

Ostatni romantyk



KRYSZYNA DUNIEC

Sens sztuki teatralnej i filmowej określa, jak wiadomo, widz. Andrzej Wajda narzeka, że współczesny widz jest zdemoralizowany, że rządzi nim pilot telewizyjny i strach przed nudą. Być może to sprawia, że teatr i film, pozbawione dzisiaj wyrazistego bohatera osadzonego w sytuacjach prowokujących do oceny i samooceny, są bezradne nie tylko wobec otaczającej rzeczywistości, której nie zauważają, kontentując się obrazkową wiedzą o świecie, ale także wobec tradycji i przeszłości. Taka kondycja sztuki teatralnej i filmowej jest niezwykle bolesna dla Andrzeja Wajdy, który w całej swojej twórczości, podporządkowanej wielkiej narracji, przekonywał, że *teatr słowa to nasza tradycja, a społeczeństwo bez przeszłości to zbiegowisko*.

W krakowskim wydawnictwie Universitas ukazały się w ubiegłym roku dwa solidne tomy: *Teatralny świat Andrzeja Wajdy* (pod red. Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej i Krzysztofa Packa) oraz *Filmowy świat Andrzeja Wajdy* (pod red. Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej i Piotra Sitarskiego). Książki te są zbiorem referatów wygłoszonych w teatralnym oraz w filmowym nurcie międzynarodowej konferencji naukowej *Filmowy i teatralny świat Andrzeja Wajdy* (25-28 X 2001), zorganizowanej przez Katedrę Teorii Literatury, Teatru i Filmu Uniwersytetu Łódzkiego. Stanowią wyjątkowe świadectwo i namacalny dowód, że chociaż Wajda, autor 36 filmów i 50 spektakli teatralnych, uchodzi dziś za klasyka, to sztuka jego analizowana w kategoriach psychoanalitycznych, antropologicznych, socjologicznych, filozoficznych, teoretycznych stale dostarcza podniet artystycznych i intelektualnych, powodów do dyskusji i co najważniejsze do rozmowy o świecie. Także do rozmowy o możliwości dialogu odmiennych osobowości, które może połączyć pokrewny system aksjologiczny.

Przywiązywanie wielkiej wagi do tradycji połączyło tak różnych twórców, jak Andrzej Wajda i Jerzy Grotowski. Zdaniem Michaela Goddarda dzieje się tak dlatego, że obaj traktują tradycję jako model heroicznej obiektywizacji rzeczywistości możliwy do przeniesienia we współczesny kontekst. Interesujący materiał dokumentacyjny stanowi opublikowana w *Teatralnym świecie Andrzeja Wajdy* nieznaną korespondencję Wajdy z Grotowskim i Cynkutisem z lat 1970-1979

dotycząca projektu filmu o Teatrze Laboratorium w latach siedemdziesiątych i sfilmowania *Apocalypsis cum Figuris*. Wylania się z niej artysta pokorny. Wajda filmu nie nakręcił, poskramiając własną pychę: *...nie potrafię i nie powinienem realizować filmu z Apocalypsis. (...) Niełatwo przyznać rację innym – pisał po krytycznie przyjętym swoim sfilmowaniu Umartej klasy Tadeusza Kantora – ale zrozumiałem, że jest coś fałszywego w moim zachwycie dla [wyrażających się sfilmowaniem dzieł] innych twórców (Teatralny świat Andrzeja Wajdy, s. 197-198).*

Polak *par excellence*, Andrzej Wajda jawi się w omawianych książkach jako artysta wzbudzający głęboką dyskusję intelektualną zarówno w Polsce, jak i na całym świecie. Teksty o *Dybuku* An-Skiego w Tel Awiwie, *Sonacie widm* Strindberga w Sztokholmie, o nurcie polsko-żydowskim w jego twórczości, o interpretacji jego filmów w krajach anglojęzycznych, w Rosji i na Węgrzech stanowią znakomity przyczynek do złożonej problematyki recepcji, jej uwarunkowań estetycznych, psychologicznych i politycznych. Stanowią zarazem znakomity materiał do dyskusji o istocie interpretacji, która ma – jak dziś wiadomo – charakter otwarty i prowokuje wiele różnorodnych (często sprzecznych) możliwości czytania i nadawania znaczeń, bo tekst ma tyle znaczeń, ilu jest czytelników. Potwierdzeniem tego są choćby analizy *Hamleta IV* uznanego przez jednych za przejaw demonstracyjnego odejścia od polityki na rzecz autotematyzmu, za rzecz o teatrze odsłaniającą istotę teatralności (podkreśla to ustawienie akcji w garderobie – aktor, patrząc w lustro, widzi także twarze widzów), przez drugich za przedstawienie polityczne z Gertrudą Polską, Klaudiuszem Partią i Hamletem Solidarnością.

Teksty poświęcone Wajdzie zawierają również cenny materiał dla metodologa i badacza sztuki aktorskiej. Wajda, uzależniający niekiedy swoje wybory repertuarowe od udziału określonego aktora (np. *Zbrodnię i karę* realizował ze względu na Stuhra-Porfiego, *Hamleta IV* ze względu na Teresę Budzisz-Krzyżanowską), eksperymentujący z fizyczną tożsamością postaci (w zrealizowanej w Tokio *Nastasji Filipownej* Tamasaburo Bando gra Myszkina i zarazem Nastasję, która przychodzi w ślubnym stroju do Rogożyna), był kiedyś najpierw antagonistą tradycji koturnowego aktorstwa międzywojennego na rzecz naturalności i realizmu, później admiratorem teatru istniejącego poza biologiczną prawdą i aktorstwa umownego, a dziś powiada, że trzeba nam aktorów, którzy kreują postaci, rzeczywistość, cały świat. Sprzeciwia się zapewne nerwowej, fizjologicznej grze najmłodszego pokolenia aktorskiego. Wajda nie ma wątpliwości, że słowo musi dotrzeć do publiczności, czyli musi być wypowiedzane przez kogoś, kto zna technikę mówienia, tak żeby go słyszano, rozumiano. Nie chodzi mu przy tym, rzecz jasna, o dykcję, tylko o sens słów.

Andrzej Wirth przekonuje, że współcześnie istnieją trzy podstawowe formy teatralności: parabola – pozostająca w kręgu metafory reprezentacja rzeczywistości; model – odnoszący się do zamkniętych systemów rzeczywistości (totalitarnych); spektakl – forma, w której dramat przestaje być podstawowym źródłem znaczenia. Wajda, w którego sztuce słowo jest podstawą wszelkich obrazów, mieści się w tej pierwszej. Wróg kultury „kolportażu” – mediów, radia, telewizji i kolorowych pism – jest Wajda zwolennikiem oksymoronicznej natury teatru – wypowiedzi, w którą wpisana jest dialektyka sensów i form będąca wehikułem doświadczeń międzyludzkich, miejscem pamięci, lustrem historii.

Sztukę Wajdy opartą na wzajemnym przenikaniu się dwóch dyscyplin artystycznych, teatru i filmu, widocznym choćby w samym filmowym montażu spektakli teatralnych, grze aktorskiej jakby umocowanej w antytezie (jeśli jeden aktor krzyczy, drugi musi być cichy) i sposobie kreowania świata przedstawionego, można określić jako maszynę emocji i zaangażowania. To zaangażowanie wyraża się między innymi głęboko emocjonalnym stosunkiem widzów do filmowych czy teatralnych postaci Wajdy i wywołuje niezwykle silny efekt diegetyczny wykraczający poza bezpośrednią narrację filmową czy teatralną. Dość przywołać tu żyjące poniekąd własnym życiem postacie Maćka Chełmickiego czy Mateusza Birkuta.

Twórczość Wajdy została już omówiona szeroko w monografiach Macieja Karpińskiego *Andrzej Wajda – teatr* (1980), *Teatr Andrzeja Wajdy* (1991) i Joanny Walaszek *Teatr Wajdy. W kręgu arcydzieł: Dostojewski, „Hamlet”, „Wesele”*, czy w pracach powstałych przy udziale samego Wajdy: *Dostojewski – teatr sumienia. Trzy inscenizacje Andrzeja Wajdy w Teatrze Starym w Krakowie* (1989), *Wajda mówi o sobie. Wywiady i teksty* (Kraków 2000) czy *O polityce, o sztuce, o sobie* (Warszawa 2000). Jednak wyjątkowość omawianych tu dwóch ostatnio wydanych książek polega na tym, że pozwalają one uchwycić istotę osobowości twórczej Andrzeja Wajdy w jej historii i dyskursie, bowiem teksty w nich zawarte układają się w hermeneutyczną analizę dzieła Wajdy, odwołując się do doświadczeń i okoliczności, które z kolei przywołuje Wajda. Ten hermeneutyczny punkt widzenia, umożliwiając identyfikację odniesień jego sztuki, pozwala odpowiedzieć na pytanie o motywacje i sposoby jej uprawiania, określać tożsamość artysty na jej kolejnych etapach i w przemianach. *Kiedy miałem 30 lat – wspomina Wajda – i po raz pierwszy reżyserowałem „Hamleta”, istotnie myślałem, że jest to sztuka polityczna. Kiedy stałem się coraz starszy, coraz wyraźniej widzę, że jest to sztuka o duszy człowieka* (*Teatralny świat Wajdy*, s. 74). *Hamlet* Szekspira w kolejnych realizacjach (1960, 1981, 1989) stanowi znakomity obraz drogi i ewolucji artystycznej reżysera, zawsze określanej przez jego doświadczenia osobiste, społeczno-polityczne i estetyczne. Realizacje *Hamleta*, w którym najpierw odbijały się przerażenie i rozpacz zwichniętego czasu, i *Hamleta* „rzeczy o teatrze” ukazują przestrzeń, w której funkcjonuje artysta o określonym inteligentkim rodowodzie, zawsze zajmujący się etosem narodowym i zarazem odpowiadając na pytanie o istotę i cele sztuki.

Kluczem zaś do sztuki Wajdy, jak wskazuje lektura tekstów, jest zastosowanie kategorii pokoleniowych. Absolwent tajnej szkoły rysunku malarstwa i rzeźby w Radomiu, Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, wychowywany w inteligentkim patriotycznym domu, syn kapitana Wojska Polskiego zamordowanego w Katyniu postawił sobie za cel odkłamywanie historii. Jako twórca filmowej Szkoły Polskiej uznał, że celem filmu polskiego jest obnażanie ran, opowieść o klęskach i cierpieniach narodowych. Jego kino (*Popiół i diament*, *Lotna*, *Wszystko na sprzedaż*, *Krajobraz po bitwie*) opowiada o doświadczeniu generacyjnym pokolenia zaręczonego ze śmiercią, dla którego wojna była podstawą światopoglądu, a nie jedynie doświadczeniem historycznym, traumą, która nakazywała stale świadczyć wartościom wyznawanym przez tych, którzy nie przeżyli.

Eseistyka o teatralnym i filmowym świecie Wajdy prowokuje rozmowę o losie polskiego intelektualisty czasu reżimu, prowadzącą podwójną grę z władza-

mi i cenzurą, a także o tym, jak zmieniają się znaczenia, układy, interpretacje. Na przykład w 1975 roku w *Sprawie Dantona* w Teatrze Powszechnym rację miał Robespierre, w *Dantonie*, filmie nakręconym w Paryżu w 1982 roku racja była po stronie Dantona. Teksty zawarte w obu tomach dają asumpt do refleksji nad ewolucyjną drogą artysty, paralelną do przemian świadomości społecznej. Od teatru, do którego tuż po wojnie trzeba było wprowadzić coś z biologii, z potocznej codziennej prawdy i nieco naturalności (debiutancki *Kapelusz pełen deszczu* Michaela Vincentego Gazza) przez teatr psychologiczny (*Dwoje na huśtawce*), metafizyczny (*Nastasia Filipowna*), polityczny (*Antygona*) do świadomości, że *teatr bez kreacji zginie, jak każda imitacja w Hamlecie IV*. Analizy spektakli teatralnych Wajdy pokazują, że realizując klasyczny repertuar, tak nieobecny we współczesnym teatrze, można bardzo wiele opowiedzieć współczesnej widowni o egzystencjalnych, obyczajowych i społeczno-politycznych problemach dzisiejszego świata. Bo chociaż każda epoka domaga się odmiennego słownika i odmiennej strategii interpretacyjnej, to nie jest tak, że w każdej epoce zmienia się znaczenie tekstu, bowiem wystarczy spełnić dla rozumienia go niezbędne warunki, żeby pozostał tak samo współczesny i zrozumiały, jak dla poprzedników.

Lektura książek nasuwa też refleksję o trudzie uprawiania dzisiaj sztuki w innym niż medialny paradygmacie. Zdaniem Wajdy zrobienie dzisiaj filmu o współczesności jest niemożliwe, ponieważ kamerę, jak twierdzi, stawia się dziś w komisariacie milicji, na ulicy czy w domu towarowym, wszystkich fotografując, nikogo nie poddając żadnej analizie. W ten sposób zaciera się opozycja między sztuką imitującą rzeczywistość i tą, która artystycznie ją przetwarza. W myśli krytycznej twórczość Wajdy jest przetwarzana na rozmaite, jak już powiedziano, sposoby. Wyraźne *signum temporis* widoczne jest w jej genderowym czytaniu przez badaczy. Wychodząc z założenia, że najbliższa Wajdzie romantyczna tradycja to tradycja męska, Christopher Caes w esej poświęconym traumie historycznej i męskiej podmiotowości w filmach Wajdy dowodzi, że struktury wizualne wyrosłe na gruncie wojskowego etosu (odwołuje się tutaj do przeszłości Wajdy, który oczami chłopca oglądał upadek wspaniałej armii, w której jego ojciec służył jako oficer; z rozpaczą spoglądał na kolumnę kilku tysięcy oficerów idących do niemieckiej niewoli) mają znaczenie nie tylko dla struktury męskiej podmiotowości, ale kształtują również męski eros. Stąd wyrasta jego zdaniem homospołeczny charakter sztuki Wajdy, nie tylko *Lotnej*, *Popiołu i diamentu*, *Brzeziny*, ale i *Bez znieczulenia* czy *Człowieka z marmuru*, wpływa to na erotyczny charakter męskiego ciała, Maćka Chełmickiego, Rafała Olbromskiego, Jeszui czy Mateusza Birkuta. Sam Wajda stosuje Freudowskie kategorie; symbole narodowe: szablą, biały koń, czerwone maki, jarzębina to symbole erotyczne z podręcznika Freuda – przekonuje Christopher Caes.

Wajda powiedział kiedyś, że teatr to towarzystwo inteligentnych, głębokich ludzi: Dostojewskiego, Mrożka, Wyspiańskiego, Szekspira. Chciałoby się i dzisiaj to powtórzyć. I wierzyć, że możliwy jest dialog teatru i kina z widzem nie tylko na poziomie sensacji czy medialnego tematu. Książki poświęcone Wajdzie wywołują nostalgię za kinem, przed którym ustawiały się kolejki i komitety kolejkowe, zadziergały nieformalne więzi, kinem, którego twórca bronił swojej godności artysty.

Film miał zejść z ekranu 17 bieżącego miesiąca (marca), ale Wajda, który przebywa teraz z żoną za granicą w USA zagroził, że jeśli film zdejmuje, to nie wróci do kraju i będzie kręcić w Hollywood, dokąd go zapraszają od dawna – napisał Marian Brandys w *Dzienniku*¹. Bohaterowie kina tamtych czasów wykorzeni ze świata tradycji i wartości byli niezym bohaterowie współczesnego dramatu podatni na zrelatywizowany system wartości i pozbawieni stabilnego punktu odniesienia. Ale tamto kino mówiące o rozpadzie rodziny, o zdegradowanej miłości, o relatywizmie wartości, pokazujące zawłaszczoną osobowość (tyle że przez politykę, nie tak jak dzisiaj przez media), nie stanowiło jedynie werystycznej odbitki współczesności, pokazując jednocześnie procesy społeczne, historyczne, narodowe, które zadecydowały o naszym dzisiaj.

Twórczość Wajdy to – jak wynika z zamieszczonych w obu tomach tekstów – sztuka nurtu liminalnego, pokazująca czas, którego bohaterowie są pozbawieni dawnej tożsamości, a jeszcze nie zbudowali nowej, tak jak bohaterowie *Pokolenia*, *Krajobrazu po bitwie*, *Człowieka z marmuru*. Dzisiaj żyjemy także w czasie liminalnym, próbujemy odnaleźć się w pokomunistycznym, wolnym świecie. Brak nam jednak współczesnego Wajdy. Być może dlatego, że nie istnieje już nic takiego jak konflikt między zaangażowaniem we wspólną sprawę a osobistymi dążeniami do indywidualnej, egocentrycznej ekspresji, że sfery prywatne i publiczne już się nie przenikają, że cielesność wyznaczająca granice człowieczej intymności nie jest już uwikłana w historię.

Tradycja, język. Ten język, którym mówimy i który rozumiemy najlepiej (Filmowy świat Wajdy, s. 204) są najważniejsze dla Tadeusza w *Krajobrazie po bitwie*. Dzisiaj teatr porozumiewa się często z pominięciem słów językiem ciała; wyraża raczej indywidualne frustracje i lęki, niż zajmuje się sprawami ogółu. Ma trochę racji Andrzej Wajda, kiedy powiada, że dzisiaj aktor nie ma słów, więc się rozbiera (Teatralny świat Wajdy, s. 218). Może po to, żeby wobec takiego obrotu rzeczy nie być bezbronnym, sięga dzisiaj artysta po *Pana Tadeusza* i po *Zemstę*. Za Tadeuszem z *Krajobrazu po bitwie* może śmiało powtórzyć: *Wszystko z czego jestem ukształtowany jest polskie. Ja tej polskości w sobie przekreślić nie mogę i nie chcę* (Filmowy świat Wajdy, s. 203).

KRYSZYNA DUNIEC

¹ M. Brandys, *Dziennik 1976-1977*, Warszawa 1996, s. 136.