

665

Kat jest bardzo bolesnym przeżyciem dla całego organizmu, którego właściciel nadużył alkoholu, pomieszał trunki, a czasami — co gorsza — pozwolił sobie na napoje wysokokowe już po zakończeniu mających postawić go na nogi medykamentów. Sytuacja skatowanego osobnika jest nie do pozazdroszczenia: nie dość, że tępy ból głowy pozbawia go wszelkich złudzeń na temat niedysiejszych własnych dokonań, to jeszcze błędne oko budzić usiłuje nie przysługującą mu w ogóle litość spośród otoczenia.

Skatowanemu zbyt łatwo się przebacza, zapominając, iż konsumował zbyt wiele dobrych lub zbyt wiele kiepskich alkoholi, że je bez sensu, a właściwie bez składu i ładu pomieszał, że odpowiednio nie zakąsił, że nie przewiał w odpowiednim momencie, że ciąg do kieliszka przesłonił mu wszystkie inne uroki spotkania, przyjęcia czy balu i że — wreszcie — jego osobista zgaga musiała się stać przedmiotem troski lub radości znacznie większej grupy niż rodzina jako przyrodzona mu komórka społeczna.

Skatowany miewa przebityski świadomości, w których góruje nad zaskoczonym otoczeniem. Szantaż psychologiczny polega na sprawdzalnym łatwo fakcie, że

KRZYSZTOF MIKLASZEWSKI

Rozmowy z kat(z)em

nie jest ani pijany, choć musiał nim być jeszcze niedawno, ani też nie kwalifikuje się na odwykawkę, bo organizm sam da sobie radę z pozbyciem się trujących zlogów. I jeszcze jedno: szybko zmienić może katza w zamroczenie, jeśli po klinie powtórzy kilka kolejek.

Bywa i tak: oto na malej przestrzeni imitującej więzienną celę trzech dżentelmenów miota się w poszukiwaniu trzech scenicznych postaci. Jeden z nich, przypominający wyglądem zasiedzialego na kuchennym zapleczu działacza, zapragnął odegrać partię SS-owskiego generała. Jest tak zadowolony samym faktem wygłaszania długich monologów — wizji swej postaci, że tekst przemienne przechodzi w unisono scenicznego szepu, suflerki.

Najmłodszy upozowany niczym niedbały rekrut studium wojskowego, nie mogąc już słuchać tych wysychających zbyt często potoków zwierzeń, albo pogrąża się w wystudiowanym geście pycubuta, albo zamiera w nerwowym geście oczekiwania. Trzeci jest

całkowicie spokojny, bo w swoim natchnionym wzroku, w którym wyczytać można charyzmat wszystkich granych postaci romantycznych, widzi zasięg reżyserskiej wizji, potęgowanej partyturą głosów naturalnych.

Reżyser, którego podejrzewał trzeba o to, że przeczytał dzieło Eisensteina wydane w latach pięćdziesiątych jeszcze bez przypisów, liczył, że zaskoczy wszystkich: aktorów, i publiczność. Aktorzy w swoich postaciach dygotać powinni byli na dźwięk chyboczącego się nad ich głowami żelaznego mostka, po którym schodząc w dół buty więziennego strażnika (tyle było widać) stawiały się nim samym. Publiczność również powinna się uznać za całkowicie zaskoczona nie wiedząc, że inscenizator zaakceptuje również drugi sposób wchodzenia Strażnika — z dołu, z lewej, z piwnicy. Owe przejścia Strażnika: góra — dół — góra i mechanizm otwierania tego samego zamka tym samym kluczem w ten sam sposób, przypominały — do świadectwa teatru awangardowe-

go. Powtarzanie bowiem tych samych czynności w najbardziej nieodpowiednich dla treści momentach kazało zapominać o wysiłkach trzech nieszczęśliwych, tkwiących w łapach straszliwego klawisza.

Niemą rolę Strażnika zdominowała przebieg konwersacji, przewidywanej tylko na odgłosy kroków i klucza, bo wykonywane z dużym poświęceniem przez całą trójkę czynności fizjologiczne w pojemniku za firanką wcale rozmów nie przerywały. Potęgowały tylko wrażenie, jakich to poświęceń wymaga gra aktorska. Doszło nawet do dialogu na widowni: „Czy on musi tak po raz trzeci w ciągu godziny?” — szepnęła stroskana matrona. „Nie musi, tak jest w scenariuszu” — syknął jej partner. „Proszę nie przeszkadzać!” — pouczyła starsza pani. „Pani, czy jemu?” — prychnął siedzący obok bywalec. „Boi się?” — spytała ojca dziewczynka. „Ja się nie boję!” — odgryzła się biorąca kwestię do siebie staruszka. Na szczęście nadeszły buty Strażnika, zagłuszające wszystko.

Każda zmiana sekwencji przegasała naszą nadzieję, że przyszlismy tu przecież nie po to, by oglądać przypominającą przebieg katza nie przygotowaną rozmowę skądinąd sympatycznych panów, posługujących się na dodatek jedną z najbardziej szokujących sytuacji, w jakiej Polakowi przyszło się znaleźć. Premierowe warszawskie przedstawienie Andrzeja Wajdy z Zygmuntem Hübnerem, Stanisławem Zaczykiem i Kazimierzem Kaczorem uświadomiło w roku 1978, czym mogą być na scenie „Rozmowy z katem”.

Historia Kazimierza Moczarskiego, dziennikarza i prawnika, bohaterskiego żołnierza Armii Krajowej, który po wyzwoleniu niesłusznie, jak bardzo wielu AK-owców oskarżony, musiał dziewięć miesięcy dzielić celę mokrąckiego więzienia z likwidatorem warszawskiego getta — generałem SS Jürgenem Stroopem i przekupnym policjantem krakowskiego GG — Schielkem, należy do rzędu najbardziej niesamowitych.

Z TEATRU

„Fotograficzna, magnetofonowa pamięć Moczarskiego” — jak określał fenomen spisywania rozmów ze Stroopem z pamięci Krzysztof Kąkolowski — doprowadziła do powstania dokumentu dotychczas niespotykanego. Moczarski bowiem zahartowany w konspiracji uznał swój pobyt w celi za dalszy ciąg walki z wrogiem, a za jedyny cel — zapisanie i ujawnienie prawdy wbrew wszystkim i wszystkiemu. Schielke, typowy „wojenny ciura”, ratujący nawet wielu Polaków w trosce o własny brzuch, stanowił dobre antidotum na Stroopa, tępego, zafascynowanego wizją zwycięstwa nazizmu SS-mana ze wszystkimi kompleksami kariery i marzeniami władcy.

Spektakl na nowohuckiej Scenie „Nurt” ani nawet na chwilę nie uświadomił grozy takiej sytuacji, nie mówiąc już o podwójnej, a czasami potrójnej grze, która w gorsecie więziennych okoliczności toczy się nieprzerwanie. Erwin Piscator napisał słusznie, że jedynie dobry spektakl może być właściwym politycznym narzędziem, a nie przedstawienie polityczne jest tylko dla idei szkolne. Tak jest w Nowej Hucie, gdzie na naszych oczach doszło do wyjątkowego niepowodzenia. Stąd porównanie z katem i przestroga przed klinem.