

Grzegorz Niziolek

Uniwersytet Jagielloński

Błoński o Swinarskim: od „*Wyzwolenia*” do uwolnienia

Abstract

Błoński on Swinarski. From *Liberation* to release

Jan Błoński had the opportunity to co-operate with Konrad Swinarski by working as a literary director of the Old Theatre in the 1960s and 70s. He repeatedly expressed his fascination with the artist, but he did not dedicate him any separate text. However, he spoke about it many times, both in interviews and in various commemorative texts. The author of the text analyses the various strategies of these statements: first of all love discourse within which Swinarski-artist in the process of creating functions as an object of fascination described in hot emotional tone. He shows how emotions allow Błoński avoid or even obscure the political theatre of Swinarski. He also puts the thesis that the reading of Błoński's comments being full of doubt, misleading clues and vivid emotions allow you to re-start a discussion about Konrad Swinarski's theatre.

Słowa kluczowe: Błoński Jan, Swinarski Konrad, polski teatr współczesny, Stary Teatr

Keywords: Błoński Jan, Swinarski Konrad, contemporary Polish theatre, the Old Theatre

Jan Błoński nie poświęcił Konradowi Swinarskiemu żadnego odrębnego tekstu, ale wypowiadał się o nim wielokrotnie. W rozmowie z Józefem Opalskim w zbiorze wywiadów poświęconych nieukończonyj inscenizacji *Hamleta* w Starym Teatrze (1988), w recenzji książki Joanny Walaszek *Konrad Swinarski i jego krakowskie inscenizacje* (1992), w krótkim wstępie do monumentalnego tomu „*Dziady*” Adama Mickiewicza w inscenizacji Konrada Swinarskie-

go. *Opis przedstawienia* autorstwa Marka Halberdy, Piotra Łaguny, Wojciecha Szulczyńskiego i Joanny Walaszek (1998). Ale także w nocie poprzedzającej publikację w „Dialogu” fragmentu rozmowy z Konradem Swinarskim na temat *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego (1979) oraz w zachowanych trzech wypowiedziach dla telewizji. Poza tym nazwisko Swinarskiego pojawia się w wykładach na temat Wyspiańskiego i w przypisie do tekstu o Grotowskim opublikowanym w zbiorze *Romans z tekstem*. Są to więc wypowiedzi wyłącznie okolicznościowe lub zapisywane na marginesach innych tekstów. W zbiorze ważnych dokumentów dotyczących związku Błońskiego ze Swinarskim znajduje się także wywiad na temat *Wyzwolenia* (pierwsza część ukazała się w programie do spektaklu, druga już po śmierci reżysera w „Dialogu”), teksty pisane do programów teatralnych (*Pokojówki*, *Sen nocy letniej*, *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*) oraz przekład *Pokojówek* Geneta sporządzony na prośbę reżysera i korygowany jeszcze w trakcie prób.

Nie znajdziemy więc tutaj żadnej spójnej interpretacji, zamiast niej – wiele sprzeczności i emocji zapisywanych w formach sylwicznych, kapryśnych i hybrydycznych jakby naśladowujących nieuchwytną dla Błońskiego naturę twórczości Swinarskiego. Błońskiego fascynowała przede wszystkim pasja Swinarskiego w pracy nad tekstem, w którą wciągał aktorów. A także gotowość do podważania każdej zbyt zamkniętej i jednoznacznej interpretacji. Kto wie, czy formuła „romansu z tekstem” nie narodziła się właśnie podczas obserwacji Swinarskiego przy pracy? O swoich wrażeniach z bytności na próbach mówił: „to tak jakby obcować z jasnowidzącym”, nawiązując do formuły „widzieć jasno w zachwyceniu”, którą umieścił w tytule własnej książki o Prouście. Na tym polu odczuwał ze Swinarskim głębokie pokrewieństwo.

Wiele wypowiedzi Błońskiego o Swinarskim jest formułowanych w ramach dyskursu miłosnego; tyle tu namiętnego pragnienia wydarcia „tajemnicy” obiektowi fascynacji:

[B]ył to człowiek bardzo przejmujący zawsze, kiedy mówił o literaturze, a zwłaszcza kiedy mówił o tym, co robił w danej chwili, to było nawet w jakimś sensie rozdzierające, dlatego że nie do zniesienia, jakieś napięcie nie do zniesienia, trudność wytrzymania, obcowania z dziełem, z tekstem, trudność pracy, wszystko to zapalało jakoś, porywało i jednocześnie wprowadzało w stan zdumienia i fascynacji. Tak to było niezwykle. Ja myślę, że w Swinarskim był taki wielki niepokój człowieka we wszystkim, co robił. Wielki niepokój – czy ja wiem, jak go nazwać – metafizyczny może. Tak się mówi, nie bardzo wiadomo, co to znaczy, ale... I to przebijają jakoś przez wszystko, co robił. [...]

[B]ył bardzo trudny do zrozumienia, bardzo trudny do odczytania, człowiek był fascynujący, zagadkowy, prawdopodobnie sam dla siebie był zagadką¹.

Błoński znał Swinarskiego jako widz, ale najważniejsze były osobiste spotkania z artystą dzięki pełnieniu przez krytyka funkcji kierownika literackiego

¹ *Teatr Konrada Swinarskiego*, materiały filmowe w wyborze i opracowaniu Krzysztofa Miklaszewskiego, VHS/DVD.

Starego Teatru w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Przy powstawaniu niektórych przedstawień jego kontakty ze Swinarskim były intensywne, zwłaszcza przy pracy nad inscenizacjami polskiej klasyki. W tym obszarze literatury dramatycznej Swinarski czuł się, jak twierdzi Błoński, mniej pewnie niż przy pracy nad dramatami Szekspira. Potrzebował rozmówcy, konsultanta, zewnętrznego oka, które oceni pierwsze rezultaty sceniczne: „przy dwóch, trzech spektaklach rzeczywiście siedziałem ciągle w teatrze”². Swinarskiemu chodziło o potwierdzenie założeń interpretacji, jej logiki i kierunku: „Pamiętam, jak w *Wyzwoleniu* dookreślał Maski, jak dorabiał im biografie, jak kazał zgadywać, który to Daszyński, a który cesarz Józef... Służyłem mu do sprawdzenia, czy takie pomysły nie są zbyt dowolne”³. Błoński podkreśla nierównowagę kulturowych kompetencji Swinarskiego. Mówi o jego znakomitej znajomości kultury niemieckiej i akcentuje brak pewności w obszarze literatury polskiej. Jeśli pamiętać, że najwyżej w dorobku Swinarskiego cenil *Dziady* i *Wyzwolenie*, należy uznać, że sytuację niepewności, słabszego osadzenia w tradycjach polskiej kultury uważał za twórczą i pobudzającą. Raczej z dystansem odnosił się natomiast do interpretacji szekspirowskich, łącząc je z dobrze przyswojonymi przez Swinarskiego wątkami niemieckiej kultury: „Insценizacjami szekspirowskimi Swinarskiego interesowałem się właściwie o wiele mniej niż dramaturgią polską”⁴.

„Znać było, że kiedyś bardzo dużo myślał nad tekstami, zwłaszcza klasycznymi tekstami niemieckimi. Tak, on je znał dobrze... Goethego, Schillera, Schlegla, czy ja wiem, kogo tam jeszcze. On to mądrze przeczytał – i zachował w pamięci”⁵. W rozmowie o *Wyzwoleniu* pojawia się jeszcze nazwisko Georga Büchnera, a w recenzji książki Joanny Walaszek – Bertolta Brechta. Błoński dość zdecydowanie osadza Swinarskiego w tradycji niemieckiego teatru, dramatu, estetyki; zarysowuje więc przy okazji projekt badawczy, który nie został jeszcze w polskiej teatrologii porządnie wykonany (wyłącznie wątek brechtowski był wnikliwie skomentowany przez Joannę Walaszek). Wart wydaje się on podjęcia o tyle, że w akcentowaniu kulturowej podwójności i nierównowagi kompetencji czai się mit o samoocaleniu Swinarskiego – artysty i człowieka – poprzez uczestnictwo w polskiej kulturze, polskiej wspólnotowości, polskim romantyzmie⁶. Błońskiego fascynowały w tym czasie wspól-

² J. Błoński, J. Opalski, *Swinarski – opowieść kierownika literackiego* [w:] J. Opalski, *Rozmowy o Konradzie Swinarskim i „Hamlecie”*, Kraków 1988, s. 85.

³ *Ibidem*, s. 84.

⁴ *Ibidem*, s. 81.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Dzięki inscenizacji *Nie-Boskiej Komедii* Swinarski zdobył silną pozycję w polskiej kulturze, tak w każdym razie przedstawił to Erwin Axer w jednym ze swoich felietonów: „Już na pierwszym roku przyniósł mi Konrad egzemplarz *Nie-Boskiej* gęsto usiany znaczkami i uwagami. Objąłem go po ojcowsku i poradziłem, żeby sobie z tym dał spokój. Tymczasem przynajmniej. Gdzie Niemcowi do *Nie-Boskiej* – pomyślałem. Tego się nigdy nie nauczy. Konrad nie zapomniał zdarzenia i z szatańską ścią radością wypominał mi później przy lada

notowe tradycje polskiego teatru, ich romantyczne podłoże i awangardowe przeformułowania – z tej perspektywy patrzył też na teatr Swinarskiego. Z tej perspektywy widział jego silne i słabe strony.

W dziedzinie interpretacji tekstu Konrad Swinarski był, jak twierdzi Błoński, mistrzem. Także dla samego Błońskiego. „Czułem się jego uczniem” – mówił w telewizyjnym wywiadzie już po śmierci Swinarskiego, z charakterystycznym pomieszaniem przesady i szczerości. Z jednej strony wyznawał, że wielokrotnie miał ochotę zapisywać interpretacyjne odkrycia Swinarskiego, jakie pojawiały się w trakcie prób, a z drugiej twierdził, że ostatecznie miał wrażenie, że interpretacje te często okazywały się w gruncie rzeczy dość tradycyjne, nie tak odkrywczе, dobrze przyswojone na gruncie literaturoznawstwa (na przykład ambiwalentny stosunek Hamleta do ducha ojca należy do truizmów szekspiologii i tylko w pracy z aktorami przywołanie tego faktu miało posmak rewelacji). Rzecz polegała raczej na „wyolbrzymieniach” i „przybliżeniach”, „estetycznie czynnych w działaniach aktora” w danej chwili. W czym więc tkwiło „mistrzostwo” interpretacji? Czego uczył się Błoński od Swinarskiego? Formuły dyskursywne, w które krytyk próbował ująć geniusz reżysera, rozczarowywały go samego – rozbrajał je więc wyrazistymi sygnałami emocji, poruszenia, zawieszeniem logiki własnego dyskursu, niedopowiedzeniami.

Niemal wszystkie wypowiedzi Błońskiego o Swinarskim są dość jednolite pod względem gorącej tonacji emocjonalnej, chwilami wręcz egzaltowanej; wciąż jest mowa o wyjątkowości, pasji, wysokiej temperaturze pracy i dzieła Swinarskiego. Tak eksponowane emocje rekompensują brak języka do mówienia o twórczości Swinarskiego. Błoński tego zresztą nie ukrywa – wciąż podkreśla, że nie potrafi ująć w słowa filozofii i estetyki teatru Swinarskiego, że najistotniejszą jakością trudno jest mu uchwycić i precyzyjnie nazwać: „A może nawet ta filozofia nie istniała w takiej postaci, w jakiej my ją sobie wyobrażamy. Nie istniała chyba jako zespół przekonań. Istniała w ogromnym bogactwie możliwości, które ciągle Swinarskiego napastowały i zawsze były w jego wyobraźni obecne”⁷. Stąd dużo tutaj takich określeń, jak „tajemnica”, „sekret”, „głębia”, „metafizyka” (ale zarazem sporo autoironicznego dystansu

okazji, że miałem łzy w oczach, kiedy po premierze *Nie-Boskiej* w Krakowie przyszedłem do niego za kulisy. Tego tylko nie wiedział, że choć przedstawienie upewniło mnie o jego talencie, w który zresztą nigdy nie wątpiłem, choć poruszyło mnie głęboko, przecież co innego jeszcze kierowało moimi emocjami. Zrozumiałem wtedy, stało się oczywistym, choć dotąd bynajmniej nie było, że Swinarski wygrał tego wieczoru swoją walkę o istnienie w tym kraju. I w narodzie, który sobie był wybrał” (E. Axer, *Swinarski w Szkole*, „Dialog” 1990, nr 8, s. 141). Z kolei dzięki pracy nad *Dziadami* przeżył osobisty kryzys, który nasilał się podczas kolejnych prób pracy za granicą (opowiadał o tym wielokrotnie Jan Paweł Gawlik, który przyniósł Swinarskiemu do szpitala w celach terapeutycznych egzemplarz *Dziadów*). Joanna Walaszek pisze w swojej monografii: „Rzeczywiście, w jakiś sposób Mickiewicz go uratował” (J. Walaszek, *Konrad Swinarski i jego krakowskie inscenizacje*, Warszawa 1991, s. 103).

⁷ J. Błoński, J. Opalski, *op.cit.*, s. 91.

wobec tych określeń). A przecież, co warto podkreślić, Błońskiego ciekawił także cynizm Swinarskiego, jego skłonność do zohydzenia tego, co zbyt harmonijne, zdolność do manipulowania cudzymi emocjami, przewrotna radość ze szczucia na siebie aktorów. Wszystkie te dosadne określenia („zohydzenie”, „manipulacja” i „szczucie”) pochodzą od Błońskiego.

Kolejny wątek w rozważaniach Błońskiego wiąże się z pojęciem tragizmu, który zdaje się domykać w dialektycznej syntezie wszelkie próby charakteryzowania poetyki Swinarskiego, jeśli nawet tragizm nie zawsze przynosi pojednanie⁸. Błoński wciąż podkreśla złożoność, wieloznaczność, wielowymiarowość widzenia świata w teatrze Swinarskiego, jego upodobanie do łączenia sprzecznych zasad, tonacji, uczuć, konfrontowania piękna i brzydoty, duchowego i cielesnego, tragicznego i groteskowego. Kategorie tragizmu i mitu pozwalają Swinarskiemu dokonywać transgresji tego, co historyczne, polityczne, społeczne, narodowe. Za pomocą kategorii złożoności Błoński w jakiś sposób rozwiązuje sprzeczności (przynajmniej na poziomie retorycznym), hierarchizuje cechy teatru Swinarskiego (metafizykę stawiając jednak ponad polityką, a tragizm ponad cyniczną prowokacją), usuwa w cień polityczny temperament i profanacyjne gesty Swinarskiego. Twierdzi na przykład, że głównym tematem inscenizacji *Dziadów* była niejasność co do tego, gdzie jest dobro, a gdzie jest zło. Podpowiada w tym miejscu tropy manichejskie, ale zaraz wycofuje się, jakby zniechęca, twierdząc, że nie potrafi zarysować konsekwentnie filozofii życia i sztuki Swinarskiego. Choć o manichejskich skłonnościach Swinarskiego był już chyba przekonany od pierwszego ich spotkania, podczas pracy nad *Pokojówkami*. Tekst napisany przez Błońskiego do programu niesłuchanie tę kwestię akcentuje. Wszystko, co wieloznaczne, zmienne i opalizujące, należy do sfery fałszu i pozorów. „Wszystkie uczucia są więc fałszywe: widz, otumaniony, traci głowę; stopniowo dopiero Genet pozwala mu się przekonać, że te uczucia są jednak prawdziwe: prawdziwa jest nienawiść Solange, prawdziwa nienawiść Claire”⁹. I w innym miejscu tego samego tekstu: „służące są świadomością zła rozdwojonego: tęsknią do jedności, jak zło dąży do bytu”¹⁰. Na ile zgodne było to z interpretacją Swinarskiego? Nie ulega jednak wątpliwości, że tak właśnie odczytywał reżyserskie intencje Błoński, skoro napisał o tym w programie.

Błoński stwierdza w pewnym momencie, że Swinarski sam dobrze nazywa charakter swojej praktyki scenicznej: „Jego teatr można by właściwie opisać jego własnymi słowami”. I ma rację: wiele stwierdzeń Błońskiego o teatrze zbliżającym się do życia dzięki komplikacji obrazu świata zbiega się dokładnie z tym, co Swinarski mówił o sobie w licznych wywiadach przy okazji pracy nad *Dziadami* i *Wyzwoleniem*. Autorytet Błońskiego utrzymywał pewne for-

⁸ Zob. J. Błoński, *Swinarski i poetyka rozdarcia*, „Dialog” 1992, nr 4, s. 87.

⁹ J. Błoński, „*Pokojówki*” jako system pozorów, program przedstawienia, Stary Teatr w Krakowie 1966, s. 12.

¹⁰ *Ibidem*.

muły Swinarskiego, ale inne usuwał w cień. Formuła wieloznaczności sztuki łatwo może stać się opcją konserwatywną i nie jest wolna od ideologicznych uwikłań. Edward Said pisał na marginesie rozważań o twórczości Jane Austin i Alberta Camusa, że wspaniała złożoność dzieł artystycznych w środowisku politycznym „pełnym napięć i emocji” nie jest niczym innym jak „destylacjami, uproszczeniami albo wyborami poczynionymi przez autora”¹¹; skomplikowany obraz życia w sztuce nie uwalnia jej od ideologii, a wręcz staje się formą ideologii. A Swinarski niewątpliwie w takim właśnie nieprzejrzystym politycznie środowisku działał, realizując przedstawienia w Polsce w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Polityka jest jednak całkowicie – i znacząco – nieobecna w przedstawianych tu rozważaniach i opiniach Błońskiego.

Warto w tym kontekście zestawić wywiad ze Swinarskim o *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*, przeprowadzony z okazji premiery w Düsseldorfie w 1969 i przedrukowany także w programie do kolejnej realizacji tego dramatu w Helsinkach w 1970 roku, z tekstem, który Jan Błoński napisał do programu krakowskiej inscenizacji tego samego dramatu trzy lata później (niemiecki wywiad w programie do polskiego przedstawienia się nie ukazał). Swinarski w swojej wypowiedzi ostro punktował kwestie społeczne, mówił o klasowych konfliktach, eksponował wątki homoseksualne i brutalność sztuki Szekspira. Podkreślał raczej jej politycznie radykalny potencjał niż dialektyczną wieloznaczność – lektura Swinarskiego była więc dość jednoznaczna:

Jeśli dotychczas się mówiło, że Parolles jest jedną z najszeptniejszych postaci w literaturze światowej, to ja muszę się temu sprzeciwić i powiedzieć, że stosunek Bertrama do Parollesa opiera się na związku najzupełniej naturalnym, który – co do tego zgoda – w toku akcji wyradza się w zwyczajną prostytutkę. Parolles zostaje zdemaskowany, ponieważ nie należy do warstwy panującej, i w końcu niecnie wykorzystany...¹²

To społeczeństwo i stosunki władzy stają się źródłem deprawacji. Tekst Błońskiego wydaje się natomiast w wielu miejscach polemiczny wobec intencji reżysera, a nawet napominający (Swinarski występuje w tekście Błońskiego pod maską „czytelnika współczesnego, ogarniętego namiętnością demaskacji”). Błoński stara się umożliwić widzom dystans do przedstawianej im wizji scenicznej; wskazuje wprawdzie na możliwość radykalnie „podejrzliwej” lektury komedii Szekspira, inspirowanej pismami Freuda i Nietzschego, ale równocześnie podsuwa inne możliwości czytania: z jednej strony bardziej naiwnego, pozwalającego przyjąć komizm sztuki bez nadmiernych komplikacji, a z drugiej – bardziej konserwatywnego. Oba tryby lektury w gruncie rzeczy sobie sprzyjają. Mechanizmy władzy wspierające instytucję małżeństwa

¹¹ E. Said, *Kultura i imperializm*, przeł. M. Warwas-Wiśniewska, Kraków 2009, s. 11.

¹² K. Swinarski, *Nad Shakespeare'em*, przeł. Z. Krawczykowski, „Dialog” 1979, nr 5, s. 99.

i pogodzenie ze społecznymi normami znajdują się w sztuce Szekspira, jak wyjaśnia Błoński, po stronie konwencji i „przyrodzonego porządku”, zabezpieczają ład społeczny i ciągłość życia biologicznego: „Kiedy więc król poskramia Bertrama, poskramia – choćby o tym nie wiedział – rozpasanie natury skażonej i odwróconej od właściwego przeznaczenia, jakim jest spełnienie małżeństwa i trwanie szlacheckiego rodu”¹³. Swinarski w swoim komentarzu nazywał związek Bertrama z Parollosem „naturalnym”, Błoński umieszcza go natomiast w sferze „natury skażonej”, popychając raz jeszcze reżysera i jego zamiłowanie do wyjaskrawiania sprzeczności w stronę manicheizmu.

Z tekstem Błońskiego zamieszczonym w programie do *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* podjął fundamentalną polemikę Krzysztof Wolicki. Dostrzegł w próbie pojednania porządku natury i praw społecznych projekt ideologiczny niemający nic wspólnego ze sceniczną wizją Swinarskiego. „Spłeczenie” różnych porządków rzeczywistości staje się dla Błońskiego „pojednaniem”: „motywacje ludzkich działań, rozmaite i często sprzeczne układają się [...] w całość, strukturę, hierarchie”¹⁴. Tymczasem u Swinarskiego rzeczy mają się zupełnie inaczej: „Dwie grupy motywacji nie składają się, zderzają się tylko. Natura nie godzi się z porządkiem, nie splata z nim: deprawują się tylko, paczą, karykaturyzują nawzajem”¹⁵.

Swinarski był, zdaniem Błońskiego, „werbalnie niedokładny”, ale jego interpretacje wspaniale sprawdzały się na scenie, nawet jeśli ten efekt bywał krótkotrwały, efemeryczny lub jednorazowy. Porównując Swinarskiego z Brookiem, Błoński twierdzi, że spektakle angielskiego reżysera miały mocniejszą konstrukcję, że były teatralnie i interpretacyjnie wyrazistsze. W przedstawieniach Swinarskiego dostrzegał skazę. Najlepiej, jego zdaniem, wypadły próby generalne, później spektakle blakły, traciły moc, temperaturę, bogactwo, migotliwą wieloznaczność. „Szukał spektaklu w sobie, kiedy go zobaczył, prędko kończył. Co prawda nie wszystko, co zamierzył i do czego dążył na próbach, stawało się czytelne dla widzów. [...] Był to jakiś niedostatek w tworzeniu. Trudno mu było zbudować spektakl tak, żeby trzymał się sam”¹⁶. Błoński podkreśla, że był to prawdziwy „feler” teatru Swinarskiego (czyli sztuka nie zwalczała skazy natury, a raczej jej podlegała).

Można odnieść wrażenie, że Błońskiego bardziej fascynował Swinarski jako człowiek, jako artysta w procesie tworzenia niż sama jego twórczość. W jednym z tekstów zestawia wprawdzie Grotowskiego, Kantora i Swinarskiego jako wielkie fenomeny artystyczne o potężnym wpływie na polską kulturę powojenną¹⁷, ale wśród wybitnych spadkobierców idei teatralnych Wyspiańskiego widzi już wyłącznie Leona Schillera i Grotowskiego, natomiast Swinarskiego traktuje co najwyżej jako wnikliwego interpretatora jego

¹³ J. Błoński, *Lektury użyteczne*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 86.

¹⁴ K. Wolicki, *Tacy jesteśmy*, „Teatr” 1971, nr 22, s. 16.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ J. Błoński, J. Opalski, *op.cit.*, s. 92.

¹⁷ Zob. J. Błoński, *Swinarski i poetyka rozdarcia...*

dramatów. Najbardziej cenił *Dziady* i *Wyzwolenie*, o innych przedstawieniach właściwie się nie wypowiadał. Wiemy, że inscenizacje *Snu nocy letniej* Brooka i Swinarskiego oceniał jednakowo wysoko, ale już *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*, spektakl uznany przez Martę Fik, Krzysztofa Wolickiego i Joannę Walaszek za wybitny, uważał za „zdecydowanie słabszy” od *Opowieści zimowej* Brooka. Błońskiego fascynował tajemniczy i „ciemny” obszar, w którym rodziła się sztuka Swinarskiego. Tutaj upatrywał siłę osobowości twórczej Swinarskiego, moc jego oddziaływania na aktorów, na bliskie mu otoczenie. „Twórcze bodźce miał głęboko ukryte, splątane, choć wyładowały się tak gwałtownie, że zdarzało mu się zemdleć z napięcia na próbie”. Ale, co ciekawe, tam gdzie ten „ciemny” obszar był najwyraźniej przez Swinarskiego ujawniany, tam Błoński zdawał się najmniej przekonany i najbardziej zdystansowany. Oczekiwał tragicznego napięcia, dialektycznej mediacji między jednostkowym cierpieniem a wspólnotowym bytem, a nie krytycznego zderzenia, prowokacji i konfrontacji.

Błoński wiedział, że trudno dzieło Swinarskiego oderwać od człowieka, od procesu tworzenia, że miało ono raczej charakter rozblisków, było efemeryczne i dzięki tej efemeryczności intensywne, sytuacyjne i relacyjne, o kruchej ontologii, intymne. Brakowało mu języka na opisanie tego rodzaju „słabego” fenomenu sztuki, który wymyka się formom silnym, awangardowym, modernistycznym, dziełom opartym na „metafizyce”. Może dlatego ciągnął Swinarskiego ku mitowi i tragizmowi, lecz jednocześnie odczuwał, że nie da się „metafizyki” Swinarskiego opisać tak, jak w przypadku dzieła Grotowskiego. Formuły o wieloznaczności sztuki, o poetyce rozdarcia stawały się abstrakcyjne, suche, wyciekało z nich to, co Błońskiego tak naprawdę do żywego obchodziło w spotkaniu ze Swinarskim. Doskonale wiedział, że kluczem do teatru Swinarskiego są afektywne energie jego przedstawień, które plastycznie nazywał „wywrotnością ludzkiego losu”¹⁸. Co więcej, przeprowadził w tej sprawie warte uwagi dochodzenie w rozmowie z samym artystą:

Błoński: Powiedz mi, kiedy robisz jakąś scenę, po czym poznajesz, że jest dobra?

Swinarski: Właściwie tylko po tym, że nie ma we mnie napięcia, że jakoś to przeze mnie przepływa i nie odczuwam wewnętrznego, fizycznego, mięśniowego napięcia. Właściwie to jest jedyny sprawdzian.

Błoński: Zatem dobra scena uwalnia ciebie od czegoś.

Swinarski: Tak, uwalnia.

Błoński: Ma więc funkcję „katartyczną”: rysuje się tak zbieżność pomiędzy tym, co jest Twoim cierpieniem, a tym, co można by nazwać tragizmem.

Swinarski: Ja nie wiem, czy można aż taki wspólny mianownik postawić. Jest to rodzaj uwolnienia od czegoś – kiedy rzecz przepływa harmonijnie na scenie, co nie znaczy, że przepływa gładko, gdyż mogą być wielkie spięcia, starcia. Niemniej jedynym obiektywnym miernikiem jest stan mojego wewnętrznego napięcia, a ponieważ bardzo rzadko jestem rozluźniony zupełnie, więc mniej więcej wiem. Je-

¹⁸ *Ibidem*, s. 87.

zeli coś bardzo źle idzie, to wtedy moje napięcie tak wzrasta, że nie mogę tego wytrzymać.

Błoński: A kiedy scena porywa, wciąga?...

Swinarski: To też, to też. Ja bardzo szybko daję się uwieść.

Błoński: A potem ulga...

Swinarski: Tak. Mam na przykład sceny, których nie mogę bez płaczu próbować, ja się tego wstydzę, śmieję, czasem dam się nawet oszukać przez aktorów, a czasem kontroluję się po jakimś czasie i mam zupełnie inne doznania. Ale w *Dziadach* jest parę miejsc, których się wstydzę, bo nie mogę wytrzymać, wychodzę wtedy.

Błoński: Czy one stają się dla Ciebie przerażające?

Swinarski: To jest tak: są pewne fragmenty tak sprzeczne z tym, jak ja sobie to wyobrażam, że nie mogę ich słuchać, a są takie fragmenty, które tak przylegają, że wywołują uczucia sentymentalnego pójścia za akcją, za słowem, za znaczeniem... ja się ich nie wstydzę, bo są one sprawdzianem tego, że sztuka jednak funkcjonuje.

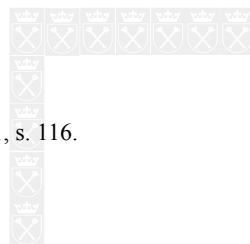
Błoński: Ciekaw jestem które.

Swinarski: W celi jest parę momentów, które zawsze mnie jeszcze wzruszają, parę momentów z egzorcyzmów i może z widzenia księdza Piotra. Tak samo, jak mogę śmiać się z widzenia Senatora. Kiedy się nie śmieję, to wiem, że coś jest nie w porządku¹⁹.

Nietrudno zauważyć, że mocne formuły „tragizmu” i „katharsis” podsuwane artyście przez Błońskiego rozplywają się w doświadczeniu, które domaga się zupełnie innego języka, choć nadal jest tutaj mowa o sztuce wpisanej w ciało. Ciało nie jest jednak w tej niezwyklej opowieści o przeżyciu teatralnym figurą tragicznej transgresji, miejscem manichejskiej skazy czy też bohaterem mitu. Już raczej mimo wszystko – Brechtowskim polem rozpoznawania alienacji. Przedstawiony tak szczerze przez Swinarskiego mechanizm uwalniania ciała od napięcia jest procesem ambiwalentnym – także pod względem politycznym. „Polityczność” afektu nie układa się we wzory dialektyki, bywa spontaniczna, szczerą, prowokacyjnie prawdomówną, ale grozi jej również konformizm masochistycznej relacji ze społeczeństwem, zgoda na milczenie. Zbyt wiele napisano i powiedziano o Konradzie w *Wyzwoleniu*, zbyt mało wciąż o Parollesie we *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*.

Błoński doskonale wiedział, że twórczość Swinarskiego wymaga innego języka, dlatego konsekwentnie rozbijał i podważał własne formuły, a w rozmowie z artystą wydobył z niego mowę afektu, jaką nikt w teatralnym dyskursie się wtedy nie posługiwał. Nie zostawił żadnej spójnej interpretacji dzieła Swinarskiego, ale lektura jego rozproszonych uwag, pełnych sprzeczności, wątpliwości, mylących tropów i żywych emocji pozwala na nowo rozpocząć dyskusję o teatrze Konrada Swinarskiego.

¹⁹ J. Błoński, K. Swinarski, *Wbić z powrotem w ciało*, „Dialog” 1978, nr 1, s. 116.



Bibliografia

- Axer E., *Swinarski w Szkole*, „Dialog” 1990, nr 8.
- Błoński J., „*Pokojówki*” jako system pozorów, program przedstawienia, Stary Teatr w Krakowie 1966.
- Błoński J., *Lektury użyteczne*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.
- Błoński J., Opalski J., *Swinarski – opowieść kierownika literackiego* [w:] J. Opalski, *Rozmowy o Konradzie Swinarskim i „Hamlecie”*, Kraków 1988.
- Błoński J., *Swinarski i poetyka rozdarcia*, „Dialog” 1992, nr 4.
- Błoński J., Swinarski K., *Wbić z powrotem w ciało*, „Dialog” 1978, nr 1.
- Błoński J., *Wyspiański wielokrotnie*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007.
- Halberda M., Łąguna P., Szulczyński W., Walaszek J., „*Dziady*” Adama Mickiewicza w inscenizacjach Konrada Swinarskiego. *Opis przedstawienia*, Kraków 1998.
- Said E., *Kultura i imperializm*, przeł. M. Warwas-Wiśniewska, Kraków 2009.
- Swinarski K., *Nad Shakespeare’em*, przeł. Z. Krawczykowski, „Dialog” 1979, nr 5.
- Teatr Konrada Swinarskiego*, materiały filmowe w wyborze i opracowaniu Krzysztofa Miklaszewskiego, VHS/DVD.
- Walaszek J., *Konrad Swinarski i jego krakowskie inscenizacje*, Warszawa 1991.
- Wolicki K., *Tacy jesteśmy*, „Teatr” 1971, nr 22.

