

JÓZEF OPALSKI

SEN O JAWNOGRZESZNICY**(notatki)**

Błagam o chociaż jeden bilet na „Sen o jawnogrzesznicy”
(z telefonów do kasy Starego Teatru)

Latwo nie będzie, bo muszę zacząć od prehistorii: był rok 1975, a ja byłem bardzo młodym człowiekiem, kręcącym się w tzw. środowisku. Jerzego Jarockiego już znałem (poznałem go chyba u Kazimierza Wiśniaka), a po *Tangu* Mrożka, *Matce* Witkacego, *Królu Ubu* w PWST, a zwłaszcza po wspaniałym *Wiśniowym sadzie*, stałem się jego zagorzałym wielbicielem.

W maju 1975 roku wracaliśmy przypadkowo razem z Jerzym Jarockim z Festiwalu Sztuk Współczesnych we Wrocławiu. W pociągu Jarocki przeczytał mi maszynopis świeżo przysłanego mu przez Mrożka *Garbusa*. Potem – jak to on – przepytывał mnie długo, co o tej sztuce sądzę, a zwłaszcza, jakie mogą być pułapki w jej czytaniu przez młodych ludzi (był chyba z tej rozmowy dość zadowolony, bo zamówił u mnie w kilka miesięcy później artykuł do programu *Garbusa* w Starym Teatrze). Kiedy dojeżdżaliśmy do Krakowa, rzucił: „Czytał pan sztuki Żeromskiego? Jeśli nie, proszę przeczytać!”.

Minęły jakieś dwa miesiące... Telefon: „Tu Jurek Jarocki. Zapraszam pana na kawę”. Byłem zdumiony, trochę przestraszony i – co tu kryć – bardzo zaszczycony. Kawa w Noworolu: „Czytał pan *Białą rękawiczkę* Żeromskiego? Nie? No to trzeba przeczytać. Sztuka nie jest dobra, ale chodzi mi po głowie przedstawienie o odzyskaniu niepodległości. Ten Żeromski może być podstawą. Proponuję panu współpracę”.

I zostawił mnie, przestraszonego jeszcze bardziej. Nie przypuszczałem nawet, jak długa i niezwykła przygoda teatralna mnie czeka...

Kilka tygodni później zadzwonił dyrektor Jan Paweł Gawlik: Stary Teatr jest zainteresowany moją adaptacją *Białej rękawiczki*, ale czy zdaję sobie sprawę z odpowiedzialności, z obowiązków itd., skoro sam Jerzy Jarocki chce tę moją adaptację reżyserować? Owszem, zdawałem sobie sprawę. I to coraz wyraźniej.

Wrzesień 1976 – dyrektor Gawlik umieszcza *Białą rękawiczkę* w planie repertuarowym Starego Teatru. Szok. Jerzy Jarocki będzie reżyserował Żeromskiego! Telefony od Jarockiego prawie codziennie. Praca idzie ciężko. Także dlatego, że wciąż za mało wiem o koncepcji spektaklu. Z rozmów z reżyserem wynika, że chodzi nie tylko o adaptację sztuki – ale o co dokładnie, wciąż nie wiadomo. Albo inaczej: atmosfera w kraju gęstnieje, wokół „pokłosie czerwca 1976” w Radomiu, Ursusie i Płocku. Rozmawiamy o tym często, powstaje właśnie KOR – wszystko to jest ważne dla spektaklu, ale jakiego spektaklu? „Co nam się uda z dzisiejszego czasu przemycić wbrew cenzurze?” – coraz częściej pyta reżyser...

Styczeń 1977 – z adaptacji *Białej rękawiczki* coś zaczyna się wreszcie wyłaniać. Ale – czuję to – Jarocki daleki jest od zadowolenia. Wiele, wiele godzin gadania. I – jak to z gadania – coś się zaczyna układać, coś tworzyć... A gdyby tak Żeromskiego umieścić w burdelu

i kabarecie? „Ale świętości nie szargać” – śmieje się Jarocki. Poważnie: „A może?”.

8 lutego 1977 roku podpisuję z teatrem umowę na adaptację. Czuję się dziwnie. Zaszczyc? – zapewne, strach? – jeszcze jaki! – no i niepewność, choć Jarocki z rozmów i dotychczasowego tekstu wydaje się dość zadowolony. „Złapał pan – mówi – w tej *Białej rękawiczce* osobliwą teatralność świata Żeromskiego. To dziwne, ale wszyscy tu odgrywają jakieś role... Muszę to przemyśleć”.

Kolejne spotkania... Burdel coraz bardziej nam się wywraca, kabaret też. Nasza historia to nie historia Francji, którą łatwiej przekrzywić i wepchnąć do kabaretu czy burdelu. Jarocki wpada na pomysł, żeby bohatera *Białej rękawiczki* przeprowadzić przez piekło, jak hrabiego Henryka w *Nie-Boskiej*. Próbujemy – okazuje się to nierealne. Tekst Żeromskiego nie wytrzymuje takich zabiegów. Próbujemy skonstruować spektakl-próby *Białej rękawiczki*; rodzaj sądu reżysera i aktorów nad – co tu kryć – niezbyt udaną sztuką. Zaczynam pisać inną adaptację. Tym razem zdecydowanie nakierowaną na taki właśnie spektakl – sąd nad tekstem. Pamiętam długie rozmowy z Jukiem Kowarskim i Stasiem Radwanem o przestrzeni przyszłego spektaklu. Jarocki ma próby w Warszawie. W kwietniu odbywa się tam premiera *Króla Leara* w jego reżyserii. Coraz mniej czasu, początek prób Żeromskiego zaplanowany jest na maj...

7 maja 1977 roku śmierć Stanisława Pyjasa. Jarocki próbuje ze studentami fragmenty *Białej rękawiczki*. Nie bardzo to się udaje¹. Atmosfera polityczna wokół gęstnieje. Długie rozmowy o tym, czy sztuka Żeromskiego na to wszystko, co się dzieje i o czym chcemy opowiedzieć, jest wystarczająco pojemna. Jarocki wyjeżdża do Warszawy. Niewiele spotkań, wiele rozmów telefonicznych. Jakiś impas; dziwna cisza.

Wakacje. Znajduję kilka świetnych szopek politycznych z Dwudziestolecia. Niektóre Jarockiemu bardzo się podobają. Może jakoś trzeba będzie je wykorzystać? Tyle że Jarocki do połowy października jest bardzo zajęty gdzie indziej. „Zadanie domowe”: przeczytać inne teksty Żeromskiego i szukać, szukać dokumentów, które są znakiem tamtego czasu, ale jednocześnie brzmią dzisiaj. I nie stosować autocenzury!

W listopadzie powstają pierwsze pomysły scenograficzne – wiadomo już, że akcja obejmie cały Stary Teatr. Długie rozmowy z Jukiem Kowarskim, który proponuje rozwiązania absolutnie nowatorskie i bardzo trudne w realizacji². Więcej wiemy o konstrukcji spektaklu niż o tekście. Fascynujące spotkania ze Stanisławem Radwanem. Także i on uważa, że kabaret w tym przedsięwzięciu jest konieczny. Jarocki (chyba po raz pierwszy) mówi o polemice z *Dziadami* Swinarskiego. Nie w sensie ideowym, ale konstrukcyjnym: w inscenizacji, rozbiciu teatru itd... Rozmawiamy o tym wielokrotnie z Kowarskim i Radwanem. I nagle impas pęka, Jarocki: „Chyba wiem. Ta nasza *Biała rękawiczka* jawi mi się jako spektakl pytań o Polskę – jaka powinna być, a jaka jest. I konieczny jest kabaret. A Jurek Stuhr musi być konferansjerem!”.

Zaczynam szukać tekstów kabaretowych z międzywojnia. Znajduję mnóstwo. Fantastycznych! Jurek Stuhr zostaje

asystentem Jarockiego. Jest bardzo energiczny i profesjonalny. Prace nad kabaretem ruszają.

Wielogodzinna rozmowa z prof. Henrykiem Markiewiczem. Bardzo podoba mu się pomysł na taki właśnie spektakl o Polsce wtedy i dzisiaj. Tylko zadaje słuszne pytanie: po co nam do tego *Biała rękawiczka*? Powtarzam rozmowę Jarockiemu. Krzywi się. Widać, że Żeromski jest mu jednak bardzo potrzebny.

Kolejne spotkania z reżyserem. Rodzą się nowe pomysły: a może wykorzystać oryginalne regulaminy wojskowe sprzed I wojny światowej? Rozpaczam poszukiwania; wiele tygodni kwerend w rozmaitych bibliotekach i archiwach. Wciąż nie mogę dotrzeć do oryginałów. A jeszcze Jarocki żąda opisów mundurów wojskowych żołnierza austriackiego, rosyjskiego i niemieckiego, gdyż chciałby pokazać ich rewię na początku spektaklu... Wiemy już, że tę rewię poprowadzi Jurek Stuhr. Szukamy imion dla protagonistów spektaklu.

Wkraczamy w rok 1978. Nie wychodzę prawie z Jagiellonki. Tłukę w maszynę do pisania w separacie. Każdą napisaną stronę wyrrywają mi Jarocki i Kowarski. Zapada decyzja (*Białej rękawiczki* coraz mniej): przedstawienie będzie nosiło tytuł: *Słowo o Cudzie*. A imiona protagonistów to: Konrad (Jerzy Trela), Krystian (Edward Lubaszenko) i Kosma (Jerzy Stuhr). W obsadzie „cały teatr”.

Cały marzec 1978 piszę pierwszą część spektaklu. Rozrasta się to wszystko potwornie. Radwan śmieje się, że zrobimy spektakl na osiem czy dziewięć godzin. Patrzę na stosy ukończonych i nieukończonych scen. Ma rację – to będzie nie do wytrzymania!

Jarocki wyjeżdża za granicę. Częste spotkania z Radwanem. Rozmowy o muzyce, ale także (a może przede wszystkim) o koncepcji spektaklu. Staszek kręci nosem na tytuł. Słusznie. To *Słowo o Cudzie* także i mnie coraz bardziej się nie podoba.

12 maja 1978 roku rozpoczynają się próby. Trochę z duszą na ramieniu słucham, jak aktorzy czytają wybrane przeze mnie lub napisane teksty. Brzmi nieźle. Tyle że Jarockiemu zmienia się co chwila koncepcja. Wciąż nowe sceny do napisania, kilka już gotowych zostaje skreślonych... Brakuje wielu dokumentów, których – mimo poszukiwań – nie udaje mi się znaleźć. W teatrze rośnie atmosfera zdziwienia i – co tu kryć – niepewności.

Radwan przynosi pierwsze utwory muzyczne. Kiedy zabrzmiała Mickiewiczowska *Litania pielgrzyma* – powiało czymś niezwykłym i bardzo ważnym. Zresztą muzyka do tego spektaklu warta jest osobnych rozważań³. Tyle w niej innego, przejmującego, ale i ironicznego Radwana.

Kiedy tylko mogę, chodzę na próby. Coraz bardziej fascynuje mnie praca Jarockiego: precyzja analizy tekstów, prowadzenie aktorów, świadomość konstrukcji spektaklu... Tyle że scenariusz utyka, czegoś brakuje, coś jest nie tak. Wiemy, o co nam chodzi, ale materiał tekstowy albo jest ułomny, albo jest go za dużo, albo nie odpowiada zamysłom reżysera.

Lipiec 1978 – w poszukiwaniu opisów narzędzi tortur i projektów dla „rewii” mundurów rozpoczynających spektakl jedziemy z Jukiem Kowarskim do Słupi Nowej, do prywatnego

muzeum księdza Ślusarczyka. Odkrywamy tam rzeczy niebywałe. Podobnie jak w tajnym archiwum Cytadeli Warszawskiej. Różne rodzaje kajdan ciężkich, kolczatki, kajdany na ręce, kajdany nożne, deska pomocnicza do kary „plietki”, czyli bizuna, regulaminy dotyczące piętnowania katorżników i wiele innych opisów i narzędzi tortur robią na nas wielkie i tragiczne wrażenie.

Jarockiemu wciąż brakuje dokumentów. Sprawdza skrupulatnie, przymierza, kombinuje, jak użyć ich w teatrze... Wyjeżdżam prywatnie do Paryża. Ale nie zapominam o naszym *Słowie o Cudzie*. Przez przypadek w Muzeum Armii u „Inwalidów” znajduję regulaminy armii pruskiej i austriackiej. Prawdziwy cud – Jarocki powinien być szczęśliwy!

Październik 1978 – wszystkie przedstawienia w Starym Teatrze odwołane. Próby dwa razy dziennie – głównie pierwszej części. Aktorzy zaczynają się buntować. Jarocki wyrzuca całe sceny, które wydawały się gotowe i niejednokrotnie próbowane już były bardzo długo. W teatrze plotki, że „ukrywamy drugą część”. A prawda jest taka, że druga część jest doprawdy w powijkach. Premiery mają być 3 i 4 listopada. Wydaje mi się to nieprawdopodobne!

Na którąś próbę przychodzi dyrektor Gawlik. Chce zmusić Jarockiego do premiery pierwszej części; drugą pokaże się „kiedyś”. Jarocki nie chce o tym słyszeć. Ma rację. Obie części mają się w sobie przeglądać. A bez finałowego kabaretu cały spektakl pozbawiony zostanie pointy. Wiele dni trudnych rozmów i dyskusji i – nagle błysk: podzielona publiczność w Sali Modrzejewskiej i na scenie powinna spotkać się z aktorami, którzy, ubrani prywatnie, będą pokazywać prawdziwe pamiątki rodzinne, opowiadać o swych dziadkach i pradziadkach... Tylko Konradowi (Jerzy Trela) i Krystianowi (Edward Lubaszenko) trzeba wymyślić życiorysy. Oczywiście, aktorom muszą napisać jakieś strzępy monologów, spisać historie z ich życia itd. Ale ich opowieści w czasie spotkań powinny być całkowicie własne i w dużej mierze improwizowane.

16 października 1978 – Karol Wojtyła zostaje papieżem. Jesteśmy wszyscy w szoku (no, może poza Stasiem Radwanem, który jakoś tego się spodziewał...). I pomyśleć, że właśnie teraz próbujemy sztukę o Polsce, hm, ale JAKIEJ Polsce?... Rodzi się wreszcie tytuł (nie pamiętam już, kto go wymyślił) – *Sen o Bezgrzesznej*. Premiera zostaje ustalona na 11 listopada. I znowu wydaje mi się to niemożliwe!

Po wielu dniach starań udaje mi się dostać do biblioteki Komitetu Wojewódzkiego Partii. Znajduję nowe i ważne dokumenty. A przecież piszę w biegu kilkadziesiąt opowiadań z życia aktorów... Długie spotkanie z Janem Błońskim. Jak zawsze, twórcze. Jarocki słucha go bardzo uważnie. Błoński w tym naszym rozgardiaszu literacko-dokumentalnym widzi wyraźny nerw dramatyczny. Świetnie.

Nie pomyliłem się. Premiera przesunięta na 6 stycznia. Strasznie dużo pracuję. A na dodatek czuję, że w zespole gaśnie entuzjazm. Niedobrze.

A jednak, kiedy okotowano na czarno Salę Modrzejewskiej, a nad widowieństwo przy dużej scenie wjechał sufit, entuzjazm powrócił. I nawet fakt, że piszę drugą

część właściwie od nowa, nie tylko nie uwiera, ale sprawia satysfakcję.

Przedświąteczna atmosfera bardzo ponura. Brakuje wszystkiego. Wielogodzinne kolejki za podstawowymi artykułami, nie mówiąc o rybach... A my z tym *Snem o Bezgrzesznej*...

Styczeń 1979 – w mieście ciemno (oszczędność energii), puste sklepy, awantury na ulicach... Dziesięciogodzinne próby, reszta czasu w Jagiellonce – premiera wyznaczona na 21 stycznia.

Zaczynają się boje z cenzurą. Na próbę przychodzi dziewięciosobowa „komisja”. Negocjacje: to trzeba skrócić, to wyrzucić, to za ostre, tamto nie do pomyślenia... Radwan okazał się w tych negocjacjach mistrzem! Obronił nawet finał kabaretu, a zarazem spektaklu: piosenkę *Czym jest Polska* z tekstem Stanisława Wasylewskiego (1919), do której napisał muzykę:

Mieli z tym dużo poeci zachodów,
Nad odpowiedzią łeb suszyli długo:
Jedni ją zwali Chrystusem narodów,
Drudzy ją zwali pawiem i papugę.
Ja powiem, wieszczów nie słuchajcie owych:
Polska – to pociąg kolei państwowych.

Noga za nogą, z biedą, ledwie jedzie.
Szyb nie ma w oknach, ni ławek w wagonach,
Ziąb i ciemności. Podróźni jak śledzie.
Klną głośno, siedząc bliźnim na ramionach.
Najwięcej gości neutralnych, na gapę.
A na wagonie szyld piękny: P.K.P.

Ale nie wszystkim tak podle się jedzie,
Nie wszędzie takie wściekle węzowisko.
Jest kącik jeden na pociągu przedzie,
Gdzie nie ma zimna, mroku ani ścisku,
Kącik, zaciszny, błogi idealny –
Zowią go sleeping, czyli wóz sypialny.

Ci, co tam wleźli, wyciągają nóżki
Na materacach prościutko, wygodnie.
Pod głowę dano im białe poduszki,
Zdjęli koszulkę, ułożyli spodnie.
Zimno? To kryją brzuszki kołdreczką,
A jeśli głodni, mogą zjeść ciasteczko.

W wozie sypialnym podróż istna pycha!
Konduktor pilnie czuwa u kołyski.
Co im tam reszta! Niech stojąco zdycha
I niech na zimnie poodmraża pyski. [...]

O Polsko, Polsko! Ty człowieku chory!
Jakoś niedobrze ci ta jazda wróży.
Czy wiedzą wszystkie twoje konduktory,
Gdzie kres, gdzie koniec szalonej podróży,
Czy wiedzą, siedząc w sleepingu na sofie,
Że pociąg pędem gna ku katastrofie?!



21 stycznia 1979 – premiera. Przyjechała „cała Polska”. Najbardziej z premiery pamiętam moment, kiedy publiczność wraz z pielgrzymką ruszyła z dolnego foyer na górę i Jarocki usiadł koło mnie zmęczony, postarzały nagle, jakiś samotny, i powiedział: „No, Żuku, skończyliśmy. I chyba coś się udało”.

Pięć dni po premierze ukazuje się pierwsza recenzja, Macieja Szybista:

[Jarocki] buduje swój *Sen* z pełną świadomością kontynuacji – ale i dyskusji – wielkiej linii wielkich przedstawień Teatru Starego. Procesja widzów i aktorów odwiedza te same miejsca w teatrze, gdzie krążył korowód *Dziadów*, posługuje się aluzjami do *Wyzwolenia* (postać Konrada). Tylko, że Jarocki jest inny, jest chłodny i nieco inaczej myśli o sztuce, Polsce i historii niż miało to miejsce poprzednio w Teatrze Starym. Dlatego jego przedstawienie jest cierpkie, jest ciągłym przełamywaniem wzruszenia, jest ciągłą niezgodą na automatyzm poezji. Jest to – poza wszystkim innym – oskarżenie polskiej kultury o mistyfikację słabości. [...] Całość kończy kabaret międzywojenny, olśniewający aktorstwem i przerażający rozbawioną grozą.

Całe przedstawienie jest czynem niezwykłym w polskim teatrze, jest to mianowicie wykorzystanie samego teatru (a nie dramatu) dla stworzenia forum myśli i dla intelektualnej, współczesnej, nowoczesnej agresji artysty w kulturę. Czuje się to napięcie w grze aktorów, którzy często

pozbawieni materii dramatycznej grają jednak wspaniale, w najwyższym napięciu, w transie przekonania o głoszeniu prawdy (Szybist, 1979).

Recenzji i omówień coraz więcej. Recenzje, jak to recenzje, były różne. Wiele kwaśnych albo i bardzo kwaśnych. Nam najbardziej podobały się dwa teksty: Jana Błońskiego w programie i Elżbiety Wysieńskiej w „Dialogu”. Jan Błoński:

Chyba nie zbluźnię, przypominając, że odzyskanie niepodległości można zobaczyć także jako rytuał, widowisko, grę... Gra to nieskończenie trudna, skoro w pojedynkę trzeba stawić czoła aż trzem przeciwnikom. Co chwila też – ryzykować wszystkim, podczas gdy silniejsi rzucają na szalę tylko okruchy swej potęgi. Lecz tym bardziej gra taka pasjonująca! Może też niesie ona w końcu pociechę. Moralną, bo krew nie wsiąka w piasek daremnie i cnota – przestańmy się bać starożytnego słowa, które oznacza przecież naprzód odwagę! – zostaje wynagrodzona. Ale także intelektualną. Tyle napisano o lekkomyślności polskiej, zbędnym bohaterstwie, diamentach, którymi strzelaliśmy do wrogów. Ale dość rozejrzeć się dokoła, aby zobaczyć, że rzadko kiedy i mało komu opłaciły się małoduszna przezorność i wegetacja na kolanach. Co więcej strategia, której – na pół świadomie, na pół spontanicznie – słuchało przed 1918 rokiem polskie społeczeństwo, dowodziła właśnie politycznej mądrości. [...] W tej

komedii pozorów, którą nieprzezornie lekceważyli, zaborcy nie połapali się dobrze do ostatka. Odzyskanie niepodległości dowodziło nie tylko dzielności rąk, także sprawności umysłów i przypuszczam, że nasze przedstawienie zdoła to dobrze pokazać.

Aby jednak taką grę poprowadzić, trzeba wielkiej wiary. Tak wielkiej, że może już nie do pojęcia. Odnawiała się ona we wspólnych rytuałach. Bywały nimi spiski, zamachy, konspiracje [...] Bywały także ceremonie, pogrzeby, jubileusze... tak, nawet wyśmiewane krakowskie jubileusze, przypominając dostojną przeszłość, zapowiadać miały świetne jutro. W tych wszystkich rytuałach, krwawych lub nie, bohater-skich i na poły zabawowych, ważką rolę grała sztuka, przede wszystkim zaś literatura. [...]

Daremne więc i dziecinne byłoby usiłowanie, aby dzisiejsze przedstawienie oprzeć na relacjach pamiętnikarzy, statystykach demografów i źródłowych dociekaniach historyków. Prawdziwa historia niepodległości jest historią mitu, pielęgowanego przez literaturę, odradzanego przez społeczne rytuały. [...]

Początkowo przedstawienie miało być oparte na *Białej rękawiczce*. Lecz za miarka była substancja tej sztuki i jej postacie zbyt nijakie... Stąd zmiany i uzupełnienia, które stopniowo sprawiły, że nie zostało z niej ani słowa. Dydaktyczną anegdotę zastąpiła historia, historią zaś zaczęli niepostrzeżenie rządzić wielcy bohaterowie Mickiewicza, Wyspiańskiego, Żeromskiego... Tak bowiem wrosli oni w historię wolności, że kiedy tylko o niej mowa, zjawiają się sami, jak opiekuńcze duchy swobody.

Ani więc scjentyficzne sympozjum, ani akademie ku czci. Widowisko. [...] Polska tradycja teatralna – od Mickiewicza do Różewicza – zachowała zresztą skłonność do „scen narodowych”, odtwarzających przeszłość starannie wtedy nawet, kiedy między śmiertelnikami spacerują duchy i bogowie. Któż nie chciałby być – choćby ulotnie – świadkiem chwili, kiedy wyruszają legiony, trzeszczą granice, rozsypują się cesarstwa i wyłaniają nowe społeczności? Bo też wtedy, kiedy takie chwile nadchodzą, ludzie stoją zwykle spokojnie za sprawunkami albo poziewają nad błahymi rozrywkami... Postawa gapia nie należy jednak do twórczych ani w życiu, ani w teatrze. [...] *Bezgrzeszna Polska*, o której śnili, dla której umierali dziadowie, dla cwaniaka będzie picem na muchy, dla statysty urojeniem, dla melancholika zatrzaśniętą w skrytce pamięci pamiątką... Będzie może także czymś innym. Jeszcze jedno. Ponieważ nie ma wolności bez humoru, po przedstawieniu zapraszamy na kabaret (Błoński, 1979).

Elżbieta Wysińska:

Spektakl Starego Teatru, który miał być słowem o cudzie, a stał się *Senem o Bezgrzesznej*, opiera się na własnym scenariuszu i scenopisie. Pierwszy jest collage'em fragmentów literackich i dokumentów, drugi – planem sytuacyjnym, powiązaniem tekstów z działaniami teatralnymi

w przestrzeni. Pierwszy nie istnieje bez drugiego, co wynika jasno już z początkowych scen przedstawienia, które rozgrywają się w foyer na parterze, przy szatni. [...] *Sen o Bezgrzesznej* utrwała pamięć o *Dziadach*, podejmuje przecież zawarte w inscenizacji Swinarskiego wyraźne pytanie o przyszłość. Pokazując tę przyszłość, w gruncie rzeczy nie wychodzi jednak poza zarysowany wówczas krąg problemowy, poza tę, tak ostro zarysowaną opozycję, Konrad – lud, abstrakcyjna idea wolności – realne potrzeby. [...] reżyser nie tylko nie obawia się klisz czy stereotypów sytuacyjnych, ale świadomie je wykorzystuje. Jeśli Swinarski w *Dziadach* ozna-czał sferę mitu narodowego przy pomocy rekwizytów – okryty kirem krzyż, święte obrazy, sztandary – Jarocki określa ją tonacją, którą można by nazwać Grottgerowską. [...] Naszą drogę przez teatr rozpoczynaliśmy w towarzystwie pielgrzymów – inteligentów z romantycznym rodowodem, odnajdujemy jej kres w kabarecie. [...]

Przy pozorach niespójności i dezintegracji *Sen o Bezgrzesznej* trzyma się bowiem ściśle własnych, dla niego samego wypracowanych rygorów. Stosowane są konsekwentnie pewne układy przestrzenne. Na przykład to, że płaszczyzna gry zawsze znajduje się na osi, przedzielającej salę, a więc i publiczność. Z kolei droga pielgrzymki wytycza jakby oś centralną biegnącą przez teatr. Publiczność przebywa swoją trasę dwukrotnie: w pierwszej części przedstawienia w kolejności: szatnia – górne foyer – jedna z sal bocznych – widownia, w drugiej w nieco zmienionym porządku: boczne sale – widownia – foyer. [...]

Swinarski, Wajda i teraz Jarocki podjęli tematy o najżywo-tniejszym dla polskiego teatru znaczeniu. Być może dzięki temu zdarzyła się rzecz niezwykła – dzieła zupełnie różnych twórców, o nieporównywalnych temperamentach, zinte-growały się w dorobku Starego Teatru w pewną całość. Jest to sprawa większego wymiaru niż próba określenia rangi pojedynczych przedstawień. (Wysińska, 1979)

Mniej więcej tydzień po premierze pogotowie zabiera Jurka Stuhra. Nie kończymy spektaklu kabaretem. Publiczność bardzo zawiedziona, zwłaszcza że coraz trudniej o bilety.

W grudniu 1979 jedziemy na Warszawskie Spotkania Teatralne. To było wydarzenie niezwykle. Także z powodu tego, co unosiło się już w powietrzu. Rozmowy z publicznością do trzeciej nad ranem, milicja pilnująca wejścia do teatru, szturm widzów na teatr... Na „naszym”, teatralnym cmentarzu ludzie zapalali świece, młodzi widzowie z zapalonymi świecami szli na dużą salę. *Sen...* nabrał dodatkowych znaczeń, także poprzez sale, w których był grany. W Pałacu Kultury zniknął kontekst pomieszczeń Starego Teatru, ale spektakl stał się o wiele ostrzejszy politycznie. Więzienie – w sali Dzierżyńskiego, podesty w sali Gagarina... grały posadzki, żyrandole... wszystko to stało się nagle przerażające. Jarocki na Warszawę przereżyserował wiele scen, przez co stały się jeszcze bardziej dotkliwie.

Sprawdziłem skrupulatnie z Elą Wrzesińską w archiwum Starego Teatru liczbę spektakli. Raporty teatralne mówią,

że było ich sześćdziesiąt dziewięć. I że ostatni odbył się 1 kwietnia (*nomen omen* – w tym samym dniu wprowadzono reglamentację mięsa i jego przetworów) 1981 roku. Ale to nieprawda. Było ich o dziesięć więcej. Tyle że raporty w tajemniczy sposób zaginęły. Nie było mnie wtedy w Polsce, ale wpadłem na to, że coś się nie zgadza, po przeczytaniu recenzji Agnieszki Magdziak ze stycznia 1983 roku (oczywiście z ingerencjami cenzury, sławny dekret o stanie wojennym):

Premiera *Snu o Bezgrzesznej* odbyła się 21 stycznia 1979 roku w Teatrze Starym w Krakowie. W grudniu tegoż roku pokazano spektakl na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych. Stał się wtedy wydarzeniem kulturalnym i wiele o nim pisano. Stary Teatr wznowił to przedstawienie 11 listopada 1982 roku i okazało się, że mimo iż od daty premiery dzieli nas cała epoka w życiu narodu i państwa – *Sen* nic na swej aktualności nie stracił. Może nawet ogląda się go uważniej, przeżywa bardziej osobiście. Na widowni Starego Teatru publiczności jest więcej niż miejsc. Historia jest w tym przedstawieniu rytuałem, widowiskiem, grą... Widowisko jest polemiką z mitem – w obronie mitu. Mitu snu o Polsce i mitu związanego z tym tylko teatrem – z *Dziadami* w reżyserii Konrada Swinarskiego. Jest próbą dialogu z historią i jej plotką, ale również z prawdą i legendą tamtego przedstawienia, jego kontynuacją dokonywaną z perspektywy faktów a nie poezji, ale przecież – w ostatecznym rachunku – przyznającą tej poezji rację (Magdziak, 1983).

Józef Opalski: Jest z nami Stanisław Radwan, wówczas dyrektor Starego Teatru (1980-1990). Stasiu, czy możesz jakoś wyjaśnić sprawę zaginięcia tych raportów?

Stanisław Radwan: Proszę państwa, kiedy ogłoszono stan wojenny, to jakiś tam „konduktor z tego pociągu” wymyślił, że będzie weryfikacja tytułów, które były w repertuarze każdego teatru w Polsce. Dowiedziałem się, że niektórzy dyrektorzy wycofywali, nawet bez nakazu cenzury, przedstawienia z repertuaru. Tak było np. z *Nocą listopadową* w Katowicach. Myśmy w Starym Teatrze postanowili inaczej. Był taki bardzo stary zwyczaj, że przerwa bożonarodzeniowa trwała od Wigilii do Trzech Króli. Potem był już grany zaplanowany repertuar. Wezwano mnie do wydziału kultury i tam dowiedziałem się, że do teatru będzie przychodził teraz jakiś oficer, zawsze w towarzystwie kogoś z wydziału kultury; będą uczestniczyć w próbach wznawieniowych i „doglądać”, czy wszystko jest w porządku. Mnie to tak zaszokowało, że nie protestowałem. Ale gdy przyszli 7 stycznia (a nie wolno było nikomu zatrzymywać się nawet przy portierni) i zszedłem po nich na dół, powiedziałem: „Będzie bardzo miło, jeżeli panowie obejrzą naszą próbę. Ale oświadczam panom z góry, że żadnej panów decyzji nie uwzględnię. Dlatego, że mam na wszystkie spektakle Starego Teatru zgodę cenzury. A w dekrete o stanie wojennym nie ma nic o unieważnianiu dotychczasowych decyzji cenzury”. Popatrzyli na mnie ponuro, pokiwali głowami: „Przegapienie... przegapienie”. (*śmiech na widowni*) Urządziłem coś w rodzaju festiwalu, który

polegał na tym, że graliśmy każdy tytuł z repertuaru po dwa razy. Dostałem od tych „konduktorów” sześć dni na zastanowienie, czy jestem pewien, że taki „festiwal” jest w ogóle możliwy.

Zresztą, kiedy byłem na Kongresie Kultury i wracałem samochodem, zatrzymano mnie w Piotrkowie. Chciałem zawiadomić dom, powiedzieli, że sami to zrobią. Byłem interviewowany w hotelu w Piotrkowie! Szukałem na małym radijku Wolnej Europy, żeby cokolwiek się dowiedzieć... Nagle łomotanie w drzwi: „Co jest? - co pan robi!?!”. I jeden z nich zamknął drzwi i zapytał szeptem: „Co mówią?”. „Oni” też byli zdezorientowani i chcieli się czegoś dowiedzieć...

A wracając do „festiwalu” – co dwa dni pokazywaliśmy wszystko. Próbowali się do nas dobrać na różne sposoby. Między innymi poprzez przepisy bhp. Strasznie ich bolało, że wznawiamy *Wyzwolenie*... i znaleźli taki przepis, że odległość między krzesłami na widowni musi wynosić co najmniej 77 cm. A tak nie było. Nie wiedziałem, co robić. Oczywiście w środku teatru byli i tacy, którzy donosili, bo przecież ktoś te odległości musiał zmierzyć. Pamiętam, że sypał śnieg, siadłem rano na ławce na Plantach naprawdę w rozpacz. I wtedy zdarzył się cud. Do Teatru Słowackiego szedł jego dyrektor administracyjny. Zatrzymał się, widział, w jakim stanie jestem... Powiedział mi, że w Dzienniku Ustaw jest odpowiedni paragraf, który mówi, że jeżeli ta odległość między krzesłami jest mniejsza, to nie może być więcej niż szesnaście krzesel w jednym rzędzie. Nawet mu nie podziękowałem, wyskoczyłem jak z procy i błyskawicznie wezwałem Bronka Nawrota, brygadiera sceny, żeby poprosił kolegów i żeby jak najszybciej zaczęli odrzynać po dwa krzesła z każdego rzędu. Uratowałem *Wyzwolenie*, a przy *Śnie o Bezgrzesznej* wiedziałem już, co robić.

Żuk wspominał o niezwyklej atmosferze, jaka panowała w czasie Warszawskich Spotkań Teatralnych. Ale ja nigdy nie zapomnę próby *Wyzwolenia*, kiedy odpiłowaliśmy te krzesła (oczywiście uprzedziłem aktorów). Proszę sobie wyobrazić ten niesamowity hałas i zgrzyt towarzyszący tekstowi Wyspiańskiego. Chyba nigdy nie byłem tak skupiony na tekście, jak wtedy. Każde słowo dobiegało do mnie z niezwykłą siłą.

Wiedziałem też, że *Sen o Bezgrzesznej* jest wyjątkowym skarbem w naszym teatrze. I trzeba zrobić wszystko, żeby go wznowić.

Przepraszam, że ci przerwę. Ale to jest zdumiewające, a sprawdzaliśmy to z Elą Wrześcińską jeszcze trzy dni temu, że są wszystkie raporty przedstawienia, oprócz tych ze stanu wojennego.

Działy się wtedy różne dziwne rzeczy. Ginęły ważne papiery, a pojawiały się za to np. ulotki, o których UB wiedziało, że się pojawią itd., itd... Coś takiego musiało się stać z raportami. Żeby udowodnić, że spektakl, który zszedł, demonstracyjnie został wznawiony. A tych dziesięć spektakli miało nieprawdopodobne powodzenie. I to, o czym opowiadałeś, że odbywało się w Warszawie, teraz działa się w Krakowie.

Dyskusje z widzami do białego rana. Ludzie po prostu nie chcieli wychodzić z teatru. Straszny, ale i wspaniały czas.

Puśćmy teraz wodze fantazji. I wyobraźmy sobie, że Stanisław Radwan jest znowu dyrektorem Starego Teatru. I wznawiamy *Sen o Bezgrzesznej* pod zmienionym tytułem *Sen o Jawnogrzesznicy*. Jak zabrzmiałoby dzisiaj przedstawienie, którego początkiem byłby wiersz Słowackiego:

Szli krzyżąc: Polska! Polska! — wtem jednego razu
Chcąc krzyżać zapomnieli na ustach wyrazu,
Pewni jednak że Pan Bóg do synów się przyzna
Szli dalej krzyżąc: Boże! ojczyzna! ojczyzna.
Wtem Bóg z Mojżeszowego pokazał się krzaka,
Spojrzał na te krzyżące i zapytał: Jaka?

A finałem kabaret i piosenka:

O Polsko, Polsko! Ty człowieku chory!
Jakoś niedobrze ci ta jazda wróży.
Czy wiedzą wszystkie twoje konduktory,
Gdzie kres, gdzie koniec szalonej podróży,
Czy wiedzą, siedząc w sleepingu na sofie,
Że pociąg pędem gna ku katastrofie?!

Tekst wygłoszony na konferencji Jerzy Jarocki, artysta i pedagog w PWST w Krakowie 3 grudnia 2016.

¹ Jerzy Jarocki: Kiedyś, jesienią [w maju – przyp. J.O.] 1978 roku, rozpocząłem w Starym Teatrze próby *Snu o Bezgrzesznej*... wielkiego, wielowątkowego przedstawienia, rozpisanego na wiele miejsc akcji w Starym Teatrze, granego też w Warszawie w czasie Spotkań Teatralnych w Teatrze Dramatycznym i w innych salach Pałacu Kultury. [...] Mogłoby się wydawać, że okolicznością sprzyjającą była 60. rocznica odzyskania przez Polskę niepodległości w 1918 roku. Maria Dębicz: Ale premiera była w styczniu 1979, a nie na rocznicę. Jerzy Jarocki: Tak. Spóźniliśmy się. Nie byliśmy gotowi na 11 listopada 1978. Ale nie w tym rzecz. Chciałem powiedzieć, że wtedy pomysł mój był stary i nie miał nic wspólnego z rocznicowymi okolicznościami. Od wielu bowiem lat intrygowała mnie zapomniana i niezbyt udana sztuka Żeromskiego *Biała rękawiczka*. Wielokrotnie wypróbowałem w PWST w Krakowie ze studentami rozmaite sceny, raz cały akt. W tej *Białej rękawiczce* Żeromski przygląda się z fascynacją i pewnym przerażeniem temu, co działo się ze świeżo odzyskaną niepodległością II Rzeczypospolitej w początkach lat dwudziestych. *Biała rękawiczka*, Żeromski, historia – to wszystko doprowadziło mnie do *Snu o Bezgrzesznej*. I może jakieś przeczucia, że właśnie wtedy to powinno być pokazane (*Siedmiu wspaniałych*..., 1998).

² Jerzy Jarocki: „Ogromna i nie zauważona prawie zupełnie praca scenografa Jerzego Juka Kowarskiego” (tamże).

W rozmowie Doroty Buchwald z Jerzym Jukiem Kowarskim:

Jerzy Juk Kowarski: [*Mord w katedrze*] to była najwyższa próba rozmowy z publicznością o najbardziej istotnych sprawach, które nas łączą. Dorota Buchwald: *Sen o Bezgrzesznej* był chyba też taką rozmową. Zacieranie granicy pomiędzy rzeczywistością a fikcją następowało

poprzez odrzucenie tradycyjnego podziału na scenę i widownię, wielość miejsc akcji, symultaniczność zdarzeń, elementy happeningu. Jerzy Juk Kowarski: O *Śnie o Bezgrzesznej* chciałbym powiedzieć jedną rzecz. Chyba nikt o tym jeszcze nie opowiadał. Mieliśmy kiedyś rozmowę z Konstantym Puzyną, który oglądał spektakl niezwykle przyjaźnie, ale próbował nam wytknąć błąd. Powiedział: „No tak, takie spektakle gdzieś już widziałem, ale wyście nie zrobili jednej rzeczy. Nie kazaliście publiczności losować czarnej i białej kuli, żeby los zdecydował, za którym wątkiem spektaklu ma podążyć”. Bo w *Śnie o Bezgrzesznej* było rozejście publiczności na różne miejsca akcji i nie można było obejrzeć wszystkiego jednego wieczoru. My nie chcieliśmy decydować za publiczność, którą drogą ma iść. Chcieliśmy, aby decydował przypadek – los, ale nie mechanicznie. To było dobrze pomyślane. Zrobiliśmy to tak, jak było w naszej historii. Że się – jako naród – na skutek przypadku rozchodziliśmy, los nas dzielił, różnych rzeczy nas uczone, czegoś innego doświadczaliśmy, a potem schodziliśmy się i mimo wszystko czegoś o sobie, o własnych korzeniach nie zapomnieliśmy.

Dorota Buchwald: Powiedz mi, dlaczego nie znalazłam w żadnej recenzji ze *Snu o Bezgrzesznej* takiej interpretacji waszych intencji? Dopatrywano się wpływów teatru otwartego, Grotowskiego, efektywnych eksperymentów formalnych.

Jerzy Juk Kowarski: Może nikt nie uwierzy, że to jest po prostu zwyczajnie myślane, tak prosto, i że forma nie jest przypadkowa, tylko jest wynikiem tego, co się myśli. To naprawdę jest bardzo proste.

My próbujemy rozmawiać z publicznością, wykorzystując tę cudowną możliwość, jaką jest teatr. A czy to jest awangardowe, czy klasyczne? To są wtórne sprawy i ani się na tym znam, ani nigdy się nad tym nie zastanawiałem. W ogóle mnie to nie interesuje.

Dorota Buchwald: Pisząc o twojej scenografii, używa się jednak terminów: abstrakcjonizm, surrealizm...

Jerzy Juk Kowarski: Nie wiem... Jak potrzeba, żeby coś się zdarzyło, co jest już nazwane, to się zdarzy. Oczywiście, zawsze pada pytanie o tak zwaną małą inspirację. To jest kalectwo. Inspirujemy się światem w ogóle, własnym myśleniem, a nie konkretnym nurtem w danym momencie, modnym w sztuce. To absurd.

(Buchwald, 1998, s. 49-50).

Na szczęście w 2012 roku Instytut Teatralny wydał niezwykłą książkę: *Zabawa w teatr*. Widać z niej wyraźnie, z jakiej klasy artystą w wypadku Jerzego Juka Kowarskiego mamy do czynienia.

³ Udało mi się namówić moją studentkę do napisania tekstu o muzyce w *Śnie o Bezgrzesznej* (zob.: Burzawa, 1980).

Bibliografia:

- Błoński, Jan, *Gra, rytuał, widowisko...*, program do przedstawienia *Sen o Bezgrzesznej*, 1979.
Buchwald, Dorota, *Zaczynamy od początku – rozmowa z Jerzym Jukiem-Kowarskim*, „Notatnik Teatralny” 1998 nr 15.
Burzawa, Ewa, *Stanisława Radwana muzyka do „Snu o Bezgrzesznej”*, „Ruch Muzyczny” 1980 nr 6.
Magdziak, Agnieszka, *Sen i komentarz*, „Więź” 1983 nr 1.
Siedmiu wspaniałych w internecie, z Jerzym Jarockim rozmawia Maria Dębicz, „Rzeczpospolita” nr 267, 14 XI 1998.
Szybist, Maciej, *Sen o Bezgrzesznej*, „Echo Krakowa” nr 19, 26 I 1979.
Wysińska, Elżbieta, „*Stary Teatr: Rozdział Trzeci*”, „Dialog” 1979 nr 4.