.

Teatr Narodowy w Warszawie), *Hamlet* ze scen. Lidii i Jerzego Skarżyńskich (1974—1975, Stary Teatr w Krakowie), filmowy *Sen nocy letniej* (1973—1975), *Ryszard III* w teatrze telewizji (1975).

W 1960 r. Swinarski miał razem z Andrzejem Wajdą reżyserować film *Pierwszy dzień wolności* według sztuki Leona Kruczkowskiego. Odnośnie swoich kontaktów z filmem mówił — w 1967 r.: „Kiedyś chciałem zostać filmowcem. Ale dziś po piętnastu blisko latach reżyserii obliczam, że interesujących scenariuszy jest wciąż o wiele mniej niż dobrych sztuk.”³⁵

Potwierdził to w wywiadzie z 1972 r.: „Istnieje więcej dobrych sztuk teatralnych niż scenariuszy filmowych, a sam nie jestem człowiekiem «piszącym». Dlatego pozostaję przy teatrze, a mój związek z filmem jest dość przypadkowy. Dwa lata temu zaproponowałem telewizji zrealizowanie *Sędziów* Wyspiańskiego — odmówiono mi. Wówczas napisałem oparty ściśle na tekście oryginału scenariusz filmowy i został on zaakceptowany w zespole Andrzeja Wajdy.”³⁶

Natomiast w 1975 tak ujął tę sprawę: „Moja historia znajomości z filmem jest bardzo stara. Chodziłem do Szkoły Filmowej w r. 1949. Od tej pory Andrzej Wajda stałe namawiał mnie do tej dziedziny sztuki. Ale ja nie miałem zaufania do wielkiej aparatury, maszynierii filmu — wydawało mi się, że rozrywa ona kontakt z żywym człowiekiem — aktorem, który w teatrze jest tak bliski. Podrzuciłem więc scenariusze do odrzucenia. Dopiero po realizacji *Sędziów* przekonałem się, że tak przedstawiana machina filmu to wielka mistyfikacja.”³⁷

Kolejne zaplanowane a nie zrealizowane przez Swinarskiego przedstawienia to: Iredyński — *Jasełka moderne* (1962—1964), Gorki — *Jegor Butyczow* (1964, Schiller-Theater w Berlinie Zachodnim), Shelagh Delaney — *Smak miodu* (1964—1965, Zawit Theatre w Tel-Awivie), Alban Berg — *Wozzeck* (1964—1965, na otwarcie Teatru Wielkiego w Warszawie pod dyrekcją Bohdana Wodiczki).

Majakowski — *Łaźnia* w Telewizji Warszawskiej (1962), *Pluskwa* w Polsce — od 1967: „Teraz marzę o wystawieniu w kraju *Pluskwy* Majakowskiego, którą realizowałem w berlińskim Schiller-Theater. Było to moje największe przedstawienie. 240 osób na scenie!”³⁸

Pasja w architekturze starego kościoła, z Ewą Demarczyk i Czesławem Niemenem (1965—1967). Swinarski tak mówił o tym w 1973 r.: „Rzeczywiście zamierzałem zrobić widowisko o Chrystusie, ale nie wyszło ono poza sferę projektów scenariuszowych. Byłaby to próba jakiegoś uporania się z tradycją literacką romanizmu, która Polskę widzi jako Chrystusa narodów. Tekstów do

³⁵ Swinarski, *Wierność wobec zmienności*. «Polska» 1967, nr 9, s. 29.

³⁶ Konrad Swinarski: „Jestem reżyserem, nie teoretykiem...”, loc. cit.

³⁷ W sztuce proces dochodzenia do prawdy ważniejszy jest niż rezultat... Rozmowa z Konradem Swinarskim. Rozmawiała Elżbieta Morawiec. «Magazyn Kulturalny» 1975, nr 2/14, s. 41.

³⁸ Berlin, Kraków, Warszawa, loc. cit.

widowiska szukałem przede wszystkim u Towiańskiego. Materiałów dostarczyć także miały *Dziady* i *Nieboska komedia* Krasińskiego. W rezultacie wystawiłem osobno zarówno *Dziady*, jak i *Nieboską*. Tylko Towiański pozostał jeszcze nietknięty. Być może wrócę kiedyś do tego pomysłu. Interesują mnie wszelkie 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.”³⁹

Film o Towiańskim (1975).

Słowacki — film na podstawie *Fantazego* (1974—1975). W jednym z ostatnich wywiadów powie na ten temat: „W tej chwili czeka na zatwierdzenie scenariusz *Fantazego*, napisany na podstawie tekstu Słowackiego przez moją żonę Barbarę Witek-Swinarską. Akcja będzie się rozgrywać między Paryżem a Petersburgiem, no i oczywiście — na Ukrainie.”⁴⁰

Wyspiański — *Sędziowie* w telewizji (proponował Telewizji Polskiej realizację w 1970 i odmówiono mu), *Akropolis* (1975, Stary Teatr w Krakowie, kostiumy — Andrzej Majewski, muzyka — Stanisław Radwan). Wypowiedź Swinarskiego z 1975 r. w relacji jego żony: „Dlaczego *Akropolis* nie przyszło mi wcześniej do głowy. Jeżeli *Dziadów* nie uda się załatwić do Sziraz, to zrobię *Akropolis* na ten wyjazd, a potem gdzieś za granicą. To jest najbardziej komunikatywny Wyspiański dla niepolskiego widza.”⁴¹

Strindberg — *Do Damaszku* (1970): „chciał to robić gdzieś, kiedyś w RFN, a pomysł powstał w Sztokholmie wiosną 1970, kiedy Peter Weiss zaprosił nas [Barbarę Witek-Swinarską i Konrada Swinarskiego] na przedstawienie Bergmana *Gra snów*. Gunilla, żona Petera, powiedziała po przedstawieniu: «Niektóre sceny są takie, jakby je robił Konrad». Weiss zaproponował Konradowi reżyserię *Traumspiel* w swoim przekładzie. Konrad powiedział, że woli *Nach Damascus* i uzasadnił wyższość tej sztuki nad tamtą.”⁴²

Pier Paolo Pasolini — *Affabulazione* (1972). Wiosną 1972 Swinarski rozpoczął próby tej sztuki w Schauspielhaus w Zurychu.

Eurypides — *Bachantki* (1972—1973, Teatr Narodowy w Warszawie). „Chciałbym reżyserować *Bachantki* Eurypidesa. Myślę jednak, że przedtem zrobię *Wyzwolenie* Wyspiańskiego.”⁴³ W 1975 wyznał: „Poza wystawioną w mediolańskiej La Scali operą wg *Bachantek* Eurypidesa (1968) niewiele dotychczas miałem do czynienia z antykiem, poza antykiem Wyspiańskiego naturalnie. Myślę, żeby zrobić coś z Eurypidesa.”⁴⁴ Również Jan Paweł Gawlik

³⁹ Pilnie zważam na nawarstwianie się tradycji, loc. cit.

⁴⁰ W sztuce proces dochodzenia do prawdy ważniejszy jest niż rezultat, loc. cit; por. też Swinarska, List do Zygmunta, loc. cit.

⁴¹ Swinarska, ibidem.

⁴² Ibidem.

⁴³ Pilnie zważam na nawarstwianie się tradycji, loc. cit.

odnotował w swoim wspomnieniu: „A cały Eurypides i teatr antyczny, do którego Konrad rwał się nieustannie, a od którego próbowałem go odciągnąć, rozumiejąc że antykiem można albo zaczynać albo kończyć — a mieliśmy jeszcze tyle innych planów?”⁴⁵

Ramón Maria del Valle Inclán — *Słowa Boże (Divinas Palabras)* ze scen. Kazimierza Wiśniaka i Andrzeja Majewskiego. W czerwcu 1974 rozpoczął próby tej sztuki w Schiller-Theater w Berlinie Zachodnim. (Notes ze szkicami Swinarskiego do *Słów Bożych* był eksponowany na wspomnianej już wystawie „Myśl i kształt teatru”).

Bardzo cenił Geneta. Stawiał go chyba najwyżej spośród wszystkich żyjących dramatopisarzy. Jeszcze w 1967 r., wkrótce po premierze *Pokojówek* w krakowskim Teatrze Kameralnym, prowadził rozmowy w sprawie reżyserii tej sztuki w RFN. Oświadczył też wówczas: „reżyserów dzielę na dwie kategorie: na takich, co robią przedstawienia i takich, którzy robią sztuki. Ci, którzy robią sztuki, kryją się bezpiecznie za autorami i aktorami. Ci, którzy robią przedstawienia, biorą całą odpowiedzialność na siebie. W całej mojej pracy zawodowej tylko trzy razy zdarzyło mi się zwalić odpowiedzialność na autorów. Byli to: Szekspir, Brecht i Jean Genet. Pozostałych autorów zawsze interpretowałem.”⁴⁶

W 1974 zamierzał ponownie zrealizować *Pokojówki* w Telewizji Krakowskiej siłami aktorskimi Starego Teatru. Począwszy od tego roku proponował również wystawienie którejś ze sztuk Geneta (chodziło o wybór między *Balkonem* i *Parawanami*) w Teatrze Narodowym w Oslo⁴⁷.

Bez wątpienia powyższa lista nie jest kompletna. Wskazuje ona jednak na obszar twórczych zainteresowań Swinarskiego. Nieomal wszystkie pozycje, które go interesowały charakteryzuje wielowymiarowość, polifoniczność, co związane jest już bezpośrednio z jego pojmowaniem teatru:

„Byłem kiedyś plastykiem, a do tego uczniem Strzemińskiego 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 pozwalała 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

⁴⁴ W sztuce proces dochodzenia do prawdy ważniejszy jest niż rezultat, loc. cit.

⁴⁵ Gawlik, *Krakowskie lata Konrada Swinarskiego*, op. cit., s. 127.

⁴⁶ Szukałem po świecie, znalazłem w Krakowie, loc. cit.

⁴⁷ Por. Konrad Swinarski [Wywiad.] „Życie Warszawy” 13 VII 1974. (Laureaci Nagród Państwowych.)

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 Strzezińskiego: 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 [...] wielość elementów, wielość sprzeczności stwarza jak gdyby nową jedność, tę która polega już na moralnej ocenie życia.⁴⁸

Inny wywiad z tego samego roku rozwija powyższe refleksje: „Teatr jest miejscem, w którym mam pełną swobodę przekazywania swoich poglądów na świat i życie. A repertuar dobieram pod takim kątem, która ze sztuk jest w danej chwili najbliższa temu, co mnie właśnie nurtuje”⁴⁹

Przy tym jednak Swinarski ciągle podkreślał: „Ja nie mam w swoim teatrze żadnej teorii. Zmieniam swoje poglądy z biegiem czasu: ideały zmieniają się z wiekiem. Równolegle z nimi zmieniają się sztuki, które wystawiam i które chciałbym wystawiać.”⁵⁰

Wyznał również i to: „Ja po prostu popadam w depresję, jeżeli robię coś niezgodnego z własnym sumieniem.”⁵¹

Teatry dramatyczne i operowe

1953 TRZYDZIEŚCI SREBRNIKÓW (*The Thirty Pieces of Silver*)

Howard Fast, przekł. Ryszard Ordyński.

Reż. Wanda Laskowska, dek. i kost. Konrad Swinarski.

Olsztyn—Elbląg, T. im. Jaracza. Prem. 13 VI.

1954 KARABINY MATKI CARRAR (*Die Gewehre der Frau Carrar*)

Bertolt Brecht, przekł. Zbigniew Krawczykowski.

Reż. Konrad Swinarski i Przemysław Zieliński, scen. Konrad Swinarski.

Warszawa, T. Nowej Warszawy, Prem. 30 IX (polska praprem.), grano 1 raz. Warsztat Reżyserski PWST.

⁴⁸ Wywiad z Konradem Swinarskim. Rozmawiała K. Wiśniewska-Kepińska, loc. cit.

⁴⁹ Mówią Anna Polony i Konrad Swinarski. Dwa motywy: Kraków i „Hamlet”. Rozmawiała Bożena Zagórska. «Trybuna Ludu» 13 III 1975.

⁵⁰ Co mnie fascynuje? [Wywiad ze Swinarskim.] Rozmawiała Lidia Nowicka. «Kurier Polski» 10—11 VIII 1974.

⁵¹ Musiałem się odważyć na coś wielkiego, loc. cit.

1955 ŻEGLARZ Jerzy Szaniawski.

Reż. Konrad Swinarski, scen. Wacław Kosiorek i Konrad Swinarski, oprac. muz. Jerzy Prochner, asyst. reż. Zygmunt Ta-deusiak.

Kalisz, T. im. Bogusławskiego. Prem. 14 V, grano 22 razy.

KOT W BUTACH Zenon Laurentowski, oprac. Barbara Witek według Perraulta.

Insc. i reż. Barbara Fijewska i Konrad Swinarski, scen. Konrad Swinarski, choreogr. Barbara Fijewska, muz. Jerzy Prochner, asyst. reż. Mieczysław Gajda.

Warszawa, T. Ludowy. Prem. 27 X, grano 40 razy.

1957 STRACH I NĘDZA TRZECIEJ RZESZY (*Furcht und Elend des Dritten Reiches*) Bertolt Brecht.

Reż. Lothar Bellag, Peter Palitzsch, Käthe Rülicke, Konrad Swinarski, Carl Maria Weber, scen. Karl von Appen i Dieter Berge.

Berlin, Berliner Ensemble. Prem. 15 II, grano 84 razy, do 10 VII 1959. Wznowienie: 24 I 1960, grano 156 razy, do 22 VI 1963. Przedstawienie przygotowano dla uczczenia pamięci Bertolta Brechta.

TEN, KTÓRY MÓWI TAK, I TEN KTÓRY MÓWI NIE (*Der Jasager und der Neinsager*) Bertolt Brecht, przekł. Barbara Witek-Swinarska.

Reż. i scen. Konrad Swinarski, muz. Marek Lusztig i Edward Pałasz.

Warszawa, Studencki T. Satyryków i T. Telewizji. Prem. 13 VI w Telewizji Warszawskiej (polska praprem.), grano 1 raz (program pt. MORALITET).

1958 OPERA ZA TRZY GROSZE (*Die Dreigroschenoper*) Bertolt Brecht, muz. Kurt Weill, przekł. Bruno Winawer, teksty poetyckie Władysław Broniewski, adapt. Barbara Witek-Swinarska.

Reż. Konrad Swinarski, scen. i kost. Zofia Pietrusińska, choreogr. Barbara Fijewska, oprac. muz. Edward Pałasz. Warszawa, T. Klubu „Krzywego Koła” i T. Telewizji. Prem. 21 IV w Telewizji Warszawskiej, transmisja przedstawienia ze sceny T. Współczesnego w Warszawie. Grano 2 razy.

PAN PUNTILA I JEGO SŁUGA MATTI (*Herr Puntila und sein Knecht Matti*) Bertolt Brecht, przekł. Zbigniew Krawczykowski.

Reż. Konrad Swinarski, scen. Tomasz Rumiński, kost. Anne-Marie Rost, muz. Paul Dessau, asyst. reż. Witold Skaruch, asyst. scen. Aniela Wojciechowska.

Warszawa, T. Dramatyczny. Prem. 28 VIII, grano 22 razy.

OPERA ZA TRZY GROSZE (*Die Dreigroschenoper*) Bertolt Brecht, muz. Kurt Weill, przekł. Bruno Winawer, teksty poetyckie Władysław Broniewski, adapt. Barbara Witek-Swinarska.

Insc. i reż. Konrad Swinarski, scen. i kost. Zofia Pietrusińska, choreogr. Barbara Fijewska, oprac. muz. Edward Pałasz, asyst. reż. Jan Bratkowski.

Warszawa, T. Współczesny. Prem. 3 X, grano 142 razy. (Przedstawienie było nieco zmienioną wersją realizacji w T. Klubu „Krzywego Koła”, prem. 21 IV 1958.)

BEZ POMOCY ANIOŁA (*Ich selbst und kein Engel*). Kronika z getta warszawskiego, Thomas Christoph Harlan.

Reż. Konrad Swinarski, scen. Klaus Weiffenbach, kost. Monika Hasse, maski Fred Jordan, Robert Schwensenzer, muz. Michael Dress, asyst. reż. Hilde Körber.

Berlin Zachodni, Junges Ensemble — Theater in der Kongresshalle. Prem. 16 XI.

1959 KSIEŻNICZKA TURANDOT (*Turandot*) Carlo Gozzi, przekł. Emil Zegadłowicz, prolog, epilog i adapt. tekstu Andrzej Jarecki.

Insc. i reż. Konrad Swinarski, scen. Henryk Janiga, muz. Edward Pałasz, kier. muz. Janusz Jędrzejczak.

Warszawa, T. Dramatyczny. Prem. 3 V, grano 16 razy.

SMIAK MIODU (*A Taste of Honey*) Shelagh Delaney, przekł. Wacława Komarnicka i Krystyna Tarnowska, wiersze Andrzej Nowicki.

Reż. i scen. Konrad Swinarski, kier. muz. Andrzej Mundkowski. Gdańsk, T. Wybrzeże. Prem. 31 X w Gdyni (polską praprem.), grano 125 razy.

1960 PTAKI Andrzej Jarecki według Arystofanesa, piosenki Agnieszka Osiecka.

Reż. Konrad Swinarski, scen. Andrzej Sadowski, choreogr. Witold Gruca, muz. Stanisław Prószyński.

Warszawa, T. Dramatyczny. Prem. 19 III (praprem.), grano 41 razy.

STRACH I NĘDZA TRZECIEJ RZESZY (*Furcht und Elend des Dritten Reiches*) Bertolt Brecht, prolog oraz wybór dokumentów w intermediach Thomas Christoph Harlan, przekł. jidisz Ida Kamińska, zdjęcia filmowe z archiwów filmów dokumentalnych.

Insc. i reż. Konrad Swinarski, scen. Marian Stańczak.

Warszawa, T. Żydowski im. Kamińskiej. Prem. 16 VII, grano 11 razy w Warszawie i 15 razy w objeździe (Wrocław, Łódź, Zielona Góra).

HISTORIA O MIŁOSIERNEJ, CZYLI TESTAMENT PSA (*Auto da Compadecida*) Ariano Suassuna, przekł. Danuta Żmij i Witold Wojciechowski.

Reż. Konrad Swinarski, scen. Ewa Starowieyska, Konrad Swinarski, muz. Edward Pałasz.

Warszawa, T. Ateneum im. Jaracza. Prem. 14 IX (polska praprem.), grano 20 razy.

1961 ANIOŁ ZSTĄPIŁ DO BABILONU (*Ein Engel kommt nach Babylon*) Friedrich Dürrenmatt, przekł. Irena Krzywicka i Jan Garewicz, przekł. wierszy Jerzy Lau.

Reż. Konrad Swinarski, scen. Ewa Starowieyska i Konrad Swinarski, muz. Witold Rudziński.

Warszawa, T. Dramatyczny. Prem. 23 II (polska praprem.), grano 57 razy.

HISTORIA O MIŁOSIERNEJ, CZYLI TESTAMENT PSA (*Auto da Compadecida*) Ariano Suassuna, przekł. Danuta Żmij i Witold Wojciechowski, teksty poetyckie Stanisław Jerzy Lec.

Reż. Konrad Swinarski, scen. i kost. Ewa Starowieyska i Konrad Swinarski, oprac. muz. Edward Pałasz, kier. muz. Wanda Dubowicz, asyst. reż. Stanisław Michalski.

Gdańsk, T. Wybrzeże. Prem. 2 IX w Gdyni, grano 37 razy.

1962 KARIERA ARTURA UI (*Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*) Bertolt Brecht, przekł. Roman Szydlowski i Witold Wirpsza.

Reż. Erwin Axer, scen. Ewa Starowieyska i Konrad Swinarski, muz. Zbigniew Turski, asyst. reż. Danuta Knoppówna, Zbigniew Mak, asyst. scen. Danuta Kubiakowa.

Warszawa, T. Współczesny. Prem. 6 I (polska praprem.), grano 143 razy.

PERSEFONA (*Persephona*) Igor Strawiński, tekst André Gide, przekł. Maria Serga i Joanna Kulmowa.

Kier. muz. i dyryg. Bohdan Wodiczko, reż. Konrad Swinarski, scen. i kost. Jan Kosiński, choreogr. Janina Jarzynówna-Sobczak (od sez. 1962/63 Witold Gruca), kier. chóru Roman Kulewicz, Zofia Urbanyi-Świrska, Henryk Wojnarowski.

Warszawa, Opera Warszawska (gmach „Romy”, ul. Nowogrodzka 49). Prem. 10 I. Grano 36 razy, z *Królem Edypem* Strawińskiego według Sofoklesa.

KRÓL EDYP (*Oedipus Rex*). Opera-oratorium, Igor Strawiński, tekst Igor Strawiński i Jean Cocteau według Sofoklesa, przekł. łac. Jean Danielou, przekł. pol. Jerzy Lisowski.

Kier. muz. i dyryg. Bohdan Wodiczko (w T. Wielkim Antoni

Wicherek, od 1968 Jan Krenz), reż. Konrad Swinarski, scen. i kost. Jan Kosiński, kier. chóru Roman Kuklewicz, Zofia Urbanyi-Swirska, Henryk Wojnarowski (w T. Wielkim Józef Bok, przygot. chóru Józef Bok, Zofia Urbanyi-Swirska).

Warszawa, Opera Warszawska. Prem. 10 I w gmachu „Romy”, wznow. 11 XII 1965 w T. Wielkim. W „Romie” grano 43 razy z *Persefona* Strawińskiego, w T. Wielkim — najpierw (od 11 XII 1965) z *Orfeuszem i Świętem wiosny* Strawińskiego, potem jeden raz z *Harnasiami* Karola Szymanowskiego (w sez. 1967/68) oraz (od 1968) z *Jutrem* Tadeusza Bairda.

FRANK V (*Frank V*) Friedrich Dürrenmatt, muz. Paul Burkhard, przekł. Irena Krzywicka, wiersze Joanna Kulmowa.

Reż. Konrad Swinarski, scen. Ewa Starowieyska i Konrad Swinarski, kier. muz. Janusz Jędrzejczak, plastyka ruchu Joanna Jedlewska, żongler Roman Szemborski, asyst. reż. Michał Gazda, Halina Jasnorzewska.

Warszawa, T. Dramatyczny. Prem. 6 V, grano 58 razy.

OPERA ZA TRZY GROSZE (*Die Dreigroschenoper*) Bertolt Brecht, muz. Kurt Weill, przekł. i adapt. Barbara Witek-Swinarska, teksty poetyckie Władysław Broniewski.

Insc. Konrad Swinarski, reż. Barbara Witek-Swinarska i Konrad Swinarski, scen. i kost. Zofia Pietrusińska, kier. muz. Grzegorz Kardaś, asyst. reż. Jerzy Glapa.

Bydgoszcz, T. Polski. Prem. 12 VII, grano 15 razy.

HISTORIA O MIŁOSIERNEJ, CZYLI TESTAMENT PSA (*Auto da Compadecida*) Ariano Suassuna, przekł. niem. Willy Keller.

Insc. Konrad Swinarski, scen. Klaus Weiffenbach, kost. Waltraut Mau, muz. Andreas Gutzwiller.

Berlin Zachodni, Schaubühne am Halleschen Ufer — Zeitgenössisches Theater. Prem. 21 IX.

1963 KARIERA ARTURA UI (*Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*) Bertolt Brecht, przekł. ros. Efim Grigorewicz Etkind.

Reż. Erwin Axer, scen. Ewa Starowieyska i Konrad Swinarski, muz. Zbigniew Turski.

Leningrad, Akademicki Wielki T. Dramatyczny im. Gorkiego. Prem. 26 VI.

WIECZÓR TRZECH KRÓLI (*Twelfth Night or What You Will*) Wiliam Szekspir, przekł. niem. August Wilhelm von Schlegel, nowy przekł. pieśni Erich Fried.

Insc. Konrad Swinarski, scen. Wilfried Sakowitz, kost. Edith Biskup, muz. Gottfried Stramm, asyst. reż. Michael Röder.

Lubeka, Bühnen der Hansestadt Lübeck — Grosses Haus. Prem. 13 IX, grano 13 razy.

ŻAŁOSNA I PRAWDZIWA TRAGEDIA PANA ARDENA Z FEVERSHAM W HRABSTWIE KENT PRZEZ NIEZNANEGO AUTORA OPOWIEDZIANA... (*Arden of Feversham*), przekł. niem. Hans Flesch i Carl Maria Weber.

Reż. Konrad Swinarski, scen. Klaus Weiffenbach, kost. Mack-Dobiosch, oprac. muz. Andreas Gutzwiller, asyst. reż. Michael Janitzky, asyst. scen. Susanne Raschig, przygot. pantomimiczne Joachim Kemmer.

Berlin Zachodni, Schaubühne am Halleschen Ufer — Zeitgenössisches Theater. Prem. 10 i 11 XI.

1964 CZAROWNIA NOC Sławomir Mrożek.

Reż. Konrad Swinarski, scen. Ewa Starowiejska i Konrad Swinarski, muz. Edward Pałłasz, asyst. reż. Izabella Cywińska-Adamska, asyst. scen. Danuta Kubiakowa.

Warszawa, T. Współczesny. Prem. 4 IV (z *Zabawą* Mrożka), grano 84 razy.

ZABAWA Sławomir Mrożek.

Reż. Konrad Swinarski, scen. Ewa Starowiejska i Konrad Swinarski, muz. Edward Pałłasz, asyst. reż. Izabella Cywińska-Adamska, asyst. scen. Danuta Kubiakowa.

Warszawa, T. Współczesny. Prem. 4 IV (z *Czarownią nocą* Mrożka), grano 84 razy.

MECZENSTWO I ŚMIERĆ JEAN PAUL MARATA PRZEDSTAWIONE PRZEZ ZESPÓŁ AKTORSKI PRZYTULKU W CHARENTON POD KIEROWNICTWEM PANA DE SADE (*Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*) Peter Weiss, muz. Hans-Martin Majewski.

Insc. Konrad Swinarski, choreogr. Deryk Mendel, scen. Peter Weiss, kost. Gunilla Palmstierna-Weiss, kier. muz. Fritz Dörmann, asyst. reż. Bernhard Specht i Klaus Jepsen.

Berlin Zachodni, Schiller-Theater. Prem. 29 IV (praprem.).

ŚMIERĆ TAREŁKINA (*Smierť Tarełkina*) Aleksander W. Suchowo-Kobylin, przekł. niem. Sigismund von Radecki.

Insc. Konrad Swinarski, scen. Klaus Weiffenbach, kost. Anne Becker, muz. Andreas Gutzwiller, asyst. reż. Jörg-Dieter Haas, asyst. scen. Susanne Raschig.

Berlin Zachodni, Schaubühne am Halleschen Ufer — Zeitgenössische Theater. Prem. 6 IX.

PLUSKWA (*Kłopot*) Włodzimierz Majakowski przekł. niem. Hugo Huppert.

Insc. Konrad Swinarski, choreogr. Jacques Lecoq, scen. Ewa

Starowieyska i Konrad Swinarski, kost. Ewa Starowieyska, muz. Hans-Martin Majewski, kier. muz. Lutz Herbig, asyst. reż. Bernhard Specht i Günter Fischer.
Berlin Zachodni, Schiller-Theater. Prem. 19 XII.

- 1965 KARTOTEKA Tadeusz Różewicz, przekł. hebr. Bencjon Tomer. Insc., reż. i kost. Konrad Swinarski, asyst. reż. Gizla Anski. Tel-Awiw, Zawit Theatre. Prem. 28 IV.

ŻAŁOSNA I PRAWDZIWA TRAGEDIA PANA ARDENA Z FEVERSHAM W HRABSTWIE KENT PRZEZ NIEZNANEGO AUTORA OPOWIEDZIANA, W KTÓREJ UKAZANA JEST WIELKA ZŁOŚĆ I NIEPRAWOŚĆ NIKCZEMNEJ NIEWIASTY, A TAKOŻ NIEUGASZONE PRAGNIENIE ZADOWOLENIA CHUCI OHYDNEJ ORAZ HANIEBNY KRES KAŻDEGO ZABÓJCĘ CZEKAJĄCY (*Arden of Feversham*), przekł. Maciej Słomczyński.

Reż. i scen. Konrad Swinarski, asyst. reż. Tadeusz Jurasz, współpr. scen. Jerzy Jeleński.

Kraków, Stary Teatr im. Modrzejewskiej. Prem. 23 V (polska praprem.), grano 41 razy.

NIE-BOSKA KOMEDIA Zygmunt Krasiński.

Insc. Konrad Swinarski, scen. Krystyna Zachwatowicz, muz. Krzysztof Penderecki, choreogr. Zofia Więclawówna, asyst. reż. Janusz Sykutera i Maciej Prus.

Kraków, Stary Teatr im. Modrzejewskiej. Prem. 9 X, grano 54 razy.

SOBOTNI WIECZÓR I NIEDZIELNY PORANEK (*Saturday Night and Sunday Morning*) Alan Sillitoe, adapt. David Brett, przekł. niem. Gerda von Uslar, oprac. tekstu pieśni Thierry. Insc. Konrad Swinarski, scen. Hans Bohrer, muz. i kier. muz. Johannes Rediske, asyst. reż. Bernhard Specht.

Berlin Zachodni, Schiller-Theater. Prem. 3 XII.

- 1966 O MÓJ TATO, BIEDNY TATO, MAMA POWIESIŁA CIĘ W SZAFIE NA ŚMIERĆ, A MNIE SIĘ SERCE KRAJE NA Cwierć (*Oh, Dad, Poor Dad, Mamas' Hung You in the Closet and I'm Feelin' So Sad*) Arthur Kopit, przekł. hebr. Yaakov Shabtai.

Reż. Konrad Swinarski, scen. Konrad Swinarski i Eli Sinai, muz. Gary Bertini, asyst. reż. Marit Taub.

Tel-Awiw, The Cameri Theatre. Prem. 26 II.

HAMLET (*The Tragedy of Hamlet*) Wiliam Szekspir, przekł. hebr. Abraham Shlonsky.

Reż. Konrad Swinarski, scen. Konrad Swinarski i Eli Sinai,

muz. Gary Bertini, asyst. reż. Marit Taub i Ehud Kavish.
Tel-Awiw, The Cameri Theatre. Prem. 23 IV.

WOYZECK Georg Büchner, przekł. Barbara Witek-Swinarska
Reż. Konrad Swinarski, scen. Wojciech Krakowski, muz. Stanisław Radwan, asyst. reż. Romana Próchnicka.
Kraków, Stary Teatr im. Modrzejewskiej. Prem. 25 VI, grano 27 razy.

POKOJÓWKI (*Les Bonnes*) Jean Genet, przekł. Jan Błoński.
Reż. Konrad Swinarski, scen. Krystyna Zachwatowicz.
Kraków, Stary Teatr im. Modrzejewskiej. Prem. 15 XII (polska praprem.) w T. Kameralnym, grano 69 razy.

- 1967 ROMULUS WIELKI (*Romulus der Grosse*) Friedrich Dürrenmatt.
Insc. Konrad Swinarski, scen. i kost. Hans W. Lennewit, asyst. reż. Erdmut August.
Berlin Zachodni, Freie Volksbühne. Prem. 15 IV.

MĘCZENSTWO I ŚMIERĆ JEAN PAUL MARATA PRZEDSTAWIONE PRZEZ ZESPÓŁ AKTORSKI PRZYTUŁKU W CHARENTON POD KIEROWNICTWEM PANA DE SADE (*Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*) Peter Weiss, muz. Hans-Martin Majewski, przekł. Joanna Kulmowa i Andrzej Wirth.
Reż. i scen. Konrad Swinarski, współpr. reż. Jagienka Zychówna, współpr. scen. Anna Jarnuszkiewicz, kier. muz. Mieczysław Nowakowski, przygot. wokalne Romana Krebsówna, dyryg. Maciej Jaśkiewicz, asyst. reż. Halina Staszewska.
Warszawa, T. Ateneum im. Jaracza. Prem. 10 VI, grano 64 razy.

FANTAZY Juliusz Słowacki.

Reż. Konrad Swinarski, scen. Lidia Minticz i Jerzy Skarżyński, muz. Włodzimierz Szczepanek, asyst. reż. Elżbieta Willówna.
Kraków, Stary Teatr im. Modrzejewskiej. Prem. 30 XII, grano 80 razy.

- 1968 BACHANTKI (*Die Bassariden*) Hans Werner Henze, opera według *Bachantek* Eurypidesa, libr. W. H. Auden i Chester Kallman, przekł. wł. Alberto Mantelli i Fidele d'Amico.
Dyryg. i kier. orkiestry Nino Sanzogno, kier. chóru Roberto Benaglio, reż. Konrad Swinarski, scen. i kost. Renzo Vespignani, choreogr. Henryk Tomaszewski, mimowie Teatru Pantomimy we Wrocławiu, kier. przygotowania sceny Nicola Benois.
Mediolan, La Scala. Prem. 23 III.

SĘDZIOWIE Stanisław Wyspiański.

Reż. i scen. Konrad Swinarski, muz. Stanisław Radwan, asyst. reż. Margita Dukiet.

Kraków, Stary Teatr im. Modrzejewskiej. Prem. 1 XII (z *Klątwą* Wyspiańskiego), grano 57 razy.

KLĄTWA Stanisław Wyspiański.

Reż. i scen. Konrad Swinarski, muz. Stanisław Radwan, asyst. reż. Margita Dukiet.

Kraków, Stary Teatr im. Modrzejewskiej. Prem. 1 XII (z *Sędziami* Wyspiańskiego), grano 57 razy.

- 1969 WSZYSTKO DOBRE, CO SIĘ DOBRZE KOŃCZY (*All's Well, that Ends Well*) William Szekspir, przekł. niem. Richard Flatter. Insc. Konrad Swinarski, scen. Kazimierz Wiśniak, muz. Peter Janssens.

Düsseldorf, Düsseldorfer Schauspielhaus. Prem. 15 III.

DIABŁY Z LOUDUN Krzysztof Penderecki, opera, libr. kompozytora według *Diabłów z Loudun* (*The Devils of Loudun*) Aldousa Huxley'a w adapt. Johna Whitinga, przekł. niem. Erich Fried.

Kier. muz. Henryk Czyż, insc. Konrad Swinarski, scen. Lidia i Jerzy Skarżyńscy, kier. chóru Günther Schmidt-Bohländer, układ pantomimy Elmar Gehlen.

Hamburg, Hamburgische Staatsoper. Prem. 20 VI (praprem.).

DIABŁY Z LOUDUN Krzysztof Penderecki, opera, libr. kompozytora według *Diabłów z Loudun* (*The Devils of Loudun*) Aldousa Huxley'a w adapt. Johna Whitinga.

Kier. muz. Stanisław Skrowaczewski, insc. Konrad Swinarski, scen. Rouben Ter Arutunian.

Santa Fé (USA), Santa Fé Opera. Prem. 14 VIII.

ŻEGLARZ Jerzy Szaniawski, przekł. ros. Jan Bereznicki.

Reż. Konrad Swinarski, scen. Kazimierz Wiśniak, muz. Nikołaj Karetnikow, asyst. reż. i konsult. lit. Natella Baszyndżagian. Moskwa, T. na Małej Bronnej. Prem. 14 XII.

- 1970 WSZYSTKO DOBRE, CO SIĘ DOBRZE KOŃCZY (*All's Well that Ends Well*) William Szekspir, przekł. szw. Åke Ohlmarks. Reż. Konrad Swinarski, scen. i kost. Kazimierz Wiśniak i Konrad Swinarski, muz. Kaj Chydenius, układ walk Kauko Jalakanen, choreogr. Fred Negendanck, asyst. reż. Christer Liljelund.

Helsinki, Svenska Teatern. Prem. 18 III, grano 15 razy.

SEN NOCY LETNIEJ (*A Midsummer Night's Dream*) William Szekspir, przekł. Konstanty Ildefons Gałczyński.

Reż. Konrad Swinarski, scen. Krystyna Zachwatowicz, muz. Zygmunt Konieczny, asyst. reż. Stanisław Gronkowski i Tadeusz Jurasz, układ pantomimy Jacek Tomasik, układ akrobacji Marek Lech.

Kraków, Stary Teatr im. Modrzejewskiej. Prem. 22 VII.

MARY STUART (*Mary Stuart*) Wolfgang Hildesheimer.

Insc. Konrad Swinarski, scen. Kazimierz Wiśniak, muz. Edward Anioł.

Düsseldorf, Düsseldorfer Schauspielhaus. Prem. 15 XII.

1971 ŻEGNAJ, JUDASZU Ireneusz Iredyński.

Reż. i scen. Konrad Swinarski, asyst. reż. Jerzy Trela, konsult. sportowy Marek Lech.

Kraków, Stary Teatr im. Modrzejewskiej. Prem. 14 III w T. Kameralnym, grano 50 razy.

HISTORIA O MIŁOSIERNEJ, CZYLI TESTAMENT PSA (*Auto da Compadecida*) Ariano Suassuna, przekł. niem. Willy Keller.

Reż. Konrad Swinarski, scen. i kost. Ewa Starowieyska, muz. George Gruntz, Escola de Samba, układ tańca Jaroslav Berger, asyst. reż. Peter Peiker.

Zurych, Schauspielhaus Zürich. Prem. 1 V.

WSZYSTKO DOBRE, CO SIĘ DOBRZE KOŃCZY (*All's Well that Ends Well*) William Szekspir, przekł. Maciej Słomczyński. Reż. Konrad Swinarski, scen. Kazimierz Wiśniak, muz. Stanisław Radwan, układ walk Marek Lech, układ tańca Jacek Tomasik, asyst. reż. Margita Dukiet, asyst. scen. Marek Rozynek.

Kraków, Stary Teatr im. Modrzejewskiej. Prem. 2 X, grano 40 razy.

GRA (*Games*) James Saunders, przekł. niem. Hilde Spiel.

Reż. Konrad Swinarski i zespół, asyst. reż. Peter Peiker.

Zurych, Schauspielhaus Zürich — Nachtstudio. Prem. 20 XI.

1972 RYSZARD III (*Richard III*) William Szekspir, przekł. niem. Erich Fried.

Reż. Konrad Swinarski, współpr. dramaturgiczna Volker Linnack, scen. i kost. Kazimierz Wiśniak, muz. Edward Anioł, Wolfgang Löbbert, Jürgen Wuchner, układ walk Amilcare Angelini, asyst. reż. Roland Lillie, asyst. scen. Nina H. Ritter. Darmstadt, Landestheater. Prem. 15 I.

EDWARD II (*Eduard II*) Christopher Marlowe, przekł. niem. Rudolf H. Weys.

Reż. Konrad Swinarski i Gerhard Klingenberg, scen. i kost. John Moore i Veniero Colasanti, muz. Edward Anioł, kier. muz. Kurt Werner, choreogr. Nino Albonese, asyst. reż. Heinz Kreidl, Tomoya Watanabe.

Wiedeń, Burgtheater. Prem. 18 V, grano 15 razy.

1973 DZIADY Adam Mickiewicz.

Insc. i scen. Konrad Swinarski, kost. Krystyna Zachwatowicz, muz. Zygmunt Konieczny, układ tańców Zofia Więclawówna, układ ruchu Marek Lech, asyst. reż. Anna Polony, Andrzej Buszewicz, Kazimierz Kaczor. Śpiewają chłopcy z chóru chłopięcego Filharmonii Krakowskiej; *Madonnę* i *Golgotę* wykonał Tadeusz Rybski.

Kraków, Stary Teatr im. Modrzejewskiej. Prem. 18 II, grano 269 razy.

SEN NOCY LETNIEJ (*A Midsummer Night's Dream*) Wiliam Szekspir, przekł. niem. August Wilhelm von Schlegel i Ludwig Tieck.

Reż. Konrad Swinarski, scen. i kost. Artur Hamm, muz. Edward Anioł, choreogr. June Turner, asyst. reż. Klaus Mohr, Peter Zemann.

Darmstadt, Staatstheater Darmstadt. Prem. 4 V.

1974 WYZWOLENIE Stanisław Wyspiański.

Reż. Konrad Swinarski, scen. Kazimierz Wiśniak, muz. Zygmunt Konieczny, ruch sceniczny Jacek Tomasik, asyst. reż. Edward Wnuk, *Sarkofag św. Stanisława*, *Golgotę* i *Madonnę* wykonał Tadeusz Rybski.

Kraków, Stary Teatr im. Modrzejewskiej. Prem. 30 V, grano 199 razy.

1975 PLUSKWA (*Kłopot*) Włodzimierz Majakowski, przekł. Seweryn Pollak.

Reż. Konrad Swinarski (od 22 VIII 1975 próby prowadzili Ewa Starowieyska i Adam Hanuszkiewicz), scen. Ewa Starowieyska, muz. Rafał Augustyn, kier. muz. Jacek Sobieski, układ tańca Barbara Fijewska, ruch sceniczny Lech Górecki, asyst. reż. Tamara Tatera, Ryszard Nadrowski, Włodzimierz Taboryski (PWST).

Warszawa, T. Narodowy. Prem. 2 IX, grano 86 razy.

Teatr radiowy

1954 KARABINY MATKI CARRAR (*Die Gewehre der Frau Carrar*) Bertolt Brecht, przekł. Zbigniew Krawczykowski.

Oprac. radiowe Konrad Swinarski i Przemysław Zieliński,

realiz. akust. Halina Machay, wstęp Stanisław Wygodzki.
Teatr Polskiego Radia. Prem. 1 V, progr. I (powt. 31 X 1954,
progr. I).

Teatr telewizyjny

- 1954 KARABINY MATKI CARRAR (*Die Gewehre der Frau Carrar*) Bertolt Brecht, przekł. Zbigniew Krawczykowski.
Reż. Konrad Swinarski i Przemysław Zieliński, scen. Konrad Swinarski.
Program 8 X, TV Warszawa (Warsztat Reżyserski PWST. Prem. T. Nowej Warszawy 30 IX 1954), Warszawska Doświadczalna Stacja Telewizyjna.

- 1955 WYJĄTEK I REGUŁA (*Die Ausnahme und die Regel*) Bertolt Brecht, przekł. Barbara Witek-Swinarska.
Reż. Konrad Swinarski, scen. Wojciech Sieciński.
Program 10 VIII, Warszawska Doświadczalna Stacja Telewizyjna.

MORDERCY Ernest Hemingway, przekł. Mira Michałowska, adapt. Wera Miller.
Reż. Konrad Swinarski, scen. Edward Kougan.
Program 7 X.

- 1957 STRACH I NĘDZA TRZECIEJ RZESZY (*Furcht und Elend des Dritten Reiches*) Bertolt Brecht.
Reż. Lothar Bellag, Peter Palitzsch, Käthe Rülicke, Konrad Swinarski, Carl Maria Weber, scen. Karl von Appen i Dieter Berge.
Program 25 II, Berlin, TV NRD. Fragmenty przedstawienia Berliner Ensemble przygotowanego dla uczczenia pamięci Bertolta Brechta (prem. 15 II 1957).

TEN, KTÓRY MÓWI TAK, I TEN, KTÓRY MÓWI NIE (*Der Jasager und der Neinsager*) Bertolt Brecht, przekł. Barbara Witek-Swinarska.
Reż. i scen. Konrad Swinarski, muz. Marek Lusztig i Edward Pałasz.
Program pt. MORALITET 13 VI (polska praprem.), TV Warszawa. Przedstawienie zrealizowane w STS.

- 1958 OPERA ZA TRZY GROSZE (*Die Dreigroschenoper*) Bertolt Brecht, muz. Kurt Weill, przekł. Bruno Winawer, teksty poetyckie Władysław Broniewski, adapt. Barbara Witek-Swinarska.
Reż. Konrad Swinarski, reż. tv Edwarda Paszkowska, scen.

i kost. Zofia Pietrusińska, choreogr. Barbara Fijewska, oprac. muz. Edward Pałasz.

Program 21 IV, TV Warszawa. Przedstawienie zrealizowano w T. Klubu „Krzywego Koła”, transmisja ze sceny T. Współczesnego w Warszawie (powt. ze studia tv 19 V 1958).

PAN PUNTILA I JEGO SŁUGA MATTI (*Herr Puntila und sein Knecht Matti*) Bertolt Brecht, przekł. Zbigniew Krawczykowski.

Reż. Konrad Swinarski, scen. Tomasz Rumiński, kost. Anne-Marie Rost, muz. Paul Dessau, reż. transmisji Edwarda Paszkowska.

Program 14 XI, TV Warszawa. Transmisja przedstawienia z T. Dramatycznego m. st. Warszawy (prem. 28 VIII 1958).

BEZ POMOCY ANIOŁA (*Ich selbst und kein Engel*). Kronika z getta warszawskiego, Thomas Christoph Harlan.

Reż. Konrad Swinarski, scen. Klaus Weiffenbach, kost. Monika Hasse, maski Fred Jordan, Robert Schwersenzner, muz. Michael Dress, asyst. reż. Hilde Körber.

Program 12 XII, TV Berlin Zachodni — Deutsches Fernsehen. Transmisja przedstawienia Junges Ensemble — Theater in der Kongresshalle (prem. 16 XI 1958).

1959 Z MINIONYCH LAT (lub WIECZÓR SATYRY REWOLUCYJNEJ). Rewolucyjna piosenka satyryczna okresu międzywojennego. Teksty Edward Szymański, Lucjan Szenwald oraz nieznanymi autorzy piosenek śpiewanych w latach 1931—1936 przez warszawski zespół „Czerwona Latarnia”, wybór tekstów Henryka Lankiewicza i Mieczysław Komar, montaż Konrad Swinarski.

Reż. Konrad Swinarski, scen. Jerzy Gorazdowski, oprac. muz. Juliusz Borzym.

Program 14 III, TV Warszawa (powt. 19 III 1959 — telerecording).

UCZMY SIĘ MYŚLEĆ OD NOWA. Teksty: Bertolta Brechta — *Pytania czytającego robotnika* (przekł. Stanisław Jerzy Lec), wiersze o partii i *Pochwała komunizmu*, fragmenty *Ten, który mówi tak, i ten, który mówi nie*; wiersze Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, małe utwory z programów studenckich teatrów satyrycznych. Montaż Konrad Swinarski.

Reż. Konrad Swinarski.

Program 16 III, TV Warszawa.

DO NIEDZIELI NIE DALEKO Barbara Witek-Swinarska.

Reż. Konrad Swinarski, reż. tv Edwarda Paszkowska, scen. Ewa Malczewska-Starowieyska.

Program 23 XI, TV Warszawa (powt. 7 XII 1959).

1960 PROCES JOANNY D'ARC W ROUEN W ROKU 1431 (*Der Prozess der Joanne d'Arc zu Rouen 1431*) Bertolt Brecht na podstawie słuchowiska Anny Seghers, przekł. Barbara Witek-Swinarska.

Reż. Konrad Swinarski, reż. tv Edwarda Paszkowska, scen. Ewa Starowieyska, oprac. muz. Edward Pałasz.

Program 7 III, TV Warszawa.

WARSZAWA DA SIĘ LUBIĆ. Montaż piosenek o Warszawie, oprac. Henryka Lankiewicz.

Reż. Konrad Swinarski, reż. tv Edwarda Paszkowska, scen. Wojciech Sieciński, oprac. muz. Edward Pałasz.

Program 17 IX (na inaugurację Dni Warszawy), TV Warszawa (powt. 1 IX 1962).

1961 PRZESADA. Wodewił, Agnieszka Osiecka.

Reż. Konrad Swinarski, reż. tv Edwarda Paszkowska (wg «Trybuna Ludu» Jerzy Gruza), scen. Ewa Starowieyska, oprac. muz. Juliusz Borzym i Edward Pałasz, choreogr. Witold Gruca.

Program 7 I, TV Warszawa. Uwaga: realizacja programu w dniu 17 XII 1960 została odwołana.

KSIEŻYC Z ALABAMY. Wiersze i songi, fragmenty utworów dramatycznych Bertolta Brechta (m.in. *Rozkwit i upadek miasta Mahagonny* i *Happy end*), montaż Barbara Witek-Swinarska.

Reż. Konrad Swinarski, reż. tv Irena Sobierajska, scen. Ewa i Franciszek Starowieyscy, oprac. muz. Edward Pałasz.

Program 14 II, TV Warszawa.

MIEDZY PONIEDZIAŁKIEM A SOBOTĄ Jerzy Broszkiewicz, przekł. niem. Heinrich Kunstmann.

Reż. Konrad Swinarski.

Program IV, (?) 1961, Baden-Baden (RFN) — Südwestfunk.

DOBRE UCZYNKI WOJCIECHA OZDOBY. Cykliczny program satyryczny, Andrzej Mularczyk.

Reż. Konrad Swinarski, reż. tv Irena Sobierajska, scen. Ewa i Franciszek Starowieyscy, oprac. muz. Edward Pałasz.

Program w sześciu odcinkach: 29 X, 12 i 26 XI, 10 i 26 XII, 14 I 1962, TV Warszawa.

1962 ANTY-SZOPKA NOWOROCZNA, teksty Agnieszka Osiecka, Jarosław Abramow, Ziemowit Fedecki, Andrzej Jarecki.

Reż. Konrad Swinarski, reż. tv Anna Minkiewicz, scen. Ewa Starowieyska, oprac. muz. Edward Pałasz.

Program 1 I, TV Warszawa (powt. 6 I 1962).

HISTORIA OD POCZĄTKU Jerzy Wittlin.

Reż. Konrad Swinarski, reż. tv Irena Sobierajska, scen. Franciszek Starowieyski i Ryszard Radwański, oprac. muz. Irena Wodiczko.

Program 19 III, TV Warszawa.

PIES OGRODNIKA (*El perro de hortelano*) Lope de Vega, przekł. Tadeusz Peiper.

Reż. Konrad Swinarski, reż. tv Irena Sobierajska, scen. Xymena i Ryszard Zaniewscy, oprac. muz. Edward Pałłasz.

Program 29 X, TV Warszawa.

1965 ŚMIERĆ TAREŁKINA (*Smiert' Tarełkina*) Aleksander W. Suchowo-Kobylin, przekł. niem. Sigismund von Radecki.

Insc. Konrad Swinarski, scen. Klaus Weiffenbach, kost. Anne Becker, muz. Andreas Gutzwiller, asyst. reż. Jörg-Dieter Haas, asyst. scen. Susanne Raschig.

Program 25 V, TV Berlin Zachodni — Deutsches Fernsehen. (Zapis przedstawienia Schaubühne am Halleschen Ufer, prem. 6 IX 1964.)

PRZYGODA PANA TRAPSA. Widowisko telewizyjne według słuchowiska Friedricha Dürrenmatta, opartego na opowiadaniu *Kraksa*. Przekł. i adapt. Barbara Witek-Swinarska.

Reż. Konrad Swinarski, reż. tv Joanna Wiśniewska, scen. Anna Jarnuszkiewicz.

Program 21 VI, TV Warszawa. (Powt. 7 VIII 1967; fragm. 29 X 1978, program II. — Dzień autorski profesora Aleksandra Bardiniego.)

1966 ŻAŁOSNA I PRAWDZIWA TRAGEDIA PANA ARDENA Z FEVERSHAM W HRABSTWIE KENT PRZEZ NIEZNANEGO AUTORA OPOWIEDZIANA... (*Arden of Feversham*), przeł. Maciej Słomczyński.

Reż. i scen. Konrad Swinarski, współpr. scen. Jerzy Jeleński.

Program 1 VII, TV Katowice (ze Starego Teatru im. Modrzejewskiej w ramach III Telewizyjnego Festiwalu Teatrów Dramatycznych, prem. 23 V 1965).

1967 KARTOTEKA Tadeusz Różewicz.

Reż. Konrad Swinarski, reż. tv Irena Sobierajska, scen. Anna Jarnuszkiewicz, muz. Adam Sławiński.

Program 12 VI, TV Warszawa. (Powt. 19 VIII 1977 w progr. I w związku z drugą rocznicą śmierci Konrada Swinarskiego.)

WOYZECK Georg Büchner, przekł. Barbara Witek-Swinarska.

Reż. Konrad Swinarski, reż. tv Włodzimierz Gawroński, scen. Wojciech Krakowski, muz. Stanisław Radwan.

Program 28 VII, TV Katowice (przeniesienie ze Starego Teatru im. Modrzejewskiej w ramach IV Telewizyjnego Festiwalu Teatrów Dramatycznych, prem. 25 VI 1966).

MARS I FLORA z cyklu „Freski historyczne”. Montaż baletowy do muzyki Karola Kurpińskiego.

Reż. Konrad Swinarski, reż. tv Włodzimierz Gawroński, scen. Witold Gruca, scen. Xymena Zaniewska.

Program 29 X, TV Warszawa (z Teatru na Wyspie w Łazienkach).

1968 IMPRESJE, koncert rozrywkowy. CO KTO LUBI LUB TELEWIZYJNE QUODLIBET, scenariusz Konrad Swinarski.

Reż. Konrad Swinarski, reż. tv R. Barnert, choreogr. Witold Gruca, oprac. muz. Bohdan Wodiczko, scen. Xymena Zaniewska, red. Tadeusz Kański.

Program 6 XII, TV Katowice.

1970 KŁĄTWA Stanisław Wyspiański.

Oprac. tekstu, reż. i scen. Konrad Swinarski, reż. tv Włodzimierz Gawroński, muz. Stanisław Radwan.

Program 27 VII, TV Kraków (przedstawienie Starego Teatru im. Modrzejewskiej w Krakowie w ramach VII Telewizyjnego Festiwalu Teatrów Dramatycznych, prem. 1 XII 1968).

1974 SĘDZIOWIE, film telewizyjny. Scenariusz Konrad Swinarski na podstawie sztuki Stanisława Wyspiańskiego. Realizował „Zespół X” we Wrocławiu. Zdjęcia kręcone pod Krakowem i w Wytwórni Filmów Fabularnych we Wrocławiu, 35 mm, kolor, minut 60.

Reż. Konrad Swinarski, zdj. Edward Kłosiński, muz. Stanisław Radwan.

Emisja 29 XI, TV Warszawa, progr. I. (11 IX 1974 film był prezentowany na I Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku).

Publikacje Konrada Swinarskiego

Artykuły, wywiady, szkice scenograficzne, rysunki 1953—1978

W 1978 r. Maria Eysmonth opublikowała bibliografię wypowiedzi i wywiadów Swinarskiego, opartą na *Bibliografii zawartości czasopism* (1953—1975) i *Polskiej bibliografii literackiej* (1953—1973). Spis przez nią sporządzony zawiera 26 pozycji.¹ Nie został jednak najprawdopodobniej skonfrontowany z tekstami, wskutek czego znajdują się w nim podstawowe błędy i nieścisłości w zapisie. Autorka nie uwzględniła na przykład zupełnie materiałów w programach do przedstawień zrealizowanych przez Swinarskiego w Polsce i za granicą, pozycji opublikowanych w prasie zagranicznej (poza jednym wyjątkiem, zresztą źle opisanym) oraz nie odnotowanych w obu wymienionych bibliografiach materiałów polskich z czasopism i druków zwartych, których — jak się okazuje — jest wcale nie tak mało.

Niniejszy spis obejmuje 72 pozycje. Uwzględniła wszystkie pozycje Konrada Swinarskiego zamieszczone w programach do jego przedstawień oraz — mam nadzieję — pełny zestaw tekstów i wywiadów opublikowanych w Polsce. Natomiast bibliografia materiałów z czasopism zagranicznych jest zapewne jeszcze ciągle daleka od kompletności. Jej uzupełnienie wymaga przeprowadzenia systematycznej kwerendy w bibliotekach i archiwach zwłaszcza tych krajów i teatrów, w których pracował Swinarski. Autor spisu nie miał takiej możliwości.

Uwzględniam tu wyłącznie pozycje ogłoszone drukiem. Do spisu włączyłem również szkice scenograficzne i rysunki Swinarskiego, a ponadto jego listy i ważniejsze wypowiedzi przytoczone w tekstach innych autorów.

¹ M. Eysmonth, *Bibliografia polskich prac o Konradzie Swinarskim i jego teatrze*. (w:) *Teatr Konrada Swinarskiego. Rekonesans*. Pod redakcją Eleonory Udalskiej. Katowice 1978, s. 99—101.

1955

1. [Trzy szkice scenograficzne do *Graczy* Gogola]. [w:] Mikołaj Gogol, *Gracze (Igroki)*. Kom. w 1 a. Przeł. Jerzy Wyszomirski. Wstęp i uwagi inscenizacyjne: Stanisław Bieliński i Andrzej Makarewicz. Dekoracje projektował: Konrad Swinarski. Warszawa 1955, s. 71, 74—75.

Prem. *Graczy* w ramach Warsztatu Reżyserskiego PWST w reż. Stanisława Bielińskiego i Andrzeja Makarewicza pod opieką Edmunda Wiercińskiego odbyła się 14 III 1954 w Państwowym Teatrze Nowej Warszawy.

1957

2. *U Brechta*. Rozmawiali: Konrad Swinarski, Aleksandra Korewa, «Walka Młodych» 16 VII 1957.
3. Swinarski, Z *notatnika rozmów z Brechtem*. «Nowa Kultura» 1957, nr 13, s. 2.

1958

4. Swinarski, *Bertolt Brecht 1898—1956*. [W 60 rocznicę urodzin Brechta]. «Sztandar Młodych» 8—9 II 1958.

1959

5. [Relacja Stefanii Skwarczyńskiej o wspomnieniach i notatkach Swinarskiego z seminarium reżyserskiego w warszawskiej PWST w roku akademickim 1953/54, w którym Leon Schiller analizował *Nieboską komedię* Krasińskiego]. [w:] S. Skwarczyńska, *Leona Schillera trzy opracowania teatralne „Nieboskiej komedii” w dziejach jej inscenizacji w Polsce*. Warszawa 1959, s. 584.
6. *O pracy w Berlinie, Buenos Aires i „Księżniczce Turandot” w Warszawie — mówi reżyser Konrad Swinarski*. Rozmawiał: H. M. [Henryk Malecha]. «Żołnierz Wolności» 9 I 1959, nr 8.
7. *Uczeń Brechta czeka na dobrą polską sztukę*. [Wywiad ze Swinarskim]. Rozmowę przeprowadziła J.[adwiga Radomińska-]Łazowska. «Kulisy» 1959, nr 3, s. 8.
8. *Brecht u nas i gdzie indziej*. [W ankiecie:] *Teatr od kulis*. Głos zabierali: Krystyna Skuszanka, Kazimierz Rudzki, Konrad Swinarski. Opracował: Marek Perlman. «Sztandar Młodych» 28—30 III 1959.

1960

9. k. [Maria Kosińska], *Rozmowa z Konradem Swinarskim. Teatralna nagroda młodych*. «Życie Warszawy» 26 III 1960.
10. dw [Witold Dąbrowski], *Laureat*. [Wywiad ze Swinarskim z okazji przyznania mu nagrody im. Leona Schillera]. «Współczesność» 1960, nr 8, s. 13.
11. Swinarski, *Od reżysera*. [W programie:] Warszawa, Państwowy Teatr Żydowski im. E. R. Kamińskiej. *Strach i nędza III Rzeszy* Brechta. Prem. lipiec 1960 r.

1961

12. *Brecht z bliska*. Z Konradem Swinarskim — asystentem Brechta, reżyserem teatralnym rozmawiała Krystyna Nastulanka. «Polityka» 1961, nr 6, s. 7.
13. Hen [Barbara Henkel], *Anioł zstąpił do Babilonu*. [Wywiad ze Swinarskim przed premierą w T. Dramatycznym 23 II 1961]. «Sztandar Młodych» 20 II 1961.
14. *Rozmowa z Konradem Swinarskim*. Rozmawiała: Halina Krzyżanowska. [W cyklu: „Spotkania z reżyserami”] «Nowa Kultura» 1961, nr 11, s. 4.

1962

15. E. Starowieyska i Swinarski, [2 szkice sytuacyjne, projekt dekoracji i 5 projektów kostiumów]. [W programie:] Warszawa, Teatr Współczesny. *Kariera Artura Ui* Brechta. Prem. 6 I 1962.
16. *Warszawskie premiery. Dürrenmatt po raz czwarty na scenie Teatru Dramatycznego*. [Wywiad ze Swinarskim przed premierą *Franka V*]. Rozmawiała: Irena Strzemińska. «Trybuna Ludu» 4 V 1962.
17. E. Starowieyska i Swinarski, [Projekt dekoracji i 6 projektów kostiumów]. [W programie:] Warszawa, Teatr Dramatyczny. *Frank V Dürrenmatta*. Prem. 6 V 1962.
18. *O teatrze Brechta i niemieckiej telewizji*. Z reż. Konradem Swinarskim. Notowała: Izabela Czyńska. «Ekran» 1962, nr 25, s. 14. [W cyklu: „Tele sobie rozmawiamy”].

1963

19. *Die Regiekonzeption. Ein Gespräch mit dem Regisseur Konrad Swinarski.* [W programie:] Lubeka, Bühnen der Hansestadt Lübeck. Was ihr wollt (*Wieczór Trzech Króli*) William Shakespeare. Prem. 13 IX 1963, s. 1—3.
20. [Swinarski], *Zur Inszenierung.* [W programie:] Berlin Zachodni, Schaubühne am Halleschen Ufer. Arden von Feversham. Prem. 10 i 11 XI 1963. Przekł. polski zob. poz. 25.

1964

21. *Najbardziej fascynujące przedstawienie ostatniego dziesięciolecia. Rozmawiamy z Konradem Swinarskim po jego nowym sukcesie w Berlinie Zach.* [Wywiad po premierze *Męczeństwa i śmierci Jean Paul Marata Weiss* w Schiller-Theater]. Rozmawiała: Irena Ochńio-Lubaszewska. «Express Wieczorny» 25—26 VII 1964.
22. [Swinarski], *Zur Inszenierung.* [W programie:] Berlin Zachodni, Schaubühne am Halleschen Ufer. Tarellkins Tod (*Śmierć Taretkina*) Suchowo-Kobyłina. Prem. 6 IX 1964.

1965

23. Andrzej Jarecki, *Zamiast wizyty w teatrze.* [Wywiad ze Swinarskim po przyznaniu mu nagrody krytyki zachodnioniemieckiej]. «Sztandar Młodych» 7 I 1965.
24. bz [Bożena Zagórska], *Rozmowy przy pół czarnej.* Berlin—Tel-Awiv—Kraków—Warszawa. [Wywiad ze Swinarskim przed premierą Ardena z Feversham w Starym Teatrze]. «Echo Krakowa» 16 V 1965.
25. [Swinarski], *Uwagi do inscenizacji.* Przeł. Edyta Sicińska. [W programie:] Kraków, Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej. Arden z Feversham. Prem. 23 V 1965. Pierwodruk zob. poz. 20.
26. KR. ZB. [Krystyna Zbijewska], *Nieboska!* [Wywiad ze Swinarskim z okazji premiery w Starym Teatrze]. «Dziennik Polski» 9 X 1965.
27. Eva Collani, *Konrad Swinarski probt im Schillertheater. Sein Trick gegen Lampenfieber: Rückfahrkarte immer in der Tasche.* [Wywiad podczas prób *Samstagnacht und Sonntagmorgen Sil-litoe* w adapt. Brechta, prem. 3 XII 1965]. «Bild Zeitung» 16 XI 1965.

1966

28. *O dramacie romantycznym. Rozmowa z Konradem Swinarskim i Stefanem Treuguttem*, [Z ramienia redakcji rozmowę prowadziła Maria Czannerle]. «Teatr» 1966, nr 19, s. 3—6. [W cyklu rozmów o polskim dramacie narodowym].

1967

29. *Szukałem po świecie, znalazłem w Krakowie*. [Wywiad ze Swinarskim]. Rozmawiała: Jadwiga Radomińska. «Kulisy» 1967, nr 10, s. 5. [Toż. W:] J. Radomińska, *Spotkania zapisane. Rozmowy z ludźmi nauki i sztuki*. Przedmowę napisał Tadeusz Breza. Wyd. II. Kraków 1973, s. 466—469.
30. *Z Konradem Swinarskim. O „Męczeństwie i śmierci Jean Paul Marata” i teatrze telewizji*. Rozmowę przeprowadziła: Irena Strzezińska. «Trybuna Ludu» 4 VI 1967.
31. *Swinarski, Kilka słów o współpracy z aktorem*. «Dialog» 1967, nr 9, s. 83—88. [Przekł. serbo-chorwacki:] Swinarski, *O saradnji sa glumcem*. [O współpracy z aktorem]. Przeł. z polsk. Slavko Šantić. «Pozorište» [Wydawca: Narodno Pozorište Tuzla] 1968, nr 4—5, s. 511—517.
32. *Swinarski, Wierność wobec zmienności*. «Polska» 1967, nr 9, s. 28—29. Toż w edycjach: ang., franc., hiszp., niem.
33. *Berlin, Kraków, Warszawa*. [Wywiad ze Swinarskim]. Rozmawiała: Zofia Sieradzka. «Świat» 1967, nr 40, s. 10—11.

1968

34. *Ewa Berberyusz, O „klasyku” i „Lutrze ze Wschodu”*. [M.in. wypowiedzi Swinarskiego o własnym przedstawieniu *Fantazego Słowackiego* w Starym Teatrze w Krakowie i o Grotowskim]. «Dokoła Świata» 1968, nr 8, s. 12—13.

1969

35. *Ende gut — alles gut. Aus einem Gespräch mit dem Regisseur Konrad Swinarski*. [W programie:] Düsseldorf, Düsseldorfer Schauspielhaus. *Ende gut, alles gut* (Wszystko dobre, co się dobrze kończy), Wiliam Shakespeare, prem. 15 III 1969.
36. *Walter Schröder, Ein Pole bringt in Hamburg ein „heisses Thema” auf die Bühne. Er lässt einen Mann verbrennen. Protest gegen den Teufel?* [Wywiad ze Swinarskim na temat

opery *Die Teufel von Loudun* Pendereckiego]. «Bild Zeitung» 14 VI 1969.

37. *Entretiens avec les gens de théâtre: Konrad Swinarski — Andrzej Hausbrandt. — Interviewing Men of the Theatre: Konrad Swinarski — Andrzej Hausbrandt.* «Le Théâtre en Pologne — The Theatre in Poland» 1969, nr 7, s. 4—11. [Wersja polska:] *Rozmowa piąta. Konrad Swinarski.* Warszawa, wrzesień 1968 r. [w:] A. Hausbrandt, *Rozmowy z ludźmi teatru. Inscenizatorzy.* Noty biograficzne opracowała Bożena Frankowska, Kraków 1973, s. 131—148.

1970

38. [Swinarski o dramacie Szekspira]. [W programie:] Helsinki, Svenska Teatern, *Slutet gott, alting gott* (Wszystko dobre, co się dobrze kończy), Wiliam Shakespeare. Prem. 18 III 1970, s. 19—20.

1972

39. *Konrad Swinarski.* [Wywiad]. [W programie:] Darmstadt, Landestheater. *Richard III* (Ryszard III), Wiliam Shakespeare. Prem. 15 I 1972, s. 15—16, 22.
40. Gotthard Böhm, *Othello kommt aus Winterthur.* «Presse» — Gespräch mit Konrad Swinarski, der an der „Burg“ Marlowe inszeniert. [Wywiad w związku z inscenizacją Edwarda II Marlowe'a w Burgtheater]. «Die Presse» 19—20 II 1972.
41. *Unser Interview mit Konrad Swinarski. Theater-wie ich es sehe.* Das Interview führte: Maciej Kuczewski. «Polnische Rundschau» 23 XI 1972, nr 47, s. 5—6.
42. [Wywiad dla PAP] *Konrad Swinarski: „Jestem reżyserem, nie teoretykiem...”* «Życie Literackie» 1972, nr 48, s. 14.

1973

43. *Konrad Swinarski o „Dziadach”.* Notował Zbigniew Taranienko. «Literatura» 1973, nr 1, s. 6.
44. *Recepta na reżysera idealnego.* [Wywiad ze Swinarskim w przeddzień premiery *Dziadów* Mickiewicza]. Rozmawiała: Elżbieta Grzegorzczuk. «Echo Krakowa» 17—18 II 1973.
45. *Swinarski, O „Dziadach”.* [W programie:] Kraków, Stary Teatr im. Modrzejewskiej. *Dziady* Mickiewicza. Prem. 18 II 1973, s. 5—

- 23 i szkic rozwiązywania przestrzeni w przedstawieniu, m. ss. 16 i 17. Przedruk fragmentów pt. *Z notatek reżysera* zob. poz. 47.
46. *Ambiwalencja*. Z Konradem Swinarskim rozmawia Zbigniew Taranienko. «Argumenty» 1973, nr 24, s. 8—9.
47. Swinarski, *Z notatek reżysera*. «Polska» 1973, nr 8, s. 10—11. Zob. poz. 45. Toż w edycjach: ang., franc., hiszp., niem.
48. *Teatr żywego człowieka*. Rozmowa z Konradem Swinarskim. Rozmawiała: Anna Schiller. «Kultura» 1973, nr 31, s. 1, 4—5.
49. Swinarski, *Chętnie bym wrócił do „Opery za trzy grosze”*. «Teatr» 1973, nr 14, s. 13. [Wypowiedź w ankiecie pt. „Brecht dzisiaj”].
50. *Pilnie zważam na nawarstwianie się tradycji*. Rozmowa z Konradem Swinarskim. Rozmawiała: Janina Szymańska. «Ekran» 1973, nr 34, s. 12—14.
51. *Konfrontacja z rzeczywistością...* [Wywiad ze Swinarskim]. Rozmawiał: Jan Kłossowicz. «Literatura» 1973, nr 40, s. 1, 6—7.
52. *Musiąłem się odważyć na coś wielkiego*. Rozmowa z reżyserem Konradem Swinarskim. Rozmawiała: Halina Murza-Stankiewicz. «Wiadomości» [Wrocław] 1973, nr 42, s. 13.

1974

53. *Rozmowa po próbie*. Jan Błoński — Konrad Swinarski. [W programie:] Kraków, Stary Teatr im. Modrzejewskiej. Wyzwolenie Wyspiańskiego. Prem. 30 V 1974, s. 13—18.
54. *Słowa prawdziwe i kłamliwe*. Rozmowa z Konradem Swinarskim. Rozmawiał: Jerzy Niesiołbédzki. «Życie Literackie» 1974, nr 29, s. 7, 13.
55. *Co mnie fascynuje?* [Wywiad ze Swinarskim]. Rozmawiała: Lidia Nowicka. «Kurier Polski» 10—11 VIII 1974.
56. *Konrad Swinarski*. [Wywiad]. «Życie Warszawy» 13 VII 1974, (Laureaci Nagród Państwowych).

1975

57. *Mówią Anna Polony i Konrad Swinarski*. Dwa motywy: Kraków i „Hamlet”. Rozmawiała: Bożena Zagórska. «Trybuna Ludu» 13 III 1975.
58. *W sztuce proces dochodzenia do prawdy ważniejszy jest niż rezultat...* Rozmowa z Konradem Swinarskim. Rozmawiała:

- Elżbieta Morawiec. «Magazyn Kulturalny» [Kraków] 1975, nr 2/14, s. 39—41. Przedruk: «Profile» [Rzeszów] 1975, nr 10, s. 26—27.
59. Wywiad z Konradem Swinarskim. Rozmawiała: Katarzyna Wiśniewska-Kępińska. «Sztuka» 1975, nr 3/2, s. 13—14. Przedruk pt. Swinarski: „Widzenie świata w jego sprzecznościach” zob. poz. 64.
60. Swinarski, *Le mystère de l'inextricable. — The Mystery of the Unexplained*. «Le Théâtre en Pologne — The Theatre in Poland» 1975, nr 4—5, s. 22. Przekład polski zob. poz. 63.
61. [Życiorys Swinarskiego z 28 IV 1962 i fragmenty jego wywiadów z lat 1958—1975]. [w:] K. Mroziewicz, *Życie niedokończone*. «ITD» 1975, nr 37, s. 18—19.
62. [List Konrada Swinarskiego do Lili Brik. Warszawa, 29 VI 1975]. «Kultura» 1975, nr 37, s. 11; *Lettre de Konrad Swinarski à Lili Brik — Konrad Swinarski's Letter to Lili Brik*. «Le Théâtre en Pologne — the Theatre in Poland» 1976, nr 2, s. 25.
63. Swinarski, *Tajemnica tego, co niewyjaśnione*. «Teatr» 1975, nr 21, s. 5. Zob. poz. 60.
64. Swinarski: „Widzenie świata w jego sprzecznościach”. Rozmawiała K[atarzyna] Wiśniewska-Kępińska. «Teatr» 1975, nr 21, s. 6—7. Zob. poz. 59.
65. [List Swinarskiego do «Życia Literackiego» z początku lipca 1975 r., fotokopia pierwszej strony tego listu oraz rysunek wykonany przez Swinarskiego 17 VIII 1975 „Dom matki w Wieliczce”]. [w:] Barbara Swinarska, *List do Zygmunta*. «Życie Literackie» 1975, nr 45, s. 12—14.
66. Anna Iwicka-Okońska, *List Konrada Swinarskiego o „Nie-Boskiej komedii”*. [List z lutego 1974 r.]. «Życie Literackie» 1975, nr 47.

1976

67. Swinarski, *Ostatni wywiad*. [Nagrane w d. 28 i 29 VI 1975 w Warszawie przez Natellę Baszyndżagian] «Dialog» 1976, nr 1, s. 106—113.
68. [Podanie Swinarskiego do Dyrekcji Starego Teatru w Krakowie o zwolnienie go ze stanowiska reżysera, 5 IV 1969 oraz list do J. P. Gawlika w sprawie *Opery za trzy grosze*, lato 1975].

- [w:] J. P. Gawlik, *Krakowskie lata Konrada Swinarskiego*. «Dialog» 1976, nr 1, s. 120, 127.
69. *O życiu teatru, po prostu*. [Rozmowa z udziałem Erwina Axera, Petera Steina i Konrada Swinarskiego, nagrana w Warszawie d. 27 VI 1975]. Przeł. i oprac. Jerzy Koenig. «Dialog» 1976, nr 1, s. 134—143.
70. Kazys Saja, *Swinarski, płaczki litewskie i „Dziady”*. [M.in. list Swinarskiego do autora artykułu z 9 X 1972]. «Życie Literackie» 1976, nr 12, s. 7.

1978

71. *Wbić z powrotem w ciało*. Jan Błoński, Konrad Swinarski. [Rozmowa nagrana w maju 1974 r. w Krakowie]. «Dialog» 1978, nr 1, s. 114—117.
72. Swinarski, *O „Wyzwoleniu”*. [Oprac. i podał do druku Z. Osiński]. «Dialog» 1978, nr 8, s. 139—141.

Uzupełnienia

Do powyższego spisu publikacji należy jeszcze dołączyć:

1. *Reżyseria — rzecz pasjonująca. Rozmawiamy z Konradem Swinarskim*. Rozmawiała Ebon [Ewa Boniecka]. «Kurier Polski» 13 V 1958, nr 111.
2. *O teatrze Brechta i bombach na widowni rozmawia „dookoła światka” z Konradem Swinarskim*. Rozmawiał z o. [Zygmunt Ołdakowski]. «Dookoła Światka» 23 VIII 1959, nr 82, dod. do «Dookoła Świata» 23 VIII 1959, nr 295, s. 20.

W latach 1979—1990 ukazały się przede wszystkim:

1. Konrad Swinarski, *Wierność wobec zmienności*. Wstęp Marta Fik. Wybór i opracowanie: Marta Fik i Jacek Sieradzki. Przypisy Jacek Sieradzki, Warszawa 1988.
2. Józef Opalski, *Rozmowy o Konradzie Swinarskim i „Hamlecie”*, Kraków 1988.

Ponadto Barbara Swinarska opublikowała na łamach «Dialogu» (1990, nr 8) i «Teatru» (1990, nry 9, 10 i 11) listy Konrada Swinarskiego do niej z lat 1952—1956.

Warszawa, 4 marca 1991 r.
Zbigniew Osiński

Indeks osób i utworów scenicznych

- A. B. („Observer Review”) 286
 ab („Trybuna Ludu”) 292
 Abramow Jarosław 325
 Adamik Laco 283, 287, 289
 Adamik-Romanek Barbara 274
 Adamski Jan 268
 Albonese Nino 322
 Amico Fidele d' 255, 319
 And. zob. Urbańczyk Andrzej
 Angelini Amilcare 321
 Aniol Edward 256, 277, 321, 322
 Anonim elżbietański 34, 232,
 267, 301, 303, 318, 326
Złośna i prawdziwa trage-
dia Pana Ardena z Fevers-
ham w hrabstwie Kent przez
nieznanego autora opowie-
dziana... 34—38, 79, 232, 233,
 246, 247, 252, 267, 268, 301, 303,
 317, 318, 326, 331
 Anski Gizla 318
 Ansorge Peter 291
 Appen Karl von 242, 313, 323
 Arutunian Rouben Ter 320
 Arystofanes 24, 243, 304, 314
Ptaki 24, 25, 243, 304, 314
 Auden Wystan Hugh 254, 319
 Auerbach Erich 186
 August Erdmut 319
 Augustyn Rafał 258, 322
 Axer Erwin 16, 17, 233, 240,
 246, 295, 315, 316, 336
 Bachtin Michail M. 245
 Baird Tadeusz 316
Jutro 316
 Balicki Witold Stanisław 283
 Baliński Stanisław 286
 Barber J. 286
 Bardini Aleksander 326
 Barnert R. 327
 Baszyndżagian Natella 62, 241,
 246, 247, 250, 257, 274, 277,
 283, 289, 320, 335
 Bączek Jerzy 280, 282
 Bąk Bogdan 279
 Becker Anne 97, 247, 326
 Becker Maria 97, 317
 Bednarska Maria 270, 274
 Bednarz Aleksander 140, 268,
 270, 273
 Beer Otto F. 297
 b. f. („Teatr”) 283
 Bellag Lothar 242, 313, 323
 Belusiak Bronisława 283
 Benaglio Roberto 319
 Benn Maurice B. 259
 Benois Nicola 319
 Berberyusz Ewa 332
 Bereznicki Jan (Bereznickij J.)
 241, 256, 277, 320
 Berg Alban 309
Wozzeck 309
 Berge Dieter 242, 313, 323
 Berger Jaroslav 321
 Berger Jan 259
 Bergman Ingmar 310
 Bertini Gary 253, 293, 318, 319
 Beylin Karolina 271
 Bielecka Joanna zob. Walaszek
 Joanna
 Bieliński Stanisław 329

- Bieniewski Henryk 279
 Billington M. 286
 Bińczycki Jerzy 93, 141, 268,
 270, 273, 278, 279
 Biskup Edith 246, 316
 Błautowa Janina 283
 Błażewicz Olgierd 289
 Błoński Jan 50, 75, 83, 91, 176,
 233, 249, 252, 253, 261, 263,
 272, 277, 280, 289, 292, 319,
 334, 336
 Bobbé Izabela 286
 Bober Jerzy 267—269, 271—273,
 275, 277, 279, 280, 283, 289
 Bobrownicka Maria 284
 Bohländer-Schmidt Günther
 320
 Böhm Gotthard 333
 Bohrer Hans 318
 Bok Józef 316
 Bołtuć Irena 271, 276
 Boniecka Ewa 336
 Borkowska Anna 289
 Borowiec Kazimierz 283
 Borzym Juliusz 324, 325
 Bosak Barbara 140, 233, 273,
 282
 Bradbrock M. C. 261
 Bratkowski Jan 314
 Brecht Bertolt 14, 15, 17, 18,
 20—27, 29—33, 38, 44, 46—52,
 55, 62, 80, 92, 232, 240—246,
 297, 300, 301, 303—305, 307,
 308, 312—316, 322—325, 329—
 —331, 334
Karabiny pani Carrar 18, 241,
 300, 301, 303, 312, 322, 323
Kariera Artura Ui 32, 246,
 297, 315, 316, 330
Matka Courage i jej dzieci
 17, 48
Opera za trzy grosze 22, 24,
 27, 29, 88, 242, 243, 301, 303—
 —305, 308, 313, 314, 316, 323,
 334, 336
*Pan Puntila i jego sługa Mat-
 ti* 21, 22, 242, 301, 303, 313, 324
*Proces Joanny d'Arc w Rouen
 w roku 1431* 305, 325
Strach i nędza III Rzeszy 20,
 26, 27, 242, 244, 301, 303, 313,
 314, 323, 330
*Ten, który mówi tak, i ten,
 który mówi nie* 24—26, 243,
 301, 303, 304, 313, 323, 324
Wyjątek i reguła 241, 304,
 323
Życie Galileusza 20, 307, 308
 Brett David 304, 318
 Breza Tadeusz 332
 Brik Lili 335
 Broll Urszula 14
 Broniewski Władysław 243, 313,
 314, 316, 323
 Broszkiewicz Jerzy 301, 305,
 325
*Mędzy poniedziałkiem a so-
 botą* 301, 305, 325
 Brylińska Krystyna 270, 280,
 282, 293
 Brzostowiecka Maria 276, 277,
 280
 Büchner Georg 17, 50, 65, 79,
 80, 126—130, 137, 240, 259, 270,
 302, 303, 306, 319, 326
 Lenz 129
Leonce i Lena 129, 307
Śmierć Dantona 129, 259, 307
Woyzeck 15, 17, 49, 50, 52—54,
 57, 62, 79—81, 87, 89, 126—138,
 145, 223, 240, 249, 251, 259,
 270—272, 301, 303, 306, 309,
 319, 326
 Bukowska Miłoslawa 289
 Burkhard Paul 245, 316
 Bury Stefan Edward 271, 273,
 281, 290
 Burzawa Ewa 256
 Burzyński Tadeusz 279, 291
 Buski Tadeusz zob. Burzyński
 Tadeusz
 Buszewicz Andrzej 268, 270,
 282, 292, 293, 322
 Byrski Tadeusz 306

- Charlton H. B. 261
Chlebowicz Joanna 257, 283
Chwistek Leon 239, 311
Chydenius Kaj 256, 280, 320
Ciecierska Bożena 269
Ciepiela Ewa 274, 280, 282
Cocteau Jean 303, 315
Colasanti Veniero 322
Collani Eva 331
Coveney M. 286
Csató Edward 269
Csokor Franz Theodor 307
Cybińscy, rodzina 11
Cybiński Mieczysław 10, 11
Cybulski Zbigniew 101
Cywińska-Adamska Izabella 317
Czanerle Maria 242, 249, 258, 269, 332
Czarnecki Bogusław 275
Czerepanow J. 274
Czyńska Izabela 305, 330
Czyż Henryk 255, 320
- Danielou Jean 315
Danowicz Bogdan 277
Daszyński Ignacy 214, 221
Dąbrowski Marek 270
Dąbrowski S. 287
Dąbrowski Witold 308, 330
Dejmek Kazimierz 189
Delaney Shelagh 27, 244, 303, 309, 314
 Smak miodu 27, 28, 244, 252, 303, 309, 314
Demarczyk Ewa 309
Dessau Paul 242, 313, 324
Dobiosch-Mack zob. Mack-Do-biosch
Dobrzański Edward 267, 268, 282
Domagalik Krzysztof 287
Domina Fritz 317
Dostojewski Fiodor 245
Drasković Boro 291
Dress Michael 244, 314, 324
Drewnowski Tadeusz 289
Drozdowski Bohdan 283
Dubowicz Wanda 315
Dubrawska Mirosława 36, 79, 83, 84, 145, 146, 233, 267, 268, 272, 273
Dukiet Margita 268, 274, 280, 282, 320, 321
Dürrenmatt Friedrich 30, 31, 84, 245, 246, 254, 269, 303, 305, 315, 316, 319, 330
 Anioł zstąpił do Babilonu 30, 245, 303, 315, 329
 Frank V 30, 245, 303, 316, 330
 Przygoda pana Trapsa 269, 297, 305, 326
 Romulus Wielki 84, 254, 303, 319
Dwornicki Józef 267, 268, 274
Dymna Anna 252, 255, 283, 293
- (eb) („Życie Warszawy”) 292
Eberhardt Konrad 276
Eco Umberto 47, 248, 249
Eichlerówna Irena 300
elg. zob. Grzegorzczak Elżbieta
El. Żm. zob. Żmudzka Elżbieta
Etkind Efim Grigorewicz 316
Eurypides 88, 254, 304, 305, 310, 311, 319
 Bachantki 88, 254, 298, 304, 305, 310, 319
Eysmonth Maria 296, 328
- Fabisiak Aleksander 233, 274, 276, 280, 282, 293
Fabisiak Kazimierz 148, 267, 273, 276
Fast Howard 297, 312
 Trzydzieści srebrników 297, 312
Fedeki Ziemowit 325
Fedorowicz Jerzy 282
Feldman Stefan 221
Fergusson Francis 253, 261
Fijewska Barbara 242, 243, 298, 299, 313, 314, 322, 324
Fik Marta 273, 275, 277, 280, 283, 289, 291, 292, 336
Filipski Ryszard 267, 268

- Filler Witold 271, 275, 281, 283,
 289, 292
 Filus Zbigniew 267, 268
 Fischer Günter 318
 Fiut Aleksander 283
 Flaszen Ludwik 37, 247, 267
 Flatter Richard 255, 280, 320
 Flesch Hans 246, 317
 Fluchère Henri 176, 261
 Forster P. 286
 Franciszek Józef I, cesarz au-
 striacki 221, 222
 Frankowska Bożena 273, 275,
 333
 Fredro Aleksander 16
 Zemsta 16
 Freud Sigmund 176
 Fried Erich 246, 255, 256, 316,
 320, 321
 Frigerio Ezio 98
 Frołow Władimir 274
 Frühling Jacek 271
 Frye Northrop 261

 Gajda Mieczysław 313
 Gajek Konrad 241, 300
 Gałczyński Konstanty Ildefons
 159, 167, 168, 171, 276, 321, 324
 Garewicz Jan 245, 315
 Gawęda Stanisław 237
 Gawlik Jan Paweł 72, 92, 98,
 251, 255, 256, 269, 273, 277,
 283, 284, 286, 291—294, 296,
 311, 336
 Gawroński Włodzimierz 326,
 327
 Gay John 308
 Gazda Michał 316
 Gehlen Elmar 320
 Genet Jean 48, 82, 83, 88, 92,
 106, 232, 253, 254, 272, 302,
 303, 306, 311, 319
 Balkon 106, 311
 Parawany 106, 311
 Pokojówki 75, 82—84, 88, 102,
 104, 233, 253, 254, 272, 303,
 306, 311, 319
 Gide André 303, 315

 Giżycki Henryk 278, 280
 Glapa Jerzy 316
 Godlewska Joanna 246
 Goethe Johann Wolfgang von
 33, 50, 103
 Faust 103
 Gogol Mikołaj 329
 Gracze 329
 Golińska Agnieszka 284
 Goliński Leszek 271
 Gołas Wiesław 25
 Gombrowicz Witold 66
 Gonczarski Edmund 284
 Gorazdowski Jerzy 324
 Gorki Maksym 17, 309
 Jegor Bułyczow 309
 Matka 17
 Gozzi Carlo 24, 243, 304, 314
 Księżniczka Turandot 24, 25,
 243, 304, 308, 314, 329
 Górecki Lech 322
 Grabowski Juliusz 282, 288, 293
 Grąbka Mieczysław 293
 Greń Zygmunt 235, 238, 241,
 247, 255—258, 267, 269, 271,
 272, 275, 277, 279, 284, 287, 289,
 293, 307, 335
 Grodzicki August 267, 271, 273,
 277, 279, 281, 284, 289
 Gronkowski Stanisław 260, 268,
 270, 273, 274, 276, 282, 293, 321
 Grotowski Jerzy 73, 85, 254,
 284, 332
 Gruca Witold 243, 314, 315, 325,
 327
 Gruntz George 244, 321
 Gruza Jerzy 325
 Grzegorzczak Elżbieta 287, 306,
 333
 Grzegorzewski Jerzy 296
 Grzesiuk Stanisław 31
 Guardia E. La 173, 261
 Güntner Jan 282
 Gutzwiller Andreas 244, 246,
 247, 316, 317, 326

 Haas Jörg-Dieter 317, 326
 Halberda Marek 242, 257, 262,
 284

- Halcewicz Hanna 282, 288
Hamm Arthur 256, 277, 322
Han Ewa 291
Hanuszkiewicz Adam 257, 269, 322
Harlan Thomas Christopher 26, 27, 244, 301, 304, 314, 324
 Bez pomocy Anioła. Kronika z getta warszawskiego 26, 27, 34, 244, 301, 304, 314, 324
Harlan, ojciec Thomasa 244
Hasse Monika 244, 314, 324
Hausbrandt Andrzej 248, 279, 281, 284, 289, 333
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 48
Hemingway Ernest 305, 323
 Mordercy 305, 323
Henkel Barbara 287, 291, 330
Hensel Georg 256
Henze Hans Werner 88, 254, 298, 304, 319
Herbig Lutz 318
Hildesheimer Wolfgang 97, 256, 296, 304, 321
 Mary Stuart 97, 256, 296, 304, 321
Hobson H. 286
Hoffman A. 291
Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 50
Holland Agnieszka 289
Horecka Irena 300
H. P. („Dziennik Ludowy”) 275
Hübner Zygmunt 72, 79, 86, 92, 105, 233, 251, 252, 307
Huk Tadeusz 293
Huppert Hugo 247, 317
Husanen Päivi 256
Huxley Aldous 255, 303, 320
Ibsen Henrik
 Upiory 104
i.c. („Express Wieczorny”) 277
Iden Peter 256
Inclán Ramón Maria del Valle 104, 311
 Słowa Boże 104, 311
Ionesco Eugène 302, 306
Iredyński Ireneusz 93, 278, 279, 304, 306, 309, 321
 Jasełka moderne 309
 Żegnaj, Judaszu 93, 233, 278—
 —280, 304, 306, 321
Iwaszkiewicz Jarosław 81, 269
Iwicka-Okońska Anna 307, 335
Jabłkowska Róża 261
Jabłonkówna Leonia 267, 269, 275
Jabłoński Mieczysław 282
Jachimczak Krzysztof 248, 256
Jakimowicz Irena 239
Jakowlew A. 274
Jakubiec Małgorzata 268, 270
Jalkanen Kauko 280, 320
Janiga Henryk 243, 314
Janion Maria 284
Janitzky Michael 317
Janowicz, koleżanka Swinarskiego z Dziekanki 16
Janowicz Leon 294
Janssens Peter 255, 280, 320
Jarecki Andrzej 24, 26, 233, 243, 267, 271, 304, 314, 325, 331
Jarnuszkiewicz Anna 319, 326
Jarocki Jerzy 86
Jarońska Izabela 284, 290
Jarosz Rajmund 280, 282
Jarzynówna-Sobczak Janina 315
Jasińska Zofia 277, 284
Jasnorzevska Halina 316
Jastrzębska Zuzanna 281, 284, 290
Jastrzębski Marian 267, 268
Jaszcz zob. Szczepański Jan Alfred
Jaśkiewicz Maciej 319
Jedlewska Joanna 316
Jeleński Jerzy 267, 318, 326
Jepsen Klaus 317
Jędrusik Kalina 23, 25
Jędrusik Klaudiusz 14
Jędrzejczak Janusz 246, 314, 316

- Jędrzejczyk Olgierd 291
 Jędrzejowski Bogdan 295
 Jodłowski Marek 290
 Jogalla Jerzy 277
 Jordan Fred 244, 314, 324
 Józefczak Zygmunt 282, 288, 293
 Jurasz Tadeusz 267, 268, 276, 280, 282, 288, 293, 318, 321
 Jurkowski Jan 308
 Tragedya o polskim Scyluruse 308

 Kacprzycka Ewa 281, 294
 Kaczor Kazimierz 268, 270, 282, 322
 Kajzar Helmut 269, 271, 273
 Kallanwaar Michael 249, 251, 255, 259, 319
 Kallman Chester 254
 Kamińska Alicja 268, 282, 288
 Kamińska Ida 244, 314
 Kanold Barbara 287
 Kansy Maria 8, 9, 236, 237
 Kański Tadeusz 327
 Karczewska-Markiewicz Zofia 243
 Kardaś Grzegorz 243, 316
 Karetnikow Nikołaj 241, 256, 320
 Karkoszka Elżbieta 102, 233, 252, 276, 282, 293
 Karpiński Maciej 275, 278, 281, 284, 290
 Karren Tamara 290
 Kavish Ehud 319
 Kazimierczyk Barbara 269, 272, 287
 Kelera Józef 269, 272, 279, 284, 290
 Keller Willy 244, 316, 321
 Kellner Irena 295
 Kemmer Joachim 317
 Kępińska Elżbieta 28
 Kępiński Antoni 99
 Kępiński Zdzisław B. 300
 Kica Janusz 256
 Kielanowski Leopold 286
 Klasa Józef 256, 257
 Kleist Heinrich von 17
 Rozbity dzban 17
 Klem Katarzyna 279
 Klingenberg Gerhard 98, 298, 322
 Klosmanowa, nauczycielka 8
 Kłapa Mieczysław 236, 237
 Kłoda A. 287
 Kłosińska M. 279
 Kłosiński Edward 275, 287, 327
 Kłossowicz Jan 251, 269, 271, 273, 275, 279, 281, 284, 290, 334
 Knight G. W. 173, 261
 Knoppówna Danuta 315
 Kociniak Marian 29
 Koenig Jerzy 50, 238, 249, 259, 271, 273, 336
 Kohansky Mendel 82, 253
 Kolasińska Ewa 288
 Kołaczowski Stefan 260
 Komar Mieczysław 324
 Komarnicka Wacława 244, 314
 Komorowska Małgorzata 269
 Konieczna Romana 284
 Konieczny Zygmunt 100, 157, 189, 213, 276, 281, 288, 289, 321, 322
 Kopit Arthur 253, 304, 318
 O mój tato, biedny tato... 253, 304, 318
 Körber Hilde 314, 324
 Korewa Aleksandra 240, 242, 243, 329
 Körling M. K. 247
 Korzeniewski Bohdan 16, 17, 239
 Kosińska Maria 269, 281, 330
 Kosiński Jan 315, 316
 Kosiński Ryszard 271—273, 279, 287
 Kosiorek Wacław 241, 298, 299, 313
 Kott Jan 81, 96, 269
 Kougan Edward 323
 Kowalski Władysław 28
 Kox Zbigniew 290

- Kozak Andrzej 101, 274, 276,
280, 282, 288
Kozmian Stanisław 167, 171,
178
Kółakowski Feliks 282
Krafftówna Barbara 25
Krajewska-Wieczorek Anna
290
Krakowski Wojciech 126, 270,
319, 326
Kral Andrzej Władysław 284,
290, 292
Krasiński Zygmunt 17, 65, 77,
79, 111, 114, 115, 118, 119, 124,
125, 232, 241, 258, 268—270,
285, 302, 304, 307, 310, 318,
329
Nie-Boska komedia 15, 17,
49, 50, 52—54, 60, 62, 75, 76,
79—81, 83, 87, 89, 90, 106,
111—125, 141, 152, 223, 232,
241, 253, 258, 268—270, 304,
307, 310, 318, 329, 331, 335
Krawczykowski Zbigniew 241,
242, 246, 251, 312, 313, 322—
—324
Krebsówna Romana 319
Kreczmar Jerzy 17, 239
Kreidl Heinz 322
Krendelsberger H. 284
Krenz Jan 316
Kruczkowski Leon 309
Pierwszy dzień wolności 309
Kruszewska Wanda 268, 270,
280, 282
KR. ZB. zob. Zbijewska Kry-
styna
Krzemień Teresa 275, 281, 284,
292, 294
Krzywicka Irena 245, 246, 315,
316
Krzywobłocka Bożena 290
Krzyżagórski Klemens 269
Krzyżanowska Halina 243, 245,
330
Krzyżanowski Jan 293
K.Ś. zob. Świerczewska Kry-
styna
KTT zob. Toeplitz Krzysztof
Teodor
Kubacki Wacław 81, 269
Kubala M. 287
Kubiakowa Danuta 315, 317
Kucharski Krzysztof 292
Kucia Maciej 284
Kuczewski Maciej 333
Kudliński Tadeusz 267, 269,
273, 275, 284, 290
Kuklewicz Roman 315, 316
Kulmowa Joanna 246, 254, 315,
316, 319
Kunstmann Heinrich 325
Kurpan Wojciech 100
Kurpiński Karol 327
Kuźniakówna Halina 280, 282,
293
Kuźnicka Danuta 293
Kwiatkowska Halina 268, 282,
286
Kwinta Tadeusz 277
Kydryński Juliusz 261, 278, 281,
287, 294
Kydryński Lucjan 278, 287
Lamb Charles 178
Lankiewicz Henryka 324, 325
Laskowska Wanda 312
Lassek Ewa 83, 84, 116, 175,
268, 272, 280
Lau Jerzy 245, 315
Laurentowski Zenon 242, 304,
313
Kot w butach 242, 304, 313
Lec Stanisław Jerzy 315, 324
Lech Marek 101, 276, 278, 280,
281, 321, 322
Lecoq Jacques 247, 317
Lenczowscy, rodzina 12, 238,
239
Lenczowska Barbara 237
Lenczowska Marcela 237
Lenczowski Adam 237
Lenczowski Karol 237
Lenneweit Hans W. 254, 319
Lenya Lotte 24
Lepecki Mieczysław 245
Lesińska Wanda 10

- Lesiński Bogdan 11
 Leśniak Zdzisław 25
 Lewandowski Jan F. 10, 236, 238—240
 Lewandowski M. 287
 Liczbińska, siostra Irmgardy Swinarskiej 9
 Liebknecht Karol 33
 Liljelund Christer 280, 320
 Lillie Roland 321
 Linack Volker 321
 Lincovsky Cipé 26
 Lindemann R. 271
 Lis Stanisław 280
 Lisowski Jerzy 315
 Löbbert Wolfgang 256, 321
 Loedl Bolesław 268, 276
 Lubaszenko Edward 288, 292, 293
 Luberadski Euzebiusz 268, 282, 288
 (ludź) („Dziennik Polski”) 287
 Luksemburg Róża 33
 Lupa Krystian 69, 70, 104, 251, 255
 Lusztig Marek 243, 313, 323
 Lutog niewski Tadeusz 270

 Łaguna Piotr 242, 249, 257, 262, 284
 Łazowska, sąsiadka Swinarskich w Wieliczce 236
 Łempicki Zygmunt 33, 34, 246
 Łodyński Wojciech 267, 268
 Łomnicki Tadeusz 32, 106, 246
 Łopatko, koleżanka z Dziekan-ki 16

 (ma) („Przekrój”) 287
 Machaj Halina 323
 Mack-Dobiosch 247, 317
 Madajczyk Czesław 327
 Magdziak Agnieszka 290, 294
 Majakowski Włodzimierz 38, 39, 106, 247, 257, 303, 309, 317, 322
 Łaźnia 309
 Pluskwa 38—40, 42—46, 79, 106, 107, 232, 247, 255, 257, 298, 303, 309, 317, 322
 Majcherek Janusz 287
 Majewski Andrzej 310, 311
 Majewski Hans Martin 247, 254, 317, 318, 319
 Mak Zbigniew 315
 Makarewicz Andrzej 329
 Maksymowicz Danuta 274, 282
 Malak Tadeusz 267, 268, 282, 288
 Malczewska-Starowieyska Ewa zob. Starowieyska Ewa
 Malecha Henryk 306, 329
 Mamoń Bronisław 269, 271—273, 275, 279, 284, 290
 Mann Tomasz 249
 Mantelli Alberto 255, 319
 Markiewicz Henryk 253, 261
 Marlowe Christopher 95, 297, 304, 321, 333
 Edward II 95, 98, 297, 304, 321, 333
 Markowski Mieczysław 269 (masz.) („Echo Krakowa”) 292
 Maśliński Józef 273, 276, 281
 Mau Waltraut 244, 316
 mb. („Kultura i Życie”) 278
 Mendel Deryk 247, 317
 Mentzel Zbigniew 292
 Michalik Jan 262, 284, 286, 290
 Michalski Stanisław 315
 Michałowska Mira 323
 Mickiewicz Adam 48, 64—66, 103, 189, 197, 210, 270, 281, 283, 285, 286—288, 300, 302, 304, 306—308, 322, 333
 Dziady 17, 53—55, 58, 60—62, 64, 65, 71, 75, 76, 90, 98—107, 189—213, 221, 223, 227, 228, 232, 240, 243, 250, 251, 257, 262, 263, 270, 281—288, 290, 300, 304, 306, 310, 322, 333, 336
 Mielewski Andrzej 213
 Miklaszewski Krzysztof 287
 Milewski D. 287
 Miller Wera 323

- Miłkowski Tomasz 292
Minkiewicz Anna 325
Minticz Lidia zob. Skarżyńska
Lidia
Mirković M. 291
Misiorny Michał 281, 285, 290
(mk) („Kobieta i Życie”) 278
Modrzejewska Helena 189
Mohr Klaus 277, 322
Moore John 322
Morawiec Elżbieta 251, 254,
271—273, 275, 278, 285, 286,
290, 292, 309, 335
Morawiec Barbara 233, 244,
248, 295
Morawski Zdzisław 276
Morgała Józef 267, 268, 270,
273, 274, 282
Mosbacher Peter 247
Mozart Wolfgang Amadeus 209
Don Juan 209
Mroziewicz Krzysztof 335
Mrozek Sławomir 32, 246, 297,
302, 303, 317
Czarowna noc 32, 246, 297,
303, 317
Zabawa 32, 246, 297, 303, 317
Mudrich H. 285
Muir K. 261
Mularczyk Andrzej 246, 305,
325
*Dobre uczynki Wojciecha
Ozdoby* 31, 246, 305, 325
Mundkowski Andrzej 244, 314
Murza-Stankiewicz Halina 306,
334
Nacht-Samborski Artur zob.
Samborski-Nacht Artur
Nadrowski Ryszard 322
Nastulanka Krystyna 242, 330
Natanson Wojciech 271, 290
Nawrot Elżbieta 235—237
Negendanck Fred 280, 320
Niedźwiecka Celina 268, 282
Niemen Czesław 309
Niesiołowski Jerzy 250, 285, 292,
334
Nietzsche Friedrich Wilhelm
176
Niwińska Zofia 146, 233, 273
Niżyński Wacław F. 278
N. N. („Teatr”) 285
Nowak Jerzy 152, 180, 233, 258,
268, 270, 274, 279, 280, 282
Nowak Józef 21
Nowakowski Mieczysław 319
Nowicka Lidia 263, 312, 334
Nowicki Andrzej 244, 267, 314
Nowicki Jan 267
Nyczek Tomasz 285, 287
Obrazcowa A. 281
Ochnio-Lubaszewska Irena 331
Ohlmarks Åke 255, 280, 320
Okońska Anna zob. Iwicka-
-Okońska Anna
Olszewska Izabela 71, 152, 180,
219, 233, 268, 270, 274, 280, 282,
288
Olszyn Władysław 268, 277, 282,
288
Ołdakowski Zygmunt 336
Opalski Józef 237, 251—253,
257, 278, 292, 294, 336
Ordon-Sosnowska Władysława
258
Ordyński Ryszard 312
Orlac Stefan 97
Orłowski Władysław 285, 290
Osiecka Agnieszka 24, 31, 243,
246, 304, 305, 314, 325
Przesada (wodewil) 31, 246,
305, 325
Osiński Zbigniew 104, 233, 239,
243, 246, 250, 254, 256—258,
263, 269, 271, 275, 285, 290,
292, 295—336
Ostaszewska Krystyna 268
Osterloff Barbara 290
Ostrowski Aleksandr N. 20
Przybrana córka 20
Otwinowski Stefan 272
Paci Enzo 249
Palitzsch Peter 242, 313, 323

- Palmstierna-Weiss Gunilla 247, 310, 317
 Pallasz Edward 24, 243, 244, 246, 313—315, 317, 323—326
 Paśić F. 291
 Pasolini Pier Paolo 95, 98, 310
Affabulazione 95, 98, 310
 Passent Daniel 292
 Paszkowska Edwarda 323—325
 Pawlak Henryk 285
 Pawlik Bronisław 29
 Peiker Peter 321
 Peiper Tadeusz 326
 Penderecki Krzysztof 88, 111, 255, 268, 298, 303, 318, 320, 333
Diabły z Loudun 88, 95, 255, 298, 303, 320, 333
 Perlman Marek 245, 329
 Perrault Charles 242, 304, 313
Kot w butach 242, 304, 313
 Piasecki Jan 287
 Pieczka Franciszek 259, 270
 Pieczyński Mieczysław 287
 Pieszczachowicz Jan 270—273, 275, 278, 281
 Pietrusińska Zofia 243, 313, 314, 316, 324
 Pinter Harold 306
 Piskorz Leszek 276, 282, 293
 Piwińska Marta 285
 Plaut (Plautus Titus Maccius) 186
 Płoński Janusz 290
 Płoszewski Leon 250
 Podczaska Liliana 274
 Podgórzec Zbigniew 268, 270
 Pokora Wojciech 25
 Polanica Stefan zob. Bury Stefan Edward
 Poleżajewa E. 278
 Pollak Seweryn 257, 322
 Poloczek Edward 11, 238
 Poloczkowie, rodzina 11
 Polony Anna 71, 74, 76, 77, 83, 84, 93, 101, 107, 122, 148, 152, 175, 177, 185, 215, 233, 251, 252, 267, 268, 270, 272—274, 276, 279, 280, 282, 288, 293, 312, 322, 334
 Prochner Jerzy 19, 241, 242, 313
 Próchnicka Romana 233, 270, 274, 276, 319
 Prószyński Stanisław 243, 314
 Prus Bolesław
Pensja pani Latter (obrazy dramatyczne wg *Emancypantek*) 16
 Prus Maciej 268, 296, 318
 Prussak Maria 233
 Przedborska Halina 278
 Przyboś Jan 239
 Przybylski D. 287
 Przybyszewski Stanisław 221
 Pstrokońska Barbara 290
 Pszoniak Antoni 122, 144, 145, 152, 233, 268, 270, 273, 274
 Pszoniak Wojciech 163, 171, 175, 177, 274, 276, 280
 Puchański Jan 272
 Puzyna Konstanty 241, 260, 267, 276
 Pysiak Krzysztof 290
 Rabczyńska Maria 282
 Raczek Tomasz 287
 Raczkowska Ewa 282
 Radecki Sigismund von 247, 317, 326
 Radomińska Jadwiga 252, 307, 329, 332
 Raducka Zofia 298
 Radwan Stanisław 126, 150, 172, 270, 274, 275, 280, 292, 310, 319—321, 326, 327
 Radwański Ryszard 326
 Radziwilowicz Jerzy 106, 107, 218, 251, 252, 282, 288, 293
 Raschig Susanne 317, 326
 Raszewski Zbigniew 233, 235, 238, 258, 263
 Rau Lieselotte 247
 Rediske Johannes 318
 Reiner Otto 40, 247, 248, 254
 Ritter Nina H. 321
 R. K. zob. Kosiński Ryszard

- Rogacki Henryk Izidor 285
 Romanowski Adam 280, 282
 Rost Anne-Marie 242, 313, 324
 Rostockij B. 274, 277
 Rozynek Marek 280, 321
 Różewicz Tadeusz 81, 253, 304—
 —306, 318, 326
 Kartoteka 79, 81, 106, 253,
 297, 304—306, 318, 326
 Röder Michael 316
 Rudziński Witold 245, 315
 Rudzki Kazimierz 245, 329
 Rumiński Tomasz 242, 313, 324
 Ruski T. 292
 Ruszkowski Wojciech 227, 267,
 268, 270, 273, 274, 276, 282,
 288, 293
 Rüllicke Käthe 242, 313, 323
 Rybski Tadeusz 282, 288, 322

 Sadecka Melania 280, 282, 288
 Sadecki Wiktor 71, 101, 151,
 181, 233, 252, 273, 274, 276, 280,
 282, 288, 293
 Sadowski Andrzej 243, 314
 Saja Kazys 250, 285, 336
 Sakowitz Wilfried 246, 316
 Samba Escola de 244, 321
 Samborski-Nacht Artur 12
 Sanzogno Nino 255, 319
 Saunders James 95, 256, 304,
 321
 Gra 95, 256, 304, 321
 Schiller Anna 61, 240, 250, 252,
 289, 302, 334
 Schiller Leon 17, 24, 240, 241,
 283, 329
 Schlegel August Wilhelm von
 178, 246, 256, 261, 277, 316, 322
 Schmidt-Bohländer Günther
 zob. Bohländer-Schmidt Gün-
 ther
 Schmidt H. 271
 Schreiber H. 272
 Schröder Ernst 41, 247, 248
 Schröder Walter 232
 Schulze-Reimpell W. 272
 Schwab-Felisch H. 272
 Schwensen Robert 244, 314,
 324
 Seghers Anna 325
 Segiet Janusz 268
 Seniuk Anna 122, 268
 Serga Maria 315
 Shabtai Yaakow 253, 318
 Shakespeare William 33, 34, 48,
 49, 52, 56, 66, 67, 82, 87, 90,
 92, 95—97, 106, 157, 172, 175,
 176, 179, 186, 187, 224, 232,
 246, 247, 251, 253, 255—257,
 260, 261, 276—278, 280, 281,
 292, 294—296, 302, 303, 306,
 308, 316, 320—322, 331—333
 Antoniusz i Kleopatra 295,
 296, 308
 Burza 308
 Hamlet 59, 64, 65, 67—70, 75,
 76, 81, 82, 93, 104—107, 170,
 224, 249, 251—253, 255, 257,
 258, 276—278, 292—294, 296,
 303, 309, 312, 334
 Jak wam się podoba 308
 Makbet 216
 Miarka za miarkę 176
 Ryszard III 95—98, 256, 303,
 309, 321, 333
 Sen nocy letniej 32, 52, 53,
 55, 56, 58, 67, 79, 92—96, 100,
 104, 157—171, 232, 252, 255,
 256, 260, 261, 276—278, 303,
 309, 321, 322
 Troilus i Kressyda 95, 98,
 256, 306, 308
 Wieczór trzech króli 32—34,
 66, 232, 246, 251, 303, 316, 331
 Wszystko dobre, co się dobrze
 kończy 32, 90, 92—95, 97,
 172—188, 255, 261, 262, 280,
 281, 295, 296, 299, 303, 321,
 332, 333
 Shlonsky Abraham 253, 293,
 318
 Sicińska Edyta 331
 Sיעiński Wojciech 242, 323,
 325

- Siemiradzki Henryk 227
 Sienkiewicz Marian 268, 285, 286
 Sier (sier.) („Głos Pracy”) 281, 292
 Sieradzka Zofia 306, 332
 Sieradzki Jacek 250, 253, 287, 294, 336
 Sillitoe Alan 304, 318, 331
 Sobotni wieczór i niedzielny poranek 304, 318, 331
 Sinai Eli 253, 293, 299, 318
 Sinko Grzegorz 278, 281, 287
 Skaruch Witold 313
 Skarżyńska Lidia 82, 139, 233, 239, 255, 257, 273, 292, 300, 309, 319, 320
 Skarżyński Jerzy 82, 139, 233, 239, 255, 257, 273, 292, 300, 309, 319, 320
 Skrowaczewski Stanisław 320
 Skuszanka Krystyna 245, 329
 Skwarczyńska Stefania 241, 329
 Slote B. 261
 Sławiński Adam 326
 Słojewska Halina 233, 276
 Słojkowski Marian 268, 282, 288, 293
 Słomczyński Maciej 106, 180, 261, 262, 267, 280, 292, 294, 318, 321, 326
 Słowacki Juliusz 65, 87, 92, 139—141, 143, 273, 274, 300, 302, 304, 310, 319, 332
 Fantazy 67, 87, 88, 90, 102, 106, 139—149, 223, 273, 274, 300, 304, 310, 319, 332
 Kordian 270
 Smela Bolesław 274, 276, 293
 Smólska Hanna 268, 280, 282, 288
 Sobczak-Jarzynówna Janina
 zob. Jarzynówna-Sobczak Janina
 Sobieski Jacek 322
 Sobierajska Irena 325, 326
 Sofokles 303, 315
 Sokołowski Jerzy 291, 292
 Sosnkowski Kazimierz 236
 Specht Bernhard 317, 318
 Spiel Hilde 256, 321
 Sroczyńska Krystyna 285
 Srokowski Konstanty 65, 223, 250
 stan. bal. zob. Baliński Stanisław
 Stanek Zdzisław 17
 Stanisława, gospodyni Irmgardy Swinarskiej 9, 11, 236
 Stankiewicz Roman 282, 288, 293
 Stanković R. 291
 Stańczak Marian 244, 314
 Stańczyk („Poglądy”) 292
 Starowiejska Ewa 15, 31, 233, 239, 244—247, 257, 295, 298—300, 315—318, 321, 322, 324, 325, 330
 Starowiejski Franciszek 325, 326
 Staszewska Halina 319
 Stebnicka Marta 268
 Stein Peter 34, 240, 336
 Ster Dieter 248
 Stok J. 288
 Stramm Gottfried 246, 316
 Strawiński Igor 31, 298, 303, 315, 316
 Król Edyp 297, 298, 303, 315
 Orfeusz 316
 Persefona 297, 298, 303, 315, 316
 Święto wiosny 316
 Strindberg August 310
 Do Damaszku 310
 Gra snów 310
 Strzelecki Andrzej 290
 Strzezińska Irena 307, 330, 332
 Strzeziński Władysław 13—15, 50, 239, 311, 312
 Studnicki Juliusz 12
 Stuhr Jerzy 77, 101, 252, 282, 293
 Styks M. A. zob. Maśliński Józef

- Suassuna Ariano 27, 244, 303,
315, 316, 321
*Historia o Miłosiernej, czyli
Testament psa* 27—29, 34, 95,
244, 245, 252, 299, 303, 315,
316, 321
- Suchowo-Kobylin Aleksandr W.
38, 247, 301, 304, 317, 326, 331
Śmierć Taretkina 38, 247, 301,
304, 317, 326, 331
- Surówka Bolesław 279
- Swinarscy, rodzina 7, 9, 10, 236
- Swinarska Aniela z Cybińskich,
babka Konrada 235
- Swinarska Barbara, żona Kon-
rada 16, 19, 91, 97, 138, 235,
237, 238, 241—243, 247, 250,
253, 255—258, 270, 298, 305,
307, 310, 313, 314, 316, 319,
323—326, 335, 336
Do niedzieli niedaleko 305,
324
- Swinarska Irmgarda z Liczbiń-
skich, matka Konrada 7—10,
236—238
- Swinarski Henryk, dziadek
Konrada 7, 235
- Swinarski Henryk Wacław,
brat Konrada 7—9, 238
- Swinarski Karol, ojciec Kon-
rada 7, 8, 235—237
- Sykutera Janusz 268, 274, 277,
318
- Syski Jacek 268, 270
- Syga Teofil 270
- Szaniawski Jerzy 18, 95, 241,
256, 303, 313, 320
Dwa teatry 241
Żeglarz 18, 19, 95, 241, 256,
303, 313, 320
- Szary Maciej 293
- Szczawiński Józef 270, 276, 278,
285
- Szczepanek Włodzimierz 139,
273, 319
- Szczepański Jan Alfred 269,
271, 273, 275, 277, 284, 285,
290
- Szczypka Józef 276
- Szejnert Małgorzata 239
- Szekspir zob. Shakespeare Wil-
liam
- Szela Jakub 121
- Szemborski Roman 246, 316
- Szenwald Lucjan 324
- Szkop Danuta 285
- Szramel Stefan 288, 293
- Szulczyński Wojciech 242, 257,
262, 284, 285
- Szybist Maciej 278, 279, 285,
290
- Szydlowski Roman 268, 271,
272, 276, 278, 279, 290, 315
- Szymanowski Karol 316
Harnasie 316
- Szymańska Janina 292, 302, 334
- Szymański Edward 324
- Szymkiewicz Jarosław 279
- Szymusik Adam 99
- Ślubowski S. 288
- Świda Iwona 268
- Świdorski Jan 254
- Świerczewska Krystyna 271,
279
- Święch Jerzy 282, 288
- Šantić Slavko 332
- Taborski Bolesław 291
- Taborski Włodzimierz 322
- Tadeusiak Zygmunt 241, 313
- Taranienko Zbigniew 250, 251,
257, 301, 333, 334
- Tarnowska Krystyna 244, 314
- Tatera Tamara 322
- Taub Marit 318, 319
- Tieck Ludwig 256, 277, 322
- Tillyard E. M. W. 172, 261
- T. K. („Poglądy”) 285, 288
- Tkaczuk W. 288
- t. lut. zob. Lutogniewski Ta-
deusz
- Toeplitz Krzysztof Teodor 292
- Tomasik Jacek 276, 280, 288,
321, 322
- Tomaszewski Henryk 88, 255,
319

- Tomer Bencjon 253, 318
 Torberg Friedrich 297
 Towiański Andrzej 106, 121, 310
 Trela Jerzy 70, 71, 93, 100—102, 107, 194, 201, 213, 220, 251, 252, 278—280, 282, 288, 289, 293, 294, 321
 Treugutt Stefan 243, 249, 258, 270, 285, 332
 Trilling O. 285, 291
 Trojanowska Tamara 249
 Turner June 277, 322
 Turski Zbigniew 315, 316

 Udalska Eleonora 296, 328
 Unger W. 272
 Urbanyi-Świrska Zofia 315, 316
 Urbańczyk Andrzej 277
 Uslar Gerda von 318

 Vega Carpio Lope Felix de 305, 326
 Pies ogrodnika 305, 326
 Vespignani Renzo 88, 255, 319
 Vielhaber G. 272
 Villon François 308

 Waczków Józef 276
 Wajda Andrzej 86, 309
 Walaszek Joanna 138, 242, 257, 262, 274, 281, 284, 285, 291
 Walczewski Marek 117, 258, 268, 280
 Walewski P. 288
 Wardle J. 286
 Wasilewski Zygmunt 276
 Wat Aleksander 83
 Watanabe Tomoya 322
 Weber Carl Maria 242, 246, 313, 317, 323
 Weiffenbach Klaus 34, 233, 244, 246, 247, 314, 316, 317, 324, 326
 Weigel Helena 242
 Weill Kurt 24, 243, 308, 313, 314, 316, 323
 Weiss Gunilla zob. Palmstier-na-Weiss Gunilla
 Weiss Peter 32, 38—40, 43, 84, 247, 248, 254, 295, 296, 303, 310, 317, 319, 331
 Męczeństwo i śmierć Jean Paul Marata... 32, 38—44, 46, 49, 51, 79, 84, 87, 232, 247, 248, 254, 255, 295, 296, 299, 303, 306, 317, 319, 331, 332
 Welter Angelika 295
 Werner Kurt 322
 Wesołowski Tadeusz 140, 267, 273
 Weyss Rudolf H. 321
 Whiting John 255, 295, 296, 303, 320
 Demony 295, 296
 Wicherek Antoni 316
 Wieck J. 272
 Wierciński Edmund 17, 241, 329
 Wietrzny Hanna 273
 Więclawówna Zofia 268, 281, 282, 318, 322
 Wigger Stefan 247
 Willówna Elżbieta 273, 280, 282, 319
 Winawer Bruno 243, 313, 314, 323
 Wirpsza Witold 246, 315
 Wirth Andrzej 19, 241, 248, 254, 319
 Wiśniak Kazimierz 98, 99, 172, 213, 233, 241, 255, 256, 280, 288, 289, 295, 296, 299, 308, 311, 320—322
 Wiśniewska Joanna 326
 Wiśniewska-Kepińska Kata-rzyna 239, 250, 302, 312, 335
 Wiśniewska M. 292
 Witek Barbara zob. Swinarska Barbara
 Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 239, 290
 Wittlin Jerzy 305, 326
 Historia od początku 305, 326
 Włodyka, sąsiedzi Swinarskich w Wieliczce 236
 W. N. („Stolica”) 271
 Wnęk Wiesław 280

- Wnuk Edward 288, 322
 Wodiczko Bohdan 309, 315, 326, 327
 Wodyński Jan 12
 Wojciechowska Aniela 313
 Wojciechowski Witold 244, 315
 Wojnarowski Henryk 315
 Wojtacha Halina 274, 280, 282
 Wolicki Krzysztof 72, 251, 271, 278, 281, 291
 Woyciechowska Ludwika 276, 307
 Wójcik Ferdynand 280, 282, 288
 Wójcik Lidia 292
 Wójtowicz Roman 268, 274, 276, 282, 288, 293
 Wroński Roman 270
 Wróblewski Andrzej 280, 286, 291
 W. S. („Politika”) 291
 Wüchner Jürgen 256, 321
 Wygodzki Stanisław 323
 Wyka Kazimierz 260, 276, 291
 Wyrzykowski Ł. 238
 Wysńska Elżbieta 254, 270, 272, 274, 280, 286, 291
 Wypiański Stanisław 56, 64, 65, 87, 90, 105, 106, 150—152, 213, 214, 216, 217, 223—225, 232, 250, 258, 260, 274—276, 283, 288—292, 297, 300, 301, 303, 305, 309, 310, 320, 322, 327, 334
 Akropolis 106, 107, 310
 Kłatwa 38, 52, 65, 90, 150—156, 260, 274—276, 297, 301, 303, 305, 320, 327
 Noc listopadowa 291
 Sędziowie 65, 90, 104, 106, 150—156, 260, 274—276, 297, 300, 303, 305, 309, 310, 320, 327
 Warszawianka 100
 Wesele 151, 224
 Wyzwolenie 53—55, 57, 59, 65, 67, 73, 104—107, 213—229, 232, 249, 251, 257, 263, 284, 288—292, 303, 310, 322, 334, 336
 Wyszomirski Jerzy 329
 Zachwatowicz Krystyna 83, 100, 111, 157, 189, 233, 268, 272, 276, 281, 318, 319, 321, 322
 Zagórska Bożena 312, 331, 334
 Zagórski Jerzy 270, 274, 276, 278, 291, 292
 Zajac L. 288
 Zaniewska Xymena 326, 327
 Zaniewski Ryszard 326
 Zazula Zdzisław 268, 270, 282, 288
 Zbijewska Krystyna 253, 258, 269, 274, 276—278, 280, 286, 291, 307, 331
 Zegadłowicz Emil 243, 314
 Zelnik Jerzy 276
 Zemann Peter 277, 322
 Ziegenhirte J. 281
 Zielińska Janina 268
 Zieliński Przemysław 18, 241, 298, 300, 312, 322, 323
 Z. H. („Literatura”) 286
 ZP zob. Podgórzec Zbigniew
 Zychówna Jagienka 319
 Żakiewicz Zbigniew 286
 Żarnecki Michał 268, 270, 274, 282, 288
 Żmij Danuta 244, 315
 Żmijewska Jadwiga 268
 Żmudzka Elżbieta 270—272, 274, 277, 279, 286, 289
 Żółkowska Joanna 282, 288
 Żuliński Antoni 282
 Żurawskij W. 291
 Żurek Jerzy 291
 Żurowski Andrzej 278, 281, 294
 Żychliński Tadeusz 235

Spis ilustracji

Frontispis: Konrad Swinarski. Copyright by Peyer, Hamburg.

1. Konrad Swinarski na próbie *Dziadów*. Kraków 1973, Muzeum Starego Teatru. Fot. J. Styczyński.
2. Konrad Swinarski (stoi trzeci od lewej) z innymi uczestnikami przedstawienia w Wieliczce, ok. 1942. Fot. J. M. Stokłosa.
3. Konrad Swinarski (w środku) z zespołem *Żeglarza*. Kalisz, Teatr im. Bogusławskiego, 1955.
4. Konrad Swinarski i Józef Nowak na próbie sztuki Brechta *Pan Puntili i jego sługa Matti*. Warszawa, Teatr Dramatyczny, 1958, Fot. P. Barącz.
5. Józef Nowak jako Matti w *Panu Puntili i jego słudze Mattim*. Warszawa, Teatr Dramatyczny, 1958. Fot. F. Myszkowski.
6. *Opera za trzy grosze* Brechta. Warszawa, Teatr Współczesny, 1958. Od lewej: Halina Kossobudzka (Pani Peachum), Aleksander Bardini (Peachum), Kalina Jędrusik (Polly). Fot. F. Myszkowski.
7. *Bez pomocy Aniola* Harlana. Berlin Zachodni, Junges Ensemble-Theater in der Kongresshalle, 1958. Pierwsza z prawej Barbara Morawiecz. Fot. H. Croner, ze zbiorów Barbary Morawiecz.
8. *Księżniczka Turandot* Gozziego. Warszawa, Teatr Dramatyczny, 1959. Scena zbiorowa. Fot. F. Myszkowski.
9. *Ptaki* wg Arystofanesa. Warszawa, Teatr Dramatyczny, 1960. Scena zbiorowa. Fot. F. Myszkowski.
10. *Warszawa da się lubić*. Montaż piosenek o Warszawie. TV Warszawa, 17 IX 1960. Od lewej stoją: Barbara Rylska, Elżbieta Czyżewska; siedzą: Józef Nowak, Wojciech Pokora, Mieczysław Czechowicz. Fot. J. M. Stokłosa.
11. *Smak miodu* Delaney. Gdańsk, Teatr Wybrzeże, 1959. Elżbieta Kępińska (Jo), Władysław Kowalski (Geoff). Fot. T. Link.
12. *Historia o Miłosiernej, czyli Testament psa* Suassuny. Gdańsk, Teatr Wybrzeże, 1961. Scena zbiorowa. Fot. T. Link.
13. *Frank V Dürrenmatta*. Warszawa, Teatr Dramatyczny, 1962. Od lewej: Ignacy Gogolewski (Herbert), Ida Kamińska (Otylia), Barbara Klimkiewicz (Franciszka). Fot. F. Myszkowski.

14. *Arden z Feversham*. Berlin Zachodni, Schaubühne am Halleschen Ufer, 1963. Barbara Morawiecz (Zuzanna). Fot. H. Croner, ze zbiorów Barbary Morawiecz.
15. *Marat-Sade* Weissa. Berlin Zachodni, Schiller-Theater, 1964. Scena zbiorowa. Fot. H. Croner.
16. *Marat-Sade* Weissa. Berlin Zachodni, Schiller-Theater. Lieselotte Rau (Charlotte Corday), Ernst Schröder (Markiz de Sade). Fot. O. Reiner.
17. *Marat-Sade* Weissa. Warszawa, Teatr Ateneum, 1967. Aleksandra Ślaska (Charlotte Corday) i Roman Wilhelmi (Jacques Roux). Fot. P. Barącz.
18. Konrad Swinarski na próbie *Śmierci Taretkina* Suchowo-Kobylina. Berlin Zachodni, Schaubühne am Halleschen Ufer, 1964.
19. *Arden z Feversham*. Kraków, Stary Teatr, 1965. Anna Polony (Zuzanna). Fot. W. Plewiński.
20. *Arden z Feversham*. Kraków, Stary Teatr. Scena zbiorowa. Fot. W. Plewiński.
21. *Nie-Boska komedia* Krasieńskiego. Kraków, Stary Teatr, 1965. Scena zbiorowa. Fot. W. Plewiński.
22. *Nie-Boska komedia*. Stary Teatr. Scena zbiorowa. Fot. W. Plewiński.
23. *Nie-Boska komedia*. Stary Teatr. Od lewej: Marek Walczewski (Hrabia Henryk), Jerzy Nowak (Pankracy). Fot. W. Plewiński.
24. *Woyzeck* Büchnera. Kraków, Stary Teatr, 1966. Od lewej: Antoni Pszoniak (Doktor), Franciszek Pieczka (Woyzeck). Fot. W. Plewiński.
25. *Woyzeck*. Stary Teatr. Na pierwszym planie, od lewej: Izabela Olszewska (Maria), Anna Polony (Katarzyna). W centrum Jerzy Bińczycki (Tamburmajor). Fot. W. Plewiński.
26. *Woyzeck*. Stary Teatr. Izabela Olszewska (Maria) i Jerzy Bińczycki (Tamburmajor). Fot. W. Plewiński.
27. *Pokojówki* Geneta. Kraków, Teatr Kameralny, 1966. Od lewej: Mirosława Dubrawska (Solange), Anna Polony (Claire). Fot. W. Plewiński.
28. *Pokojówki*. Kraków, Teatr Kameralny. Ewa Lassek (Pani). Fot. W. Plewiński.
29. *Fantazy* Słowackiego. Kraków, Stary Teatr, 1967. Scena zbiorowa. Od lewej: Antoni Pszoniak (Fantazy), Wiktor Sadecki (Rzeczniczy), Anna Polony (Stella), Barbara Bosak (Diana), Zofia Niwińska (Respektowa), Tadeusz Wesołowski (Respekt), Kazimierz Fabisiak (Woldemar Hawryłowicz), xxx (Chłop), Jerzy Bińczycki (Kajetan). Fot. W. Plewiński.
30. *Fantazy*. Stary Teatr. Mirosława Dubrawska (Idalia) i Antoni Pszoniak (Fantazy). Fot. W. Plewiński.
31. *Sędziowie* Wyspiańskiego. Kraków, Stary Teatr, 1968. Antoni Pszoniak (Natan), Wiktor Sadecki (Samuel). Fot. W. Plewiński.
32. *Sędziowie*. Stary Teatr. Od lewej: Romana Próchnicka (Fejga),

- Jerzy Nowak (Natan), Wojciech Ruszkowski (Jukli), Danuta Maksymowicz i Ewa Ciepiela (Dziewczyny wiejskie), Aleksander Fabisiak (Urlopnik). Fot. W. Plewiński.
33. *Sędziowie*, Stary Teatr. Izabela Olszewska (Jewdocha) i Antoni Pszoniak (Natan). Fot. W. Plewiński.
 34. *Kłątwa* Wyspiańskiego. Kraków, Stary Teatr, 1968. Anna Polony (Młoda) i Jerzy Nowak (Pustelnik). Fot. W. Plewiński.
 35. *Kłątwa*, Stary Teatr. Scena zbiorowa — w centrum Bolesław Smela (Ksiądz). Fot. W. Plewiński.
 36. Konrad Swinarski z Margitą Dukiet i Anną Polony po próbie *Kłatwy*. Stary Teatr, 1968. Fot. W. Plewiński.
 37. *Sen nocy letniej* Shakespeare'a. Kraków, Stary Teatr, 1970. Od lewej: Anna Polony (Hermia), Aleksander Fabisiak (Demetriusz), Jerzy Zelnik (Lizander). U góry Wojciech Pszoniak (Puk). Fot. W. Plewiński.
 38. *Sen nocy letniej*, Stary Teatr. Pośrodku Halina Słojewska (Tytania). Fot. W. Plewiński.
 39. *Sen nocy letniej*, Stary Teatr. Scena zbiorowa. Fot. W. Plewiński.
 40. Konrad Swinarski na próbie. Muzeum Starego Teatru.
 41. *Żegnaj, Judaszu* Iredyńskiego. Kraków, Teatr Kameralny, 1971. Anna Polony (Dziewczyna) i Henryk Giżycki (Judasza). Fot. W. Plewiński.
 42. *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* Shakespeare'a. Kraków, Stary Teatr, 1971. Od lewej: Izabela Olszewska (Hrabina Rousillonu), Jerzy Nowak (Błażen), Wiktor Sadecki (Lafeu). Fot. W. Plewiński.
 43. *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*, Stary Teatr. Od lewej: Wojciech Pszoniak (Parolles), Wiktor Sadecki (Lafeu); w głębi: Aleksander Fabisiak (Bertram). Fot. W. Plewiński.
 44. *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*, Stary Teatr. Scena zbiorowa. Fot. W. Plewiński.
 45. Jerzy Trela jako Konrad w *Dziadach* Mickiewicza. Kraków, Stary Teatr, 1973. Fot. W. Plewiński.
 46. *Dziady*, Część II. Stary Teatr. Scena zbiorowa. Fot. W. Plewiński.
 47. *Dziady*, Część III. Stary Teatr. Scena zbiorowa. Fot. W. Plewiński.
 48. Przed próbą *Dziadów*. Konrad Swinarski i Wojciech Ruszkowski w kostiumie Starosty. Kraków 1973. Fot. J. Styczyński.
 49. Konrad Swinarski w peruce Widma z *Dziadów* i Anna Polony w kostiumie Kobiety. Kraków 1973. Fot. J. Styczyński.
 50. *Wyzwolenie* Wyspiańskiego. Kraków, Stary Teatr, 1974. Od lewej Maski: Zygmunt Józefczak, Stefan Szramel, Tadeusz Jurasz, Edward Wnuk. W centrum Jerzy Trela (Konrad). Fot. W. Plewiński.
 51. *Wyzwolenie*, Stary Teatr. Scena zbiorowa. Na pierwszym planie od lewej: Roman Stankiewicz (Prymas), Jerzy Trela (Kon-

- rad), Wiktor Sadecki (Karmazyn), Jerzy Radziwiłowicz (Hołysz).
Fot. W. Plewiński.
52. *Wyzwolenie*, Stary Teatr. Scena zbiorowa. W centrum klęczy
Anna Polony (Muza). Fot. W. Plewiński.
53. Konrad Swinarski i Jerzy Radziwiłowicz na próbie *Hamleta*
Shakespeare'a. Kraków, Stary Teatr, 1975. Fot. K. Chwiejczak.

Spis rzeczy

CZĘŚĆ I

ZYCIE, MYŚLI, PRACE

1. Dzieciństwo i młodość	5
2. Terminowanie	20
3. Samodzielność	46
4. U szczytu	79

CZĘŚĆ II

KRAKOWSKIE INSCENIZACJE

Zygmunt Krasiński — <i>Nie-Boska komedia</i>	111
Georg Büchner — <i>Woyzeck</i>	126
Juliusz Słowacki — <i>Fantazy</i>	139
Stanisław Wyspiański — <i>Sędziowie. Kłątwa</i>	150
William Shakespeare — <i>Sen nocy letniej</i>	157
William Shakespeare — <i>Wszystko dobre, co się dobrze kończy</i>	172
Adam Mickiewicz — <i>Dziady</i>	189
Stanisław Wyspiański — <i>Wyzwolenie</i>	213
Posłowie	231
Przypisy	235

ANEKS

I. Krakowskie przedstawienia Konrada Swinarskiego. Obsady, dzieje przedstawień, bibliografia	267
II. Zbigniew Osiński — <i>Prace reżyserskie i scenograficzne Konrada Swinarskiego</i>	295
Zbigniew Osiński — <i>Publikacje Konrada Swinarskiego</i>	328
Indeks	337
Spis ilustracji	352



21-12-16

W serii „Artyści” ostatnio ukazały się
następujące pozycje:

M. Bojarska
«Mieczysława Ćwiklińska»
A. Grodzicki
«Eichlerówna»
M. Kulesza
«Ryszard Bolesławski»
H. Marshall, M. Stock
«Ira Aldridge»
H. Sachs
«Toscanini»

W przygotowaniu:

J. Kłossowicz
«Tadeusz Kantor. Teatr»
D. Robinson
«Chaplin»
L. Schifano
«Luchino Visconti»

W serii „Artyści” ostatnio ukazały się następujące pozycje:

M. Bojarska
«Mieczysława Ćwiklińska»
A. Grodzicki
«Eichlerówna»
M. Kulesza
«Ryszard Bolesławski»
H. Marshall, M. Stock
«Ira Aldridge»
H. Sachs
«Toscanini»

W przygotowaniu:

J. Kłossowicz
«Tadeusz Kantor. Teatr»
D. Robinson
«Chaplin»
L. Schifano
«Luchino Visconti»



„*Dziady* szybko obrastały legendą, Swinarski stał się już nie «jednym z najwybitniejszych», ale «najwybitniejszym» w tym czasie polskim reżyserem. Recenzje z *Dziadów* zamieszczały prawie wszystkie pisma w kraju, dziennikarze prosili reżysera o wywiady. Po raz pierwszy Swinarski tak dużo mówił o swoim rozumieniu literatury, teatru. Nie formułował programu, nie stworzył jakiejś koherentnej teorii swojego teatru. To też znamienne. Mówił, że jest reżyserem, nie teoretykiem, mówił, że słowo reżysera jest uboższe od scenicznej rzeczywistości.”

Z rozdziału *Od «Snu nocy letniej» do «Hamleta»*