

Dramatyczne przestrzenie Andrzeja Wajdy

ABSTRACT. Krajewska Anna, *Dramatyczne przestrzenie Andrzeja Wajdy* [Andrzej Wajda's dramatic space]. „Przestrzenie Teorii” 27. Poznań 2017, Adam Mickiewicz University Press, pp. 7–10. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2017.27.0.

This editorial is an impressionistic work on Andrzej Wajda's output, predominantly emphasising its dramatic nature. The text presents the uniqueness of Andrzej Wajda's creative work in such diverse forms of art as if they were one – his painting metamorphosed into film, drawing into screenplay, urban space into a theatre stage. Wajda is seen here not only as a director, but also as a contemporary dramatist, who creates the dramatic space of history's traps, who dramatises the fate of the individual, and who interprets the drama of the philosophical stage.

Po śmierci Andrzeja Wajdy ukazywać się zaczęły numery specjalne licznych czasopism literackich poświęcone Jego pamięci – jednego z najwybitniejszych artystów związanych z Krakowem, z Polską, wpisującym się równocześnie w światową kulturę i sztukę. Wajda to polska szkoła filmowa, Wajda to współczesna historia Polski, Wajda to myślenie o dziejach wykraczające poza refleksję o losach własnego kraju, ku obszarom historiozofii. Wajda to znawca pamięci, czasu, przemijania. Był twórcą niezwyklej także i dlatego, że uprawiał różne rodzaje sztuk tak, jakby były jednością – malarstwo pod Jego ręką przeistaczało się w kadr filmowy, dialogi wynikały z tańca, rysunek przekształcał się w scenografię, przestrzeń miasta – w teatralną scenę. Jak zatem myśleć o Artyście w przestrzeniach teorii?

Przeglądam materiały do nowego numeru „Przestrzeni Teorii”. Kim był Wajda – filmowcem, reżyserem, malarzem, architektem, twórcą teatralnym? Artysta działał w przestrzeni performatywnej; pokazując dokument, jednocześnie rozgrywał scenę antycznej tragedii (*Kanał, Katyń...*), opowiadając historię, dawał świadectwo podwójnej naturze prawdy/fikcji klisz pamięci (*Panny z Wilka*), stylizując kadr na obraz malarski, zamieniał to, co statyczne, w poruszone (*Brzezina, Panny z Wilka, Tatarak...*), czytając literaturę, wyrażał ją najpełniej, odchodząc od niej i powołując do życia raz jeszcze w filmie lub na teatralnej scenie (spektakle teatralne *Noc listopadowa, Klątwa, Wesele* Stanisława Wyspiańskiego, *Sprawa Dantona* Stanisławy Przybyszewskiej, *Emigranci* Sławomira Mrożka..., proza Fiodora Dostojewskiego: *Biesy, Idiota, Zbrodnia i kara*, a także wersje *Hamleta* Williama Szekspira..., *Popioły* Stefana Żeromskiego, opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza i Tadeusza Borowskiego...). Wajda układał niezwyklej dramat rozgrywający się między reali-

zmem a metaforą, „rozcierał” materię różnych fabuł i opowieści jak farby na płótnie. Interesowało Go to, co jest ukryte pod powierzchnią, co nie daje się odkryć i do końca wyrazić, to, co jest rodzajem uwięzienia w najróżniejszych postaciach: bezsilności w pułapce mechanizmów historii (*Kanał, Pokolenie, Lotna, Popiół i diament, Krajobraz po bitwie, Danton, Katyń, Powidoki...*), zamknięciu w miejscach-heterotopiach, które stawały się czymś znacznie pojemniejszym niż tylko odwołaniem do konkretnej przestrzeni – przyjmowały charakter refleksji o losie, o antycznym fatum noszącym twarz historii, mającym oblicze procesów społecznych, ujawniającym rysy wpływającego czasu (*Kanał, Ziemia obiecana, Panny z Wilka...*), próbie wyjścia z obszarów zniewolenia ku nadziei solidarności i wielkiego zwycięstwa „Solidarności” (*Człowiek z marmuru, Człowiek z żelaza, Wałęsa. Człowiek z nadziei...*). Historia jawi się także jako kostium teatralny – pułapka niedostrzeżona a najgroźniejsza, kryjąca w przebraniu sielanki dramat (*Wesele, Pan Tadeusz...*).

Wajda, będąc reżyserem, był równocześnie dramaturgiem (jeśli przez dramaturga rozumieć nie autora dramatów, ale osobę, która współpracuje z reżyserem, jest rodzajem doradcy, ale także twórcy, łącząc kompetencje naukowca i artysty). Jako reżyser, Wajda słuchał podszeptów dramaturga Wajdy. To widać w każdym niemal kadrze, w każdym artystycznym działaniu. Wajda uprawiał swoistą dramaturgię¹ – pisał dramatem (tragedią historii, sztuki, losu człowieka). Także dzieła wielkiej literatury epickiej podczas czytania przez Wajdę stawały się dramatem (jeśli dramat rozumieć jako pojęcie ruchome, zmienne historycznie, o różnych sensach i zakresach znaczeń). Niezależnie od tego, czy za dramatyczne uznamy zdarzenia z historii, czy zwiążemy sens dramatu z akcją, budowaniem napięcia i konfliktu, czy ze sposobem kształtowania mowy, wizualizacją i uobecnianiem, charakterem przestrzeni teatralnej, czy dramaturgii kreującej performatywne pojęcie reprezentacji jako zatarcia podziału prawdy/fikcji – dla każdego z tych znaczeń odnajdziemy odpowiednik w dramaturgii Wajdy. Jego twórczość, nawiązująca do utworów wielkiej epickiej literatury, nie jest jej adaptacjami ani interpretacjami. Pisane dramatem zamieniają się w typografie miejsc i zdarzeń rozgrywającej się historii, w palimpsesty tekstów nakładających się na siebie wraz z każdym czytaniem. Dramatyczne przestrzenie Wajdy w splotach obrazów, dźwięków, słów pokazują, jak można w sposób niedualny, kreując sztukę opartą na sile intelektu sprzężonego z potęgą emocji, przedstawić świat losów jednostkowych i historii. Dyskurs artystyczny Wajdy ma charakter synestezyjny. Doświadczenie obrazu wywo-

¹ Por. A. Krajewska, *Dramatografia*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 27, s. 195-226.

łuże doznania dźwiękowe, zaangażowanie słuchu wiąże się z pamięcią dotyku i smaku. Z jednej strony subtelne, pełne światła, smaków i woni kadry *Panien z Wilka* i *Brzeziny*, z drugiej – brutalne obrazy kanałów pełnych lepkiego błota, szlamu, brudu, wydające jednak dźwięki – nazywane przez twórców *Kanału* „metafizycznymi” – wraz ze sceną gry na okarynie oszalałego w kanałach kompozytora pokazują zmysłową stronę odbioru świata. Ale i – biorące za podstawę konkretne dramaty – dzieła, jak wersja filmowa *Wesela* czy teatralna *Noc listopadowa* (tu zwłaszcza rola muzyki i ożywionych posągów „wchodzących” jakby w realną przestrzeń miasta) są tej synestezyjnej zmysłowości najbliższe.

Wajda był mistrzem nastroju. Choć zdanie to brzmi jak truizm rodem z uczniowskiego wypracowania, aby się jednak przekonać o naturze, zapomnianej już kategorii, nastroju w sztuce, wystarczy zapytać: jakie kadry pamiętamy po latach z filmów Wajdy? Pozostają przede wszystkim sceny silnie nacechowane emocjami. Krata i widok zamglonego, bliskiego/dalekiego brzegu Wisły w *Kanale*, kieliszki na blacie baru zapalane, jak znicze, za poległych kolegów z *Popiołu i diamentu* i oczywiście śmierć Maćka Chelmskiego – podwójnie uwikłana – we wzniosłość (krew na białych prześcieradłach) i brutalność (konanie na śmietniku). Chciałoby się powiedzieć, że Wajda zawsze kontrpunktuje liryzm męskim, surowym odniesieniem.

Ziemia obiecana Władysława Reymonta podczas czytania przez Wajdę staje się dramatem przemian historii i losów ludzi uwikłanych w nowy świat, który sami tworzą, ale który jednocześnie sam ich deprawuje i niszczy. Ten mechanizm, wyrażony w najczęściej chyba przywoływanym cytacie filmowym: „Rewolucja jest jak Saturn, który pożera własne dzieci”, pokazał Artysta przede wszystkim w *Dantonie*, ale motyw tej dramaturgii przenikać będzie niemal wszystkie filmy o tragedii historii (np. scena z *Katynia*, gdy następuje złowieszcza „zamiana ról” w społeczeństwie po sowieckim ustanowieniu „nowych zasad”).

Artystę w sposób szczególny interesowała dramaturgia przestrzeni. Splotły się tu różne talenty Twórcy: malarza, rysownika, reżysera filmowego i teatralnego, kuratora wystaw, projektanta idei nowoczesnego muzeum, architekta sztuki w przestrzeni miasta itp.

Dramatyczne przestrzenie Andrzeja Wajdy obejmowały sploty cech, które podlegały także dramaturgii neutralizowania opozycyjności. Działo się to w przestrzeni miejskiej na przykład dzięki projektowi, który konkretnej, historycznej architekturze Wawelu (synonim polskiej tradycji) zaproponował kontekst nieoczekiwany, wydawać by się mogło – całkowicie odległy, kulturowo obcy – naprzeciw Wawelu stanęło Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggħa.

Performatywne przestrzenie budowały dokument spięty na zawsze z fikcją (mistrzostwo osiągając w trylogii *Człowiek z marmuru*, *Człowiek z żelaza*, *Wałęsa. Człowiek z nadziei*). Dramaturgia historii i jej bohaterów wykracza poza filmowe kadry w rzeczywisty świat.

Moje doświadczenia z filmami Wajdy mają swoją dynamikę, jak żadne inne budziły silne emocje, bo wtopiły się na trwałe we własne przeżycia czasów i historii. Jednak, choć typ mojej wyobraźni wiąże się ze wzrokiem, filmy Wajdy stale słyszę. Kończąc liceum, zobaczyłam *Krajobraz po bitwie*. Do dziś pamiętam kreację Stanisławy Celińskiej – zwłaszcza jej krzyk, skowyt i milczenie. Napisałam recenzję, nigdy jej nie opublikowałam... Specjalna projekcja *Człowieka z żelaza* skończyła się nad ranem. Wracałam pustą ulicą, a w głowie stale same powtarzały się słowa, które do dziś słyszę jako głos Mai Komorowskiej recytującej wiersz Czesława Miłosza z cyklu *Świat. Poema naiwne* rozpoczynający film, kontrapunktowane mocną, silną, zdecydowaną pointą ballady o Janku Wiśniewskim (słyszę muzykę, ale przed oczami mam obraz Krystyny Jandy stojącej na moście...). I w końcu *Katyn* – nie mam odwagi pójść do kina... a już tym bardziej zabrać Mamę. Film oglądamy w końcu razem (same przed ekranem telewizora możemy się wtulić w siebie). Zasypujący katyńskie doły piach zamyka w nas na zawsze odgłos każdego strzału (zwłaszcza tego jednego w tył głowy...). Mama przychyłona, maleńka, przepełniona miłością i bólem, czująca, jakby ukochany, starszy Brat trzymał ją stale za rękę, prostuje się nagle i mówi: „To był pogrzeb Henia” (porucznik Henryk Tomaszewski, farmaceuta, lat 31, zginął w Katyniu). Ta nasza rodzinna tragedia, która jest wspólna z historią Rodziny Andrzeja Wajdy – to dramatyczna przestrzeń wspólnoty losów narodu.

Anna Krajewska