

MONITOR

ENCYKLOPEDII TEATRU POLSKIEGO



ISSN 2956-431X

[4]
2024

MONITOR ETP

ukazuje się dwa razy do roku

ROK 3 • NR 4 • CZERWIEC 2024 • ISSN 2956-431X

Od redakcji 3

ENCYKLOPEDYCZNE

Konteksty

ONDŘEJ SVOBODA Czeska Encyklopedia Teatru. 5
MILCO FEIJNENBUIK Theaterencyclopedie.nl 8
MAREK WASZKIEL WEPA – światowa encyklopedia lalkarska II

Świeże spojrzenie

TOMASZ KUBIKOWSKI Czy dzisiaj napisałbym tak samo hasło „performans” do ETP?. 15
ŁUCJA IWANCZEWSKA Performatyka 16
BARBARA MICHALCZYK ETP na tapet wzięta 18

NOWE W ETP

Teatry i zespoły

JOANNA SZCZEPKOWSKA Historia Teatru Pudło 22
KATARZYNA BIELA Teatr Zenkasi 28

Teatr emigracji – cienie

PIOTR DZIEWOŃSKI Teatralne podróże Wiesława Mireckiego 34
Teatr „Sztafeta” 45
Warsztat Teatralny 50

Teatr emigracji – nowe pokolenie

DOROTA KOŁODZIEJCZYK Trap Door Theatre, Chicago 55
KAROLINA PRYKOWSKA-MICHALAK The Polish Theatre Institute, New York
(Polski Instytut Teatralny w Nowym Jorku). 60
KAROLINA PRYKOWSKA-MICHALAK Teatr przy Stoliku im. Alicji Szymankiewicz, Chicago 62
DARIA SKJOLDAGER-NIELSEN Teatr Wyobraźni Novum, Wethersfield 63

Opisy przedstawień

TADEUSZ KORNAŚ Sławomir Mrożek, *Dom na granicy*,
Teatr Lalki i Maski „Grotteska” w Krakowie prem. 16 czerwca 1979 64

Biogramy

BARBARA OSTERLOFF Joanna Szczepkowska 73
TADEUSZ NYCZEK Izabella Cywińska 81

MAREK TELER Irena Malkiewicz	92
MAREK TELER Lidia Wysocka	97
ROMAN DZIEWOŃSKI Aleksandra Śląska	102
MAŁGORZATA BRUDER Henryk Tomaszewski	113
MAREK TELER Uzupełnienia i poprawki do biogramów z SBTP	119

ODKRYTE

DARIUSZ KOSIŃSKI Jak Grotowski Kraków opuścił	126
MAGDALENA RASZEWSKA Codzienność i ekscytacje	133
Kalendarze Jerzego Timoszewicza, odc. 3	137
GRAŻYNA CHMIELEWSKA Aktorka Reduty – Irena Netto	144
ZBIGNIEW MAJCHROWSKI Esej przy-graniczny	153

W PISANIU

Gawlik x 2

MAGDALENA RASZEWSKA Przychodzi Gawlik do teatru	160
ZENON BUTKIEWICZ Egzamin	168

POŻEGNANIA

Zbigniew Majchrowski

ARTUR NOWACZEWSKI Profesor Zbigniew Majchrowski	178
ZBIGNIEW MAJCHROWSKI L.	179
LUDWIK JANION odpowiedź	179
ANNA CZEKANOWICZ jezu mówię	180

Izabella Cywińska

WOJCIECH ZIEMILSKI Ciotka i patronka	181
--	-----

PRZECZYTANE

Laudacje książek nominowanych do nagrody PTBT za rok 2023

DIANA POSKUTA-WŁODEK <i>Brzmienia Wyspiańskiego</i>	184
EWA WĄCHOCKA <i>Obecność Witkacego</i>	186
DOROTA FOX <i>Teatr, który nadchodzi?</i>	188
PAWEŁ PŁOSKI <i>To. Biografia Jerzego Grzegorzewskiego</i>	191
ANNA MAJEWSKA <i>Tort Marcello</i>	193

Najnowsze nabytki Czytelni ETP	194
--	-----

Badania teatralne – poszerzające się pole?

Zaproszenie do nadsyłania artykułów do 5. numeru „Monitora ETP”

Inaugurując dziesięć lat temu istnienie Encyklopedii Teatru Polskiego, zaprosiliśmy do współpracy szerokie grono osób zajmujących się badaniami nad teatrem, widowiskiem i performensem do współtworzenia haseł przedmiotowych; w sposób szczególny nad tą częścią ETP sprawowała opiekę prof. Małgorzata Leyko. Haseł było w 2015 roku 250, dziś jest ich 344. Ten przyrost wiąże się przede wszystkim z postępowaniem opracowywania haseł historycznych, dotyczących najczęściej teatru. Jest jednak taka grupa definicji, które pojawiają się w związku z wyodrębnianiem się nowych obszarów badań (i działań), jak choćby pedagogika teatru, oraz upowszechnianiem nowych pojęć (na przykład recykling, remix). Staramy się podążać za nowymi wyzwaniami w zmieniających się badaniach teatralnych, pamiętając o temacie przewodnim V Zjazdu Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych, który odbył się w Kaliszu w październiku 2022 roku pod hasłem „Badania teatralne: aktualne wyzwania”. Mamy oczywiście świadomość, że nie jesteśmy w stanie śledzić wszystkiego, a też w wielu przypadkach rozstrzygać, czy zainteresowania pojedynczych badaczy wywrą realny wpływ na dziedzinę, którą się zajmują i przyniosą realną zmianę.

Chcemy więc po dziesięciu latach postawić pytanie: czy w obrębie badań teatralnych, teatrologii, performatyki, antropologii widowisk oraz badań nad wszelkimi przedstawieniami artystycznymi nie pojawiły się zjawiska, pojęcia, kierunki badawcze, perspektywy teoretyczne i metodologiczne, które mają już lub mogą mieć znaczące i względnie trwałe miejsce w tym obszarze?

Choć punktem wyjścia (a może tymczasem i dojścia) jest lista haseł rzeczowych, których być może brakuje w ETP, to pytanie dotyczy zagadnienia o wiele szerszego: kierunku, w jakim rozwijają się polskie badania teatralne, szczególnie w odniesieniu do badań światowych.

Na propozycje tekstów dotyczących tego zagadnienia czekamy do 15 września 2024 roku. Prosimy je wysłać na adres: monitor@encyklopediateatru.pl



Od redakcji

Idea elektronicznej Encyklopedii Teatru Polskiego – nie strony internetowej, nie zwykłego portalu, nie tematycznego wortalu teatralnego tylko wielowątkowej platformy integrującej cyfrowe zasoby źródłowe, dostępne bazy danych i specjalnie pisane hasła przedmiotowe – pojawiła się w planach Pracowni Dokumentacji Teatru Instytutu Teatralnego około 2012 roku.

Zgromadzone w IT świadectwa działalności osób, zespołów, instytucji etc. były już wtedy naprawdę solidną podstawą do myślenia o czymś znacznie wykraczającym poza zbiór dokumentacyjny. Bazy danych systematycznie się powiększały, rocznik „Teatr w Polsce” odnotowywał na bieżąco wydarzenia poszczególnych sezonów. Inspiracji i odwagi do tego myślenia dodawały także coroczne spotkania przedstawicieli europejskich instytutów teatralnych (tworzących sieć ENICPA – European Network of Information Centres for the Performing Arts), które były wspaniałym forum wymiany doświadczeń i stwarzały możliwości udziału w programach pilotażowych Unii Europejskiej poświęconych wykorzystaniu nowoczesnych rozwiązań informatycznych dla badań teatralnych (na przykład wizyt gościnnych artystów i zespołów jako narzędzi wpływów kulturowych), albo tworzeniu wspólnych projektów (jednym z nich było TACE – Theatre Architecture of Central Europe; efekt tego projektu w postaci bazy danych służy wszystkim do dziś (theatre-architecture.eu).

Konkretyzacja pomysłu nastąpiła w 2013 roku, kiedy Instytut Teatralny zaproponował cały program obchodów 250-lecia teatru publicznego w Polsce (przypadających na rok 2015) i otrzymał na to finanse z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Wśród różnych wydarzeń znalazło się także uruchomienie encyklopedii. Uroczyste „otwarcie” ETP odbyło się na zakończenie obchodów, w grudniu 2015 roku. Przygotowaliśmy wtedy krótki film informacyjno-promocyjny, który wciąż można sobie odtworzyć, żeby wiedzieć, jakie były nasze początki: <https://youtu.be/-SUM3JFqMvY>

Ideę ETP wyjaśniliśmy też w jednej z 250 jubileuszowych audycji w Programie Drugim Polskiego Radia, dostępnej dziś na platformie [Mixcloud](https://www.mixcloud.com/)

A tak zapisałyśmy ją w zakładce [Projekt ETP](https://encyklopediateatru.pl/) na platformie encyklopediateatru.pl:

Encyklopedia teatru polskiego to internetowy portal o otwartej treści, łączący elementy klasycznie uporządkowanego wydawnictwa naukowego i źródłowej platformy tematycznej. Encyklopedia obejmuje hasła przedmiotowe dotyczące zjawisk i terminów teatralnych, hasła osobowe, czyli rozwijany i uzupełniany leksykon osób związanych z życiem teatralnym, rejestr premier na polskich scenach dramatycznych, muzycznych, lalkowych oraz wybranych teatrów nieinstytucjonalnych, kalendarium wydarzeń ukazujących historię polskiego teatru na osi czasu w kontekście historii teatru na świecie oraz bazy danych gromadzące informacje dotyczące historii teatrów i zespołów, Teatru Telewizji, Teatru Polskiego Radia, architektury teatralnej, scenografii, krytyki etc. Encyklopedia to platforma i narzędzie oddane do współużytkowania, rozbudowy i korygowania zarówno środowisku naukowemu, jak i innym osobom interesującym się teatrem. Jej otwarta formuła pozwala na nieustanne uzupełnianie i poprawianie zapisów zaproponowanych w pierwszej odsłonie. Służy temu widoczny na każdej stronie formularz „zasugeruj zmianę”, zachęcający do współtworzenia Encyklopedii. Dzięki niemu każdy użytkownik może przesłać redakcji swoje propozycje i uwagi. Encyklopedia jest tworzona przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego we współpracy z Polskim Towarzystwem Badań Teatralnych.

Dziesięć lat istnienia ETP – i ponad milion jej użytkowników – spowodowało nas do wewnętrznej dyskusji ewaluacyjnej dotyczącej nie tylko naszej Encyklopedii, ale też różnych współczesnych wariantów i form tego typu kompendiów (zarówno internetowych, jak i tradycyjnych – książkowych), którą chcieliśmy się z naszymi użytkownikami w tym numerze zacząć dzielić, licząc także na głosy od Państwa. Wciąż bowiem i w naszym własnym gronie, i wśród wielu różnych osób wypowiadających się na temat ETP trwa dyskusja na temat – nazwijmy to tak – stopnia kanoniczności i otwarcia Encyklopedii na mnogość. Pojawiające się w nazwie platformy słowo „encyklopedia” kojarzone jest bowiem z publikacją prezentującą możliwie najpełniejsze, najbardziej fachowe i najbardziej aktualne zbiory informacji na temat zjawisk, osób, dokonań, wydarzeń uznawanych za najważniejsze dla danej dziedziny. W ten sposób rozumiana encyklopedia okazuje

się niejako podwójnie kanoniczna, co zarazem wymusza jej swoiste zamknięcie. Jeśli bowiem prezentuje się jedną syntetycznie zagęszczoną słowną reprezentacją tego, co z wielu wybrało się jako godne opisu, to tym samym wymazuje się i unieważnia opisy konkurencyjne, zarazem wykluczając (czasem z zalem, ale jednak) rzeszę niewybranych. Tradycyjne kompendia działały tak przede wszystkim z braku miejsca i ograniczonej objętości, ale też odpowiadając na określone oczekiwanie społeczne. Ich funkcjonowanie i autorytet wiązały się wszak z potrzebą ustalenia, co we wciąż poszerzającym się polu wiedzy naprawdę ważne. Encyklopedie były i wciąż są scenami prestiżu, narzędziami przetrwania, rezerwatami pamięci. Współczesna sytuacja przestrzeni wiedzy jest inna. Multiplikacja kolejnych kompendiów, nadprodukcja kanonów, a przede wszystkim dynamiczny rozwój kultury wielości, której sceną jest Internet, rodzą odmienne potrzeby: już nie wiedzy raz na zawsze ustrukturyzowanej, ale udostępnianej do samodzielnego użytkowania w jej mnogości i różnorodności. Oczywiście udostępnienie jakiegoś utopijnego „wszystkiego” nie jest możliwe, ale nie znaczy to, że nie należy próbować udostępniać jak najwięcej. Współczesna encyklopedia – dzięki zmianie mediów z drukowanych na cyfrowe – nie musi się liczyć z ograniczeniami objętości, nie musi produkować zamkniętych kanonów wiedzy i formułować obowiązujących definicji i interpretacji. Może zestawiać obok siebie różne narracje, a nawet wręcz udostępniać całą ich bibliotekę razem z materiałami źródłowymi, które są ich podstawą. Nie musi dążyć do zdobycia władzy nad wiedzą, ale uwolniona od tego i tak nigdy nieosiągalnego celu, może służyć swobodnemu użytkowaniu wiedzy już istniejącej i wytwarzaniu nowej.

Między tymi dwoma historycznymi typami encyklopedii istnieje silne napięcie, w którego polu znajduje się też ETP. Niejednokrotnie słyszeliśmy głosy domagające się większej kontroli, ujednolicenia, zbudowania proporcji i zachowania konsekwencji. Ba, my sami co jakiś czas przywołujemy się do kanonicznego porządku i złościmy się na samych siebie, bo mamy jakieś obszerne i szczegółowe hasło o postaci, która nam wydaje się mniej znacząca, a wciąż brakuje nam tak wielu o osobach i zjawiskach, które uznajemy za o wiele ważniejsze. Te napięcia pracują stale i stale nam towarzyszą, chcielibyśmy więc sami siebie, osoby na różne sposoby związane z nami i innymi podobnymi projektami zapytać, czym dziś jest i może być encyklopedia teatralna? Mamy nadzieję, że teksty dotyczące tych zagadnień, które publikujemy w tym numerze, zostaną w przyszłości uzupełnione o kolejne głosy, także te płynące od osób korzystających z ETP. Bo to nie założenia i przekonania, ale praktyki i doświadczenia wytyczają rzeczywistość tego narzędzia. Jak każde narzędzie, ETP definiowana jest bowiem nie przez to jak wygląda, ale przez to, do czego jest używana.

Na blok „metaencyklopedyczny”, którym otwieramy czwarty numer „Monitora ETP”, a który – jak mamy nadzieję – będzie kontynuowany, składają się, po pierwsze, teksty naszych zagranicznych kolegów tworzących elektroniczne encyklopedie teatralne – Milco Fejnenbuika (Holandia) i Ondřeja Svobody (Czechy) oraz artykuł Marka Waszkiela o światowej encyklopedii lalkarskiej WEPA. Publikujemy też tekst młodej badaczki, Barbary Michalczuk, korzystającej intensywnie z ETP, a należącej do pokolenia, które nie zna już świata bez Internetu. Nie ukrywamy, że ten właśnie głos jest dla nas szczególnie ważny i liczymy na kolejne. My, redaktorzy, wszyscy czworo, jesteśmy przecież z generacji, dla której podstawowe medium wiedzy stanowi książka i biblioteka. Nie możemy nie zauważyć, że jest to generacja odchodząca, więc tym bardziej chcemy się wsłuchać w głosy tych, którzy – oby! – korzystać będą z ETP o wiele dłużej niż my.

Jako przykład dynamicznie zmieniającego się pola wiedzy, które w tej dynamice jesteśmy w stanie ukazywać właśnie dzięki otwartemu i niekanonicznemu wariantowi encyklopedii, wybraliśmy performans i performatykę. Po kilkunastu latach rozwoju pojęcia te przestały już współtworzyć modne trendy, za to zdążyły przyczynić się do powstania nowego i oryginalnego pola badawczego. Dostrzegając te zmiany, postanowiliśmy poprosić dwoje badaczy z różnych pokoleń i ośrodków: Tomasza Kubikowskiego z Akademii Teatralnej im. Zelwerowicza – twórcę spolszczenia pojęć *performance* i *performance studies* – oraz Łucję Iwanczewską z Katedry Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, o refleksję na temat tego, co się stało z performatyką w ostatnim czasie i czy jest to na tyle istotne, że należałoby zmodyfikować encyklopedyczne definicje. Otrzymaliśmy dwie wypowiedzi fundamentalnie odmienne i zarazem reprezentatywne dla tego pola napięć, w którym funkcjonuje ETP. Publikujemy je nie tylko jako pewien sygnał przemian w obrębie performatyki, ale przede wszystkim jako modelowy przykład dwoistości postaw, które siłą rzeczy wpływają na obecny kształt platformy.

Poza tym, jak w każdym numerze „Monitora”, znajdą Państwo świadectwa badań naukowych prowadzonych w rozmaitych ośrodkach. Publikujemy spory blok tekstów o przeszłości i współczesności teatrów emigracyjnych, nowo napisane biografie, dalszy ciąg zapisków Jerzego Timoszewicza w opracowaniu Magdaleny Raszewskiej, fragmenty dwóch większych tekstów poświęconych Janowi Pawłowi Gawlikowi (autorzy zainteresowali się tą znaczącą, a budzącą różnorodne kontrowersje postacią zupełnie niezależnie). Zamieszczamy też zbiór tekstów poświęconych zmarłemu niedawno wybitnemu badaczowi i autorowi ETP Zbigniewowi Majchrowskiemu oraz kolejny fragment jego książki, która jest przygotowywana do druku. Znajdziecie też Państwo w tym numerze laudacje-prezentacje książek nominowanych do tegorocznej Nagrody Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych. Przypomnijmy, że laureatką została Maryla Zielińska, autorka dwutomowej monografii *To. Biografia Jerzego Grzegorzewskiego* (w ETP udostępniamy fragment książki, którą można kupić w księgarni Prospero: razem z albumem Janusza Górskiego).

Adres do kontaktu: monitor@encyklopediateatru.pl



ONDŘEJ SVOBODA

Czeska Encyklopedia Teatru

Czeska encyklopedia dostępna jest pod adresem <https://encyklopedie.idu.cz>,
Baza spektakli jest na stronie <https://vis.idu.cz>.

Pracownia Teatru Czeskiego

Po zmianie ustroju politycznego w 1989 roku w ówczesnej Czechosłowacji trzeba było na nowo sformułować cele i metodologię badań naukowych. Ich głównym ośrodkiem była Czechosłowacka Akademia Nauk, która po rozdzieleniu federacji i powstaniu w 1993 roku samodzielnej Republiki Czeskiej, przeszła kolejną transformację, polegającą również na redukcji zatrudnienia w niektórych jej instytutach. Spotkało to również Instytut Literatury Czeskiej (Ústav pro českou literaturu), którego częścią była Pracownia Teatru Czeskiego (Kabinet pro studium českého divadla), która została wtedy zlikwidowana. Na szczęście, dzięki staraniom ówczesnej dyrektorki praskiego Instytutu Teatralnego, Pracownia w zredukowanej formie została włączona do struktur działającego od 1959 roku Instytutu, funkcjonującego od 2007 roku pod nazwą Instytut Sztuki – Instytut Teatralny (Institut umění – Divadelní ústav), gdzie Instytut Teatralny zajmuje się dokumentacją życia teatralnego, a Instytut Sztuki jest instytucją badawczą wydającą naukowe publikacje i czasopisma.

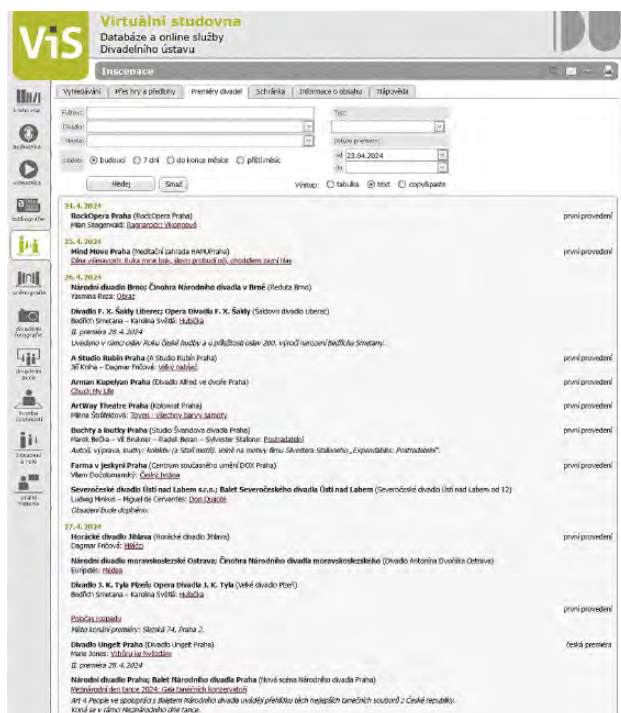
Jeszcze w czasach, gdy Pracownia Teatru Czeskiego działała w strukturze Akademii Nauk, jej głównymi zadaniami badawczymi były: opracowanie fundamentalnej publikacji prezentującej chronologicznie historię teatru czeskiego oraz przygotowanie słownika teatru czeskiego i słowackiego. Pierwsze z tych zadań zrealizowano wydając cztery monumentalne tomy o tytule *Dějiny českého divadla*, które ukazywały się w latach 1968, 1969, 1977 i 1983. Drugie zadanie udało się zrealizować częściowo: wydano tylko jeden tom, a i to ze sporym opóźnieniem, bo dopiero w 1988 roku – była to książka *Národní divadlo a jeho předchůdci* prezentująca czeski Teatr Narodowy i zespoły teatralne działające przed jego założeniem, a jej ostateczny kształt zostałznaczony obowiązującą wówczas ideologią, zarówno w doborze haseł, jak i ich treści.

W związku z powyższym jednym z najważniejszych zadań Pracowni Teatru Czeskiego po przejściu do Instytutu Teatralnego został projekt stworzenia Czeskiej Encyklopedii Teatru, której zadaniem jest badanie historii



Ondřej Svoboda,
<https://www.idu.cz>

teatru na terenie dzisiejszej Republiki Czeskiej, z włączeniem twórczości teatralnej w innych językach oraz udostępnianie wyników tych badań w formie drukowanej i elektronicznej (pierwsza wersja elektronicznej Encyklopedii została uruchomiona w 2014 roku). Ten projekt jest rozwijany od 1996 roku, a jego celem było początkowo opublikowanie szeregu tomów, które miały mieć formę haseł encyklopedycznych. Założeniem było stopniowe przygotowywanie tomów wyodrębnionych tematycznie i historycznie (szczegółowo przeanalizowała to Petra Ježková – „Divadelní revue” 2015, nr 3). Pierwszy tom z tej serii ukazał się w 2000 roku, nosi tytuł *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů* i prezentuje zespoły i teatry dramatyczne działające na ziemiach czeskich od XVIII do



Zakładka „Inscenizacje” na vis.idu.cz

końca XX wieku. Hasła prezentują historię teatrów, zmieniające się nazwy, ich adresy, okres działalności, repertuar, charakterystykę, dyrektorów, czołowych aktorów, a każde jest opatrzone szczegółową bibliografią. Drugi z tomów, z 2001 roku, *Český taneční slovník. Tanec, balet, pantomima* jest pierwszym słownikiem dotyczącym teatru tańca w Czechach, zawiera 1400 haseł i obejmuje taniec, balet i pantomimę od XVIII do końca XX wieku. Następne tomy koncentrowały się praktycznie tylko na hasłach biograficznych. Starano się w ten sposób w teatralnej historiografii wypełnić lukę spowodowaną ideologicznym manipulowaniem historią – przed 1989 rokiem celowo przemilczano istnienie takich nurtów kultury niemieckojęzycznej, która w XVIII i XIX wieku dominowała na terenach dzisiejszych Czech i miała niebagatelny wpływ również na rozwój teatru granego w języku czeskim. Właśnie to założenie metodologiczne zostało wykorzystane podczas przygotowywania tomu *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století* o teatrze muzycznym w XIX wieku (ukazało się w 2006 roku). Podobnie było też z tomem *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla* (z 2007 roku) przedstawiającym życie teatralne od średniowiecza do końca XVIII wieku, prezentującym najważniejsze postaci i ich dzieła, obejmującym również artystów z Francji i Włoch, będącym kompleksowym spojrzeniem na rozwój kultury teatralnej w tym okresie. Ostatni z wydanych drukiem tomów tej serii to *Česká činohra 19. a začátku 20. století. Osobnosti* – opublikowany w 2015 roku dwutomowy słownik biograficzny artystów działających w XIX i XX wieku w teatrach dramatycznych.

Włączenie do obszaru badań teatru niemieckojęzycznego wymagało opracowania dotychczas niewy-

korzystywanych źródeł oraz współpracy ze specjalistami z Niemiec i Austrii oraz zagranicznymi instytucjami (austriacką Akademią Nauk, Don Juan Archiv w Wiedniu, czy Thalia Gemanica w Berlinie). Okazało się, że leksykon *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století* przyniósł tak dużo nowatorskich odkryć, że został wydany w (rozszerzonej) wersji niemieckojęzycznej.

Encyklopedia cyfrowa

W związku z rozwojem technologii informatycznych i nieustannie rozszerzająca się cyfrową bazą danych, łącznie z coraz większym zasobem zdigitalizowanych materiałów archiwalnych, książkowych i wyników badań, nabraliśmy przekonania, że wyniki naszej pracy powinny zostać udostępnione online. Wzięliśmy pod uwagę również to, że praski Instytut Teatralny ma na swojej stronie kilka stale uzupełnianych archiwów dokumentujących teatr powojenny – jest to Wirtualna Pracownia (<https://vis.idu.cz>) oraz strona poświęcona architekturze teatralnej, będąca pokłosiem międzynarodowego projektu Architektura Teatralna Środkowej Europy (<https://www.theatre-architecture.eu>), które to bazy danych mogłyby zostać połączone z naszą cyfrową Encyklopedią Teatru.

Zdajemy sobie sprawę ze wszystkich plusów i minusów encyklopedii dostępnych online. Największy plus widzimy w tym, że publikacja haseł możliwa jest od razu, łatwo można je uzupełniać, znacząco zwiększa to ich dostępność, łatwiej jest je umieścić w różnych kontekstach, można je opatrzyć o wiele obfitszym materiałem ikonograficznym, niż w wersjach drukowanych, można wyszukiwać w obrębie haseł itd. Za główny minus można uznać nieobecność ostatecznej, ustalonej formy encyklopedii, która byłaby wynikiem jednolitego zamysłu redakcyjnego, przede wszystkim w zakresie doboru haseł.

W przypadku drukowanych encyklopedii można uznać, że ich wadą jest ograniczona długość, co z jednej strony wymusza stosowanie skrótów mogących utrudniać ich lekturę, ale z drugiej zmusza to autorów haseł do przemyślanego sformułowania i konsekwentnej eliminacji informacji.

Hasła do Czeskiej Encyklopedii Teatru są opracowywane sukcesywnie, w pierwszej kolejności te dotyczące najważniejszych postaci życia teatralnego. Prawdopodobnie w przyszłości złożą się one na wydanie książkowe. Kiedy przygotowaliśmy pierwszą wersję elektronicznej encyklopedii (<https://encyklopedie.idu.cz>), uznaliśmy, że istotne będzie zaprojektowanie systemu pozwalającego indeksować tekst i tworzyć powiązania – dającego możliwość różnego rodzaju segregacji materiału, na przykład stosowania ram czasowych, gatunkowych czy dziedzinowych, wykorzystywania systemów geoinformacyjnych, które w połączeniu z filtrem czasowym umożliwiłyby zmapowanie „życia” pojedynczych postaci czy zespołów. Te idee dotychczas pozostały jedynie na papierze, ponieważ w fazie testów doszliśmy do wniosku, że

ich realizacja byłaby zbyt kosztowna i mogłaby opóźnić realizację naszego najważniejszego założenia, czyli jak najszybszego udostępniania jak największej liczby haseł. (O tym, jakie możliwości daje informatyczne opracowywanie informacji i jak stosować je jako narzędzie przydatne w naukach teatrologicznych, pisał Miroslav Lukáš – „Divadelní revue” 2003, nr 2).

W pierwszej fazie, po kilku konsultacjach, zdecydowaliśmy się na wykorzystanie oprogramowania MediaWiki (<https://www.mediawiki.org>), tworzonego w modelu otwartoźródłowym (*open source*). Wtedy ta decyzja wydawała się najlepsza – jest to system stworzony dla internetowych encyklopedii. Jednak niebawem pojawiły się problemy, które polegały przede wszystkim na trudnościach w znalezieniu stale z nami współpracującego programisty, który mógłby dostosować system do naszych potrzeb i rozwijać go w pożądanym kierunku. Działo się to mniej więcej w roku 2014, kiedy jeszcze nie były rozwinięte Wikidane (<https://www.wikidata.org>) i nie było Wikibase (<https://wikiba.se/>), które z dzisiejszego punktu widzenia mogłyby być rozwiązaniem problemów twórców encyklopedii teatru.

Druga, aktualnie dostępna wersja Czeskiej Encyklopedii Teatru opiera się na systemie redakcyjnym Joomla (również stworzonym w modelu *open source*), który pozwala na w miarę satysfakcjonującą oprawę graficzną i zamieszczanie przyzwoitej fotogalerii, ale z punktu widzenia rozwoju strony nie jest rozwiązaniem idealnym. Teraz widzimy już, że będą konieczne dalsze zmiany związane z rozwojem technologii informatycznych i zwiększającym się zapotrzebowaniem na udostępnianie i integrowanie dostępnych danych oraz coraz większą ilością informacji publikowanych w naszej Encyklopedii Teatru.

Mamy nadzieję, że w ciągu kilku najbliższych lat uda nam się zrobić to, co wcześniej było skomplikowane technicznie, czyli unowocześnić bazy Wirtualnej Pracowni

(<https://vis.idu.cz>) poprzez segmentację haseł i dodanie do nich odsyłaczy prowadzących do innych źródeł sprawdzonych informacji. Czeski kontekst dopełniłyby tu informatyczne bazy danych Biblioteki Narodowej, a międzynarodowy – Wikidane, pozwalające wykorzystywać informacje o osobach, miejscach i instytucjach, ale też stopniowo pojawiające się tam pojęcia z zakresu teatrologii, techniki teatru itp. Chcielibyśmy, żeby system był wystarczająco otwarty, to znaczy, żeby potrafił reagować na nowe metody badawcze i wyniki badań (por. projekt CANON of Thetre Technical History, który próbuje w usystematyzowany sposób opisać technikę i technologię teatru oraz ich rozwój historyczny <https://canonbase.eu>).

Kolejnym powodem planowanego w przyszłości lepszego zintegrowania Encyklopedii Teatru z Wirtualną Czytelnią jest też to, że Encyklopedia będzie opracowywać coraz więcej haseł z drugiej połowy XX wieku, a właśnie ten okres jest bardzo dobrze i szczegółowo opracowany w bazach Wirtualnej Czytelnii i znajduje się tam wiele tekstowych i ikonograficznych materiałów źródłowych, a co więcej, są to informacje uporządkowane i połączone odnośnikami.

W tym kontekście narzuca się pytanie o wykorzystanie sztucznej inteligencji w poszczególnych fazach pracy leksykograficznej albo do znajdowania informacji i opracowywania wielkich ilości danych. Jak dotąd nie wiadomo, jak bardzo sztuczna inteligencja będzie przydatna w historiografii i badaniach teatrologicznych, ale z pewnością jest to temat, który niebawem będzie miał na nie wpływ i to być może nawet zasadniczy.

przekł. i oprac. Elżbieta Zimna

Wszystkie wymienione publikacje książkowe i artykuły w czasopiśmie dostępne są również w bibliotece warszawskiego Instytutu Teatralnego.



Strona główna encyklopedie.idu.cz. Na zdjęciu Ferenc Futurista parodiujący sztukę *Salome* Oskara Wilde’a, graną w latach 1905–16 w praskim Teatrze Narodowym. Fotograf nieznan, zdjęcie z 1912, zbiory Pracowni Teatru Czeskiego IDU

ONDŘEJ SVOBODA – zastępca dyrektora Instytutu Sztuki – Instytutu Teatralnego w Pradze. Zajmuje się zarządzaniem działaniami związanymi z cyfryzacją, udostępnianiem informacji poprzez bazy danych (Wirtualna Pracownia) oraz współpracą międzynarodową (członek zarządu sieci ENICPA).

MILCO FEIJNENBUIK

Theaterencyclopedia.nl

Mottem Holenderskiej Encyklopedii Teatralnej jest
„Historia teatru dla ciebie i przez ciebie”.

Działająca od trzynastu lat strona zawiera informacje o historii i bieżącej działalności teatru holenderskiego we wszystkich jego aspektach. Jest tu wiedza o sztukach teatralnych, operach, balecie, tańcu współczesnym, teatrze muzycznym, kabarecie, rewii, lalkarstwie, pantomimie, teatrze dla młodych widzów. Znajdują się tu dane o przedstawieniach, ludziach, miejscach, producentach etc. Stronę codziennie odwiedzają tysiące osób, a nad jej aktualizacją i dostarczaniem prawidłowych informacji, także codziennie, pracuje grupa wolontariuszy.

Encyklopedia powstała w 2011 roku pod egidą Holenderskiego Instytutu Teatralnego (Theater Instituut



Milco Feijnenbuik. Fot. Marinka Reuten,
<https://www.podiumkunst.net>

Nederland, TIN). Historia samego zbioru archiwaliów jest dłuższa – sięga roku 1924, kiedy to powstało Vereeniging Het Tooneelmuseum (Stowarzyszenie Muzeum Teatralnego). Rozpoczęło ono tworzenie Kolekcji Teatralnej, która w tym roku będzie obchodzić stulecie swojego istnienia. Profesjonalne Muzeum Teatralne zostało otwarte w Amsterdamie w 1959 roku i opiekowało się zbiorem historycznym. Powstały w 1992 roku TIN zajmował się – między innymi – także bieżącą dokumentacją życia teatralnego. Kiedy w 2010 roku muzeum zostało zamknięte, TIN przejął kolekcję i zdecydował się stworzyć elektroniczną Encyklopedię Teatru. Za pośrednictwem tej strony internetowej dawni goście muzeum mogli w dalszym ciągu mieć dostęp do zbiorów. W wyniku zmian politycznych w 2012 roku TIN utracił publiczne finansowanie, co zagroziło przetrwaniu zbiorów teatralnych i Encyklopedii. Sytuację uratowało w 2013 roku włączenie kolekcji do Zbiorów Specjalnych Uniwersytetu w Amsterdamie i przejście Encyklopedii przez uniwersytet. Od 2019 roku Zbiory Specjalne są częścią Allard Pierson, skarbnicy dziedzictwa kulturowego Uniwersytetu w Amsterdamie, miejsca, w którym za pieniądze publiczne i prywatne gromadzi się, zarządza, otwiera, bada i prezentuje cenne dziedzictwo kulturowe od starożytności po współczesność.

Współtworzenie

Aby zachęcić do nawiązania kontaktu byłych gości muzeum, Encyklopedia Teatralna opiera się na zasadzie współtworzenia. Podobnie jak w przypadku Wikipedii, użytkownicy Encyklopedii Teatralnej mogą założyć konto, co daje im możliwość współtworzenia serwisu, tworzenia nowych stron i ulepszania istniejących. Z drugiej strony istnieje ścisły związek z Kolekcją Teatralną znajdującą się w zbiorach Allard Pierson. Podstawą – zarówno zbioru, jak i encyklopedii – jest baza premier, w której zapisane są wszystkie profesjonalnie zrealizowane premiery teatralne. Po wpisaniu spektaklu do tej bazy informacja jest automatycznie kopiowana do Encyklopedii Teatru,

Karl Guttman

Biografie

Karl Guttman (1913-1995) was een Nederlandse toneelwider-, regisseur, dramaturg en theaterdirecteur van Oosters (ke afkomst), geboren in Bielsko, in het toenmalige Oostenrijk. Hij was geboren in een Joodse familie in Bielsko, in het toenmalige Oostenrijk. Hij was geboren in een Joodse familie in Bielsko, in het toenmalige Oostenrijk. Hij was geboren in een Joodse familie in Bielsko, in het toenmalige Oostenrijk.

Theater CV

Productie	Familie	Productent	Seizoen	Presentatiedatum	In regie van
Maar Danc	Regie	De Haagse Comedie	1953/1954	17 April 1954	Karl Guttman
Erkocht geen oogmaat Tijde	Regie	De Haagse Comedie	1954/1955	15 Juni 1955	Karl Guttman
Requiem voor een vrouw	Regie	De Haagse Comedie	1955/1956	11 Februari 1956	Karl Guttman
Het dagboek van Anne Frank	Regie	Reinholders Theater	1964/1967	27 november 1966	Karl Guttman
Het bloedmoeders zand	Regie	Samit het Nederlandse Slak	1974/1977	14 Juli 1987	Karl Guttman

Karl Guttman (1913-1995), między innymi aktor niemieckiego teatru w Bielsku i Teatru 2. Korpusu. Biogram na stronie theaterencyclopedia.nl

gdzie przedstawienie otrzymała osobną stronę. Można tam znaleźć informacje o tytule i producencie spektaklu, dacie i miejscu premiery, a także o wszystkich osobach, które były w jego produkcji zaangażowane. W Encyklopedii Teatru znajdują się już 93 000 przedstawień. Oprócz spektakli swoje strony mają także twórcy (osoby), miejsca, producenci etc. Na przykład na stronach osób znajduje się automatycznie wygenerowany przegląd wszystkich spektakli, w których dana osoba brała udział. Wpisanie przedstawienia do bazy skutkuje pojawieniem się

informacji o nim na stronach poszczególnych osób. Inne informacje, takie jak biografie, są pisane ręcznie przez stałych wolontariuszy i innych użytkowników witryny. Na stronie poświęconej utworom scenicznym znajdują się informacje o podstawie źródłowej tekstu, dacie publikacji i prapremiery, streszczenie fabuły, inne informacje ogólne i, co najciekawsze, przegląd wszystkich wykonań tego utworu w historii holenderskiego teatru. W ten sposób Kolekcja Teatralna i „użytkownik” współpracują nad wypełnieniem serwisu danymi. W tej chwili na stronie znajdują się hasła około 150 000 osób, ponad 1 100 obiektów, informacje o ponad 10 000 producentów i wiele więcej. Encyklopedia Teatralna stała się drugą co do wielkości witryną typu wiki w Holandii – po samej Wikipedii.

Użytkownicy

W ciągu ostatnich czterech lat liczba odwiedzających Encyklopedię Teatru niemal się podwoiła. W zeszłym roku serwis odwiedziło ponad 630 000 osób, które otworzyły prawie 1 600 000 stron. Jedną z rzeczy, która pomaga zwiększyć liczbę odwiedzających, jest tworzenie kompletnych stron dla osób występujących na przykład w programach telewizyjnych. Wielu widzów programu telewizyjnego, którzy chcą dowiedzieć się czegoś więcej o danej osobie, wyszukuje informacje w Internecie. Jeśli te osoby nie mają strony w Wikipedii, ale mają stronę w Encyklopedii Teatru, zainteresowani odwiedzają Encyklopedię Teatru. Kilka razy zdarzyło się, że w ciągu 24 godzin jedną stronę odwiedziło ponad 10 000 odbiorców.

Ogólnie rzecz biorąc, nasza witryna internetowa ma trzy grupy odwiedzających. Największą stanowią stali bywalcy teatru. Są to na przykład osoby, które widziały jakieś przedstawienie i chcą poznać więcej szczegółów – bo lubią wiedzieć, które przedstawienia miały premierę w teatrze w ich rodzinnym mieście itp. Kolejną ważną grupą są osoby pracujące w teatrze. Mogą wykorzystywać witrynę nie tylko jako źródło inspiracji do tworzenia nowych wydarzeń, ale także jako swoją oficjalną stronę zawodową. Encyklopedia Teatralna zawiera ponad 150 000 stron o osobach, nie jest więc możliwe, aby wszystkie informacje były aktualizowane na bieżąco. Ponieważ serwis funkcjonuje na zasadzie współtworzenia, zachęcamy artystów, twórców teatralnych do redagowania własnych stron i podawania na nich rzetelnych informacji. Oczywiście redaktor naczelny sprawdza wszystkie uzupełnienia pod kątem obiektywności i poprawności.

Trzecią grupę użytkowników stanowią naukowcy i studenci. Encyklopedia Teatru chce stać się platformą, która dla tej grupy osób będzie mogła stanowić punkt wyjścia do badań. W tej chwili pracujemy nad specjalną sekcją witryny, w której ci właśnie użytkownicy będą mogli znaleźć jeszcze bardziej szczegółowe informacje, pomagające im w badaniach – na przykład spisy materiałów źródłowych do badań teatralnych z podziałem na dziedziny, z linkami do efektów badań już przeprowadzonych.

Użytkownikom chcącym edytować strony Encyklopedii oferujemy pomoc merytoryczną i techniczną. W przeciwieństwie do Wikipedii, do redaktora naczelnego Encyklopedii Teatralnej można dotrzeć za pośrednictwem poczty elektronicznej i czatu, zawsze chętnie pomaga i odpowiada na pytania. Istnieje także możliwość umówienia się na spotkanie i uzyskania bezpośredniej pomocy przy redagowaniu.

MediaWiki

Ponieważ Encyklopedia Teatru działa w modelu Wikipedii, do jej tworzenia wykorzystywane jest otwartoźródłowe oprogramowanie MediaWiki. Ma to wiele zalet. Możemy używać różnych rozszerzeń utworzonych dla MediaWiki, takich jak osie czasu i drzewa genealogiczne. Mamy również możliwość tworzenia zapytań semantycznych na stronie internetowej. Dane na wszystkich stronach są otagowane, co pozwala na rozbudowane wyszukiwanie. Oprogramowanie MediaWiki ma jednak ograniczenia. Jak wiadomo, Wikipedia jest społecznością i nie ma osoby ostatecznie odpowiedzialnej i upoważnionej do decydowania, w jaki sposób problemy z oprogramowaniem powinny zostać rozwiązane. To sprawia, że czasami Encyklopedia Teatru ma do czynienia z rozszerzeniami, które już nie działają poprawnie. Jedyne, co możemy zrobić w takich przypadkach, to zgłosić problem i mieć nadzieję, że ktoś z odpowiednią wiedzą zajmie się tą kwestią. Czasami rozszerzenia MediaWiki nie są wystarczające. W takim przypadku sami staramy się coś „dopasować”, żeby nadawało się do Encyklopedii Teatru. Pomoc otrzymujemy od WikiWorkers – firmy specjalizującej się we wspieraniu serwisów opartych na MediaWiki – oraz wydziału infrastruktury cyfrowej Uniwersytetu w Amsterdamie.

Zintegrowane otwarte dane

Od 2021 roku Encyklopedia Teatralna opłacana jest przez Podiumkunst.net. Celem tej sieci jest połączenie zbiorów różnych instytucji odpowiedzialnych za opiekę nad dziedzictwem kulturowym w dziedzinie teatru i muzyki, takich jak Holenderski Instytut Dźwięku i Wizji

(Nederlands Instituut voor Beeld & Geluid), Holenderskie Archiwum Jazzowe (Nederlands Jazz Archief), Stichting Omroep Muziek i Allard Pierson. Podiumkunst.net jest w tej chwili częścią holenderskiej infrastruktury państwowej, jej działalność jest finansowana przez rząd. Kontrakt jest pięcioletni, ale zarządzający mają nadzieję na kontynuację również w latach 2025–2028. Ideą propagowaną przez Podiumkunst.net (wspieraną przez rząd) jest jak największa dostępność archiwów oraz odkrywanie możliwości wykorzystania dla kultury zintegrowanych, otwartych danych poprzez wirtualne łączenie ze sobą coraz większej liczby kolekcji. Jeśli wszystkie zbiory archiwalne dotyczące sztuk performatywnych, zostałyby ze sobą połączone, użytkownicy uzyskaliby w prosty sposób wiele przydatnych informacji. Dane nie muszą być przechowywane w jednej bazie, ale można je łatwo wymieniać i udostępniać na różnych platformach za pomocą powiązanych otwartych danych (Linked Open Data, LOD).

W ostatnich latach Encyklopedia Teatru poczyniła pierwsze kroki w dziedzinie tworzenia powiązanych otwartych danych. Na przykład strony o teatrach są powiązane z Wikidany (wikidata.org). Większy projekt został zrealizowany w 2023 roku we współpracy z Archiwum Narodowym w Hadze. Korzystając z powiązanych otwartych danych, ponad 5 000 ilustracji związanych z teatrem z ich kolekcji zostało powiązanych z osobami, przedstawieniami, miejscami i teatrami w Encyklopedii Teatralnej. Kiedy użytkownicy witryny edytują stronę, widzą, które obrazy z Archiwum Narodowego można dodać do tej strony. W przyszłości możliwa będzie wymiana danych na znacznie większą skalę.

Nasz najbliższy ważny projekt to poprawa powiązania Kolekcji Teatralnej z Encyklopedią Teatralną. Dzięki otwartości baz Encyklopedia Teatru będzie w nadchodzących latach w coraz większym stopniu wzbogacana o dane z wielu innych zbiorów. Nie zapominamy też o współczesności – każdego roku pojawia się przecież ponad 1 200 nowych przedstawień i kilkudziesięciu nowych twórców teatralnych. W tym kontekście jasne jest, że strona internetowa nigdy nie będzie kompletna. Jedyne, co możemy zrobić, to być tak kompletnym, jak to tylko możliwe. Staramy się nieustannie.

przekł. Dorota Buchwald

Od redakcji: Bardziej zainteresowanych historią tworzenia baz danych, które zarówno w przypadku holenderskiej encyklopedii, jak i naszej ETP, są podstawą logicznej struktury platformy, odsyłamy do artykułu *History and Contents of the Dutch Theatre Production Database* opublikowanego w 2020 roku przez Floortje Bakkeren na stronie istniejącego od 1683 roku wydawnictwa naukowego BRILL (<https://doi.org/10.1163/24523666-bja10002>). Niezwykłe podobieństwa tych historii są dowodem na konieczność gromadzenia dokumentacji teatralnej jako zbiorów odrębnych od archiwów i muzeów, dających możliwość właściwszego zachowania tego obszaru dziedzictwa kulturowego, w dużej części wspólnego dla całej Europy.

MILCO FEIJNENBUIK – redaktor naczelny Holenderskiej Encyklopedii Teatru. Teatrológ (Uniwersytet w Amsterdamie) i dziennikarz, specjalista od nowych mediów (Uniwersytet w Lejdzie).

MAREK WASZKIEL

WEPA

światowa encyklopedia lalkarska

World Encyclopedia of Puppetry Arts to jeden z najdłużej realizowanych i najważniejszych projektów Union Internationale de la Marionnette (UNIMA), międzynarodowej organizacji zrzeszającej lalkarzy, najstarszej światowej organizacji teatralnej, która powstała w Pradze (Czechosłowacja) w 1929 roku i wkrótce obchodzić będzie stulecie istnienia.

Projekt, wymyślony przez węgierskiego lalkarza, pedagoga i wieloletniego dyrektora budapesztańskiego teatru lalek Állami Bábszínház, Dezső Szilágyi'ego, kształtował się przez blisko czterdzieści lat. Poprzedziły go ważne publikacje inspirowane przez UNIMA, zwłaszcza jej Komisję Publikacji (kierowaną przez Szilágyi'ego, potem między innymi Margaretę Niculescu, Marka Waszkiela), poczynając od wydanego w sześciu wersjach językowych (angielski, czeski, francuski, niemiecki, rumuński i polski) albumu *Puppentheater der Welt* (Henschelverlag, Berlin 1965; polska edycja *Współczesny teatr lalek*, PIW, Warszawa 1966), przez *Figur und Spiel* (1977), *Puppentheater international / International Puppentheatre* (1980), *Le Monde de la Marionnette* (1989), kończąc na *L'art mondial de la marionnette / The Worldwide Art of Puppetry* (2000).

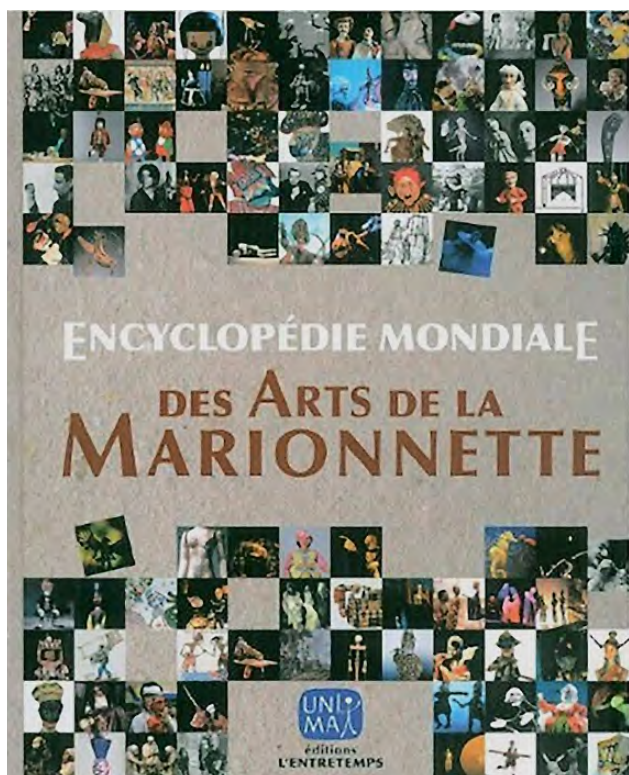
Mimo iż w 1978 roku Komisja Publikacji UNIMA oficjalnie podjęła się realizacji wydania światowej encyklopedii lalkarstwa, prace nad krystalizacją idei przedłużały się i dopiero w początku lat dziewięćdziesiątych odpowiedzialność za przyszłe wydawnictwo przyjęli Jacques Félix, ówczesny sekretarz generalny UNIMA i Henryk Jurkowski, któremu powierzono redakcję naczelną projektu. Środowisko lalkarskie nigdy wcześniej nie mierzyło się z równie gigantycznym zadaniem, obejmującym wszystkie kontynenty, kraje, kultury, tradycje, style, techniki lalkarskie, bohaterów lalkowych, artystów różnych epok, wybrane teatry i ich twórców, ponadto repertuar, terminologię, a także instytucjonalną i środowiskową aktywność (centra lalkarskie, muzea, festiwale, szkolnictwo etc.). Powołani zostali redaktorzy poszczególnych regionów: Azji – Jiryo Miyano (Japonia), Afryki – Oleńka Darksowska-Nidzgorski (Francja), świata arabskiego – Hanan Kassab-Hassan (Syria), Północnej Ameryki – Nancy Lohman Staub (USA), Ameryki Środkowej i Południowej – Pablo Medina (Argentyna). Za Europę odpowiadał



Henryk Jurkowski i Marek Waszkiel odznaczeni medalami „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”, 21 marca 2010, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego w Warszawie.
Źródło: marekwaszkiel.pl

Henryk Jurkowski, wspomagając się wieloma ekspertami różnych narodowości. Zespół redakcyjny nawiązał współpracę z dziesiątkami badaczy sztuki lalkarskiej na całym świecie, ale wsparcia udzielali także lalkarze z różnych krajów, skupieni w narodowych Centrach UNIMA bądź reprezentujący specyficzne formy i tradycje lalkarskie.

Praca nad projektem, realizowanym bez specjalnych środków finansowych, na zasadach wolontariackich, co i raz trafiała na rozmaite mielizny. Zmieniali się autorzy, redaktorzy odpowiedzialni za poszczególne działy, powstawały artykuły w rozmaitych językach, wymagające współpracy z całym zespołem tłumaczy. Wielkim problemem okazywały się generalne zasady obowiązujące dla poszczególnych haseł encyklopedycznych, dotyczące objętości, ale nade wszystko technik pisarskich: obok naukowych, pojawiały się teksty eseistyczne, a nawet publicystyczne. Wszystko to wymagało dziesiątek kwerend, ujednolicień, niewiarygodnej pracy redakcyjnej wielu ludzi zaangażowanych w projekt.



Encyclopédie mondiale des Arts de la Marionnette – okładka.

W 2000 roku, dzięki pomocy finansowej UNESCO, udało się opublikować broszurę zatytułowaną *World Encyclopedia of Puppetry Arts. Sample pages for UNIMA internal and public relations use only*. Był to niewielki, choć efektownie wydany, 64-stronicowy druk formatu A4, w języku angielskim, zawierający przykładowe hasła przyszłej encyklopedii, napisane przez różnych autorów, opatrzone bibliografią i reprezentujące rozmaite działy: Artyści (Blackham Olive, Bourek Zlatko, Meschke Michael, Skupa Josef); Bohaterowie popularni (hasło ogólne oraz Jan Klaassen, Pimperle); Zespoły (Divadlo Děti Alfa, Pilzno; Bolshoj Teatr Kukol, St. Petersburg; Namsadang, Korea; Nukketeatteri Vihreä Omena, Finlandia; The Train Theatre, Izrael); Europa (hasło ogólne); Korea (hasło ogólne); Muzea (Węgry, Finlandia, Czechy); Nigeria (hasło ogólne); Pupi Siciliani (hasło ogólne); Ramayana (hasło ogólne); Storytelling (hasło ogólne); Terminologia (11 haseł); Kształcenie i szkoły (Bułgaria, Czechy, Finlandia, Węgry, Iran); Turcja (hasło ogólne); USA (hasło ogólne); Głosy lalek (hasło ogólne); Pisarze i teoretycy (Craig Edward Gordon, Silk Dennis, Sztadynger Jan Izidor).

XVIII Kongres UNIMA w Magdeburgu, odbywający się w 2000 roku, z entuzjazmem przyjął tę wydawniczą perełkę i uznał ostateczne wydanie *World Encyclopedia of Puppetry Arts* (WEPA) za swój priorytetowy projekt. Nadzór nad realizacją zadania przejęli nowi liderzy UNIMA: Margareta Niculescu, nowo wybrana prezydentka UNIMA – reżyserka teatru lalek, twórczyni Institut International de la Marionnette w Charleville-Mézières

i założycielka tamtejszej szkoły lalkarskiej, która dziś nosi jej imię, oraz Miguel Arreche – sekretarz generalny, twórca centrum lalkarskiego i festiwalu w hiszpańskiej Tolosie.

Wkrótce po Magdeburgu redakcję naczelną WEPA powierzono Thieriemu Foulcowi, profesjonalnemu wydawcy z Francji, współpracującemu wcześniej między innymi z wydawnictwem Bordas. Poszerzono krąg współpracowników i osób odpowiedzialnych za poszczególne działy encyklopedii, rekrutujących się spośród badaczy, historyków teatru, specjalistów tradycji popularnych, kuratorów muzealnych, także artystów-lalkarzy z wszystkich kontynentów. Pracowano nad ostatecznym kształtem haseł w trzech językach: francuskim, angielskim i hiszpańskim. Ostatecznie w początku 2006 roku kompletny manuskrypt był gotowy, co pozwoliło nowemu prezydentowi UNIMA Massimo Schusterowi i sekretarzowi generalnemu organizacji Miguelowi Arreche podpisać umowę z wydawnictwem L'Entretemps z Montpellier na wydanie dzieła. Zdecydowano się na papierowe wydanie encyklopedii wyłącznie w języku francuskim, gdyż główne źródła finansowania projektu, między innymi subwencja Narodowego Centrum Książki, pochodziły z Francji, gdzie od wielu dekad znajduje się także siedziba UNIMA.

Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette ukazała się ostatecznie w połowie roku 2009, dzięki wsparciu finansowemu Centre National du Livre, UNESCO, francuskiego Ministerstwa Kultury i Komunikacji, regionu Champagne-Ardenne oraz miasta Charleville-Mézières. Na czele UNIMA stali wówczas wybrani w 2008 roku na Kongresie w Perth (Australia) po raz pierwszy artyści pozaeuropejscy: Dadi D. Pudumjee z Indii (prezydent) i Jacques Trudeau z Kanady (sekretarz generalny). Oficjalna prezentacja tomu miała miejsce 25 września 2009 podczas Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes w Charleville-Mézières.

Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette, znana pod francuskim skrótem EMAM lub – bardziej popularnym – angielskim WEPA, miała na celu zachowanie pamięci o sztuce lalkarskiej przeszłości przy jednoczesnym promowaniu współczesnych nurtów i trendów. Oczywiście nie znajdziemy tam wszystkiego, ale zaprezentowany materiał istotnie przekracza to, co do tej pory opublikowano. Przede wszystkim interkontynentalny charakter encyklopedii sprawia, że lalkarstwo widzimy rzeczywiście jako sztukę powszechną, znaną i uprawianą wszędzie. O wielu zjawiskach, formach, tradycjach, twórcach, terminach, skazani na dominujące języki i ośrodki informacji, po prostu nie wiedzieliśmy wcale. WEPA otwiera nową epokę refleksji nad światowym lalkarstwem, wypełnia liczne białe plamy na mapie. Dość przypomnieć, że – poza książką Henryka Jurkowskiego *A History of European Puppetry* (The Edwin Mellen Press 1996, 1998; wydanie polskie *Dzieje teatru lalek*, Lublin 2014) – wszystkie opublikowane w ostatnich 150 latach próby nakreślenia historii europejskiego lalkarstwa nie wykraczają poza dokonania lalkarzy zachodnioeuropejskich;

prezentowany materiał kończy się na Odrze. Świadomość obecności sztuki lalkarskiej na innych kontynentach często nie dorównuje nawet europejskiej.

Francuskojęzyczny tom encyklopedii lalkarskiej pod redakcją Henryka Jurkowskiego, później Thieriego Foulca, jest dziełem 341 autorów i osób współpracujących. Waży niemal 4 kilogramy. Ma 864 strony i ponad 500 ilustracji. Zawiera 1272 artykuły i hasła. Zamykają go aneksy obejmujące:

- spis kolekcji i muzeów lalkarskich na świecie (z adresami, datą powstania oraz krótkim opisem dominujących zbiorów);
- spis uczelni kształcących lalkarzy (z podstawowymi informacjami);
- spis festiwalu lalkarskich;
- bibliografię ogólną obejmującą ponad 1600 publikacji;
- bibliografię selektywną (obejmującą kilka działów, m.in. prace generalne, regionalne, dotyczące konstrukcji lalek czy dramaturgii);
- spis blisko 140 artykułów tematycznych (na przykład animacja, karnawał, komedia dell'arte, marionetka, szopka, wayang, teatr przedmiotu, publiczność);
- spis nazw organizmów, na przykład zespołów, instytucji czy teatrów (Teatr Lalek Arlekin w Łodzi odnajdziemy pod Arlekin/Pologne; Akademia Teatralna w Białymstoku jest pod Białymstok, a Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Smolki – pod Opole);
- spis Kongresów UNIMA za lata 1929–2008 z nazwiskami prezydentów i sekretarzy generalnych organizacji;
- indeks nazwisk.

Radę naukową WEPA tworzyli badacze z kilku kontynentów: Oleńka Darkowska-Nidzgorzki (zajmująca się Afryką), Ana Maria Allendes (Ameryka Łacińska), Nancy L. Staub (Ameryka Północna) oraz Géza Balogh, Gustav Gysin, Edi Majaron, Margareta Niculescu i Marek Waszkiel (Europa). Rada wspomagana była przez: Anne Forbes (Nowa Zelandia), Françoise Gründ (Azja), Chérif Khaznadar (kraje Islamu), Tito Loreface (Argentyna), Judith Marseille (Holandia), Jacques Trudeau (Kanada). Znacznie liczniejszy był skład Rady wydawniczej, obejmujący między innymi takich autorów jak Steve Abrams, Ana Maria Amaral, Penny Francis, Richard Bradshaw, Brunella Eruli, Kathy Foley czy Nina Malíková. Lista osób wspierających, konsultujących, odpowiedzialnych za przekłady, wybory ilustracji, indeksy, korekty była znacznie obszerniejsza.

Ostateczny układ haseł encyklopedycznych jest alfabetyczny. O kategorii hasła informuje kolor banderoli, na której umieszczona jest nazwa hasła; ten sam kolor został przypisany wszystkim artykułom odnoszącym się do konkretnego działu: bordowy – wskazuje na zespoły i instytucje, niebieski – osoby, brązowy – spektakle i postaci lalkowe, zielony – kraje, szary – artykuły tematyczne i terminologia. Ta decyzja wielce ułatwia korzystanie z encyklopedii.


Francuska wersja encyklopedii lalkarskiej przyjęta została z ogromnym entuzjazmem. Syndicat professionnel de la critique de théâtre, de musique et de danse wyróżnił wydawnictwo Nagrodą Krytyki za najlepszą publikację o teatrze w sezonie 2009/2010. Tak spełnił się sen lalkarzy sprzed pół wieku.

Ukazanie się papierowej francuskojęzycznej wersji *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette* przypadło na czas bardzo szybko rozwijającej się ery cyfrowej, Internetu, publikacji online. Już w papierowej wersji znalazło się nieco odnośników do stron internetowych i rozmaitych portali specjalistycznych. Warto też pamiętać, że razem z wersją francuską wszystkie artykuły encyklopedyczne przygotowywano także w językach angielskim i hiszpańskim. I już na etapie redakcyjnym postanowiono, że wersja angielska, hiszpańska i francuska ukażą się w możliwie szybkim terminie w sieci.

Redakcję internetowej, trójjęzycznej wersji WEPA objęła Karen Smith z Australii, która dziś jest prezydentką UNIMA. W publikacji online, która oficjalnie została zaprezentowana podczas festiwalu w Charleville-Mézières w 2017 roku, wprowadzono rozmaite korekty,

The screenshot displays the Polish version of the World Encyclopedia of Puppetry Arts website. At the top, there is a Google Translate bar indicating the page is translated from French to Polish. The main header features the UNIMA logo and the title 'World Encyclopedia of Puppetry Arts'. Below the header, there is a search bar and a navigation menu. The main content area is divided into several sections: 'Prezentacja' (Introduction) with a text block, 'Kategorie' (Categories) with icons for geographical areas, objects, people, and thematic articles, and 'Zobacz mapę artykułu' (View article map) with a world map showing article locations. The footer contains social media links and a newsletter sign-up form.

Strona główna wepa.unima.org przetłumaczona na polski za pomocą zintegrowanego Tłumacza Google.



The screenshot shows the website interface for the 'World Encyclopedia of Puppetry Arts'. At the top, there is a navigation bar with 'UNIMA' logo, 'Union Internationale de la Marionnette', and language options. The main header features the title 'World Encyclopedia of Puppetry Arts' and a search bar. Below the header, the article 'Actor and Puppet' is displayed. The article includes a large purple letter 'T' in a square, indicating it is a 'Temporary' article. The text discusses the relationship between actors and puppets, mentioning historical figures like Chikamatsu Monzaemon and Maurice Maeterlinck. A sidebar on the right lists 'WRITERS' and 'RELATED ARTICLES' with various puppetry-related terms and names.

Actor and Puppet

T

Written by
Didier Plassard (2009)

Translation
Claudia Orenstein (2012)

RELATED ARTICLES

- Bauhaus
- Rites and Rituals
- Booth
- Dance
- Giant Puppets
- Storytellers
- Virtual Puppet
- Teatro Gioco Vita
- Ondoro
- Bread and Puppet Theater
- Art et Action
- Amnosos et Augustin
- Faulty Optic
- Neville Tranter
- Joan Baicas
- Tadeusz Kantor
- Fortanato Depero
- Manuel de Falla
- Pierre Albert-Biro
- Antoine Vitez
- Maurice Maeterlinck
- Chikamatsu Monzaemon
- Edward Gordon Craig
- Alfred Jarry
- Heinrich von Kleist
- Michel de Ghelderode
- Ramón María del Valle-Inclán
- Tchantzés
- Sandrone
- Pulcinella
- Guignol
- Petrushka
- Bunraku
- Mahabharata
- Automata, Androids and Robots
- Shadow Theatre
- Ramayana
- Pupi

CONTEMPORARY

- Johann Georg Geisselbrecht (1812 - 1854)
- Alexandre Bertrand (end of 17th France)

INFORMATIONS

To the actor's incarnation of the theatrical character, the puppet adds another layer of fiction - that of making an object animate. When misunderstood this has led certain theoreticians of the theatre to exclude puppetry from the field of dramatic arts, relegating it to a form of spectacle comparable to circus or dance. However, the puppet stage, just like a theatre stage, provides an imitation of the similarity of these two arts and reinforces the cross-influences and exchanges actors' theatre and puppet theatre have always shared.

History shows us that the puppet theatre developed by investing itself in areas where the actors' theatre could not penetrate for practical, religious, political or economic reasons. In streets and villages, in private homes and at fairs, the puppet has long had the function of presenting the same stories as the actor, albeit in front of a different audience or in another arena. As a result, the puppet has become an easy substitute for the actor. In this way, in China puppets helped spread throughout the countryside the operas performed in the large cities; in India and in South East Asia, puppets performed the great Hindu epics, the *Ramayana* and the *Mahabharata*, which also constituted the privileged repertoire of other forms of performance. Similarly, in Sicily, the *opera dei pupi* and the tradition of the actor-storyteller (*cantastorie* or *cunti*) developed the same stories, staging Charlemagne's paladin companions (see *Pupi, Storytellers*).

The closeness of these two means of expression also permitted, for example, the Japanese playwright, *Chikamatsu Monzaemon* (1653-1724), to move easily from *kabuki* to what was not yet commonly (but erroneously) called *Bunraku* - that is, *ningyō jōruri*. It also allowed certain French authors of the 18th century (Alain-René Le Sage 1668-1742, Jacques-Philippe d'Orneval d.1765), to write alternately for one stage or the other, following whichever path offered them the most freedom. Writers sometimes used the designation "puppet play" to warn eventual interpreters against a too realistic or too psychological staging of their works, without truly intending these plays for the puppet stage. This is the case of the first plays of Belgian playwright, *Maurice Maeterlinck* (1862-1949), *La Princesse Maleine* (The Princess Maleine, 1889), *Alladine et Palomides* (Alladine and Palomides), *Intérieur* (Interior), *La Mort de Tintagiles* (The Death of Tintagiles, 1894). It was also the case for three faïences by Spanish dramatist, *Ramón María del Valle-Inclán* (1866-1936), collected under the title *Tablado de marionetas para educación de príncipes* (Puppet Stage for the Education of Princes, 1909-1920), as well as for several plays by avant-garde Belgian dramatist, *Michel de Ghelderode* (1898-1962), *Le Siège d'Ostende* (The Siege of Ostende, 1933), *D'un diable qui prêcha merveilles* (Of a Devil Who Preached Wonders, 1942).

It is, then, only inside certain cultures and at certain moments of their history that the actors' theatre and the puppet theatre were clearly differentiated, with each one developing a specific repertoire. More often, the shifting and the porosity of the borders that separated the two arts led them to differentiate themselves only as a function of economic and social distinctions. Still, certain types of exchanges were, in such cases, able to survive, with the popular language of the puppet becoming a parodic and irreverent inversion of that of the actor.

The "Puppetization" of the Actor in Europe

By the 19th century, certain national and regional puppet forms (Punch, Kasperl, *Petrushka*, *Guignol*, *Tchantzés*, *Pulcinella*, *Sandrone* ...) were accorded great favour. So much so, that certain dramaturges began to envision that the constraints belonging to this mode of expression in fact represented much original artistic potential. Some writers went so far as to affirm puppetry's superiority to the actors' theatre. Bonaventura (Ernst August Friedrich Klingemann), *Heinrich von Kleist*, Charles Nodier, Anatole France, *Alfred Jarry* and Maurice Maeterlinck, in this way, inverted the usual terms of comparison between the living theatrical interpreter and his inanimate twin, to set up the latter as a model for the former. If the puppet is traditionally used as an imitator of the actor, their argument held that the opposite could also be produced, whether to test a theoretical hypothesis or to explore possibilities for performance, particularly for artists of the Modern Style. For the likes of *Edward Gordon Craig*, Vsevolod Meyerhold and these in avant-garde groups, the puppet stage became a terrain of experimentation and anticipation for theatrical revolutions of the future.

The old comparison of the actor and the puppet that usually revolved around economic or ironic considerations (puppets did not demand wages, grow jealous or suffer incapacitating indispositions) became the basis of a new definition of theatrical incarnation, inseparable from the emergence of the modern stage director's art. André Antoine, for example, declared in 1893, in a letter to Charles Le Bargy, a young member of La Comédie-Française, that actors were nothing more than "puppets, more or less perfected, according to their talents, that the author dresses up and moves around according to his fancy". But it is above all Edward Gordon Craig's *The Actor and the Übermarionette* (1907) that conferred on the artificial performer, a material both more malleable and more trustworthy than a living being, the status of model for a regenerated art.

The Puppet Actor: The First Scenic Productions

Interferences between actor and puppet began appearing in the Western world from the second half of the 18th century, when children were used in the guise of living "puppets". In these little shows they appeared on stage, occasionally guided by a simple metal string (with the Auditor Theatre in particular), while actors concealed in the wings recited their lines. This is also the moment of experimentations with "Spanish shadows", performances of *shadow theatre* in which actors took the place of the usual cut figures. In the first years of the 19th century, French actors such as Élie and Mazurier specialized in "Living Pulcinella" acts, in which they would imitate the costumes and body language of jumping jacks (also called jumping jack or *pantin*), which had previously been derived from the *commedia dell'arte*. These early experiences only highlighted the strangeness of the "puppetized" body and had no immediate repercussions. However, they re-emerged at the end of the century on the boards of the [Lier]music hall and also in the staging of *Ūbu roi* (King Ūbu, 1896), in reference to which Alfred Jarry declared that he did not conceive of his play "for puppets, but for actors playing as marionettes which is not the same thing".

Fragment przykładowego hasła w WEPA.

niektóre hasła zostały zaktualizowane w stosunku do francuskiej wersji papierowej (polskie w roku 2013), pojawiły się rozliczne wewnętrzne linki odnoszące się do innych artykułów i haseł encyklopedycznych. Intencją jest ciągle uzupełnianie publikacji, linkowanie z materiałami spoza encyklopedii, dodawanie zapisów wideo, ale to praca wymagająca nieustannych wysiłków i choćby niewielkiego, lecz stałego zespołu redakcyjnego. Dobrym przykładem mogłaby być Encyklopedia Teatru Polskiego nadzorowana przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. UNIMA jest jednak organizacją wolontariacką i taki wysiłek przekracza jej możliwości.

Tak czy inaczej zarówno papierowa edycja francuska *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette*, a zwłaszcza wersja elektroniczna (<https://wepa.unima.org/>), są nieocenionym kompendium wiedzy o światowym lalkarstwie. Zawierają one także kilkadziesiąt haseł reprezentujących polskie lalkarstwo. Obok artykułu narodowego, obok tekstu o szopce czy Zielonym Baloniku, są w WEPA hasła dotyczące teatrów lalek (przedwojenny Błękitny Pajac, a z powojennych: Arlekin, Baj, Baniałuka, BTL, Groteska, Lalka, Miniatura, Wierszalin, Opole, Poznań i Wrocław). Wśród haseł indywidualnych uwzględniono wybranych artystów: Ali Bunsch, Marian Dienstl-Dąbrowa, Jan Dorman, Andrzej Dziedziul, Władysław i Zofia Jarenowie, Henryk Jurkowski, Tadeusz Kantor, Adam Kilian, Jordaki Kuparenko, Henryk Ryl, Leokadia Serafinowicz, Rajmundo Strzelecki, Jan Izzydor Sztudynger, Maria Weryho i Jan Wilkowski. Może nie jest to wyczerpująca panorama, ale bez wątpienia zaznacza naszą obecność na forum międzynarodowym.

Dla wszystkich, których interesuje lalkarstwo, którzy chcieliby wiedzieć więcej o różnych aspektach jego historii, o teatrach, twórcach i formach lalkowych rozwijających się na całym świecie WEPA jest niewyczerpanym źródłem informacji. Jest też punktem startu do indywidualnych poszukiwań i badań. Internetowa edycja WEPA, obok możliwości lektury w językach angielskim, francuskim i hiszpańskim, jest też zlinkowana ze słownikiem googlowskim, co daje natychmiastową szansę na lekturę bodaj w 140 językach całego świata. Będzie to wariant językowy wielce niedoskonały, ale można też śmiało powiedzieć, że dziś trudno już zasłaniać się niezajomością tej ongiś wielce niszej dyscypliny sztuki.

MAREK WASZKIEL – historyk teatru lalek, krytyk, pedagog, znawca światowego lalkarstwa, wykładowca Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, dyrektor Białostockiego Teatru Lalek (2005–2012) i Teatru Animacji w Poznaniu (2014–2017), autor licznych publikacji. Od początku lat dziewięćdziesiątych polski przedstawiciel i członek władz UNIMA, światowej organizacji skupiającej lalkarzy.

TOMASZ KUBIKOWSKI

Czy dzisiaj napisałbym tak samo hasło „performans” do ETP?

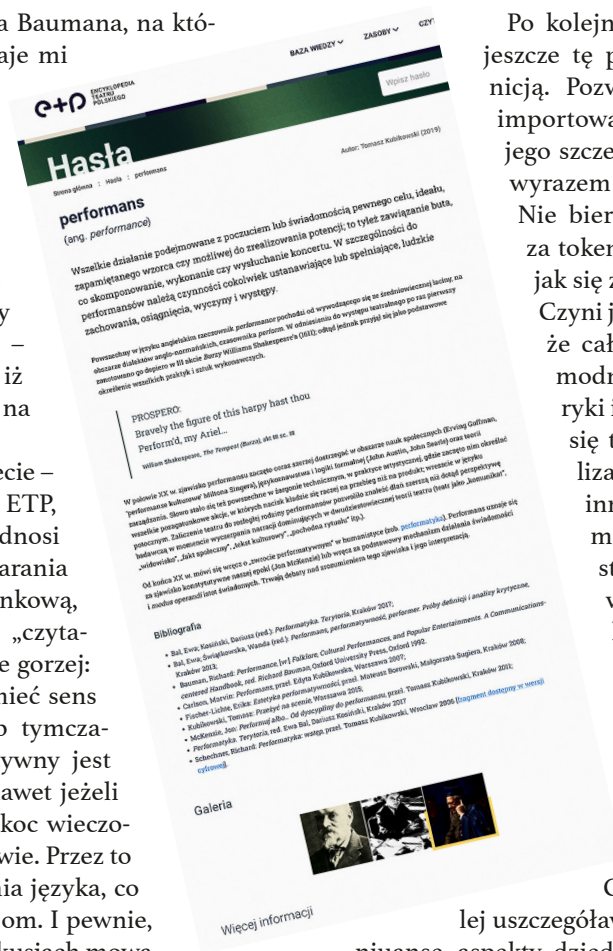
Pewnie napisałbym, po kilku już latach, tak samo – poza jakimiś kosmetycznymi zmianami. Z kilku powodów.

Po pierwsze, definicja Richarda Baumana, na której hasło oparłem, wciąż wydaje mi się najlepszą z funkcjonujących. Jest zwięzła, trafna, nie pozostawia wątpliwości, że zgoła nie „wszystko jest performansem”, ale też obejmuje szeroki zakres zjawisk. Jest przy tym prosta, ale zawiera w sobie elementy tak w gruncie rzeczy tajemnicze choć powszednie – na przykład „świadomość” – iż rzesze uczonych spędzają życie na próbie ich głębokiego pojęcia.

Po drugie – czy może już trzecie – hasło przypomina w kontekście ETP, że zjawisko perfomansu nie odnosi się tylko do sfery sztuki, że u zarania nie jest bynajmniej nazwą gatunkową, że hasające dziś potwory, jak „czytanie performatywne” lub jeszcze gorzej: „teatr performatywny”, mogą mieć sens tylko bardzo ograniczony lub tymczasowy, bo w istocie performatywny jest każdy teatr i każde czytanie, nawet jeżeli czytamy coś sobie zawinięty w koc wieczorem i nikt poza mną o tym nie wie. Przez to może ono skłaniać do uściślenia języka, co dobrze służy wszelkim dyskusjom. I pewnie, skoro o toczących się wciąż dyskusjach mowa, to miejsce na trzecią czy czwartą zaletę hasła: jest beznamienne. Nie mówi nam nic, czy jego przedmiot jest fajny, czy też nie.

Po kolejne zaś – definicja Baumana ma jeszcze tę podstawową zaletę, że jest definicją. Pozwala jasno wskazać przedmiot importowanego do polszczyzny pojęcia, jego szczególną, nieobjętą żadnym innym wyrazem treść i stąd jego przydatność. Nie bierze słowa „performans” jedynie za token chwilowej gry językowej, która jak się znudzi, to zajmujemy się następną. Czyni je więc dość odpornym na zarzuty, że cała ta gra jest właśnie przelotna, modna, przybyła dla snobów z Ameryki i niech lepiej tam zostanie: O! już się trochę przeżyła... (precz z globalizacją!) ...teraz pobawimy się czym innym. Chyba tylko w ten sposób można znaleźć dla „performansu” stałe miejsce w języku; zlokalizować go. A przy okazji wskazać jego korzenie i uświadomić, że tkwią w glebie, z której na co dzień i przy niezliczonych innych okazjach od zarania korzystamy.

Więc pewnie dla tego wszystkiego, a nie tylko dla krowiego uporu, hasło „performans” bym zostawił. Choć oczywiście można by je dalej uszczegóławiać, rozbudowywać, wskazywać niuanse, aspekty, dziedziny, konsekwencje, wymiary indywidualne czy społeczne, stanowiska i spory; pole do popisu byłoby ogromne i hasło rosłoby, rosło, rosło – nie, naprawdę: niech już tak zostanie.



TOMASZ KUBIKOWSKI – teatrolog, performatyk, profesor w Akademii Teatralnej w Warszawie i kierownik literacki Teatru Narodowego. Autor książek: *Siedem bytów teatralnych* (1994), *Reguła Nibelunga* (2004) i *Teatralne doświadczenie Wilhelma Meistra* (2014), dramatu *Nauka o barwach* (1999), recenzji, esejów i reportaży. Tłumacz książek m.in. Richarda Schechnera i Jona McKenziego. ORCID: 0000-0002-1028-9624

ŁUCJA IWANCZEWSKA

Performatyka

Performatyka powstała w grudniu 2006 roku. Została powołana do życia wraz z publikacją polskiego przekładu książki Richarda Schechnera *Performance Studies. An Introduction* oraz z towarzyszącej jej premierze konferencji naukowej „Performance Studies: and Beyond”, której polska nazwa brzmiała: „Performatyka: perspektywy rozwojowe”.

Oczywiście, badania nad performansami i performatywnością zjawisk kulturowych mają o wiele dawniejszą tradycję i historię, do grudnia 2006 roku nie nazywały się jednak performatyką. Nazwę „performatyka” wprowadził tłumacz polskiego wydania książki Schechnera, Tomasz Kubikowski – ustanawiając tym samym dyscyplinę. Wcześniej istniały *performance studies*, antropologia widowisk (projekt Leszka Kolankiewicza i jego zespołu). Istniały również różnorodnie definiowane i nazywane subdyscypliny wywodzące się przede wszystkim z wiedzy o teatrze. Wkrótce po zaproponowaniu terminu przez Kubikowskiego, Richard Gough, redaktor prestiżowego pisma „Performance Research”, przygotował numer zatytułowany „On Performatics” („Performance Research” 2008, vol. 13, no. 2), który zawierał ankietę przeprowadzoną pośród badaczy performansu z całego świata, dotyczącą tego nowego pojęcia [Kosiński, 2007, 2016]. Dariusz Kosiński tak opisywał nowość terminu „performatyka”:

Jednocześnie przez swą nowość i odmienność od terminu oryginalnego (performatyka to przecież nie to samo co studia performatywne czy studia nad performansem) wprowadzona przez Kubikowskiego nazwa dyscypliny stawia przed nami wyzwanie sformułowane w czasie spotkania promującego książkę: to, czym stanie się performatyka w Polsce, zależy o tego, co sami Polacy z nią zrobią [Kosiński 2016, s. 20].

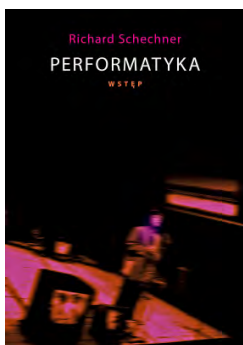
Wyzwanie to wynikało z założeń i celu projektu *performance studies* stworzonego przez Schechnera – chodziło o intelektualną reakcję na zmiany zachodzące w świecie, przemiany kulturowe, polityczne i społeczne, które coraz mniej da się czytać i interpretować, bo „coraz mniej są książką”, a coraz bardziej wymagają udzielenia odpowiedzi na różnego rodzaju scenariusze działań, ustanowień i przekształceń dziejącego się świata [Kosiński 2016, s. 20–21]. Ten dziejący się świat i kulturę opisał Ryszard Nycz, pokazując, że jego elementy

z rzeczowników stają się czasownikami, odślanając swoją performatywność.

Punktem wyjścia performatyki jest swego rodzaju redukcja epistemologiczna – nie zakłada się z góry, że się wie, co będzie przedmiotem badania, nie przyjmuje się też bezkrytycznie interpretacji ani nazw podsuwanych przez twórców i uczestników, ale za każdym razem, obserwując najdrobniejsze szczegóły, tworzy się poetykę niepowtarzalnego sposobu „robienia właśnie tego” [Kosiński 2016, s 21].

Schechner i idący za jego propozycją Kosiński wskazują na otwartość dyscypliny, ufundowaną na otwartości źródłowego terminu. Schechner stwierdza przecież, że wszystko może być badane „jako” performans. Wszystkie zjawiska, nawet te, które nie są oznaczone i wyróżnione w danej kulturze jako performanse, mogą być badane, „jak gdyby” były performansami. Najczęściej naruszają one lub podają w wątpliwość konteksty kulturowe, co wzmacnia potencjał krytyczny badań tychże zjawisk.

„Jak gdyby” performatyki bliskie jest filozofii „jak gdyby” (*the philosophy of as if*) zaproponowanej przez Rosi Braidotti w intelektualnym dialogu z Gillessem Deleuzem i Félixem Guattarim i związanej z koncepcją stawania się podmiotu nomadycznego [Braidotti 2007, s. 107–127]. Nomadyczne stawanie się istniejące w bliskim związku z filozofią „jak gdyby” polega na intensyfikowaniu wzajemnych powiązań między zjawiskami, doświadczeniami, zbiorami wiedzy. Jest nie tylko naśladowaniem, porównywaniem, stwarzaniem mimetycznych zestawień kulturowych, szukaniem wspólnych właściwości badanych zjawisk – „jak gdyby” odpowiada za kreatywny rodzaj stawania się podmiotu i jego relacji ze światem. Braidotti przywołuje performatywność jako metaforę dopełniającą zmiany i przeobrażenia wynikające z działania „jak gdyby”. „Praktyka «jak gdyby» jest techniką strategicznego umiejscawiania na nowo, aby ocalić to, czego



Od wydania tej książki przez Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych zaczyna się polska historia performatyki.

potrzebujemy z przeszłości, aby wytropić ścieżki transformacji naszego życia tutaj i teraz”. Praktyka ta jest afirmacją płynnych przejść, niedomkniętych granic. W jej skład wchodzi strategię powtórzenia, porównywania, naśladowania, parodii, wszystkie te strategię posiadają potencjał otwierania przestrzeni analiz, interpretacji i ustanawiania nowych relacji. Alternatywne formy działań artystycznych czy społecznych, scenariusze zachowań, montaż kulturowe wsparte są krytyczną świadomością, której celem jest wytwarzanie zmian i transformacji (podmiotowych i kulturowych).

Krytyczna świadomość, dawanie odpowiedzi na zmiany zachodzące we współczesnym świecie, bycie pomiędzy i obok dyscyplin, kanonów, anachronicznych paradygmatów, spojrzenia z nowych miejsc, otwieranie nowych możliwości dla życia i myślenia – to kluczowe elementy charakterystyki tego, czym może być performatyka. W momencie kiedy rzeczywistość świata przynosi wciąż nowe tropy, nowe języki, postaci mowy, kulturowe wstrząsy, alternatywne możliwości historii, nomadyczne i figuratywne „jak gdyby” nie może zadowolić się zawsze spóźnionym teoretyzowaniem i objaśnianiem kolejnych zmian. Musi zrobić coś więcej i coś jeszcze. Kosiński rzecz ujmując tak:

Poszerzamy pole dyskusji teoretycznej zamiast wykonać dość podstawową pracę – badań nad tymi zjawiskami „jak gdyby” były performansami, które tworzą naszą rzeczywistość, poprzez które kształtuje się i rozwija nasze życie społeczne i indywidualne [Kosiński 2016, s. 91].

Bibliografia

Braidotti Rosi, *Poprzez nomadyzm*, przekł. Aleksandra Derra, „Teksty Drugie” 2007, nr 6;
Kosiński Dariusz, *Polski teatr przemiany*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2007;

Kosińskiemu chodzi nie tylko o badanie przedstawień (performatyka przedstawień), a o badanie procesów performatywnych ustanowień (podmiotowych, tożsamościowych, kulturowych, międzygatunkowych) i wszelkich relacji wynikających z tych procesów. Tak rozumiana performatyka „jak gdyby”

sięga chętnie po przedstawienia i teksty kultury, bo potrafi z powodzeniem wykorzystać je jako materiał ukazujący interesujące ją zjawiska, a z zasady stara się myśleć poprzez analizy konkretnych przypadków, ale jej celem nie są badania przedstawień i tekstów, lecz wiedza o świecie, który – co fundamentalne dla tego myślenia – jest procesualnie konstruowany, komponowany i wykonywany [tamże, s. 34].

Performatywnie „jak gdyby” dokonało zerwania z przynależnym i określonym *episteme* po to, by stanowić próbę uchwycenia świata w jego zmienności i niepoznawalności. Albo jeszcze inaczej, performatywnie „jak gdyby” ujawnia warunki epistemologiczne, w których czyni różnego rodzaju ustalenia i w jakich możliwa jest ich weryfikacja.

Bardzo długo performatyka badała performans jako ludzkie działanie. A działanie to związane było z idiomem przedstawienia i przedstawieniowości. W swoim tekście *Performatyka jako postawa/perspektywa* Małgorzata Sugiera przekonuje, że trzeba przemyśleć na nowo związki performansu z performatyką [Sugiera 2022]. Współmyśląc z Karen Barad i Brunonem Latourem, Sugiera definiuje performans jako rodzaj sprawczych praktyk i intra-akcji wychodzących poza idiom przedstawieniowości i reprezentacji oraz wyłącznie ludzkich działań. A performatyka w jej rozumieniu przestaje być atrybutem performansu. Staje się nie tyle metodą badawczą nad performansami, co postawą i perspektywą, dzięki którym można przyglądać się i brać podmiotowy udział w dynamicznych procesach materialno-dyskursywnych rekonfiguracji świata, stając się wraz z tym światem, doświadczając go, nastawiając na zmiany w nim zachodzące, ćwicząc wyobraźnię i zdolności adaptacyjne, a także praktykując uważność wobec naszego tu i teraz i ucząc się odpowiedzialności za wizję i spekulacje o przyszłości.

Kosiński Dariusz, *Performatyka w(y)prowadzenia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego Kraków 2016;
Nycz Ryszard, *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2017
Sugiera Małgorzata, *Performatyka jako postawa/perspektywa*, „Pamiętnik Teatralny” 2022, nr 71.

ŁUCJA IWANCZEWSKA – dr hab. nauk humanistycznych, adiunktka w Katedrze Performatyki UJ, autorka książek: *Muszę się odrodzić. Inne spotkania z dramatami Stanisława Ignacego Witkiewicza* (2009), *Samoprezentacje. Sade i Witkacy* (2010) oraz *Potencjalności transformacji. Krótkie trwanie performansów kulturowych w Polsce lat 90* (2022). ORCID: 0000-0002-2257-7017

BARBARA MICHALCZYK

ETP na tapet wzięta

Dość dobrze pamiętam początki Encyklopedii Teatru Polskiego. Zaczęłam z niej korzystać w okolicach 2016 roku. Wówczas wydawała mi się przede wszystkim cyfrową wersją *Słownika biograficznego teatru polskiego*, portalem poświęconym przede wszystkim historii polskiego teatru, a dodatkowo ogromnym wyzwaniem dla cierpliwości użytkownika. Przechodząc pomiędzy kolejnymi ładującymi się hasłami, miałam czas zastanowić się, czy przypadkiem szybciej nie byłoby jednak wstać od biurka i wyciągnąć z półki papierowe wydanie *Słownika*. Gdyby ktoś zapytał mnie wówczas, czy lubię ETP, odpowiedziałabym z dużą dozą rezerwy.

O tym, jak zmienił się mój stosunek do niej przez ostatnie osiem lat, najlepiej świadczy fakt, że kiedy wstukuję literę „e” w pasek nawigacji w przeglądarce, to komputer od razu sugeruje, że właśnie na stronę Encyklopedii chcę się dostać i uzupełnia brakujący adres. ETP stała się jednym z moich głównych narzędzi weryfikacji dat, nazwisk i faktów – wykorzystuję więc przede wszystkim jej część poświęconą teatrowi historycznemu. Prośba o napisanie swoistej recenzji Encyklopedii kazała mi spojrzeć na nią inaczej niż zwykle.

Pierwszym krokiem jest postawienie pytania o to, czym właściwie jest Encyklopedia Teatru Polskiego? Jej twórcy określają ją w następujący sposób: „internetowy portal o otwartej treści, łączący elementy klasycznie uporządkowanego wydawnictwa naukowego i źródłowej platformy tematycznej”. Oddaje to charakter przedsięwzięcia, współtworzonego przez utytułowanych badaczy i badaczki, specjalistów w swoich dziedzinach, którzy zajmują się tworzeniem haseł przedmiotowych, przedsięwzięcia, które równocześnie ma charakter stale rozrastającego się archiwum. Encyklopedia jest w tym podobna choćby do Wikipedii, której podstrona Wiki-źródła stanowi integralną część całej koncepcji. Jednak ekspercki charakter wiedzy prezentowanej w ETP, czyni z niej portal o wiele bardziej godny zaufania. Do tego, jak ta decyzja wpływa na kształt Encyklopedii oraz jej użytkowanie, wrócę w dalszej części tekstu, po omówieniu jej zawartości.

Strona główna Encyklopedii przykuwa wzrok przede wszystkim ilustracyjnym tryptykiem, który każdorazowo jest inny, losowany z pewnej określonej puli. Mamy tu

odsyłacze do indeksu haseł, osób i przedstawień, co stanowi zaproszenie do eksplorowania prawdopodobnie najszerzej rozwijanych działów zawartości ETP. Poniżej znajdują się odsyłacze do pewnego rodzaju karetek z kalendarza – tego, co w przeszłości wydarzyło się „tego dnia”, najświeższych haseł oraz osi czasu. Prawdopodobnie ta ostatnia może budzić, ze względu na swój kształt, największe zdziwienie wśród odbiorców mniej obeznanych z Encyklopedią oraz kierunkami, w których rozwijała się w powiązaniu z projektami badawczymi. Nagłówki, zgodnie z którymi można sortować na niej wydarzenia, to: „Józef Szajna”, „Reduta”, „Erwin Axer” oraz „Wszystko”. Pierwsze trzy hasła bynajmniej nie oznaczają, że w ramach działalności tych twórców wyczerpują się zapisy na osi lub, że nic innego już się w polskim teatrze nie wydarzyło. To nie koniec historii w wersji teatralnej, ale raczej dowód na prężną działalność osób lub zespołów badawczych, których celem było stworzenie kalendarium pracy i twórczości. Pozostawia także nadzieję na to, że akurat ten element będzie się rozrastał i w przyszłości zobaczymy w tym miejscu także inne nazwiska.

Tuż nad nimi zaś znajduje się duże pole wyszukiwania – obiecałam, że nad wyszukiwarką nie będę się zniecać, ponieważ grono redakcyjne doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że istnieją lepsze i sprawniejsze narzędzia wyszukiwania. Myślę, że gdybym miała wskazać jedno usprawnienie, które podniosłoby mój komfort pracy z Encyklopedią, to byłaby nim możliwość alfabetycznego sortowania wyników, analogiczne do rozwiązań stosowanych w innych listach wyświetlanych na stronie.

Na samej górze strony znajduje się rozwijana belka z pięcioma odsyłaczami: Baza wiedzy, Zasoby, Czytelnia, Pracownia oraz Projekt ETP. (Warto na marginesie zauważyć, że brzmi to jak działy biblioteczne i być może jako swoiste nawiązanie zostało zaprojektowane.) W pierwszej z wymienionych zakładce, a więc Bazie wiedzy, mamy możliwość przejścia do kolejnych działów: Hasła, Osoby, Przedstawienia, Autorzy, Krytycy, Scenografie, Teatry i zespoły, Teatr Telewizji, Teatr Polskiego Radia, Architektura, Badania Teatralne, Scenografia polska, Archiwa cyfrowe, Teatralia oraz Kalendarium. Mamy więc do czynienia ze ściśle uporządkowanymi kategoriami, w ramach których zostały podzielone istniejące w ETP hasła. Pewne problemy pojawiają się jednak, gdy zaczniemy się przyglądać ich zawartości.

Chciałabym w tym miejscu zaznaczyć mój podziw dla ogromu pracy, który włożono w spisywanie i opracowywanie haseł, które tworzą Encyklopedię. Nie uważam, aby moją rolą było odnoszenie się do nich lub recenzowanie wybranych, bliskich moim zainteresowaniom, ponieważ nie posiadam wystarczającej wiedzy, aby wypowiedzieć się o wszystkich. To, co uważam za dobrą i ciekawą praktykę, to zmienianie i poszerzanie haseł po latach, jak to ma miejsce w przypadku rozbudowanych biogramów, które zastępują coraz więcej suchych wypisów ze wspomnianego już *Słownika*. Wyjątkowo cenię także hasła przedmiotowe, objaśniające świat teatru, opatrzone dodatkowo porządną bibliografią, otwierającą pole do poszerzenia wiedzy. Kolejne akapity mojego tekstu nie stanowią więc próby zdezawuowania dorobku i osiągnięć ETP, ale raczej stanowią refleksję nad nią jako „work in progres” oraz wynikającymi z tego problemami.

Weźmy więc na tapet hasło „Krytycy”, które odsyła do uporządkowanej alfabetycznie listy nazwisk oraz hasła przedmiotowego dotyczącego krytyki teatralnej. Co jednak należy zauważyć, brak tutaj wyjaśnienia, jakie czynniki wpływają na umieszczenie na tej liście konkretnego nazwiska. Samo bycie krytykiem lub krytyczką nie wystarczy, czego dowodzi stosunkowo mała liczba zaprezentowanych nazwisk, nie decyduje o tym także obecność tekstów krytycznych danego autora lub autorki w zbiorach ETP. Przykładem może być niedawno zmarła Agata Tomaszewicz, która nie ma własnego deskryptora, choć w archiwach Encyklopedii znajduje się ponad sto sześćdziesiąt tekstów jej autorstwa, w tym tych publikowanych na łamach „Teatru”. Wygląda to trochę tak, jakby nie istniało połączenie pomiędzy różnymi działami na stronie, a archiwalia funkcjonowały w większości przypadków zupełnie niezależnie od haseł osobowych. Co tu istotne, nie wszyscy wymienieni w spisie krytycy posiadają biogramy osobowe, a jedynie listy opublikowanych tekstów,

więc nie jest to problem braku metryczki, ale braku połączenia pomiędzy wciąż rozrastającym się zasobem archiwalnym, a opisującym go zestawem haseł.

Wśród dalszych podstron można się dopatrzeć za to innego rodzaju niekonsekwencji. W zakładce poświęconej Architekturze teatralnej, obok odsyłacza do hasła przedmiotowego znajduje się także odsyłacz do strony internetowej poświęconej temu zagadnieniu. W przypadku Scenografów oraz Scenografii polskiej obie opcje funkcjonują oddzielnie, podczas gdy ta druga od razu odsyła do strony projektu, bez żadnego wyjaśnienia. Moim osobiście największym rozczarowaniem jest zakładka Badania Teatralne. Nie tylko dlatego, że nie istnieją biogramy z dorobkiem wielu badaczy, (pomimo

tego, że ich prace z łatwością można znaleźć w Czytelni ETP), ale głównie dlatego, że od lat nie dochodzi do aktualizacji informacji o projektach badawczych. Miejsce, które pozwoliłoby na zapoznanie się z tym, co nowego i interesującego dzieje się w dyscyplinie, nie zostało zaktualizowane od trzech lat. Brak tu zarówno projektów, które znalazły swój finał w postaci wystaw i publikacji, jak choćby Zmiana ustawienia, (która jako projekt badawczy toczyła się w latach 2017-2020); jak i projektów, które wciąż trwają: jak druga

edycja HyPaTii (od 2022 roku).

Ponownie więc przeciętny odbiorca staje przed pytaniem, kto lub jakie czynniki odpowiadają za pewną wybiórczość?

Za świetny pomysł należy za to uznać umieszczenie na stronie ETP zakładki linkującej do archiwów cyfrowych. To nie tylko baza wiedzy o działaniach badaczy i badaczek teatru, ale także możliwość umieszczenia Encyklopedii na pewnej mapie myślowej, uczynienia z niej części sieci wymiany wiedzy.

Drugą dużą zakładką na stronie są wspomniane Zasoby. To tak naprawdę zakładka wprowadzająca do archiwaliów w zasobach ETP. Wyróżnione zostają: Artykuły, Opisy przedstawień, Spacerowniki, Teatroteka Szkolna, Studio Teatralnych Form Eksperymentalnych, Wątki tematyczne, Afisze i plakaty, Multimedia, Programy teatralne, Streszczenia, Zdjęcia, Wystawy, Niezbędnik reżysera oraz Otwarty dostęp do multimediów. Część z nich to odsyłacze do zewnętrznych stron, pozostałe zaś stanowią króliczą norę, w której można zginać na długie godziny, oglądając ślady przedstawień z przeszłości. Na marginesie dodam, że zakładka Teatralia, która znajduje się w Bazie wiedzy, tu pasowałaby o wiele bardziej



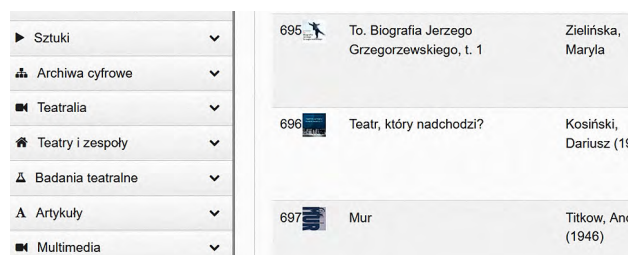
– szczególnie, że zawiera skany z czasopism o nieteatralnym charakterze.

Nie wszystko, co zostało wymienione w spisach, jest możliwe do zobaczenia poprzez stronę. Świadczy o tym najlepiej rozróżnienie Multimediów oraz Otwartego dostępu do multimediów. Ta ostatnia zakładka należy do najciekawszych w zbiorach ETP, ponieważ to nagrania spektakli z Teatru Polskiego w Bydgoszczy z lat 2007-2017, które można obejrzeć zupełnie za darmo. Myślę, że przyszłość badania teatru jawiłaby się w bardziej jasnych barwach, gdyby więcej scen decydowało się na udostępnienie archiwalnych nagrań za pośrednictwem Encyklopedii, dając tym samym spektakłom drugie życie.

W informacjach zawartych na kolejnych podstronach widać, że Encyklopedia blisko współpracuje, lub można powiedzieć, że wyrasta z Pracowni Dokumentacji Teatru w Instytucie Teatralnym. Większość informacji zawartych na stronie to wyliczenia pozycji archiwalnych, z odnośnikami, że można je obejrzeć w Bibliotece Instytutu Teatralnego – można je zamówić właśnie poprzez stronę. Muszę przyznać, że nigdy nie zdarzyło mi się skorzystać z tej funkcji, trudno mi więc ocenić, czy i jak rzeczywiście ona działa.

Poprzez zakładkę Zasoby widać również, że wpływ na ETP miała zmiana formuły funkcjonowania e-teatru, który jest siostrzaną stroną, także prowadzoną przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Z mojej perspektywy, po przeniesieniu części zawartości e-teatru do ETP, Encyklopedia znacznie przybliżyła się do teatru współczesnego, przejęła zadanie dokumentowania premier i repertuarów oraz zbierania recenzji. Tutaj także przeniosły się ciekawe rozwiązania, jakimi są Wątki tematyczne oraz Niezbędnik reżysera.

Nie będę ukrywała, że miejscem, z którego w ostatnich miesiącach korzystałam najczęściej była Czytelnia, głównie zakładka Książki. Czasopisma składają się w większości z listy, jedynie nieliczne pozycje zawierają odnośniki lub linki zewnętrzne, pozwalające się zapoznać z ich zawartością. Książki zaś to pozycje w całości dostępne na serwerze, trudno powiedzieć, ile dokładnie ich zgromadzono, głównie dlatego, że niektóre publikacje należą do więcej niż jednej kategorii (tych jest dwadzieścia cztery). Ich przejrzysty układ pozwala wybrać zarówno miłą lekturę, jak i łatwiej znaleźć pokrewne do prowadzonych badań pozycje. Ponownie brak tu możliwości przeskoków do publikacji na wybraną literę, ale za to książki wyświetlają się z okładkami, co może być pomocne, jeśli akurat tytuł gdzieś umknął, a (jak już wspomniałam wcześniej) wyszukiwarka nie zawsze naprowadza na cel. Znajdziemy tu zarówno starsze pozycje (niektóre na prawach białego kruka, niedostępnego właściwie nigdzie lub okresowo sprzedawanego na aukcjach internetowych za ciężkie pieniądze, niech przykładem będzie *Polski teatr współczesny* Michała Orlicza z 1935 roku), jak i zupełnie nowości – wszystkie w otwartym dostępie i zupełnie za darmo. Szczególnie docenić należy, że Instytut Teatralny za pośrednictwem ETP wydaje książki w formie internetowych publikacji. Tutaj także można się zapoznać



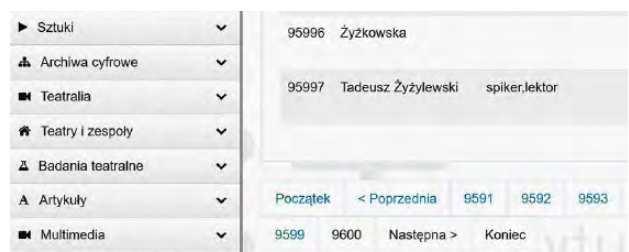
Książek ETP zawiera już blisko 700 (nowości wydawnicze czasem we fragmentach). Niektóre pozycje, jak *Mur* Andrzeja Titkova, dostępne są tylko tutaj.

z fragmentami publikacji nominowanych do nagrody Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych, co wpływa nie tylko na poszerzenie grona ich odbiorców, ale także wyrównuje szanse pomiędzy rywalizującymi ze sobą autorami.

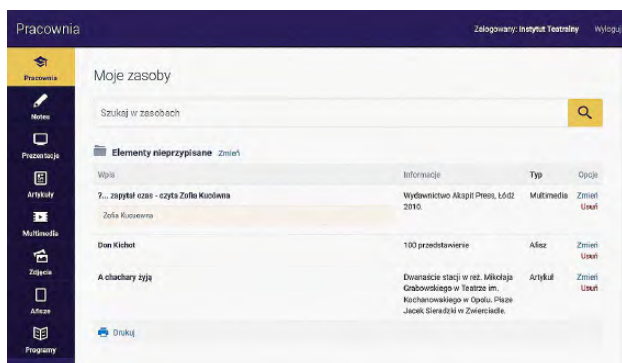
Pracę z książkami ułatwia dodatkowo wyszczególnienie ich spisów treści na poświęconych danej pozycji podstronach – co pozwala ocenić jej przydatność bez czasochłonnego otwierania skanu i szukania w nim spisu. Co więcej, i co stanowi spełnienie moich marzeń sprzed kilku lat, wszystkie dostępne książki mają za sobą proces OCR-owania. W praktyce pozwala to na dowolne przeszukiwanie tomu po słowach kluczach, a tym samym uzupełnianie wiedzy oraz przypisów w szybszym niż kiedykolwiek wcześniej tempie.

Kolejną zakładką jest Pracownia – prawdopodobnie najbardziej innowacyjna przestrzeń w całej Encyklopedii, pozwalająca na wygodną pracę z archiwaliimi dostępnymi na stronie. Po zalogowaniu, przed naszymi oczami, pojawia się nowa strona – nadal utrzymana w kolorach i estetyce ETP, jednak wydzielona z niej i pozbawiona dotychczasowej górnej belki. Zamiast niej po lewej stronie znajduje się panel podzielony na części: Pracownia, Notes, Prezentacje, Artykuły, Multimedia, Zdjęcia i Afisze. Cztery ostatnie to bezpośrednie odnośniki do analogicznych zakładek w Zasobach, warto jednak podkreślić, że zalogowanie zwiększa liczbę dostępnych online materiałów. Zmieniają się dodatkowo działania dostępne przy hasłach lub archiwaliach – dzięki podaniu swoich danych otrzymujemy dostęp choćby do opcji wygodnego drukowania.

Zakładka Pracownia to przestrzeń, gdzie zostają zapisane i zachowane elementy, nad którymi pracujemy i do



Rekordy osobowe w układzie alfabetycznym. Baza Działu Dokumentacji Teatru IT zawiera już blisko 100 000 nazwisk.



Pracownia – proste narzędzie pomocniczne.

których chcemy wracać. Ogranicza konieczność korzystania z linków czy screenów, wszystko można sobie dodatkowo posortować w formie folderów. Dwie kolejne zakładki to wariacje na temat edytora tekstu, jakim jest Notes oraz narzędzia do tworzenia prezentacji. ETP oferuje więc darmowe narzędzia do pracy, co prawda znacznie uproszczone względem najbardziej popularnych programów oferowanych przez Microsoft, ale czy rzeczywiście warto na nie narzekać?

Jestem bardzo ciekawa, czy istnieją jakieś statystyki, na ile Pracownia jest wykorzystywana przez badaczy i badaczki teatru i jaki odzew wśród nich znajduje. Kiedy kilka lat temu pokazywałam jej działanie moim studentom w ramach kursu Podstawy warsztatu teatrologa, chyba właśnie ten element, obok Otwartego dostępu do multimediów, wzbudził ich największe zainteresowanie.

Omówienie tego wszystkiego pozwala powrócić ponownie do zakładki Projekt ETP, z której czerpałam na samym początku, opisując to, czym Encyklopedia jest. Dotychczas w moich rozważaniach pominęłam kwestię otwartości medium, jakim jest Encyklopedia. Na każdej ze stron, którą otworzymy, po prawej stronie wyświetla się dodatkowy panel, który pozwala na dość rewolucyjne działanie, czyli zgłaszanie zmian i uwag – do czego wcale nie trzeba mieć wysokiego stopnia naukowego, wystarczająco przekonujące dowody. W ciągu ostatnich kilku lat ta funkcja musiała ewoluować wewnątrz samej redakcji. W 2019 roku, kiedy zgłaszałam drobne uwagi, nie doczekałam się żadnej odpowiedzi, w 2023 odpowiedzi przychodziły mailowo, z możliwością wejścia w dialog, aby wypracować jak najlepsze rozwiązanie problemu. To zmiana, która naprawdę cieszy i buduje większe zaufanie wobec tego medium, a także jego redakcji.

Istnienie takiej możliwości oraz jej faktyczne funkcjonowanie w ramach projektu, zmienia sposób, w jaki można by postrzegać Encyklopedię. Przede wszystkim

dlatego, że gdyby ona nie istniała, to ETP funkcjonowałaby na granicy klasycznego archiwum, które oczywiście nie jest neutralne. W przypadku teatrologii oznacza to reprodukcję hierarchii wytworzonej w przeszłości i utrwalanie jednego, dominującego obrazu historii teatru, wynikającego zarówno z upodobań estetycznych, jak i układów władzy. Rozszczelniająco może działać zarówno jako poszerzenie pola widzenia – o artystów i artystki przeoczonych lub niedocenionych ze względu na ich płeć, kolor skóry, orientację seksualną lub wyznawaną religię – ale także jako zaproszenie do dyskusji oraz otwartość na inne poglądy, którym pozwala się wybrzmieć obok tych utartych.

W teatrologii, pomimo powstawania kolejnych projektów badawczych, które swoim zasięgiem obejmują grupy, twórców i twórczynie dotychczas pomijane w głównych narracjach, zmiana myślenia następuje powoli. Encyklopedia z jednej strony przykłada się do reprodukcji tego, co osiągnęli i napisali historycy teatru w przeszłości – podtrzymuje ten kanon i nie zawsze zadaje subwersywne pytania. Z drugiej strony nie można o niej powiedzieć, aby była dziełem skończonym i zamkniętym, co więcej, dopuszcza do głosu osoby zainteresowane tematem. (Choć jednocześnie wspaniale byłoby w tych działach, które wciąż się rozwijają, otrzymać o tym przejrzystą informację, najlepiej razem z kryteriami, wedle których ów rozwój następuje.) A to już samo w sobie jest otwarciem pola do rozmowy o tym, jak to archiwum poszerzać i jak włączać w nie nowe, dotąd niesłyszane głosy. Z perspektywy moich własnych zainteresowań badawczych widzę, że zlecono napisanie artykułów na temat scen, które nie były traktowane poważnie przez im współczesnych – teatrów dzielnicowych, popularnych czy kierowanych do niewyrobionego widza jak choćby teatr Rybałt Stanisławy Wysockiej.

Mam wobec tego nadzieję, że Encyklopedia pozostanie dziełem w ruchu ze zmieniającym się składem autorskim, złożonym ze specjalistów w swoich dziedzinach. Wielogłos oraz pluralizm spojrzeń na teatr nie pozwoli osiąść na laurach, a raczej może przyczynić się do rozwijania nowych pól badań nad historią i współczesnością teatru.

P.S. Gdybym mogła od ręki zmienić jedną, jedyną rzecz w ETP, to byłaby to informacja o wykorzystywaniu plików cookie, a właściwie sposób jej funkcjonowania. Ta zmora pojawia się na każdej otwartej stronie (niezależnie od tego, ile razy wcześniej się ją wyłączyło), powraca po odświeżeniu i nieopatrznie kliknięciu w połowie lektur artykułu, odsyła na samą górę i powoduje utratę wątku. Delikatnie rzecz ujmując, nie jestem jej wielką fanką.

BARBARA MICHALCZYK – absolwentka Wydziału Wiedzy o Teatrze w Akademii Teatralnej w Warszawie, doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu UJ.

Od redakcji: Z recenzją się nie polemizuje, ale wyciąga wnioski. Jednak przy okazji apelujemy do badaczy o krótkie informacje o prowadzonych projektach badawczych, abyśmy mogli je zamieścić na stronie <https://encyklopediateatru.pl/badania-teatralne/projekty-naukowe>.

JOANNA SZCZEPKOWSKA

Historia Teatru Pudło

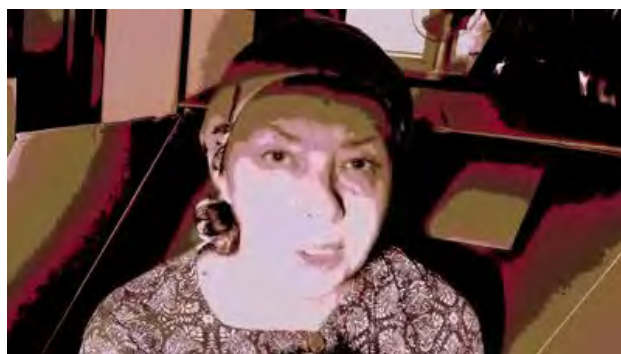
Żeby to opisać, muszę zacząć od Teatru na Dole. Bez decyzji o stworzeniu własnej sceny, choćby najmniejszej, z pewnością nie byłoby Pudła i mojej wiary w sens takiego wyzwania. A było tak: pewnego dnia przyszedłam do dyrektora teatru, w którym grałam od kilku lat, żeby podpisać umowę na kolejny sezon. Czekałam w sekretariacie na swoją kolejkę i tam wykielkowała we mnie niespodziewana decyzja. Wchodząc do gabinetu, nie byłam jeszcze pewna, co wygra – romantyzm czy rozsądek. Wzięłam do ręki długopis i zaraz go odłożyłam, nie składając oczekiwanego podpisu.

– Nie zostaję – powiedziałam. Trwaliśmy chwilę w ciszy, wreszcie wyszłam, nie bardzo wierząc, że to się stało naprawdę. Potem schody w dół i poczucie wolności, o jakiej marzyłam od dawna. Miałam już napisanych kilka swoich sztuk teatralnych, które mogły się złożyć na mój własny repertuar, brakowało tylko sali, żeby stworzyć swoją scenę. Szukając w Internecie, trafiłam na ogłoszenie niewielkiego klubu na ulicy Żurawiej, pojechałam tam i w ciągu jednego dnia zdecydowałam o tym, że na maleńkiej scenie w piwnicy tego klubu otworzę Teatr na Dole. Działał w każdą środę, a publiczność napływała nie wiadomo skąd, bo właściwie jedyna reklama teatru była na mojej skromnej stronie fejsbukowej i internetowej. Pomagał mi cudem znaleziony znajomy oświetleniowiec i ukraińska studentka, która siedziała w „kasie”, czyli za stolikiem, sprzedając bilety tym, którzy nie kupili ich przez Internet. Bilety drukowałam sama. Zaczynając to wszystko, brałam pod uwagę możliwość, że będę grała do pustej prawie salki, dla kilku pasjonatów takiego off-u. Stało się jednak inaczej. Teatr na Dole z każdym miesiącem zdobywał swoją publiczność, wszystko się rozwijało za pomocą „plotki szeptanej”, bez żadnych reklam i prasy. Co tu dużo mówić, był to najlepszy czas w mojej karierze, tak to przynajmniej oceniam. Żadna z wielu nagród na festiwalach nie dała mi takiej twórczej satysfakcji jak Teatr na Dole. Był to zresztą jedyny w Warszawie teatr autorski, czyli tworzony ze sztuk, scenografii i w reżyserii jednej osoby. Miałam nadzieję na to, że uda mi się znaleźć większe miejsce, przekonać do tego władze Warszawy. Właśnie przymierzałam się do stworzenia kolejnej premiery, kiedy wybuchła pandemia. Nagła cisza, nagła pustka. Wszystko zamknięte i my zamknięci w swoich mieszkaniach. Po kilku dniach szoku, który wszyscy przeżywaliśmy, zdałam sobie sprawę, że powrót do normalnego życia, a dla mnie powrót na moją scenę, jest tak nieokreślony w czasie, jak termin zakończenia epidemii,

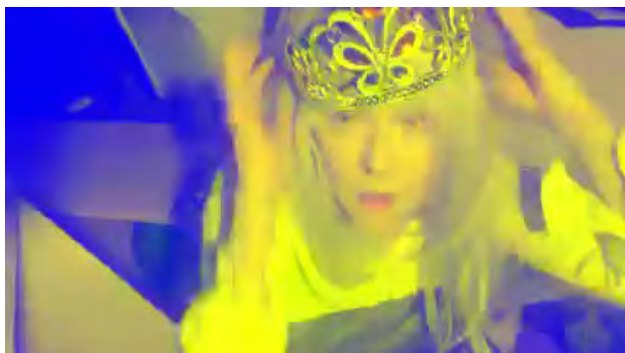


Pierwsze chwile Teatru Pudło

o której właściwie nikt niczego nie wiedział. Covid był nieznanym, śmiertelnym przybyszem, wobec którego świat wydawał się bezradny. Zamknięta w swoim mieszkaniu, osamotniona jak wielu innych, poczułam, że albo się zapadnę, albo zrobię coś nie tylko dla siebie, ale też dla mojej publiczności. Po prostu więź, która się między nami wytworzyła, była wartością samą w sobie i nie chciałam jej stracić. Postanowiłam stworzyć teatr u siebie w domu. Taki teatr, który będę nagrywać i puszczać na Facebooka. Miałam na myśli małe formy stworzone z felietonów, które kiedyś pisałam do „Wysokich Obcasów”. Były to właściwie nie tyle felietony, ile drobne opowiadania, które można zaadaptować na zabawny albo dramatyczny, kilkuminutowy monodram. Zbiory tych felietonów zostały wydane, więc miałam na półce cały materiał. No tak, tylko że teatr to nie tylko tekst i aktor. Teatr to klimat, forma, jakiś własny charakter pisma, gust artystyczny. Moje mieszkanie jest pełne mebli różnego rodzaju, wewnątrz oswojone przez pamiątki, książki, fotografie. Zbyt dużo tu prywatności, żeby wyczarować

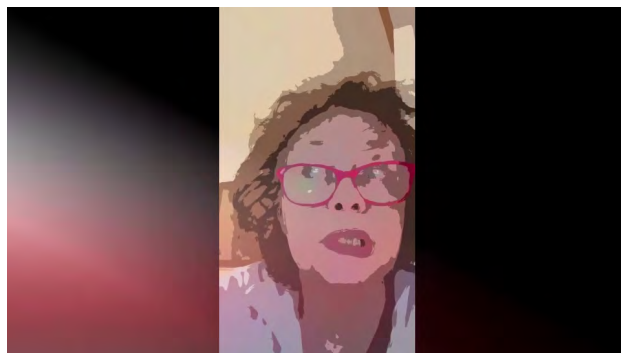


Modlitwa



Wywiad z Kopciuszkiem

przestrzeń teatru. Pamiętam dobrze, jak siedząc bezradnie na podłodze, rozglądałam się po pokoju, szukając kąta, gdzie mogłabym coś nagrywać. Nagle mój wzrok padł na kanapę, zza której wystawało złożone na płasko tekturowe pudło. Zostało chyba z jakiegoś większego zakupu, bo odkąd stworzyłam teatr, żal mi było wyrzucić nawet tekturę – wszystko mogło się przydać na scenę. I mogę powiedzieć, że to był rodzaj olśnienia. Pomyślałam: „teraz albo nigdy” – rozłożyłam to pudło, otworzyłam komputer i nagrałam zapowiedź, która z trudem się udała, bo pudło składało się, padając mi na plecy. Nagrywałam to kamerą komputera, a nie telefonu, więc jakość była bardzo marna, ale wiedziałam, że muszę nagrać i od razu wysłać widzom, czyli postawić samą siebie przed faktem dokonanym. Teatr zapowiedziany powstać musi. Zapowiedziałam powstanie Teatru Pudło i rychłą premierę. Był 2 kwietnia 2020 roku. Ale teatr to przecież nie jest tylko pasja. To praca, a ja właśnie pracę straciłam, jak wielu z nas w pandemii. I tu zaczął się nowy problem. Z jednej strony powinnam na swojej pracy w Pudle zarabiać, a z drugiej strony, przecież nie tylko ja zbankrutowałam, wielu moich widzów też, więc Pudło to była misja, dla odizolowanych, osamotnionych, a często też chorujących. Na misji się nie zarabia. Jak to połączyć? Zdecydowałam, że bilety kupowane internetowo będą dobrowolne. Cena też dobrowolna, między 5 zł a 40 zł. Trzeba było kliknąć w link, ten sam, na którym kupowało się bilety do Teatru na Dole. Można było też oglądać za darmo. Premiery miały się odbywać co tydzień, w każdą środę, tak, jak odbywały się spektakle TnD.



„Lokomotywa” Juliana Tuwima – impresja

Prawdę mówiąc, nie miałam pojęcia o nagrywaniu. Jakiś mały, badziewny statywik z telefonem umieszczałam bezskutecznie naprzeciwko pudła. Ciągłe spadał, a postawiony wprost na podłodze, dawał beznadziejny kadr. Walka z materią na początku pochłaniała większość czasu. Na otwarciu Teatru Pudło wzięłam felieton *Bajka*, czyli opowieść o Czerwonym Kapturku z cytatami z książek do biologii. Znałam ten tekst na pamięć, bo czasem mówiłam go w swoim recitalu *Joanna Szczepkowska contra fortepian*. Teraz otoczona ścianami pudła siedziałam na podłodze, za reflektor służyła mi jedna nocna lampka, a za podstawki do statywu stos książek, ustawionych na kilku walizkach. Trudno mi teraz powiedzieć, ile razy nagrywałam tę bajkę, choć wszystko wydawało się proste. Jeden kadr, jedna aktorka. Wreszcie uznałam, że lepiej się nie da i z bijącym sercem wysłałam na FB. Prawdę mówiąc, nie była to strona często odwiedzana, ja jestem antytalentem autopromocji, więc skromnie to wyglądało, jeżeli chodzi o „polubienia”. Jednak po krótkim czasie zaczęły się klikania, komentarze, lajki. Ten tekst był zabawny, więc też były podziękowania za śmiech w tym trudnym czasie. Od razu chwyciłam inny tekst, też zabawny i też z felietonu – *Dwie piosenki*. Kadr ten sam, pudło to samo i jak zawsze niesforne, spadające w samym środku nagrywania albo na plecy, albo na głowę. Stało na stosikach książek, bo inaczej musiałabym się garbić, próbując zmieścić się cała w tym kartonowym opakowaniu. I oczywiście zawsze spadał telefon, wykręcał się na statywie właśnie wtedy, kiedy nagranie szło dobrze. Wiedziałam jedno: kolejna premiera musi się odbyć w środę



Mi-tologia



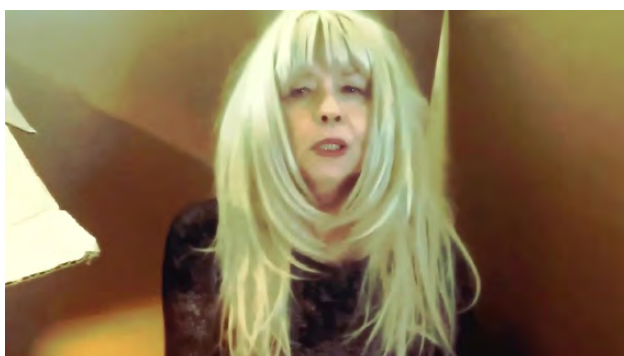
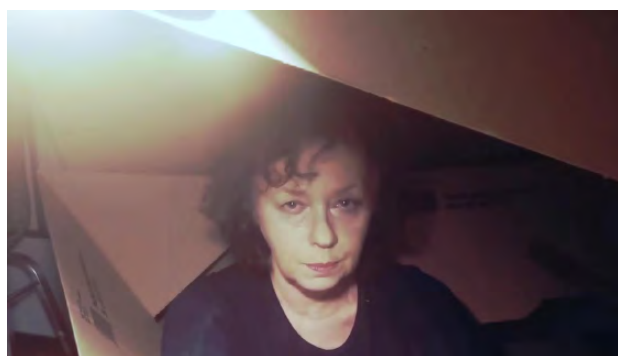
Nasza kuchnia

*Muzyka stołu*

wieczorem. Zapowiedziałam ją już we wtorek, a z komentarzy wynikało, że publiczność czeka i nastawia się na ten wieczór. Publiczność o tyle nietypowa, że nie tylko warszawska, ale z całego kraju, a nawet z zagranicy. Po tej drugiej premierze zaczęło mnie trochę dręczyć, że posługuję się swoimi dawnymi tekstami, a tyle się wydarza tu i teraz, i nie zawsze jest do śmiechu. Postanowiłam „wystawić” miniaturę o aborcji, bo temat był gorący, jak zawsze zresztą. To był tekst naszkicowany jakiś czas temu, napisałam go teraz w całości, ale jak się go nauczyć w tak krótkim czasie? Ustawiłam pudło, usiadłam przed telefonem i zaczęłam improwizować na bazie tego tekstu. Tym razem moja bohaterka była inna niż ja: grałam postać naiwnej, prostej osoby, która z okna przygląda się losowi młodej, zgwałconej dziewczyny. Trudno powiedzieć, ile było wersji, przerwanych nagrań i pomyłek. Czas się liczył, musiałam zdążyć do środy i tylko ból kolan przypominał, że klęczę na podłodze już wiele godzin. Wreszcie nagranie poszło, a ja z lękiem czekałam na reakcje po tak dramatycznym minispektaklu, w dodatku na kontrowersyjny temat. Czy nie okaże się, że widzowie potrzebują tylko rozrywki? Na szczęście z komentarzy wynikało, że to jest dobrze przyjęte, a na dodatek widzów przybywa. Co może być lepszego dla twórcy niż świadomość, że jest odbiór, że jest oczekiwanie? Zaczęłam mieć apetyt na coś więcej niż ten jeden kadr. Czy nie można by w pudle zrobić widowiska? Widowisko to coś innego niż kameralny spektakl. Musi być efektowny obraz, muzyka, zmiany światła. Jak to zrobić z jedną nocną lampką? Postanowiłam wyszukać w Internecie program do montażu. Ściągnęłam jeden

*Reklama*

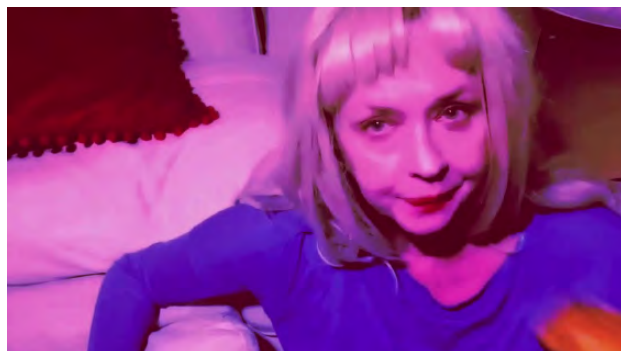
i zaczęłam robić próby. Wciągnęło mnie to tak, że zapomniałam o nagraniach. Całymi godzinami sklejałam ze sobą jakieś swoje filmiki z telefonu, podkładałam muzykę, zmieniałam kolory, rozciągałam obraz, obracałam go do góry nogami. Wreszcie trzeba było to przerwać i zrobić kolejną miniaturę, ale już ze sporą wiedzą o montażu. Jako materiał wzięłam felieton o reklamie, dający duże możliwości zmian. Miałam w domu kilka peruk zebranych do TnD. Założyłam długą, jasnoblonde, żeby się upodobnić do stereotypu bohaterki reklam, i zaczęłam nagranie. Tekst pamiętałam, ale słabo, więc nagrywałam po kawałku, wiedząc, że i tak to wszystko zmontuję. Z nagraniem materiałem siadłam do montażu i zmian kolorystyki, bo możliwości komputera w tym zakresie są ogromne. Chodziło mi o to, żeby zmieniać nastrój zależnie od rodzaju omawianej reklamy. Pod to odpowiednia muzyka. Nie umiałam tego wszystkiego jeszcze tak jak trzeba, więc trwało to godzinami, do późnej nocy, do takiego umęczenia, że zasypiałam nad komputerem. Było już po północy, a więc już środa, dzień premiery, a ja jeszcze w lesie z montażem. Przespałam się trochę i od rana znowu praca godzinami i potem załamanie – nie zdążyłam na umówioną, wieczorną porę. Puściłam wtedy pierwsze ogłoszenie o zmianie godziny. Od tej pory zaczęłam być w kontakcie z widzami, nie tylko za pomocą tych miniatur. Pisałam na gorąco czy premiera będzie o czasie, czy się jednak przesunie. Dość częsty był anons – „Widzowie, środa będzie w piątek”. Potem już zamieniło się to w małe sprawozdania zza kulis, typu „aktorka dostała histerii, musimy przesunąć premierę”. To przesuwanie godziny,

*Brak słów**Nic dziwnego (Żyrafa)*



Diecezja

a często i dnia, stało się właściwie drugim życiem Teatru Pudło, a ja odrywałam się od montażu, wymyślając kolejne obrazki zza kulis. Coraz częściej musiałam przesuwać terminy premier. Po prostu już mi nie wystarczało montowanie jednej postaci. A dlaczego nie może być ich więcej? Dlaczego nie można w tym pudle zrobić sztuki wieloosobowej? Prawdę mówiąc, zostałam aktorką tylko po to, żeby się zmieniać, grać osoby różne od siebie. Jest okazja. Wymyśliłam więc miniaturę *Kilka słów*. Zabawa polegała na tym, że poprosiłam widzów o przysłanie jakiegoś zdania o miłości. Z tych nadesłanych stworzyłam jedno, które posłużyło mi jako tekst do „krótkiej historii kina”, gdzie postanowiłam sparodiować największe gwiazdy filmowe, od kina niemego zaczynając. I zaczęło się... Na podłodze peruki, na krzesłach ubrania, na stole płatanina kabli i lamp z całego mieszkania. Chodziłam po krzesłach, po stole, omijając pudło, żeby się nie złożyło na pół. Tekstu na szczęście było mało, jedno zdanie tylko, więc nie musiałam się uczyć ani improwizować. Natomiast sam obraz to już była poważna praca. W montażu trzeba było zrobić na przykład lekkie przyspieszenie kamery, jakie miały filmy z Polą Negri. Potem te chrypiące pierwsze filmy z głosem i próba imitacji takiego dźwięku. Marylin Monroe, Rita Hayworth... kogo tam nie było! Praca nad tym montażem trwała kilkanaście godzin bez przerwy. Potem robiłam kolejne, wieloosobowe miniatury, tym razem już z pełnymi dialogami. Mój pokój to już wtedy była hala produkcyjna. Na kartkach miałam rozpisane dialogi. Nagrywałam najpierw wszystkie teksty jednej postaci i tak po kolei, zmieniając ubrania i peruki.



Online

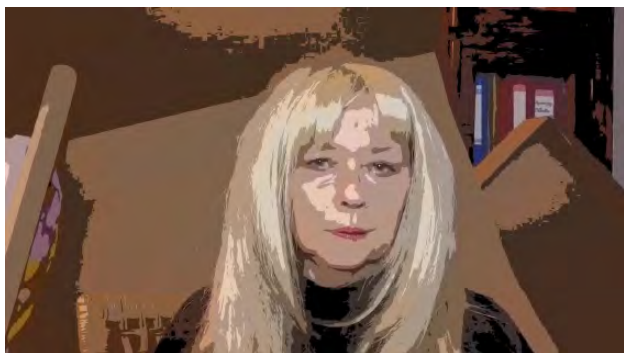
Potem siadałam do montażu i to była naprawdę aptekarska robota. Kto z tym nie miał do czynienia, zwłaszcza w tak amatorskiej formie, ten nie wie, co to jest cięcie filmu sekunda po sekundzie, wstawianie mikrodialogów, przytaknięć, min, spojrzeń, tak, żeby składało się to na filmowe opowiadanie. Mijały godziny, zapadała noc, a ja byłam dopiero na początku. I wtedy poznałam, co to jest praca dwadzieścia cztery godziny na dobę. Niebo za oknem zmieniało kolory, ciemniało, szarzało, różowiało. Jeszcze w ciemności, tuż przed świtem, słyszałam krzyki wron, jakby się przekuwały przez mrok. Kończyłam nad ranem i nawet nie czułam zmęczenia. To był ten rodzaj twórczej adrenaliny, za który potem się płaci tak czy inaczej, ale którego się by nie oddało za żadną cenę. Potem, żeby się przygotować do miniatury „wieloobsadowej”, wstawiałam małe monodramy, jak *Żyrafa* czy *Bajek*, oparte na moich dawnych tekstach i przez ten czas przygotowywałam się do czegoś większego, jak na przykład *Humor angielski* – groteska w staroangielskim stylu. A kiedy montaż wieloosobowy mnie już całkiem pochłoniął, wymyśliłam Teatr Pudło. To były migawkowe miniatury, czarno białe, z tekstami pisanymi jak w niemym kinie i zawsze z dwiema kobietami w odjazdowych kapeluszach. Robiłam je zwykle w środku nocy, w przerwach montażu. To był taki rodzaj nagrody pocieszenia dla czekających na kolejną premierę. Już nie sprzątałam kabli w pokoju. To był nieustanny plan filmowy. Moja widownia rosła z tygodnia na tydzień, nawiązały się nawet poważne przyjaźnie, trzy kobiety, mieszkanki Krakowa i Gdańska dzwoniły do siebie codziennie, a kiedy pandemia poluzowała,



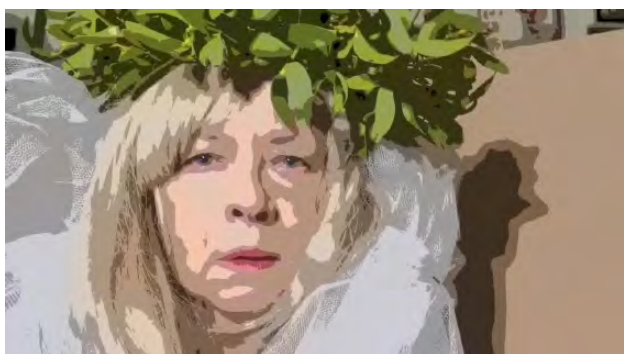
Bajek



Humor angielski

*Jeden dzień w wydawnictwie*

zaczęły się odwiedzać. Do dziś się przyjaźnimy. Powoli też przyzwyczajano się do tego, że godzina i data premiery może się zmienić, że na godzinę przed „emisją” widzowie mogą dostać przeprosiny i informację, w jaki dzień tygodnia będzie środa. Moje sposoby na nagrywanie tekstów też się bardzo zmieniały. Na przykład monodram *Modlitwa* był właściwie improwizowany. Napisałam tylko szkic, a przed kamerą telefonu, wcielając się w kobietę oddaną wierze i słowom księdza, improwizowałam, udoskonalałam każde kolejne nagranie, aż uznałam je za godne emisji. To był już zresztą lepszy czas, skończyła się izolacja, więc można było, zakrywając twarz maseczką, wyjść do miasta. Dla mnie każde takie wyjście wiązało się z kolejną miniaturą. Kupowałam peruki i rekwizyty. Do *Modlitwy* na przykład szukałam typowego na wsiach obrazu Matki Boskiej, który znalazłam dopiero na jednym z bazarków. Prawdę mówiąc, to, co zarobiłam z biletów, szło w dużej mierze na te rekwizyty i inne dodatki. Pudło zaczęło się rozwijać. Doszły wstawki filmowe. Można już było swobodnie chodzić po ulicach, nagrywałam więc wszystko, co mogłoby się przydać w montażu. Nie marnowałam nawet wejścia po schodach i filmowałam swoje buty, swój cień. Do miniatury *Ewa* potrzebowałam trochę rajy, więc pojechałam do ZOO i tam, gubiąc z kadru mury i kraty, filmowałam żyrafy, słonie, małpy. Do miniatury *Parasolka*, w której już wyszłam daleko poza pudło, robiąc właściwie mały film, potrzebowałam deszczu. Jak zrobić deszcz w warunkach domowych? Moja sąsiadka z naprzeciwka długo jeszcze wspominała, jak wyszłam na balkon z sitkiem, butelką wody i telefonem. Ku jej zdumieniu

*Veto albo śmierć**Kajak*

przelewałam wodę przez sitko i filmowałam, jak przelatuje przez dziurki. Oblewałam też wodą szyby w oknie, w montażu dodawałam szum deszczu i efekt był całkiem niezły. *Parasolka* to już były prawdziwe ruch, przestrzeń, plener. Potem wymyśliłam coś jeszcze. Ponieważ teatry wciąż pozostawały zamknięte, brakowało mi bardzo kontaktu i rozmów z publicznością, chociaż oczywiście wszystkie komentarze mogłam potraktować jak rozmowy. Wpadłam jednak na taki pomysł, żeby wciągnąć widzów w tworzenie spektaklu. Prosiłam o słowa lub zdania na zadany temat i obiecywałam stworzyć z tych zdań miniaturę. Tak powstały *Kajak* i *Muzyka stołu* – najbardziej abstrakcyjne z miniatur.

W tym samym czasie wpadłam na pomysł serialu. Gdybym wiedziała, co mnie czeka... Serial działał się w wydawnictwie „Kwadratura” i nazywał się po prostu *Wydawnictwo*. Bohaterkami były cztery redaktorki, przyjmujące różnych kandydatów na pisarzy. Oczywiście, redaktorki różniły się do siebie i temperamentami, i wyglądem. W każdym odcinku mieściło się około sześciu postaci, więc nagrywałam to kilka dni. Mając już więcej wprawy i odwagi, wiele ujęć kręciłam, chodząc i trzymając telefon w rękę. Żeby nie zgubić pudła jako podstawy scenografii, przenosiłam je w każde miejsce, gdzie robiłam zdjęcia, żeby chociaż w kawałku było widoczne. Musiałam też opracować spojrzenia wszystkich redaktorek pod takim kątem, żeby wyglądało, że patrzą na siebie i naprawdę ze sobą dialogują. Tego się uczy w szkołach filmowych, ale ja musiałam nauczyć się sama. Nie przewidziałam tylko jednego: seriale mają to do siebie, że uzależniają widzów.

*Anioł Jarosława*



Wydawnictwo



Pogubieni

Zaczęli się domagać kolejnych odcinków, mieli swoje ulubione bohaterki, swoje wątki. Wpadłam we własne sidła. Musiałam wymyślać kolejne odcinki, akcję i pointy. A przecież Pudło miało mieć różnorodny repertuar, nie mogło zamienić się w serial, nawet tak „odjechany”, jak *Wydawnictwo*. Dlatego inne miniatury musiały być na tyle atrakcyjne, żeby z nim konkurować. Zaczęło mi przeszkadzać to, że w Pudle grają same kobiety. Dlaczego nie mogę zagrać mężczyzny? Z takiej myśli narodził się *Anioł Jarosława* i *Diecezja*. *Anioł* inspirowany *Dziadami* Mickiewicza to była groteskowa parodia Jarosława Kaczyńskiego, a *Diecezja* – monolog biskupa w sprawie molestowania nieletnich. Do tego drugiego użyłam specjalnych efektów dźwiękowych, które obniżały mój głos, imitując głos męski. Wtedy już umiałam używać wielu efektów. Bawiłam się nimi, eksperymentowałam, tworząc z Pudła coś więcej niż prosty przekaz tekstu. W moich miniaturach coraz częściej postaci były trochę jak z filmów rysunkowych, czasem się rozciągały, deformowały. Byli zwolennicy takiej formy, byli przeciwnicy, więc była też dyskusja. Nie ma teatru bez dyskusji o teatrze, więc można powiedzieć, że doszło do małej pełni. Stworzyłam wtedy całkiem niezależną, prywatną grupę „Teatr Pudło”, do której miniatury dochodziły pierwsze, a członkowie grupy dyskutowali o nich do woli.

Wreszcie pandemia ustąpiła, otwarto placówki kultury, mogłam więc wrócić do Teatru na Dole. I tu niespodzianka. Dramatyczna i gorzka. Miejsce na Żurawiej zajęte. Ktoś na nie wskoczył, wynajmując szybciej, niż zdołałam się zorientować, że to możliwe. I tak Teatr na Dole przestał istnieć jako twórcze miejsce. W takiej sytuacji najprościej byłoby wrócić do Pudła. Dla mnie jednak teatr to żywy plan, więc postanowiłam szukać innego miejsca, wynajmując tymczasem dla swoich spektakli coraz to nowe, ale przypadkowe sale. To poszukiwanie zabierało całą energię, potrzebną do nowych miniatur,

dlatego coraz trudniej było mi cokolwiek wymyślić. Musiałam odnaleźć się w świecie popandemicznym. Miniatury ukazywały się coraz rzadziej, choć widzowie ciągle o nie pytali. Ja miałam głowę zajęłą *Wyspą Teo*, moimi nowymi opowiadaniem i poszukiwaniem miejsca na teatr. Tekturowe pudło ciągle stało w moim pokoju, a ja patrzyłam na nie z rosnącym zdziwieniem. Jak to się stało właściwie? Skąd miałam siły na pisanie, przebieranie się, na tyle nocy do rana, na ślęczenie przy montażu, godziny przekleńczane na podłodze przed rozchybotanym telefonem? Myślę, że to była energia wyzwolona przez te szczególne warunki. Poczucie, że mogę coś dać widzom, siedząc samotnie w pokoju. Adrenalina przydatności.

Był jeszcze taki ostatni zryw. Wojna w Ukrainie. 28 lutego 2022 roku ostatni raz chwyciłam za telefon i weszłam w przestrzeń kartonowego pudła. W białej peruce, jako wróżka, do której zgłasza się Putin, odgadywałam przyszłość, dla niego raczej czarną. *Sesja* była improwizacją, którą powtarzałam dwa, może trzy razy i niespodziewanie już pewnie dla widzów, wysłałam na Facebooka. W tym szoku, jakim był dla nas wszystkich atak na Ukrainę, wróciła tamta energia. Chęć nawiązania kontaktu tu i teraz, jakiejś optymistycznej wizji, potrzebnej chyba nam wszystkim.

Czy Pudło wróci? To pytanie powtarza się często wśród byłych widzów. Nie wiem. Z jednej strony błąkam się z Teatrem na Dole i ciągle żyję nadzieją, że odtworzę to, co było na Żurawiej, z drugiej strony szans jakby coraz mniej, więc może Pudło to właśnie przyszłość mojej sceny? Jak odzyskać tę energię, która była motorem pomysłów? Czy to jest możliwe tylko w trudnym czasie? Czy można tworzyć teatr w swoim pokoju, podczas gdy inne teatry żyją wśród ludzi? Pudło stoi znowu za kanapą, ja wiem, że tam jest i w każdej chwili mogę je rozłożyć. Coraz częściej patrzę w tamtą stronę.

☪☪☪ Wszystkie spektakle Teatru Pudło można obejrzeć w Encyklopedii Teatru Polskiego: <https://encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoły/2392/teatr-pudło>

JOANNA SZCZEPKOWSKA – obszerny biogram autorki publikujemy w tym numerze „Monitora” na s. 71.

KATARZYNA BIELA

Teatr Zenkasi

Autorski teatr założony przez małżeństwo Zenona Fajfera i Katarzynę Bazarnik (nazwa utworzona z kontaminacji imion), działający w latach 1992–2000, od roku 1993 formalnie funkcjonujący jako Stowarzyszenie Teatralne Zenkasi. Zrealizował dwa spektakle: *Madam Eva, Ave Madam* (prem. 26 czerwca 1992, Kraków) oraz *Finnegans Make do myśli, słów i uczynków Jamesa Joyce’a* (prem. 22 lipca 1996, Dublin). W początkowym okresie (1992–1995) jego działalność stała w opozycji nie tylko do oficjalnego życia teatralnego, realizującego się na scenach repertuarowych, ale także wobec awangardy teatralnej. Przedstawieniu *Madam Eva, Ave Madam* towarzyszył postulat dopuszczenia do głosu nowego aktora – osoby na wózku inwalidzkim, której naznaczone cierpieniem ciało tworzyło z fotelem integralną całość. Miała ona wiarygodniej wyrażać ograniczenia kondycji ludzkiej niż nienaganni warsztatowo reprezentanci tradycyjnego aktorstwa. Prekursorskie zaangażowanie aktorów z niepełnosprawnością ruchową, na początku lat dziewięćdziesiątych praktycznie wykluczonych społecznie, skutkowało rewizją idei Realności Najniższej Rangi i bio-objektów Tadeusza Kantora, wnosząc zarazem inne rozumienie teatru uboższego niż u Jerzego Grotowskiego, który nie przewidywał pracy z takimi osobami. Drugi spektakl – oniryczne *Finnegans Make*, zrealizowane z zupełnie nowym zespołem (bez aktorów z niepełnosprawnościami), oznaczał odejście od tych radykalnych postulatów, a zarazem był jedną z pierwszych prób przeniesienia na scenę fragmentów całej twórczości Jamesa Joyce’a, powiązanej z biografią irlandzkiego pisarza. Działalność Teatru Zenkasi miała zasięg międzynarodowy – oprócz przedstawień w języku polskim wystawiano ich wersje angielskie, prezentowane w Wielkiej Brytanii, Irlandii i Włoszech.

Zenon Fajfer był autorem tekstów przedstawień i reżyserem; w pierwszym spektaklu wcielił się też w jedną z postaci. Katarzyna Bazarnik była współautorką adaptacji prozy Joyce’a, asystentką reżysera i aktorką. W skład zespołu wchodziło ponadto grono ich przyjaciół, a zarazem członków Stowarzyszenia Zenkasi. Pierwotnie trzon zespołu aktorskiego stanowili mieszkańcy i pracownicy Państwowego Domu Pomocy Społecznej im. Brata Alberta, mieszczącego się przy ówczesnej ul. Zielnej 41 w Krakowie (obecnie Adolfa Nowaczyńskiego), gdzie Zenon Fajfer pracował, a także osoby z niepełnosprawnością ruchową mieszkające w podkrakowskiej Alwerni (Izabella Szewczyk i Grzegorz Taborski). Aktorami w drugim przedstawieniu byli głównie studenci

Katarzyny Bazarnik, pracującej w Instytucie Filologii Angielskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego (poza nią jedynym aktorem występującym w obu spektaklach był Sławomir Rożnawski). Teatr Zenkasi nie miał stałej siedziby, w odróżnieniu od innych teatrów alternatywnych musiał się też mierzyć z szeregiem dodatkowych przeszkód: uciążliwymi barierami komunikacyjnymi i architektonicznymi, jak również koniecznością sprawowania opieki nad aktorami z niepełnosprawnościami przez pozostałych członków zespołu.

Przedstawienia Teatru Zenkasi

Początki działalności teatralnej duetu Bazarnik–Fajfer przypadają na lata nauki w liceum w Krzeszowicach, gdzie wystawili spektakl *Proces I* na motywach twórczości Witolda Gombrowicza, Franza Kafki i *The Wall* zespołu Pink Floyd (prem. 13 października 1988) oraz *Proces II* na motywach Kafki i T. S. Eliota (prem. 21 grudnia 1988). Pewne wątki z tych przedstawień (symbolizowane przez szkołę totalitarne zniewolenie, bunt zakończony destrukcją, interakcja z widownią) znalazły rozwinięcie w ich późniejszej twórczości.

MADAM EVA, AVE MADAM

W 1989 roku Zenon Fajfer, odmówiwszy służby wojskowej, rozpoczął dwuletnią służbę zastępczą w charakterze salowego w Domu Pomocy Społecznej przy ul. Zielnej 41 w Krakowie; po jej ukończeniu podjął w tym samym DPS pracę na stanowisku instruktora kulturalno-oświatowego. Doświadczenia wyniesione z pracy z osobami z niepełnosprawnościami stało się impulsem do stworzenia z grupą mieszkańców DPS-u spektaklu, który w niczym nie przypominał typowej arteterapii – w sytuacji egzystencjalnej tych osób Fajfer zobaczył bowiem potencjał do stworzenia awangardowego teatru, którego podstawą miał być nowy rodzaj aktora.

Premiera *Madam Eva, Ave Madam* miała miejsce 26 czerwca 1992 roku w świetlicy DPS przy Zielnej. W rolach głównych wystąpili poruszający się na wózkach inwalidzkich Roman Bakalarski i Bożena Czajor, resztę zespołu tworzyli mieszkańcy i pracownicy instytucji. W pierwotnej wersji przedstawienie zostało zaprezentowane tylko raz, z przyczyn zdrowotnych, w czerwcu 1993. Odtwórców głównych ról zastąpili Grzegorz Taborski



Madam Eva, Ave Madam. Fot. zbiory prywatne

i Izabella Szewczyk – oboje mimo poważnego inwalidztwa mieszkający z rodzinami. W nowym składzie zagrano jeszcze 24 spektakle, w tym 4 w Anglii na Norfolk and Norwich Festival (październik 1993), w ramach którego Teatr Zenkasi wziął udział w spotkaniu Polish Drama Conference. Po powrocie do kraju fragmenty spektaklu zostały zarejestrowane przez Telewizję Polską; wraz z migawkami ukazującymi życie aktorów z niepełnosprawnościami i wypowiedziami twórców znalazły się w filmie dokumentalnym *Tworzenie świata* (reż. Beata Postnikoff), wyemitowanym w marcu 1994 z okazji Światowego Dnia Teatru. W tym samym roku Fajfer i Bazarnik zostali zaproszeni do udziału w dyskusji panelowej „Teatr Kantora po Kantorze” w ramach XIX Krakowskich Reminiscencji Teatralnych. Podczas kolejnej edycji festiwalu, 25 marca 1995, spektakl został pokazany po raz ostatni (prezentacje odbyły się w Kapitularku Dominikanów).

Przedstawienie dedykowano Tadeuszowi Kantorowi i brytyjskiemu astrofizykowi Stephenowi Hawkingowi, którego heroiczna walka z chorobą mogła być dla osób uwięzionych na wózku inspirującym przykładem. Spektaklowi towarzyszyły manifesty Fajfera i Bazarnik, upominające się o miejsce w teatrze dla aktorów z niepełnosprawnościami („uważamy, że żaden aktor nie jest w stanie oddać lepiej ludzkiej egzystencji niż Człowiek Na Wózku”). Pierwszy z tych manifestów – „Teatr Realności Jeszcze Niższej Rangi” – wskazywał

na niekonsekwencje twórcy Cricot 2, który zwałczal w teatrze iluzję, ale jednocześnie tworzył iluzyjne, zdaniem autorów, bio-objekty. Nawiązując do idei Realności Najniższej Rangi, Zenkasi wskazali realność „jeszcze niższą” i „jeszcze biedniejszą” niż Kantorowska: realność gotową, będącą odbiciem egzystencji osób z niepełnosprawnościami, mieszkających w Domu Pomocy Społecznej. Realność ta nie została sztucznie wykreowana na potrzeby spektaklu – symbioza człowieka z przedmiotem/inwalidzkim wózkiem, czyli stan przypominający Kantorowe bio-objekty, była czymś danym. Jak pisała Gabriela Ciżmowska w pierwszej recenzji *Madam Eva, Ave Madam* na łamach „Gazety Wyborczej”:

Kantorowska realność najniższej rangi: stare, zdezelowane, niepotrzebne, rodem niemalże ze śmietnika, przedmioty – tzw. realność „biedna”, zamieniona zostaje w Teatrze Zenkasi na realność rangi dużo niższej. Na świat prawdziwego cierpienia, opuszczenia, ludzkiej samotności. Bo rzeczywistość bez retuszu wygląda jeszcze marniej – polemizuje z Kantorem Zenon Fajfer. [...] Podstawę spektaklu T. Kantora stanowił tzw. bio-objekt: człowiek plus charakteryzujący go przedmiot. Teatr Zenkasi sięga po ten sam schemat. Tyle że rekwizyt w tym przypadku nie jest sztucznym tworem. Aktorem jest tu ciało i wózek. Razem. Człowiek ze swoim fotelem tworzy absolutną jedność. Dlatego w tym teatrze role nie mają w sobie nic z imitacji. Tu Beckett wpisany jest od

razu w naturę człowieka. Paradoksalnie kalectwo, czyli coś ograniczającego możliwości ludzkie, staje się sprzymierzeńcem [Cizmowska, 1992].

Przed wyjazdem zespołu do Anglii powstał kolejny manifest, zatytułowany *Madam-Gadam*, rozszerzający poprzedni tekst o refleksje związane z ideą Nadmarioty Edwarda Gordona Craiga, a odwołujący się także do praktyk Konstantina Stanisławskiego i Jerzego Grotowskiego, którzy w swoich rozbudowanych teoriach nie przewidzieli miejsca dla aktorów z niepełnosprawnościami. Pojawił się też fragment inspirowany Hawkingiem – „Teatr Wielkiej Unifikacji” – prowokacyjnie zapowiadający możliwość zaistnienia w sztuce bezskutecznie poszukiwanej przez fizyków „jednolitej teorii pola”.

Przebieg spektaklu

Kompozycja *Madam Eva, Ave Madam* jest jednocześnie dwuczęściowa i wielopoziomowa. Na najbardziej elementarnym planie jest to obraz ludzkiej egzystencji dotkniętej kalectwem w świecie totalitarnej przemocy. Natomiast na planie symbolicznym sztuka symultanicznie przedstawia kilka opowieści: akt Stworzenia i Apokalipsę, powrót Odyseusza, Mikro- i Makrokosmos *Krótkiej historii czasu* Hawkinga, czy grę z Kantorem – wszystkie w duchu chińskiej *Księgi Przemian*, synchronicznie ujmującej kilka wymiarów rzeczywistości.

Dla większości widzów najbardziej czytelna okazała się rewizja biblijnej historii stworzenia, z *Księgi Rodzaju* pochodzą też jedyne słowa wypowiedane w pierwszej części spektaklu. Oto Stwórca (grany przez samego reżysera) wyłania się z ciemności, aranżuje przestrzeń sceny, a następnie – łącząc ramę z kołami i składając wózek inwalidzki – „lepi z gliny” pierwszego człowieka. Wkrótce na scenie pojawia się Adam (w pierwszym spektaklu Roman Bakalarski, w pozostałych Grzegorz Taborski), człowiek bez nóg, w pasiastej piżamie, który odkrywa swoje zespolone z maszyną ciało. Dołącza do niego Ewa (Bożena Czajor, później Izabella Szewczyk), podobnie ubrana, również usadzona na wózku. Po pełnej liryzmu scenie zalotów skuszona przez diabolicznego Stwórcę para próbuje przebrać się w kolorowe stroje, a potem tańczy w rytm Ravelowskiego *Boléra*, za co zostaje przez Stwórcę bezwzględnie ukarana. Strącony z wózka Adam zostaje przeciągnięty po podłodze za kulisy. Ewa, choć pozostaje na wózku, również musi opuścić scenę.

Drugą część spektaklu rozpoczyna symboliczne zburzenie czwartej ściany. Przy dźwiękach ponownie odgrywanego *Boléra*, siedząca dotąd z tyłu widowni Nauczycielka (w tej roli Katarzyna Bazarnik) podchodzi do publiczności usadowionej na wózkach inwalidzkich dosuniętych do szkolnych ławek i „dyscyplinując” ich wielką linijką, rozdaje testy diagnozujące depresję. Ławki nawiązują do *Umarłej klasy* i tak jak w przedstawieniu Kantora wokół nich wloką się korowody postaci w białych kitlach, pchających wózki ze „spóźnionymi” uczniami. Po kolejnych nawrotach melodii odegrana

zostaje procesja z nekrologiem Tadeusza Kantora, przybitym do fotela przeznaczanego na toaletę – bluźnierczy pogrzeb, na widok którego siedzący w ławkach aktorzy buntują się, wywracając ławki, a nawet rzucając nimi (w Anglii do destrukcji przyłączała się także publiczność). Pod koniec *Boléra*, na znak dany przez Stwórcę, buntownicy zostają schwytani przez sanitariuszy i brutalnie ściągnięci z wózków i wyciągnięci ze sceny. Spektakl kończy się symboliczną egzekucją: na opróżnione wózki wylane są kubły wody (lub wysypywany jest popiół). Potem wszystko wraca do punktu wyjścia, ciemności na powrót spowijają scenę i widownię.

Spektakl budził kontrowersje, wywołując skrajne emocje i opinie. Doceniano jego prekursorski charakter, odwagę twórczą i oryginalność kompozycji. Niektórzy komentatorzy i widzowie zarzucali jednak twórcom nieodpowiednie traktowanie osób z niepełnosprawnościami, zapominając, że podobne zadania aktorskie nie budziłyby sprzeciwu w teatrze z tradycyjną obsadą; kłopot sprawiało też uchwycenie złożonej symboliki spektaklu. Jego odbiór zmieniał się w zależności od miejsca prezentacji: polska publiczność, z powodu barier komunikacyjnych nieprzyzwyczajona do codziennego widoku osób na wózkach, mogła czuć się przytłoczona tym obrazem; publiczność angielska reagowała bardziej żywiołowo, dostrzegając komiczne wątki fabuły i gry aktorskiej.

FINNEGANS MAKE

DO MYŚLI, SŁÓW I UCZYNKÓW JAMESA JOYCE'A

Wystawiane pierwotnie po angielsku *Finnegans Make* to próba ujęcia nowatorskiej prozy Joyce'a w formie kolażu skomponowanego z fragmentów jego najważniejszych dzieł, splecionego z biografią irlandzkiego pisarza. Sztuka powstała w dwóch wersjach językowych: angielskiej i polskiej. Wersja angielska została wystawiona po raz pierwszy 22 lipca 1996 roku w University College Dublin w ramach James Joyce Summer School. W październiku Zenkasi odbyli trzytygodniowe tournée, podczas którego wystąpili w Londynie i Norwich, oraz dali kilka przedstawień na Dublin Fringe Festival, zbierając znakomite recenzje:

Jeśli w teatrze chodzi o podejmowanie ryzyka i zmuszanie widzów do myślenia, to ten polski spektakl, luźno tylko oparty na najbardziej tajemniczej książce Joyce'a, osiąga swój cel doskonale [„Irish Independent”].

Zenkasi w zdumiewający sposób gra atmosferą ciemności. [...] Końcowa cisza jest porażająca; po tym nie należy już klaskać [„The Irish Times”].

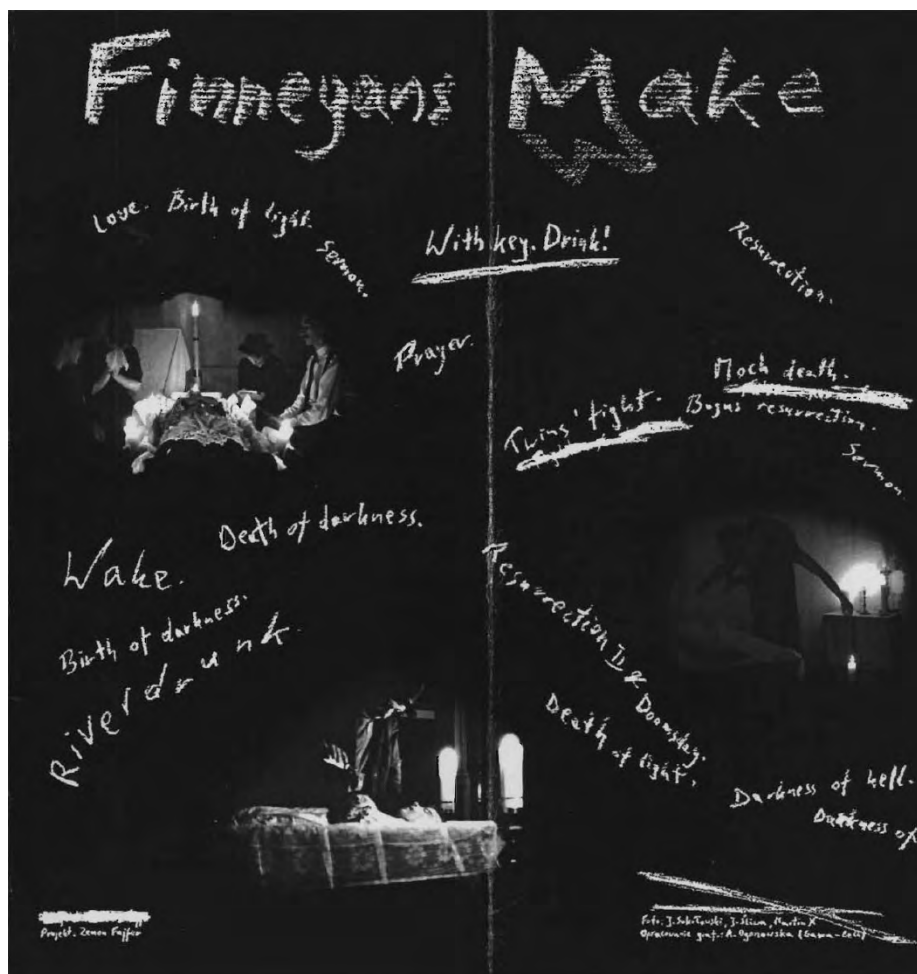
W Dublinie Teatr Zenkasi wystąpił ponownie na początku czerwca 1997 w ramach Bloomstime Festival. Po powrocie do Krakowa, 16 czerwca – w dniu akcji *Ulissesa*, odbyła się premiera wersji polskiej, która zainicjowała obchody Bloomsday, odbywającego się na całym świecie święta miłośników Joyce'a (w Polsce Teatr Zenkasi organizował

je jako pierwszy; w latach 1997–2000 i 2004 odbyło się pięć edycji). Rok później spektakl zagrano na XXIII Krakowskich Reminiscencjach Teatralnych. Łącznie wystawiono go ponad 40 razy, po raz ostatni 18 czerwca 1998 roku w Rzymie podczas XVI International James Joyce Symposium.

Przebieg spektaklu

Kompozycja *Finnegans Make* jest kolista, a każda z postaci pełni kilka ról. Spektakl zaczyna się zbiorową sceną czuwania przy zmarłym i szeptanym w trakcie wchodzenia publiczności fragmentem *Finnegans Wake*, płynnie przechodzącym w wieńczący *Ulisses*a monolog Molly Bloom wypowiedzany w całkowitych ciemnościach przez Katarzynę Bazarnik. Po kilkuminutowym strumieniu świadomości nagły rozbłysk zapalniczki oświetla twarz Ojca Arnalla z *Portretu artysty*, który w blasku świecy zaczyna głosić rekolekcyjne kazanie. Potem następuje przejście do *Dublińczyków* – słysząc modlitwy i rozmowę osób zgromadzonych przy trumnie zmarłego księdza Flynn'a z opowiadania *Siostry*. Wśród czuwających jest chłopiec, chyłkiem wymykający się z pokoju, by powrócić pod postacią samego Jamesa Joyce'a z butelką irlandzkiej whisky (w tej roli Sławomir Rożnawski). Z jego wejściem następuje seria pełnych czarnego humoru zdarzeń na granicy jawy i snu. Ledwo trzymający się na nogach pisarz próbuje się ukryć pod rządami krzesel zajmowanych przez widownię. Udręka nasila się. Powraca w samej białiznie kaznodzieja z *Portretu artysty*, by po wrzuceniu do opuszczonej trumny przez zbuntowane kobiety roztoczyć upiorną wizję Sądu Ostatecznego. Wybrzmiewające w ciemnościach kazanie przerywa dopiero monolog zniecierpliwionej Molly, łączący się z końcowym fragmentem *Finnegans Wake*. Hipnotyczny kobiecy głos, zmysłowo wydobywający się z nieprzeniknionego mroku, po kilku minutach stapia się z ledwo słyszalnym szeptem początkowych fragmentów sztuki, aż wszystko zastyga w ciszy i bezruchu.

Grę światłem i kolażową formę *Finnegans Make* można postrzegać jako jeden ze środków ekspresji Fajfera i Bazarnik. Choć wyreżyserowane przez nich monologi i dialogi składają się niemal w całości z cytatów, co sprawia, że kwestia autorstwa w przypadku tej sztuki



Finnegans Make – strony z programu przedstawienia

może wydawać się sporna, układ dobranych fragmentów pozwala twórcom Teatru Zenkasi nakreślić postać Joyce'a, wyeksponować kluczowe motywy jego biografii i twórczości (na przykład stosunek do religii) i pokazać nowe ścieżki interpretacyjne. Dzięki oryginalnej kompozycji jest to zatem nowe, autonomiczne dzieło, ukazujące biografię Joyce'a przez pryzmat jego wyobraźni. Wyjaśniając swój zamysł, Fajfer i Bazarnik tłumaczyli, że „jedynym rozwiązaniem było stworzenie całkowicie nowej struktury, niezależnej od Joyce'a, i zanurzenie się w jego tekstach w taki sposób, jak komponuje się muzykę do uprzednio napisanych słów” [*Mr. Zenkasi and Dr. Hyde*]. Krytycy, jak George Hyde, podkreślali przy tym nowatorskie ujęcie postaci Molly Bloom, sprowadzonej wyłącznie do głosu, co okazało się udaną formą oddania prozy strumienia świadomości.

W 1998 roku *Finnegans Make* zostało opublikowane w formie partytury (spisanej już po ostatnim przedstawieniu) w tomie *Wokół Jamesa Joyce'a* [1998]. Zapis sztuki, zaaranżowany w awangardowy sposób na przestrzeni strony, daje wyobrażenie, jak mógł wyglądać spektakl. Imiona postaci wydrukowane są tak, by ich położenie odpowiadało rozmieszczeniu aktorów, natomiast

wygaszane przez nich kwestie zostały wyśrodkowane i ułożone w kształty mogące wizualizować fale dźwiękowe biegnące między sceną a tyłem widowni. Strona partytury stanowi odwzorowanie przestrzeni widowiska, jej górna krawędź odpowiada tylnej ścianie sali, a dolna część strony – scenie, marginesy w różnych kolorach, od czarnego po jasnoszary, ilustrują natężenie światła w poszczególnych epizodach. *Finnegans Make* jest zatem pierwszym utworem dramatycznym Fajfera i Bazarnik, który łączy tekst z wykorzystaniem przestrzeni książki, zwiastując poetykę liberatury i kolejne dzieła teatralne Fajfera.

Działalność Teatru Zenkasi można postrzegać jako ważną część wspólnego życiowego projektu Katarzyny Bazarnik i Zenona Fajfera. Równoległe z nią artyści rozwijali oryginalną twórczość literacką, która zaowocowała pisaniem wspólnie w latach 90. trójksięgiem *Oka-leczenie* (2000/2009), a wraz z nim ideą nowego gatunku literackiego – liberatury. W manifestie *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich* (ogłoszonym 16 czerwca 1999 na Wystawie Książki Niekonwencjonalnej w Bibliotece Jagiellońskiej, współorganizowanej przez Teatr Zenkasi w ramach festiwalu Bloomsday) Fajfer upomniał się o materialną i przestrzenną formę dzieła literackiego, czyli książkę (łac. *liber*). W myśl tej idei autorzy mogą kształtować swoje książki, przełamując konwencje edytorskie – analogicznie do tego, jak reżyser teatralny aranżuje przestrzeń sceniczną. Przykładów dostarczyli własnymi utworami, między innymi wspólnie pisaniem (*O*)*patrzeniem*, inicjującym serię wydawniczą „Liberatura” Ha!artu, dwujęzycznym zbiorem poezji *dwadzieścia jeden liter / ten letters*, czy poematem w butelce *Spoglądając przez ozonową dziurę* Fajfera. Ostatni z tych utworów poeta wykorzystał w autorskiej inscenizacji dramatu *Pieta*, przygotowanej przez niego po raz pierwszy z zawodowymi aktorami – Beatą i Tomaszem Schimscheinerami (tekst napisany na zaproszenie Joshuy Crone’a do projektu „Cztery widoki na Golgotę”, od 2006 grany w kilku wariantach, premiera całości: 6 grudnia 2012 na festiwalu Boska Komedia w Krakowie).

Zjawisko liberatury, zainicjowane i rozwijane przez duet Bazarnik–Fajfer na wielu płaszczyznach: artystycznej, teoretycznej, dydaktyczno-naukowej, edytorskiej,

biblioteczno-kuratorskiej, stało się jednym z bardziej znaczących nurtów współczesnej awangardy, docenionym również w środowisku teatralnym, czemu symboliczny wyraz dał miesięcznik „Teatr”, poświęcając jej okładkę (2/2022). Liberatura bywa też nazywana Teatrem Książki, bowiem warstwa słowna tworzy z materialną przestrzenią tomu znaczeniową całość, z którą czytelnicy zapoznają się w konkretnym miejscu i czasie. Wraz z publikacją poematu dramatycznego *Odłot* Zenona Fajfera, z posłowiem Dariusza Kosińskiego (2019) – którego głośną inscenizację Anny Augustynowicz nagrodzono między innymi Grand Prix Festiwalu Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych, Grand Prix Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej i Nagrodą Swinarskiego (prem. 13 grudnia 2021, Teatr Współczesny w Szczecinie) – dzieła liberackie zaczęły być postrzegane jako modelowe przykłady performatywności tekstu literackiego. Tę opinię ugruntowała inscenizacja kolejnego poetyckiego dramatu Fajfera – *Uwolnienie*, nagrodzonego w Konkursie Dramaturgicznym „Strefy Kontakt” (prem. 28 października 2023, reż. Kuba Kowalski, Wrocławski Teatr Współczesny).

Performatywnego charakteru z czasem nabrała cała poezja Zenona Fajfera, pierwotnie przeznaczona do druku lub na ekran. Wyrazem tego są wykonywane samodzielnie i wspólnie z Katarzyną Bazarnik performanse, często odbywające się w przestrzeni miejskiej, jak *Liberty Poem* (prezentowany od 2011 w Nowym Jorku, Chicago, Tajpej, Tokio, Tuluzie, Wiedniu, Wenecji, Bukareszcie, Brukseli i Krakowie) czy *Requiem dla Szarego Człowieka*, upamiętniające samospalenie Piotra Szczęsnego (prem. 2017, Kraków). Bardziej kameralny charakter mają spektakle poetyckie, łączące intymną lekturę wierszy Fajfera z efektami wizualno-dźwiękowymi – wyreżyserowany przez Teresę Nowak *Widok z głębokiej wieży* (prem. 2015, Kraków), przeobrażony później w *Pieśń słowronka* (prem. 2023, Keral, Indie). Osobną kategorię stanowi projekt *Zegar Bezczasowości / Clock of Timelessness* (premiery poematu: 2016, Nowy Jork) – czekająca na urzeczywistnienie wizja łącząca poezję z architekturą i nowymi mediami, która dla stojących pod tą paradoksalną wieżą zegarową ma być nigdy niekończącym się spektaklem.

Dane spektakli

Madam Eva, Ave Madam

premiery: 26 czerwca 1992, Kraków (Państwowy Dom Pomocy Społecznej, ul. Zielna 41)

scenariusz, reżyseria i scenografia: Zenon Fajfer

obsada: Roman Bakalarski / Grzegorz Taborski, Bożena Czajor / Izabella Szewczyk, Elżbieta Boduch, Józefa Łaciak / Maria Wołczyńska, Antonina Krystian, Halina Kurdziel / Wojciech Tatarczuch, Kazimiera Kmiecicka, Sławomir Rożnawski, Ewa Kozak, Halina Kozak, Grzegorz Szpila, Ryszarda Zakrzewska, Katarzyna Bazarnik, Zenon Fajfer

Finnegans Make do myśli słów i uczynków Jamesa Joyce’a

premiery wersji angielskiej: 22 lipca 1996, Dublin (University College)

premiery wersji polskiej: 16 czerwca 1997, Kraków (Teatr Zależny, ul. Kanonicza 1)

scenariusz, reżyseria i scenografia: Zenon Fajfer i Katarzyna Bazarnik
przekład fragmentów prozy Jamesa Joyce’a: Maciej Słomczyński
obsada: Katarzyna Bazarnik, Jacek Sokołowski / Wiktor Owłasiuk, Sławomir Rożnawski, Wioletta Wierzbicka, Janina Duda, Maria Śmiarowska / Monika Lorens, Caroline Warman, Mariusz Zajdel / Bartosz Nowak

Bibliografia

- Anna Augustynowicz – rozmowa kulturalna, YouTube, kanał „wSzczecinie”, 14 listopada 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=vBKpxiQnIEc>, dostęp: 16 kwietnia 2024;
- Bazarnik Katarzyna, *Liberature. A Book-bound Genre*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016;
- Bazarnik Katarzyna, *Od Joyce'a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, red. Katarzyna Bazarnik, Universitas, Kraków 2002;
- Bazarnik Katarzyna, Finn Fordham (red.), *Wokół Jamesa Joyce'a*, Universitas, Kraków 1998;
- Biela Katarzyna, *Encounters in Theatre and Liberature: B.S. Johnson and Zenkasi*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2023;
- Biela Katarzyna, *Polish Nation in a Never-Landing Aircraft*, "European Stages" 2022, nr 17.1. <https://europeanstages.org/2022/11/18/the-polish-nation-in-a-never-landing-aircraft/>;
- Biela Katarzyna, *Teatralne emanacje Fajfera*, „Teatr” 2022, nr 2;
- BMG, *Aktor to... ciało i wózek*, „Czas Krakowski” z 7 czerwca 1993 (nr 130);
- Ciżmowska Gabriela, *Teatr Realności Jeszcze Niższej Rangi*, „Gazeta Wyborcza” z 3–5 lipca 1992 (nr 155);
- Cieślak Jacek, *Zenon Fajfer: Stawką jest wolność*, „Rzeczpospolita” z 27 października 2023, <https://www.rp.pl/literatura/art39333721-zenon-fajfer-stawka-jest-wolnosc>, dostęp: 16 kwietnia 2024;
- Drewniak Łukasz, *K/325: Trwanie*, Teatralny.pl z 6 kwietnia 2022, <https://teatralny.pl/opinie/k325-trwanie.3524.html>, dostęp: 16 kwietnia 2024;
- Fajfer Zenon, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, „Dekada Literacka” 1999, nr 5–6;
- Fajfer Zenon, *Madam Eva, Ave Madam*, tłum. George M. Hyde, Katarzyna Bazarnik, Stowarzyszenie Teatralne Zenkasi, Kraków 1995 (program do spektaklu);
- Fajfer Zenon, *Odlot*, Korporacja Halart, Kraków 2019, seria Liberatura, tom 24;
- Fajfer Zenon, *Requiem dla Szarego Człowieka*, „Teatr” 2023, nr 3;
- Fajfer Zenon, *Uwolnienie*, Wrocławski Teatr Współczesny, Konkurs Dramaturgiczny STREFY KONTAKTU, Baza sztuk, https://strefykontaktu.pl/sk/Baza*sztuk,82, dostęp: 16 kwietnia 2024;
- Fajfer Zenon, Katarzyna Bazarnik, *Finnegans Make* (wersja polska i angielska), [w:] *Wokół Jamesa Joyce'a*, red. Katarzyna Bazarnik, Finn Fordham, Universitas, Kraków 1998;
- Fajfer Zenon, Katarzyna Bazarnik, *Mr. Zenkasi and Dr. Hyde*, [w:] *From Norwid to Kantor. Essays on Polish Modernism dedicated to Professor G. M. Hyde*, red. Grażyna Bystydzińska, Emma Harris, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1999;
- Felberg Karolina, *W echo się obrócisz*, „Teatr” 2023, nr 3;
- Fordham Finn, *Finnegans Make*, „James Joyce Broadsheet” 1997, nr 47 (Leeds);
- Gierat Bożena M., *Teatr, w którym grają niepełnosprawni*, „Czas Krakowski” z 2–3 października 1993 (nr 228);
- Głowacki Paweł, *Stan nieważkości*, „Tygodnik Powszechny” 1994, nr 18 (2338);
- Głowacki Paweł, *Szara gruda*, „Dziennik Polski” z 26 marca 2007 (nr 72), <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/36929-szara-gruda>, dostęp: 16 kwietnia 2024;
- Grabowski Artur, *Wzniośle upadki*, „Teatr” 2022, nr 2;
- Hernes Michał, *„Uwolnienie” otwiera nowe przestrzenie dla teatru – rozmowa z Kubą Kowalskim i Zenonem Fajferem*, e-teatr z 11 października 2023, <https://e-teatr.pl/uwolnienie-otwiera-nowe-przestrzenie-dla-teatru-41762>, dostęp: 16 kwietnia 2024;
- Hyde George M., *Review*, „Broad-View UEA Norwich” z 6 grudnia 1996;
- Joyce Michael, *O Zegarze Bezczasowości Zenona Fajfera*, ha.art.pl 2017, <http://archiwum.ha.art.pl/projekty/felietony/5001-michael-joyce-o-zegarze-bezczasowosci-zenona-fajfera.html>, dostęp: 16 kwietnia 2024;
- Katafiasz Olga, *Oszustwo teatru*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 1995, nr 6;
- Kosiński Dariusz, *Nieskończone poprawiny*, „Tygodnik Powszechny” 2022, nr 16;
- Kosiński Dariusz, *Przeciwko teatrowi katastrofy. Posłowie*, [w:] Zenon Fajfer, *Odlot*, Korporacja Halart, Kraków 2019;
- Kostelanetz Richard, *Liberature*, [w:] *A Dictionary of The Avant-gardes*, Routledge, Londyn-Nowy Jork, 2019;
- Łuka Małgorzata, *Bóg stracił Adama z wózka*, „Express Wieczorny” z 28 marca 1995;
- Machowska Ariadna, *Wózek obdarzony duchem*, „Gazeta Wyborcza” z 3 sierpnia 1993 (nr 179);
- Maloney Eugene, *Drunks in the Darkness*, „Irish Independent” z 17 października 1996;
- Marecki Piotr, *„Kłóćmy się tylko o Joyce'a”. Z Katarzyną Bazarnik i Zenonem Fajferem rozmowa o Zenkasi, Bloomsday i liberaturze*, „Halart” 2003, nr 2 (15)
- Matuszyk Łukasz, *Multimedialny widok z głębokiej wieży*, „Er(r)go” 2016, nr 1 (32);
- Miklaszewski Krzysztof, *Trespassing*, „Eonta” 1994, nr 2 (2), Londyn;
- Miklaszewski Krzysztof, *Wolta z Joyce'em*, „Dziennik Polski” z 28 lutego 1997
- Myers Linnet, *„Their own place in art”. Polish thespian looks at the disabled and sees actors*, „Chicago Tribune” z 6 grudnia 1993, <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1993-12-06-9312060035-story.html>, dostęp: 16 kwietnia 2024;
- Nowak Teresa, *Muzo oplacz nas i ten okrucz rzeki*, „Magazyn Krzeszowicki” styczeń 2022, <https://magazynkrzeszowicki.pl/muzo-oplacz-nas-i-ten-okrucz-rzeki/>, dostęp: 16 kwietnia 2024;
- O'Reilly Aileen, *Dead Weird*, „Evening Herald” z 15 października 1996;
- Owsiany Ewa, *Piekło na kołach*, „Gazeta Krakowska” z 3–5 czerwca 1994 (nr 126);
- Tworzenie świata*, scen. i reż. Beata Postnikoff, Telewizja Polska 1994 (film dokumentalny);
- West Derek, *Finnegans Make*, „The Irish Times” z 17 października 1996;
- Zielińska Maryla, *Off i Off-Off*, „Teatr” 1994, nr 6.

KATARZYNA BIELA – asystentka w Instytucie Filologii Angielskiej UJ. Wykładane przedmioty: Opcja literaturoznawstwo, Bonds Beyond Boundaries: Relationships in Contemporary British Literature. ORCID: 0000-0002-7392-2546.



Wiesław i Hanna Mireccy, ok. 1946-1948.
Archiwum ZASP za Granicą w zbiorach IT

PIOTR DZIEWOŃSKI

Teatralne podróże Wiesława Mireckiego

Wiesław Mirecki – aktor, reżyser, niestrudzony organizator powojennych teatrów londyńskiej emigracji. Bezkompromisowy krytyk tamtejszych realiów pracy artystycznej. Twórca wędrownego zespołu teatralnego i teatru-warsztatu, nowatorskiego – w kontekście teatru na obczyźnie – forum dla nowego dramatu. Grał dla chleba, ale często – żeby przeżyć – pracował gdzie indziej. W 1958 roku wrócił do kraju.

WIESŁAW MIRECKI, właśc. Wiesław Szeliga, ur. 12 marca 1911, Warszawa – zm. 22 listopada 1991, Warszawa. Syn Jerzego Szeligi i Marii z Wegnerowiczów – aktor, reżyser, pedagog.

Absolwent Wydziału Aktorskiego Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej. Członek Związku Artystów Scen Polskich, filii ZASP przy Teatrze Dramatycznym 2. Korpusu, później jedna z najwyrazistszych postaci w historii ZASP-u za Granicą (w 1946 roku wybrany do Komisji Rekrutacyjnej, a w 1953 do Zarządu). Twórca teatrów obozowych. Należał do zespołów Teatru Ludowego im. Wojciecha Bogusławskiego w Lingen i Teatru Dramatycznego 2. Korpusu. Prowadził dwie inicjatywy objazdowe – Teatr „Sztafeta” i Warsztat Teatralny, z którymi występował głównie na terenie Wielkiej Brytanii. W Londynie grał gościnnie w Teatrze Aktora i Nowym. Cenił prostą sztukę ludową, niemal podwórkową z elementami taneczno-śpiewnymi. Wykorzystywał to zapraszany do współpracy przez Mariana Hemara i Feliksa „Ref-Rena” Konarskiego. Niezwykle lubiany i ceniony w środowisku. „Człowiek o wielkiej kulturze i wrażliwości. [...] Sympatyczny Kolega, cieszący się uznaniem zespołu [...]”¹. W środowisku londyńskim nazywany był ostatnim dżentelmenem Rzeczypospolitej, ale dał się również poznać jako niepokorny buntownik i krytyk emigracyjnej rzeczywistości.

Uczył się w Gimnazjum Humanistycznym w Pińsku, a po maturze odbył służbę wojskową w Szkole Podchorążych Rezerwy Kawalerii w Grudziądzu. W latach 1935–1938 studiował na Wydziale Sztuki Aktorskiej PIST w Warszawie, gdzie zaprzyjaźnił się z grupą późniejszych członków ZASP za Granicą: Ireną Korą-Brzezińską, Zbigniewem Blichewiczem, Wojciechem Wojteckim i Stanisławem Szpiganowiczem. Podczas egzaminu publicznego wystąpił jako Albin (*Śluby panięskie*), Figaro (*Cyrulik sewilski*), Janek (*Lekkomyślna siostra*). Wspominał wykłady Stanisławy Wysockiej, Aleksandra Zelwerowicza, Leona

Schillera, Tymona Terleckiego (z którym będzie później tworzył ZASP za Granicą) i wykłady wybitnego specjalisty od Fredry – Stanisława Stanisławskiego², które – jak uważał – przyczyniły się do jego późniejszych sukcesów aktorskich, reżyserskich i pedagogicznych.

Debiutował jako dubler w *Szaleństwie* Charles’a de Peyret-Chappuis w Teatrze Narodowym (prem. 25 października 1938). Udział w tym spektaklu, choć marginalny, cenił sobie wysoko:

Przyjemna, a niezbyt trudna dla młodego rola, ciekawa sztuka nowego autora, wreszcie zaszczyt znalezienia się w jednym gronie ze znakomitymi kolegami, sprawiały mi dużą satysfakcję³.

Występ zwieńczony tak zwaną klaką, zorganizowaną bezinteresownie przez inspicjenta Ryszarda Ciepłińskiego (z inspiracji nauczyciela Aleksandra Zelwerowicza, reżysera Antoniego Cwojdzńskiego oraz partnerki scenicznej Ireny Eichlerówny), był zawodowym chrztem bojowym. Na początku 1939 zagrał Niższego w sztuce Józefa Czechowicza *Czasu jutrzeźnego*, prezentowanej na scenie warszawskiego Teatru Nowego w ramach wieczoru jednoaktówek (obejmującego ponadto *Miłość czystą u kąpieli morskich* Norwida i *Odwiedziny o zmroku* Rittnera), który był egzaminem eksternistycznym Wilama Horzycy na Wydziale Reżyserii PIST (prem. 4 lutego 1939). Kilka miesięcy później uczestniczył ze swoją niedawną profesorką z PIST-u – Stanisławą Wysocką – w próbach jej ostatniej realizacji scenicznej: *Baby-Dziwo* Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej w Teatrze Nowym. Wspomnienia z ostatnich godzin przed wojną ukazują wewnętrzny konflikt Mireckiego aktora i – właśnie zmobilizowanego – ułana:

Na wieczorową próbę pojechałem już w glorii ułańskiego munduru. Nie mogłem powstrzymać się przed jego

nałożeniem. Chciałem zademonstrować niezwłocznie swą gotowość żołnierską, przynależność do armii, tarczy narodu. Nie miałem jedynie przy sobie szabli, ale założyłem świeżo kupioną, a obowiązującą już w wojsku, puszkę z maską gazową. Wyglądało to bardzo bojowo. [...] Pani Stanisława przymknęła oczy, milcząc przez chwilę. Gdy się odezwała, widać było, że przemyślała sprawę. – Ty jesteś artysta. Tu jesteś potrzebny. Tam się bez ciebie obejdują. Dyrektor cię wyreklamuje⁴.

Młody aktor miał rozkaz stawić się w jednostce drugiego dnia mobilizacji i nie zamierzał uchylać się od obowiązku. Premiera odbyła się 2 września 1939 – bez niego, później teatr grał jeszcze trzy dni. W kampanii wrześniowej Mirecki walczył jako oficer kawalerii. Wzięty do niewoli resztę wojny spędził w obozach jenieckich dla oficerów. Przebywał w oflagach Prenzlau, Neubrandenburg, Grossborn, Sandbostel; organizował tam życie artystyczne. Zaprzyjaźnił się w tym czasie między innymi z Leonem Kruczkowskim i Tadeuszem Orłowiczem, z którym po wyzwoleniu dołączyli w czerwcu 1945 roku do Teatru Ludowego im. Wojciecha Bogusławskiego w Lingen. Tam otrzymał od Schillera propozycję przejęcia po Lenie Zelwerowicz reżyserii *Złotej czaszki* Słowackiego, ale odmówił. Razem z Orłowiczem przeszli do Teatru 2. Korpusu. Niedługo potem Mirecki został asystentem reżysera Waława Radulskiego⁵.

Mirecki wszedł w dwa zastępstwa za Józefa Winawera: jako Brighella w *Księżniczce Turandot* oraz Gustlik w wznowieniu *Wesela na Górnym Śląsku*:

Trzeba było zatańczyć, zaśpiewać, przekomarzać się z dziewuchami, zagrać na ustnej harmonijce. Lubilem to i z ochotą przystąpiłem do prób⁶.

Wtedy też poznał swoją przyszłą żonę Hannę⁷. Jeszcze na terenie Włoch otrzymał od Lepolda Kielanowskiego propozycję udziału w próbach do *Skalmierzanek* Jana Nepomucena Kamińskiego. Tak wspominał pracę nad rolą Pieprzyka:

[...] pochłonęła mnie całkowicie. Pragnąłem ująć tę wodewilową rolę charakterystycznego amanta w ludowym wydaniu, na którą składały się typowe numery śpiewane i tańczone oraz scenki prowadzone w gwarze, w całości poddana dyscyplinie kompozycji. Uprościłem i uprawdopodobniłem gwara ludową, nie tylko taniec, ale cały ruch sceniczny wyprowadziłem z temperamentu postaci i charakteru muzyki. Dużo czasu spędzałem poza próbami na scenie w poszukiwaniu właściwego dla mnie wyrazu plastycznego, możliwie ciekawego rysunku sytuacyjnego, celowego, wyrazistego, a ekonomicznego zarazem gestu. Zadanie miałem ułatwione, znalazłem ze swą partnerką Maryną Buchwaldową wspólny język w pracy scenicznej, a Kielanowski nie tylko akceptował chętnie moje propozycje, lecz jeszcze powierzył mi układy taneczne całego spektaklu. Mając wpływ na cały ruch sceniczny widowiska, wierzyłem, że kompozycja mojego

Pieprzyka będzie „siedziała” w całości. Aktor, kiedy buduje rolę, nigdy jednak nie jest pewien sukcesu⁸.

W trakcie ostatnich prób kostiumowych przyszedł rozkaz o wyjeździe zespołu do Wielkiej Brytanii⁹. Premiera *Skalmierzanek* odbyła się dopiero 19 stycznia 1947 w Londynie. Wyjątkowo dużo pracy Mirecki miał przy *Ślubach panieńskich* (prem. 12 stycznia 1947). Wystąpił jako Albin, osiem lat po pokazie publicznym PIST, a przy tym został asystentem reżysera – Waława Radulskiego i zaprojektował układ sytuacyjny. Kolejną realizacją było widowisko *Droga Konrada* (prem. 1 lipca 1947, reż. Waława Radulski). Mirecki wcielił się w role Jana Sobolewskiego, Maski Szóstej i Ogniewskiego. „Pracy więc miałem sporo i satysfakcji niemało”¹⁰. Szybko się jednak okazało, że nikt nie wie, co dalej.

Apele aktorów zawodowych skierowane do kierownictwa teatru nie odnosiły niestety skutku. [...] Zamiast zarabiać na wspólny kapitał, za który można by w przyszłości kupić dom aktora w Londynie czy wynajmując na dłuższy okres małą scenkę, zarabialiśmy na chwilowe polepszenie warunków bytowych członków zespołu¹¹.

Zimą 1947 roku Mirecki z Hanną udali się do Berwick, gdzie 12 lutego wzięli ślub. Świadkami byli Tadeusz Orłowicz i Jan Buchwald.



Wiesław Mirecki ok 1947.
Ze zbiorów IT

W sierpniu 1948 roku doszło do podziału Teatru Dramatycznego 2. Korpusu na dwa zespoły. Teatry działające w ramach PKPR otrzymały rozkaz, który rozwiązywał je z dniem 1 września. Artystom odebrano samochody, bilety kolejowe, nie dano możliwości występów w teatrach o statusie cywilnym. Nastąpiła demobilizacja i po rozwiązaniu zespołu Mireccy zamieszkali w Londynie.

W 1948 roku Radulski zaczął prace nad adaptacją *Zemsty*, która planowana była od razu jako przedstawienie objazdowe. Mirecki dostał rolę Papkina. Ostatecznie nie wystąpił, ponieważ przyjął zaproszenie od Mariana Hemara i dołączył do zespołu Sceny Polskiej¹². Zaszczyczony wyróżnieniem zgodził się wziąć udział w darmowym okresie prób, licząc na późniejszą rekompensatę i wizję stabilizacji. Hemar nie radził sobie z reżyserią, ale nie zaprosił też do współpracy Radulskiego. Po długich namowach zgodził się na pomoc Leny Zelwerowicz, ale ignorował jej wskazówki. Ostatecznie w listopadzie 1948 Mirecki zagrał Wiktora w *Panu Jowialskim*. Prasa pisała o doskonałym składzie aktorskim, premierę okrzyknięto sukcesem, ale po kilku przedstawieniach ludzie przestali przychodzić. Tytuł został zdjęty, a teatr upadł.

W styczniu 1949 Mirecki założył razem z Orłowiczem zespół objazdowy „Sztafeta” (nazywany też Nową Redutą). Jego ideą było szerzenie oświaty i docieranie do miejsc, gdzie dotąd jeszcze nie było polskiego teatru. Mimo sukcesów występy nie przynosiły wystarczających dochodów; po niespełna dwóch latach członkowie zespołu, zmęczeni koczowniczym trybem życia, porzucili działalność teatralną na rzecz stałej pracy [więcej o „Sztafecie” na s. 45–49]. Mirecki przyjął wówczas propozycję współpracy z Konfraternią Artystów, której sytuacja również nie przedstawiała się najlepiej.

Mimo pewnych ułatwień i przywilejów sprawy bytowe przedstawiały się niewiele lepiej niż w „Sztafecie” i kiedy widziałem zmagania Kielanowskiego z biedą i ciężarem odpowiedzialności, szczerze mu współczułem¹³.

W 1950 roku Mirecki wystąpił w trzech realizacjach Teatru Polskiego im. Juliusza Słowackiego. W *Oberżystce* Carla Goldoniego (prem. 10 maja 1950), w *Myszy kościelnej* László Fodora (granej pod tytułem *Sekretarka pana prezesa*, prem. 30 września 1950) i *Ulicy Podwale 7* Edwarda Chudzyńskiego (prem. 7 grudnia 1950). O wykonaniu pierwszej roli recenzent Jan Bielatowicz napisał „drewno”¹⁴, a Antoni Bogusławski uznał, że aktor był „nieco sentymentalniejszy, jak wynika z charakteru roli”¹⁵. Rola „młodego lekkoducha [w *Sekretarce*...] nie leżała w warunkach p. Mireckiego, ale i on miał momenty szczerze komiczne”¹⁶, natomiast rola w *Ulicy Podwale 7* została doceniona w „Dzienniku Polskim i Dzienniku Żołnierza” – Mirecki został wyróżniony spośród obsady.

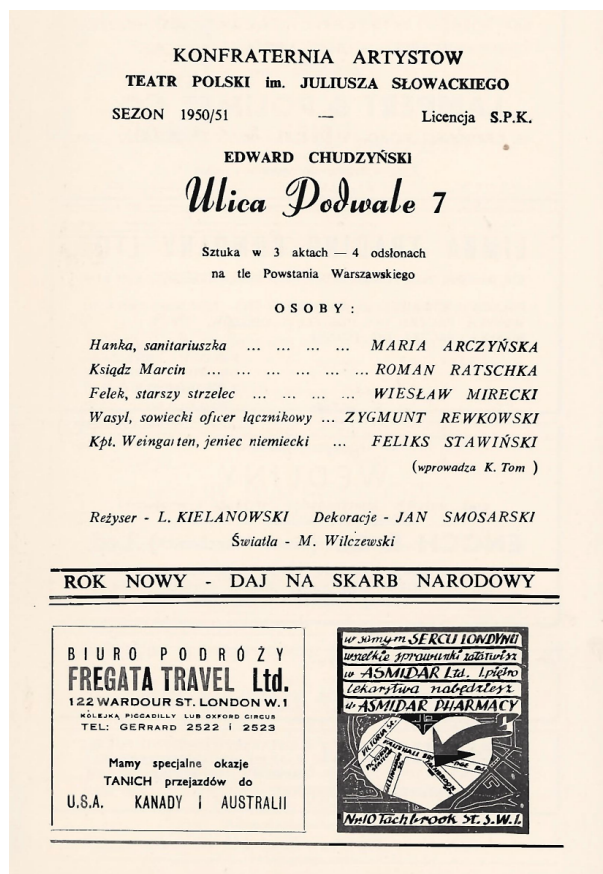
Zmęczony tułaczym trybem życia rozważał co jakiś czas, czy nie pójść w ślady kolegów, którzy rezygnowali z działalności teatralnej i zakładali własne biznesy lub



Rysunek Wandy Baczyńskiej na temat *Ich czworo* – przedstawienia „Sztafety”, które na szlaku wędrowki spotkały zarzuty niemoralności. Baczyńska grała w nim Żonę i opracowała kostiumy. Źródło: „Sztafeta Teatralna”, program pierwszy, Wielka Brytania 1949, s. 6.

podejmowali pracę fizyczną. Myśląc o ustabilizowaniu sytuacji finansowej, chciał zatrudnić się w restauracji hotelu „Ritz” jako pomocnik kelnera. O swoich planach opowiedział Wojciechowi Wojteckiemu, który natychmiast zaproponował mu udział w spektaklach prowadzonego przez siebie Teatru Aktora. O roli w komedii *Jaś z księżycą* Marcela Acharda (prem. 1 czerwca 1951) pisano różnie. Z jednej strony „dał soczystą postać amanta, który z pogodą dobrze odżywionego samca przyjmuje zdradę kochanej kobiety”¹⁷, a z drugiej „Wiesław Mirecki jest zawsze jednaki. Ma dobre gierki i raczej nużący ton”¹⁸.

Jesienią tego roku znowu grał u Kielanowskiego. W *Markietankach* Napoleona Sądka (prem. 29 września 1951): „nie tylko poprawnie zagrał rolę Kapitana, ale sam jeden usiłował nadawać tempo rozłażającej się komedyjce”¹⁹, a w *Grzechu* Żeromskiego (prem. 23 listopada 1951) odtwarzał postać miejskiego szafawili z temperamentem i humorem²⁰. W tym czasie zwrócił się do Mireckiego ówczesny sekretarz ZASP-u za Granicą – Stanisław Zięciakiewicz – z propozycją prowadzenia Teatru Polskiego ZASP, który powstał po upadku



Pierwsza strona programu *Ulicy Podwale 7*.

Konfraterni i Teatru Polskiego im. Juliusza Słowackiego:

Jeszcze raz stanęła przede mną pokusa rozwinięcia inicjatywy. Gdybym zadania się podjął, należało znaleźć zespół, który zaryzykowałby dalszą pracę bez żadnych gwarancji finansowych – więcej – ze świadomością, że ewentualny zarobek ukształtować się może poniżej minimum potrzebnego do życia²¹.

Miał to być zespół półamatorski, kierowany przez zawodowca, w którym zadania aktorskie nie przekraczają możliwości wykonawców, a forma sceniczna tuszuje braki rzemiosła. Dzięki swobodzie artystycznej, jaką go obdarzono, udało się w tej niełatwej sytuacji zrealizować *Majstra i czeladnika* Józefa Korzeniowskiego (prem. 18 kwietnia 1952), przedstawienie zaliczane do znaczących osiągnięć teatrów ZASP za Granicą, a zarazem jeden z największych sukcesów Mireckiego. Egzemplarz sztuki był gotowy już od dwóch lat, odkąd pojawił się w planach repertuarowych Teatru „Sztafeta”:

Przedstawienie wyreżyserował nie tylko starannie, ale wręcz pieczołowicie, p. Mirecki. Przy tym grał żałośnie patetyczną postać Kacperka, chłopca niewiomego pochodzenia, a posiadającego wszystkie cnoty ludzkie w stopniu doskonałym. [...] Można by powiedzieć, że się wręcz urodził do tej roli²².

[...] pod sugestią starego majstra teatralnego przesunął widowisko w stronę wodewilu, okraślił muzyką, dbał usilnie o koloryt lokalny. Było to przedstawienie proste w wyrazie artystycznym, ale nie prostackie — dobre widowisko ludowe²³.

[...] jako reżyser sztuki i czeladnik włożył w obie swe role tyle serca i temperamentu, że załamał zmurszałe rusztowanie melodramatu²⁴.

Sukces artystyczny nie przekładał się jednak na zarobki, a jedyny środek transportu, jakim dysponował teatr, ulegał ciągłym awariom. Kolejna realizacja, *Sublokator* Adama Grzymały-Siedleckiego w reżyserii Zięciakiewicza (prem. 7 sierpnia 1952), nie była udana i tylko Mirecki wyszedł z niej obronną ręką: „w roli zamasztyego porucznika był naturalny, prosty i narzucał sztuce przez cały czas tempo, co jest niewątpliwą zasługą”²⁵. W tych okolicznościach Mirecki zwątpił w swoje kompetencje kierownicze i zrezygnował z prowadzenia Teatru Polskiego ZASP.

Znowu rozważał porzucenie zawodu aktorskiego. Na zaproszenie Stanisława Belskiego w 1953 roku występował w repertuarze komediowym Teatru Nowego – w *Godzien litości* Fredry oraz w tytułowej roli *Wesołego współnika* Wincentego Rapackiego (syna), o której pisano:

każde słowo, każdy ruch twarzy: uśmiech czy skrzywienie się, wyraz zadowolenia czy osłupienia; charakteryzacja czy strój – wszystko to przemyślane i doprowadzone zostało do precyzji²⁶.

Rok później występy gościnne zaproponował też Mireckiemu Feliks „Ref-Ren” Konarski:

– Niech pan próbuje z nami. Na mycie garnków zawsze jest jeszcze czas. Jest pan muzykalny, potrzebny mi w zespole lekki amant umiejący podać piosenkę. Scenka jest miła, w niedużym gronie będziemy się czuć jak w rodzinie. Powinno pójść dobrze, mam dużą praktykę i wiem, co ludziom się podoba. Dzielić się będziemy zarobkiem uczciwie. Szkoda, żeby aktor szedł pracować do kuchni²⁷.

Premiera, której tytułu Mirecki nie mógł sobie przypomnieć²⁸, nie była sukcesem, jakiego oczekiwano. Kilka dni później Nina Oleńska przypadkiem spowodowała pożar klubu. Mireckiemu, który był w tym czasie wewnątrz budynku, na szczęście nic się nie stało. W tej sytuacji nie widział już wyjścia. Zgłosił się do pracy w restauracji na pół etatu bez wolnego dnia w tygodniu. Ograniczył działalność teatralną. Podczas imprez organizowanych przez Związek Pisarzy Polskich na Obczyźnie czytał nowe wiersze poetów z kraju i emigracji. Brał udział w wieczorach literackich, spotkaniach, akademiach patriotycznych. W 1954 roku wystąpił w trzech prestiżowych widowiskach: *Była sobie piosenka* autorstwa Ref-Rena, w reżyserii Járosgo, u boku elity artystów kabaretowych, wystawionym

z okazji dziesięciolecia ZASP-u za Granicą; w programie prezentowanym w Royal Albert Hall z okazji dziesiątej rocznicy bitwy o Monte Cassino (autor Ref-Ren, reżyseria Blichewicz); w obchodach dziesiątej rocznicy wybuchu powstania warszawskiego *Za naszą wolność i waszą* (inscenizacja Kielanowskiego). Na początku 1955 znowu jest na scenie Teatru Polskiego ZASP jako Brzytwa w *Gałązce rozmarynu* Zygmunta Nowakowskiego (prem. 24 stycznia 1955, reż. Kielanowski).

W Teatrze Sztuk Czytanych, działającym przy ZASP-ie za Granicą, przygotował dwie jednoaktówki Teodozji Lisiewicz *Pokój ludziom dobrej woli* i *Szklanka mleka* (1955):

Reżyser p. Mirecki odbiegł w formie podania tych czytanych utworów od dotychczasowych zwyczajów. [...] swobodna forma stworzyła aktorom atmosferę, w której mogli się wyrazić wypowiedzieć²⁹.

Jako aktor dobrze oddał postać Marynarza.

Sukces Teatru Sztuk Czytanych zachęcił Mireckiego do założenia kolejnego teatru objazdowego pod nazwą Warsztat Teatralny (1955–1956). Nauczony na błędach „Sztafety” nie chciał się ograniczać i obciążać stałym zespołem, tylko dobierać artystów do spektaklu. Natomiast kontynuował pomysł czasopisma związanego ze sceną – „Warsztat Teatralny” dawał możliwość swobodnego wyrażania opinii niewygodnych dla środowiska ZASP-u za Granicą. W kwestii repertuaru Mirecki postawił na teksty nowe lub mało znane. Przygotował trzy premiery: *Dzień Dominika* Kazimierza Sowińskiego (prem. 1 września 1955), *Pannę mężatkę* Józefa Korzeniowskiego (grudzień 1955) oraz *Odmlodzonego Mr. Gilla* Ferdynanda Goetla (prem. 22 czerwca 1956). Podczas jednego z przedstawień *Dnia Dominika* wśród widzów znalazł się przyjaciel z czasów PIST-u – Erwin Axer, który właśnie przebywał w Londynie. Ówczesny dyrektor Teatru Narodowego namawiał Mireckiego do powrotu do kraju [więcej o tym na s. 50 „Monitora”].

W latach 1955–1956 Mirecki współpracował z YMCA. Wydał podręcznik *ABC charakterystyki teatralnej*, publikował artykuły w dwóch kolejnych numerach „Poradnika Świetlicowego”³⁰. Miał także prowadzić zajęcia „Aktor i rola – charakterystyka” w Dziale Teatralnym, inicjatywie Stanisława Szpiganowicza, o której pojawiły się informacje w piśmie „Warsztat Teatralny”.

Rola Hołysza w *Wyzwoleniu* Stanisława Wyspiańskiego w reż. Kielanowskiego na scenie Teatru Polskiego ZASP (prem. 1 kwietnia 1957) należała do ostatnich, jakie zagrał na obczyźnie.

Kiedy Mirecki otrzymał zaproszenie z Teatru Dramatycznego w Warszawie, przechodził kolejny poważny kryzys. Nie widział już sensu kontynuowania pobytu za granicą. Szczegóły omówił z Janem Świdorskim w Paryżu, podczas Festiwalu Teatrów Narodów, ale przez długi czas się wahał. Miał wątpliwości, czy odnajdzie się w kraju po latach rozłąki. Po powrocie z Paryża do Londynu Mirecki rzucił zmywanie naczyń i zaczął pracę w firmie

wysyłającej paczki. Miał liczne zobowiązania, próbował walczyć o realizację kolejnych premier, ale wobec obojętności emigracyjnej społeczności tracił wiarę i siły. Równocześnie występy gościnne zespołów z kraju – Zespołu Pieśni i Tańca „Mazowsze” czy Teatru Polskiego z Warszawy – potęgowały tęsknotę ze krajem. W ramach wizyty zespołu z ul. Karasia przyjechał do Londynu reżyser *Męża i żony* oraz dawny profesor z PIST-u – Bohdan Korzeniewski. Zapewnił Mireckiego, że jeśli zdecyduje się na powrót, zostanie na podstawie prac poza granicami kraju zakwalifikowany jako reżyser. 14 września 1957 artysta otrzymał list podpisany przez dyrektora Mariana Mellera i kierownika artystycznego Jana Świdorskiego, w którym informowano:

W odpowiedzi na pismo Pana komunikujemy, że po przyjeździe do kraju zostanie Pan zaangażowany do Teatru Dramatycznego Miasta Stołecznego Warszawy, na warunkach przewidzianych umową zbiorową. Szczegóły omówimy na miejscu. Prosimy o podanie terminu swego przyjazdu³¹.

Mirecki wystąpił do ambasady PRL o repatriację. Oceny tej decyzji w środowisku emigracyjnym był zróżnicowany. „Na ogół spotykałem się z zrozumieniem, czasem tylko dochodziły do mnie określenia w rodzaju «sprzedał się czerwonym»”³².

18 lutego 1958 w Instytucie im. gen. Sikorskiego Związek Pisarzy Polskich na Obczyźnie zorganizował półtoragodzinny wieczór twórczości sześciu autorów emigracyjnych. Recytowały Teodozja Lisiewicz i Tola Korian. Było to pożegnanie Mireckiego, który wystąpił poza programem:

Jako aktor potrafię mówić tylko na podstawie tekstu i dlatego trudno mi będzie skleić kilka zdań na pożegnanie. Pragnę jednak podkreślić, że wyjeżdżając, stracę bezpośredni kontakt z wieloma przyjaciółmi, którym dużo zawdzięczam, zwłaszcza doktorowi Tymonowi Terleckiemu, mojemu profesorowi ze Szkoły Dramatycznej, będzie mi brak jego życiowej rady i pomocy³³.

Mirecki ze smutkiem wspominał po latach, że „ZASP, ani żadna większa grupa aktorów pożegnania mi nie urządziła”³⁴. Z kolei list z 21 marca 1958 od Zarządu Głównego Stowarzyszenia Polskich Kombatantów potwierdzał spełnioną misję pedagogiczną:

Serdecznie dziękujemy za kilkuletnią współpracę i zawsze chętnie i życzliwie rady Szanownego Kolegi w zakresie pracy teatrów amatorskich i wydawnictw teatralnych. Cenimy sobie bardzo, iż wśród wydawnictw SPK mamy doskonałe i gruntowne opracowania pióra Kolegi, które są stałą i wielką pomocą dla zespołów artystycznych³⁵.

Na zakończenie książki *Wozem Tespisa...*, której finałem jest moment wypłynięcia „Batorym” do Polski, Mirecki przytacza artykuł wieńczący jego pobyt na obczyźnie:

Mirecki, jak wielu innych aktorów, został z masą emigracyjną. Został, bo zostały setki tysięcy innych. Został, ponieważ uważał, że teatr będzie instytucją, która utrzyma polskość wśród tysięcy oderwanych od źródeł polskiej tradycji i kultury przymusowych emigrantów. [...] Mirecki trzy razy startował ze zdrowymi inicjatywami teatralnymi. Trzy razy padł ofiarą apatii kulturalnej Polaków w Londynie oraz niechęci tych czynników, które dysponują salami, prasą, pieniędzmi społecznymi [...]. Wreszcie, przekonany, że wyczerpał wszystkie możliwości walki o teatr na emigracji zgodny z jego założeniami artystycznymi, postanowił wrócić do kraju, uważając, że wobec tego jego miejsce jest tam, gdzie ofiarują mu możliwości pracy w umiłowanym zawodzie, i gdzie otwierają przed nim możliwości pracy dla dobra teatru i kultury polskiej³⁶.

Cofnijmy się na chwilę do przyczyn wyjazdu. Teksty, które Mirecki publikował w prasie emigracyjnej, można odebrać jako krytykę warunków życiowych i zawodowych środowiska teatralnego na obczyźnie, ale jest to także wyraz troski. Miał odwagę mówić prawdę, która bywała bolesna dla środowiska. W tekście, który zachował się w formie maszynopisu, Mirecki, po pierwszych miesiącach pracy w Londynie, pisał o niedopracowanych i powierzchownych realizacjach teatrów emigracyjnych:



Zaprojektowana przez Jana Młodożeńca okładka wspomnień emigracyjnych Wiesława Mireckiego.

zmarnowaliśmy długie miesiące pobytu na wyspie. Po półrocznym pobycie nie możemy zaprezentować godnego nas biletu wizytowego, nie posiadamy ani jednej sztuki, która by odpowiadała naszym istotnym możliwościom, jesteśmy w sensie organizacyjnym tworem sztucznym, nieżyciowym, nieteatralnym³⁷.

W kolejnym artykule *O teatrze emigracji*, zamieszczonym w „Polsce Walczącej”, kontynuował wypowiedź, pisząc o odpowiedzialności zbiorowej:

I wobec Teatru, wobec społeczeństwa, Narodu Polskiego przyjdzie nam kiedyś wylegitymować się, przyjdzie nam zdać rachunek z naszego tu pobytu, z naszej tu pracy, z tego cośmy tu uczynili my, uprzywilejowani, wolni. Legitymacją naszą nie będzie repertuar złożony z Niewiarowiczów, Kańskich, Niccodemich i im pokrewnych³⁸.

Roman Niewiarowicz był głównym obiektem ataków Mireckiego. Jego nazwisko pada wielokrotnie w czterech dokumentach. Nie cenił jego twórczości, uznając dzieła za plagiaty, które wulgaryzują i spłaszczają klasyczne utwory:

uważając [utwory] Niewiarowicza za repertuar bezwartościowy, a nawet wręcz w naszych warunkach szkodliwy, zareagowałem tak ostro na fakt wystawienia czwartej już jego sztuki na uchodźstwie. Cztery sztuki Niewiarowicza to procent kompromitujący „teatr emigracyjny”. [...] Mój stosunek do Niewiarowicza posiada przeciwieś aspekt drugi. Otóż w czasie gdy cały Naród nasz walczył z okupantem niemieckim, gdy Teatr polski zeszedł wraz z Armią pod ziemię – w Warszawie grano komedie Niewiarowicza. Instrukcje dla rządu Generalnego Gubernatorstwa były zupełnie jasne i znane. Miano obniżyć poziom moralny i etyczny polskiej ludności przez popieranie hazardowych gier, alkoholizmu i pornografii, a w teatrze miano zezwalać tylko na rzeczy bezwartościowe i ogłupiające. Właśnie te instrukcje znane naczelnym Władzom ZASP-u stały się podstawą dla zakazu uczestniczenia w jakichkolwiek imprezach teatralnych Generalnego Gubernatorstwa³⁹.

Mirecki mylił się w ocenie postawy moralnej pisarza. Można tylko wnioskować, że mimo współpracy z ludźmi, którzy utrzymywali bliskie kontakty z Niewiarowiczem – jak chociażby Kielanowski, nie wiedział o jego działalności konspiracyjnej. Zastanawiać może fakt, że takich samych uprzedzeń nie żywił wobec Kruczkowskiego.

W tekście *Teatr na manowcach* Mirecki dzielił się refleksjami dotyczącymi bieżących bolączek artystów:

Polskie zespoły teatralne na ziemi angielskiej pracują w warunkach bardziej niż ciężkich, w warunkach istotnie — dramatycznych. Nie mieszkając właściwie nigdzie, spędzając dzień w większości wypadków na wozie ciężarowym a noc w przygodnym baraku, cały czas będąc w ruchu, cały czas się śpiesząc, wykonują wytrwale swą pracę. Grają po



Szkoda tej czarownicy na stos, reż. Ludwik René, Teatr Dramatyczny, Warszawa, prem. 29 października 1958.
Wiesław Mirecki jako Kapelan.
Fot. Franciszek Myszkowski, zbiory IT

prymitywnych, nieopalanych zimą scenkach, po naprędce skleconych estradkach, bez garderób, w ciasnocie. Napotykać na coraz to nowe trudności, na brak zrozumienia, mają ciągle luki w budżecie — walczą o byt. O byt własny i teatru. I właśnie dlatego, każdy ich wysiłek, wszystkie ich jakże skromne środki, powinny być użyte niesłychanie oszczędnie, ekonomicznie, celowo. Nie stać nas po prostu na lekkomyślną improwizację naszego życia teatralnego, nie możemy sobie pozwolić na trwonienie naszych sił i zasobów na rzeczy błahe i bezwartościowe. [...]

Czy naprawdę jednak należy ograniczyć się jedynie do komedii i wodewilów? Czy to nie wstyd, że po prawie półrocznej pracy nie mamy w repertuarze ani jednej pozycji o akcencie poważniejszym, mocniejszym, o większym ciężarze gatunkowym?⁴⁰.

Podważał opinię, jakoby polski emigrant pragnął jedynie niskiej rozrywki. Należało obdarzyć go zaufaniem, aby mógł się tym samym odplacić:

Bo to nie ten widz po obozach niski poziom kulturalny wykazuje, to wykazujemy go mu, jeżdżąc do niego z lichotą. To nie widownia nasz poziom obniża, lecz my obniżamy poziom widowni. Jest to wyłącznie nasza wina⁴¹.



Romulus Wielki, reż. Halina Mikołajska, Andrzej Sadowski, Teatr Dramatyczny, Warszawa, prem. 2 lutego 1959.
Wiesław Mirecki w roli Tuliusa Rotundusa.
Fot. Franciszek Myszkowski, zbiory IT

Po powrocie do Polski Mirecki początkowo występował w Warszawie, gdzie grał przeważnie role drugoplanowe. Zaczął w Teatrze Dramatycznym (1958–1960, a potem 1963/64), w Teatrze Narodowym grał w latach 1960–1964. W maju 1961 roku, na scenie Teatru Zagłębia w Sosnowcu wyreżyserował *Niemców* Kruczkowskiego. Dwa lat później otrzymał uprawnienia reżyserskie przyznane przez komisję ZASP-u.

W sezonie 1964/65 został dyrektorem i kierownikiem artystycznym Teatru Lubuskiego w Zielonej Górze. Kiedy obejmował teatr, w repertuarze był od niedawna *Pierwszy dzień wolności* Leona Kruczkowskiego (prem. 17 lipca 1964, reż. Antoni Słociński). Mirecki, który często powoływał się na przyjaźń z pisarzem i swoją obecność przy powstawaniu sztuki, negatywnie oceniał tę wersję sceniczną, zdjął ją więc z afisza, a reżyserię nowej powierzył Krystynie Meissner. Premiera jej realizacji odbyła się 18 grudnia 1964 i połączona była z uroczystością nadania teatrowi, z inicjatywy Mireckiego, imienia Leona Kruczkowskiego⁴². Nowy dyrektor pozytywnie zapisał się w pamięci jednego z członków zespołu:

Był człowiekiem z eleganckimi manierami, miał ładną żonę, którą poznał na obczyźnie i tam podobno grała

w prowadzonym przez niego polskim teatrze. Gdy Pani Hania przyjechała z mężem do Zielonej Góry, miała już w dorobku wydaną powieść autobiograficzną⁴³, którą prawie cały teatr przeczytał, choć nie była to lektura obowiązkowa. Pisała drugą powieść i opiekowała się w domu liczną gromadą syjamskich kotów⁴⁴.

W Zielonej Górze Mirecki wystawił *Mazepę* Słowackiego, *Herbaciarnię pod sierpniowym księżycem* Johna Patrica i *Lekomyślną siostrę* Włodzimierza Perzyńskiego. Mimo sukcesów, w kolejnym sezonie mianowano nowego dyrektora, któremu Mirecki miał podlegać. Przeczyna, „że chcą się go pozbyć, bo nie chciał być dyspozycyjny i obciążała go londyńska przeszłość [...], zabrał żonę i wrócili do Warszawy, mając zapewnioną jeszcze przez rok dyrektorską pensję”⁴⁵.

W kolejnym sezonie zrealizował w Olsztynie *Pigmaliiona* George’a Bernarda Shawa. Następnie, po rozwodzie i wyjeździe byłej żony na ponowną emigrację – co, gdy wziąć pod uwagę jej kłopoty z SB⁴⁶, mogło zmniejszyć polityczne napięcie wokół niego samego – wrócił do pełnienia funkcji dyrektora teatru.

Przez pięć kolejnych sezonów kierował Teatrem Zagłębia w Sosnowcu (1966–1970)⁴⁷. Założeniem programowym, szczególnie w pierwszym okresie dyrekcji, było oparcie się na literaturze popularnej i ogólnodostępnej, w intencji słów *Prologu* Andrzeja Niemojewskiego, mówiących

o posłannictwie teatru w przemysłowym regionie Zagłębia i Śląska⁴⁸. Przystępność wydarzeń miała posłużyć asymilowaniu widza, aby ułatwić późniejszy proces edukacji.

W repertuarze znalazło się kilka tytułów bliskich Mireckiemu od lat, które powracały w jego karierze zawodowej. Niezmiennie pozostawał wielbicielem Fredry, stąd też *Mąż i żona*, *Śluby panięskie* oraz *Zemsta* (sam wystąpił jako Papkin), *Majster i czeladnik* Korzeniowskiego czy też *Pierwszy dzień wolności* Kruczkowskiego. Poza tym wybór był zróżnicowany – od tragedii (*Maria Stuart* Słowackiego), dramatu (*Uciekła mi przepióreczka* Żeromskiego), przez komedie (*Stracone zachody miłości* Shakespere’a), grotesko-farsy (*Romulus Wielki* Dürrenmatta, gdzie wystąpił jako Narrator, *Taniec kogutów* Broszkiewiczza), sceniczny rapsod (*O niezłomnym pieśń* Jana Pierzchały), aż po widowiska muzyczne (*Kocha każdy z nas* czy *Jedzie teatr, jedzie*). Ostatni tytuł, oparty na *Zabobonie* Jana Nepomucena Kamińskiego, cieszył się ogromnym powodzeniem. W teatrze działała także Scena Propozycji, która prezentowała eksperymentalne połączenia słowa z gestem, światła z muzyką. Jako reżyser, Mirecki w Sosnowcu:

odsłaniał mechanizm teatru, czym przybliżał scenę do widza. Fascynowała go formalna konstrukcja teatru w teatrze (m.in. *Mistrz Piotr Pathelin*, *Stracone zachody miłości*). Dzięki teatralizacji świata przedstawionego ułatwiał jego poznanie i odczucie. Pozostawił [...] urok przemijającej epoki teatralnej⁴⁹.



Pan Puntila i jego sługa Matti, reż. Konrad Swinarski, Teatr Dramatyczny, Warszawa, prem. 28 sierpnia 1958.

Na zdjęciu: Stanisław Winczewski, Wiesław Mirecki, Witold Skaruch.

Fot. Franciszek Myszkowski, zbiory IT

W latach 1971–1974 był aktorem Teatru im. Wyspiańskiego w Katowicach, gdzie wystąpił jako Prezydent sądu (*Wilki w nocy* Rittnera), Jan Tarnowski (*Kroniki królewskie* Wyspiańskiego wg scenariusza i inscenizacji Ludwika René), Generał (*Dobry wojak Szwejk* w adaptacji i reżyserii Lecha Wojciechowskiego). W 1974 zagrał w kilku spektaklach Teatru Telewizji Ośrodka TV w Katowicach. W 1975 wrócił do Warszawy, gdzie przez dwa kolejne sezony należał do zespołu Teatru Narodowego. Na jego deskach występował jeszcze po przejściu na emeryturę. Ostatnie role zagrał w 1975 roku w *Białym małżeństwie* (jeszcze potem w sezonie 1979/80) oraz *Pluskwie*.

Mirecki należał do grona artystów teatralnych, którzy posiadali wyjątkowy dar i łatwość pisania. Jego talent doceniali ludzie piszący zawodowo – Wojciech Natanson czy Arnold Mostowicz. Miał nie tylko lekkie pióro, ale potrafił wciągnąć czytelnika w opowieść, rozbudzić wyobraźnię, oddać trudną do uchwycenia atmosferę teatralnych kulis. Swoim pisaniem ocalał ulotność sztuki. To zapewniło mu wyjątkowe miejsce w historii teatru polskiego. Książki Mireckiego były odpowiedzią na apele ze strony środowiska, które pojawiały się jeszcze w okresie przedwojennym⁵⁰, a nasiliły w środowisku londyńskiej emigracji. Były to apele kierowane do artystów, aby pisali pamiętniki, wspomnienia i wszystko, co w przyszłości może posłużyć jako bezcenny materiał do badań.

W książkach Mirecki opisał trzy etapy swojego życia. *Malowani chłopcy* przedstawiają czasy ułańskiej młodości, *Jeniecka Melpomena* (1939–1945) to dokument z życia teatrów obozowych, a *Wozem Tespisa po obcych drogach* to zapis trzynastu lat pobytu za granicą 1945–1958, który pod wieloma względami wydaje się najciekawszy. To bezcenne świadectwo, jeden z niewielu dokumentów uczestnika wydarzeń pierwszego okresu działalności



Jerzy Kałucki, projekt scenografii do *Jedź teatr, jedźcie...*, reż. Wiesław Mirecki, Teatr Zagłębia, Sosnowiec, prem. 30 marca 1969. Reprodukacja z programu przedstawienia.

artystycznej emigracji. Jako jeden z nielicznych postanowił wrócić do kraju. Aktywny zawodowo aż do śmierci, wolne chwile poświęcał na spisywanie wspomnień. Mimo że nie uniknęły zapewne ingerencji cenzury, ich zawartość jest bezcennym dokumentem – lekturą obowiązkową dla każdego, kto chce poznać i zrozumieć ten niezbadany wciąż fragment historii.

Żegnano Mireckiego słowami:

Odszedł człowiek, dla którego honor i godność osobista, godność rodzinna, oficerska i aktorska były najważniejsze i zdominowały wszystkie inne uczucia. [...] odeszła pewna epoka kultury, elegancji i stylu zachowania – a także miłości do teatru⁵¹.

Przypisy

- 1 Witold Sadowy, *Wiesław Mirecki*, „Życie Warszawy” z 10 grudnia 1991 (nr 289).
- 2 Wiesław Mirecki, *Jeniecka Melpomena*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981.
- 3 Wiesław Mirecki, *Brama przy Trębackiej*, „Kultura” 1979, nr 20.
- 4 Wiesław Mirecki, *Tak się to zaczęło*, „Kultura” 1977, nr 36.
- 5 Wiesław Mirecki, list do SPATiF, 1 października 1974,teczka ZASP Wiesław Mirecki, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego w Warszawie.
- 6 Wiesław Mirecki, *Wozem Tespisa*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 83.
- 7 Hanna Adela Mirecka z domu Czech, później znana jako Kaya Mirecka-Ploss, (1924–2023) – aktorka, pisarka, projektantka mody i działaczka polonijna. Wychowywała się w Nakle Śląskim koło Tarnowskich Gór. W czasie II wojny światowej zesłana do pracy na Dolnym Śląsku, później przebywała w obozie dla młodocianych w Landsbergu; po zakończeniu działań wojennych trafiła do obozu dipisów, a stamtąd do Teatru Dramatycznego 2. Korpusu.

W Londynie zdała maturę i skończyła studia w Saint Martin College of Art. W 1958 wróciła do Polski. Inspirowała stworzenie sieci sklepów Moda Polska. Aresztowana w 1960 za odmowę współpracy ze SB. Wyszła na wolność dzięki interwencji Leona Kruczkowskiego, ale pozostawała obiektem zainteresowania służb. Po rozwodzie z Mireckim wyjechała w 1966 na ponowną emigrację. Do końca życia mieszkała w Stanach Zjednoczonych. Jej drugim mężem był sowietolog Sidney Ploss. Przyjaźniła się z Janem Karskim przez jego ostatnie 32 lata życia. Autorka trzech książek: *Droga przez most* (1962), *Kobieta, która widziała za dużo* (2012), *Jan Karski – człowiek, któremu powiedziałam prawdę* (2014). W 2021 roku powstał dokument o jej życiu *Ja, Kaya – dziewczyna ze Śląska* (reż. Sławomir Grünberg, wersja z angielskimi napisami pt. *Everything is in Your Hands* dostępna na [Vimeo](https://www.vimeo.com/711111111)). Zob. także wywiad, jakiego udzieliła Annie Gronczewskiej: *Kaya Mirecka-Ploss: Jan Karski był człowiekiem, który żył z poczuciem winy*, „Dziennik Łódzki” [online], 28 września 2014, dostęp: 4 maja 2024.

- 8 Wiesław Mirecki, *Wozem Tespisa po obcych drogach*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 88.
- 9 Artystów podzielono na obóz męski i żeński (regulamin wojskowy zabraniał wspólnego kwaterowania). Po przeniesieniu z korpusu wojskowego do Polskiego Korpusu Przysposobienia i Rozmieszczenia (PKPR, ang. *Polish Resettlement Corps*, formacja w strukturach armii brytyjskiej, której celem było przygotowanie zdemobilizowanych żołnierzy do życia cywilnego) podpisywali dwuletni kontrakt, w trakcie którego należało rozpocząć samodzielne życie na obczyźnie. Organizowano lekcje języka oraz kursy mające to umożliwić. Okres oczekiwania na sprzęt, który miał przypłynąć z Włoch, wydłużał się, a zespół nie miał nic do roboty. W beczynności artyści złożyli program rozrywkowy, z którym jeździli po obozach, gdzie stacjonowały eskadry lotników.
- 10 Wiesław Mirecki, *Wozem Tespisa...*, dz. cyt., s. 99.
- 11 Tamże, s. 102.
- 12 Tamże, s. 105–115.
- 13 Tamże, s. 173.
- 14 Jan Bielatowicz, „*Oberżystka*”, „Gazeta Niedzielną” 1950, nr 22 (28 maja 1950).
- 15 Antoni Bogusławski, *Wieczory londyńskie*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 16 maja 1950.
- 16 jt., „*Życie. Katolicki tygodnik religijno-kulturalny*”, 1950, nr 43 (22 października 1950).
- 17 Wit., *Premiera Teatru Aktora „Jaś z księżycą*”, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 6 czerwca 1951.
- 18 Jan Bielatowicz, „*Jaś z księżycą*”, „Gazeta Niedzielną” 1951, nr 25 (17 czerwca 1951).
- 19 NN, *Dwie sztuki emigracyjne*, „*Życie. Katolicki tygodnik religijno-kulturalny*” 1952, nr 9 (24 lutego 1952).
- 20 Wiesław Mirecki, *Wozem Tespisa...*, dz. cyt., s. 176.
- 21 Tamże, s. 179.
- 22 Wacław Grubiński, „*Majster i czeladnik*”, [wycinek z niezidentyfikowanego czasopisma, w zbiorach IT], 23 kwietnia 1952.
- 23 Wiesław Mirecki, *Wozem Tespisa...*, dz. cyt., s. 182.
- 24 NN, „*Majster i czeladnik*”, „Gazeta Niedzielną” 1952, nr 19 (4 maja 1952).
- 25 Cyt. za Wiesław Mirecki, *Wozem Tespisa...*, dz. cyt., s. 184.
- 26 Cyt. za Wiesław Mirecki, *Wozem Tespisa...*, dz. cyt., s. 186–187.
- 27 Wiesław Mirecki, *Wozem Tespisa...*, dz. cyt., s. 190.
- 28 Tamże, s. 191.
- 29 Tamże, s. 199.
- 30 Wiesław Mirecki, *Trud teatru*, „Poradnik Świetlicowy YMCA” 1956, nr 185/186 (marzec–kwiecień) oraz *Co to jest aktorstwo*, „Poradnik Świetlicowy YMCA” 1956, nr 187/188 (maj–czerwiec).
- 31 List Mariana Mellerera i Jana Świdorskiego do Wiesława Mireckiego, 14 września 1957, teczka ZASP Wiesława Mireckiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.
- 32 Wiesław Mirecki, *Wozem Tespisa...*, dz. cyt., s. 231.
- 33 (Naef), *Odgłosy. Kronika Kulturalna. Poezja – proza – tulipany*, [wycinek z niezidentyfikowanego pisma w zbiorach IT] 1958, s. 3.
- 34 Wiesław Mirecki, *Wozem Tespisa...*, dz. cyt., s. 233.
- 35 List Zarządu Głównego Stowarzyszenia Polskich Komitantów do Wiesława Mireckiego, 21 marca 1958, teczka ZASP Wiesława Mireckiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.
- 36 M. Kłosiński, *Nie będziesz rozpychał się łokciami*, cyt. za: Wiesław Mirecki, *Wozem Tespisa*, dz. cyt., s. 234.
- 37 Wiesław Mirecki, *Gość oczekiwany*, maszynopis, [data nieznana, prawdopodobnie 1952], Archiwum ZASP za Granicą, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.
- 38 Cyt. za: list Wiesława Mireckiego do Zygmunta Nowakowskiego, 30 sierpnia 1949 roku, Londyn, Archiwum ZASP za Granicą, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.
- 39 Wiesław Mirecki, *O Teatrze Emigracji*, cyt. za: list Wiesława Mireckiego do Zygmunta Nowakowskiego, 30 sierpnia 1949 roku, Londyn, Archiwum ZASP za Granicą, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. Artykuł był publikowany w tygodniku „Polska Walcząca” w 1947.
- 40 Wiesław Mirecki, *Teatr na manowcach*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 15 kwietnia 1948.
- 41 Tamże.
- 42 W 2017 roku kwestia komunistycznej przeszłości Leona Kruczkowskiego wzbudziła kontrowersje wokół tego patronatu. Zob: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/244500/zielona-gora-komu-nie-po-drodze-z-leonem-kruczkowskim>.
- 43 Chodzi o książkę: Hanna Adela Mirecka, *Droga przez most*, Książka i Wiedza, Warszawa 1962.
- 44 Zdzisław Grudzień, *W kulisach i na scenie*, Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego w Zielonej Górze, Zielona Góra [2000], s. 39.
- 45 Tamże, s. 44.
- 46 Mirecka wspominała, że po pierwszym aresztowaniu próbowano zwerbować ją do współpracy (miała w Monachium rozpracowywać Radio Wolna Europa), a kiedy odmówiła, była szykanowana. Po ponownym aresztowaniu postanowiła – za radą męża – wyjechać z Polski. Zob. Kaya Mirecka-Ploss, *Kobieta, która wiedziała za dużo*, Świat Książki, Warszawa 2012, wersja pdf, s. 176–178 oraz wzmiankowany w przyp. 7 wywiad dla „Dziennika Łódzkiego”.
- 47 Paweł Gabara, *Na scenie teatru w Sosnowcu*, [w:] *Teatr w Zagłębiu Dąbrowskim. Jubileusz 85-lecia PTZ w Sosnowcu*, praca zb. pod red. Jana Pierzchały, Sosnowiec 1982, s. 46–47.
- 48 6 lutego 1897 roku w Sosnowcu odbyło się uroczyste otwarcie Teatru zwanego wówczas Zimowym. Miejscowy zespół amatorski, pod kierunkiem Kazimierza Lesiewicza, wystawił wówczas *Zemstę* Aleksandra Fredry. Spektakl ten poprzedziła inscenizacja *Prologu* autorstwa poety Andrzeja Niemojewskiego, promotora budowy teatru. Okolicznościowy utwór oparty był na motywach folkloru górniczego, słauił „geniusz” sztuki i jej sojusz ze światem pracy.
- 49 Paweł Gabara, *Na scenie teatru w Sosnowcu*, sz. cyt., s. 47.
- 50 Zob. [Jacek Frühling?], *Archiwum aktora*, „Scena Polska” 1930, nr 18, s. II, nota poprzedzająca wspomnienia Stanisława Knake-Zawadzkiego.
- 51 Stefania Domańska, *Ostatni dzentelmen*, „Goniec Teatralny” 1991, nr 37 (9 grudnia), s. 1, 3.

PIOTR DZIEWOŃSKI – teatrolog, dziennikarz. Współpracuje z Pracownią Dokumentacji Teatru IT, prowadząc badania nad archiwum ZASP za Granicą. Syn Romana Dziewońskiego, wnuk Janiny Smoszewskiej i Edwarda Dziewońskiego, prawnuk Janusza Dziewońskiego, brata Elżbity Dziewońskiej-Krzemińskiej.

Teatr „Sztafeta”

1949–1950

Teatr „Sztafeta” był teatrem objazdowym, założonym w Londynie przez Wiesława Mireckiego. Ten krótki, acz ciekawy epizod w historii teatrów emigracyjnych opisał w swojej książce *Wozem Tespisa po obcych drogach* (rozdziały: *Teatr „Sztafeta”, Melpomena na oponach i Szkocki dramat*).

Celem, jaki założył sobie twórca „Sztafety”, było dotarcie do rodaków mieszkających na terenie Wielkiej Brytanii i Szkocji, których nie odwiedzały wcześniej inne teatry emigracyjne. Nazwa powstała podczas rozmowy ze scenografem Tadeuszem Orłowiczem. Nawiązywała do objazdowego charakteru zespołu, który podróżuje od obozu do obozu, ale także do gry drużynowej, w której sukces zależy od pełnej mobilizacji wszystkich uczestników.

„Sztafeta” powstała w konsekwencji upadku Sceny Polskiej prowadzonej przez Mariana Hemara w londyńskim klubie Orła Białego. Ambitne plany utrzymania stałego teatru dramatycznego legły w gruzach, a razem z nimi nadzieja dla aktorów na stabilizację w okresie nadchodzącego rozwiązania Polskiego Korpusu Przystosobienia i Rozmieszczenia¹. Mirecki nie widział innej drogi, jak tylko założyć własny zespół. Dzięki pożyczkom zebrał fundusze (400 funtów), kupił samochód transportowy, założył pismo „Sztafeta Teatralna”, podpisał umowę na angielską licencję, niezbędną do objazdowej działalności zarobkowej. Najistotniejsza okazała się jednak przychylność ówczesnego prezesa ZASP-u za Granicą, Fryderyka Járosego, która pozwoliła na zdobycie konwencji organizacji². Ostatnim etapem było ustalenie tak zwanego „rozdzielnika”, czyli grafika występów na terenie Wysp Brytyjskich.

Na inaugurację działalności Mirecki wybrał sztukę Gabrieli Zapolskiej *Ich czworo*, którą zaadaptował dla niedużej wędrownego trupy. Tadeusz Orłowicz zaprojektował szatę graficzną programu, a dekoracje do spektaklu montował w domu oraz klubowej piwnicy. Jak w tytule wystawianej komedii trzon grupy tworzyły cztery osoby – oprócz Mireckiego i Orłowicza także ich żony, czyli Hanna Mirecka i Wanda Baczyńska, które oprócz funkcji aktorek wzięły także na siebie obowiązki krawcowych. Po wycofaniu się Hanny i Karola Dorwskich do obsady dołączył Ryszard Kiersnowski. Kierowcą został Stanisław Szpiganowicz, który pełnił również funkcję mistrza oświetlenia. Na potrzeby ostatnich prób wynajęto salę, po czym zespół wyjechał w intensywną trasę objazdową, podczas której występował niemalże codziennie.

Premiera odbyła się 25 lutego 1949 roku pod Londynem, w II Szpitalu. Dalej odwiedzili między innymi



Znak teatru zaprojektowany przez Tadeusz Orłowicza na okładce pierwszego programu.

Doddington, Tilstock, West Bromwich, Oulton Camp, Calveley Camp, Marbury Hall, Bukton, Maghul, Wharles, Lowther Park, Smallthorne Hostel, Pennrose, Manchester, przemierzając średnio 200 mil dziennie. Członkowie zespołu, zdani na siebie, pełnili kilka funkcji jednocześnie – byli wykonawcami i pracownikami technicznymi.

Wydawnictwo „Sztafety” pełniło jednocześnie funkcję programu, który nie miał być:

[...] karmelkowym środkiem reklamy, ale [...] służyć tak popularyzacji zagadnień teatru, jak być również środkiem walki o sens Teatru na Emigracji³.

I tak też się stało. W numerze pierwszym ukazał się tekst Stanisława Szpiganowicza *Teatr na emigracji*⁴, opisujący smutne realia pracy polskich teatrów na terenie Anglii. „W sprawie wybryku z programem”⁵ zespół otrzymał naganę od ZASP-u oraz list od Towarzystwa Przyjaciół Teatru Polskiego. Ich treść nie jest znana, ale wiemy o ich

istnieniu z listu przedstawiciela Towarzystwa Przyjaciół Teatru Polskiego do Zygmunta Nowakowskiego. Natomiast zachowała się odpowiedź Mireckiego, wysłana w imieniu Teatru „Sztafeta” 30 sierpnia 1949, adresowana do Zarządu Głównego ZASP za Granicą, a konkretnie do prezesa honorowego – Zygmunta Nowakowskiego. Jest to śmiały manifest artysty, który z dumą reprezentuje dzieło swojego wysiłku, wciela nauki zdobyte w PIST, za wszelką cenę walczy o kontynuowanie przedwojennych ideałów i tradycji:

Posiadając cały, należny dla wieku, osoby i godności, którą Pan piastuje, szacunek – muszę przecież stwierdzić, że ani nie czuję się skruszony Pańskim druzgoczącym listem, ani nie uważam, by słuszność musiała być zawsze po Pańskiej stronie.

Pozostając na Uchodźstwie, rezygnując świadomie z tych wszystkich możliwości, jakie się przede mną w Kraju otwierały, przekreślając właściwie tym samym swój rozwój artystyczny najlepszych mych lat, uczyniłem to nie tylko ze względu na obecną w Kraju rzeczywistość, z którą się zgodzić nie mogę i nie chcę, ale uczyniłem to również dlatego, że widzę tu, na Uchodźstwie, w pracy Teatru wielki, istotny sens. Nie kto inny bowiem a teatr właśnie może i musi zachować te dziesiątki tysięcy Uchodźców – dla polskości. Tylko teatr walczy w wielu wypadkach o polskie dusze, tylko on dociera tam, gdzie nawet „Dziennika” i „Strzału na Erlscourt’cie” nie czytają, gdzie nie dociera żaden prelegent, a Polacy [...] słuchają angielskiego radia, czytają angielskie, brukowe gazety i chodzą z angielskimi dziewczętami na amerykańskie filmy.

Teatr na Emigracji to nie rozrywka, nie „Entertainment”, to uświadczenie narodowe, to oświata, szkolnictwo.

W tak pojętym teatrze na plan pierwszy musi wysunąć się repertuar i jeszcze raz repertuar⁶.

Mirecki wspominał, że nie był to najlepszy czas dla teatrów objazdowych. Na łamach wydawnictwa Teatru Polskiego im. Juliusza Słowackiego „Widownia i Teatr” koledzy starali się dyskredytować ich pracę w oczach publiczności. Pogoda nie sprzyjała, a puby, kina i mecze stanowiły poważną konkurencję. Mimo że w środowisku teatralnym wrócono „Sztafecie” porażkę, okazało się, że miała wyższe przychody niż inne zespoły. Zdobywała też coraz lepsze opinie, które napływały z prowincji do Zarządu ZASP-u. Powodzenie nie było jednak na tyle duże, żeby zapewnić spłatę długów, które Mirecki zaciągnął, organizując teatr. Jego zdaniem nie zmniejszało to jednak zapału zespołu do pracy. Przedstawienie prezentowane w objeździe przyjmowane było w jednych miejscach z życzliwością, ale zdarzało się też, że niechętnie i z dystansem.

Jedną z takich sytuacji wspominał po latach Ryszard Kiersnowski:

Dojechaliśmy kiedyś do obozu w Walii, gdzie widzami byli wyłącznie górnicy. Graliśmy sztukę Zapolskiej. Gdy kurtyna

zaczęła iść do góry, górnicy siedzący w pierwszym rzędzie oparli wyciągnięte nogi w buciurach na scenie. Szpigan nie mógł wytrzymać tego despektu dla sztuki i powiedział:

– Panom wygodnie tak na scenie, z nogami?

– A wygodnie, śpiewki jakieś będą?

– U nas jest sztuka, nie kabaret! – krzyknął Szpiganowicz⁷.

Bywało, że nawoływano do bojkotu spektaklu z powodu „niemoralnych treści”, co kończyło się nawet zrywaniem afiszy⁸. Część organizatorów starała się wynajmować „Sztafecie” sale nie za drogo, ale inni próbowali na nich zarobić. Mimo to pierwsze objazdy pozwoliły Mireckiemu spłacić kilka zobowiązań. Ze względów organizacyjno-logistycznych, kwatera teatru, czyli biuro i miejsce prób, znalazły się w mieszkaniu wynajmowanym wspólnie przez Mireckich i Orłowiczów.

Prasa przychylnie przyjęła oficjalną premierę londyńską, która odbyła się w maju. Zdaniem Marka Świącickiego sztuka Zapolskiej została wystawiona

z dużym wyczuciem epoki, charakterów ludzkich i dbałością o akcenty psychologiczne, które sztuki tej są motywem najistotniejszym. Całość wyszła z tego inteligentna, zgrabna i istotnie sceniczna. Jak zwykle w tego rodzaju sztukach na plan pierwszy wysunęły się postacie rysowane ostrym ryłcem satyry, przechodzącej dziś zwłaszcza w groteskę [...]. Dekoracje Tadeusza Orłowicza, jak zwykle, pomysłowe i dobre⁹.

Mimo że na premierze sala w Ognisku Polskim była wypełniona, to podczas kolejnych przedstawień nie pojawiało się już tylu widzów. Zespół wrócił do występów wyjazdowych. Mirecki zamówił u Ryszarda Kiersnowskiego nową sztukę. Do zespołu dołączyły także dwie pary aktorskie: Maryna i Jan Buchwaldowie oraz Maria Sznuć i Zbigniew Blichewicz, które wniosły „w posagu” drugi samochód. Odczuwając potrzebę wsparcia w kwestiach literackich oraz reżyserskich, Mirecki nawiązał współpracę z Ziemowitem Karpińskim oraz Bronisławem Przyłuskim. Wiązało się to ze wzrostem kosztów i koniecznością zaciągnięcia kolejnych pożyczek. Nie osłabiło to jednak wiary w korzyści, jakie miały przynieść dwie nowe premiery. Zespół przygotował je równoległe, pod opieką Karpińskiego. *Męża i żonę* Fredry reżyserował Mirecki, a komedię Kiersnowskiego *Trzeci odchodzi* – Blichewicz. Podczas prób do pierwszej z nich odszedł Szpiganowicz. Miał grać jedną z dwóch głównych ról – *Męża*, ale otrzymał stałą pracę w londyńskim metrze i wybrał stabilizację życiową. Na jego miejsce przyszedł Zbigniew Butrym, który zamieszkał w domowej siedzibie „Sztafety”. Dzięki dodatkowym umiejętnościom, jak obsługa maszyny do pisania, został również sekretarzem teatru. Także Ryszarda Kiersnowskiego warunki życiowe zmusiły do opuszczenia zespołu, co doprowadziło do kolejnych zmian obsadowych. Dekoracje oraz kostiumy wciąż pozostawały w rękach Orłowiczów. Intensywna praca do obu sztuk ruszyła na najwyższych obrotach.

Próby odbywały się w mieszkaniach (*Trzeci odchodzi* u Buchwaldów, a Fredro w siedzibie „Sztafety” – u Mireckich i Orłowiczów), które przypominały tętniące pracą do późnych godzin nocnych warsztaty. Przy okazji nowych premier kolejny numer „Sztafety Teatralnej” zwiększył objętość. Teksty Tymona Terleckiego i Zygmunta Nowakowskiego znacząco podniosły prestiż wydawnictwa.

Tymczasem liczba teatrów prowadzących działalność objazdową zaczęła wzrastać (Teatr Polski im. Słowackiego pod auspicjami Konfraterni Artystów, Teatr Komedii Leopolda Skwirczyńskiego, Teatr Nowy Stanisława Belskiego oraz Teatr Aktora Wojciecha Wojteckiego), a konkurowanie o malejącą publiczność na emigracji nie było łatwe. Mirecki wysunął propozycję połączenia wszystkich grup pod auspicjami ZASP-u za Granicą, ale spotkało się to z odmową kolegów. Zarząd organizacji miał swoją wizję. Rozpoczął zbiórkę na zakup domu, w którym polskie zespoły miałyby swoją scenę. Odgórne zarządzenie zobowiązywało każdy z nich do sprzedaży podczas występów specjalnych cegiełek na ten cel.

Próby dobiegały końca. Mireckiemu udało się znaleźć nowego kierowcę, który miał również pełnić funkcję elektryka oraz statystować w *Mężu i żonie*. Jednak na pierwszy ogień poszła sztuka *Trzeci odchodzi* Kiersnowskiego. Prapremiera 13 września 1949 roku w Hostel Tapel House pod Londynem miała charakter ostatniej próby generalnej i zakończyła się owacją na stojąco.

„Orzeł Biały” i „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” były zgodne:

Teatr „Sztafeta” wystawił sztukę niezwykle starannie. Przedstawienie jest żywe i interesujące, mimo wielu niedoskonałości sztuki. Na podkreślenie zasługuje przede wszystkim wręcz świetne rozwiązanie plastyczne. W warunkach teatru wędrownego – a każdy zespół teatralny na emigracji jest wędrowny – scena stawia dekoratorowi zadania szczególnie trudne. Dekoracja musi być jak najbardziej syntetyczna i prosta w konstrukcji. Rozwiązanie sceniczne Tadeusza Orłowicza tworzy całość nad wyraz estetyczną i ładnie zestrojoną kolorystycznie (czerwona suknia Hanki w akcie II, na tle brązowo-szarych ścian pokoju to akcent b. mocny, ale zarazem harmonijny). Orłowicz wybija się bezsprzecznie na czoło emigracyjnych scenografów¹⁰.

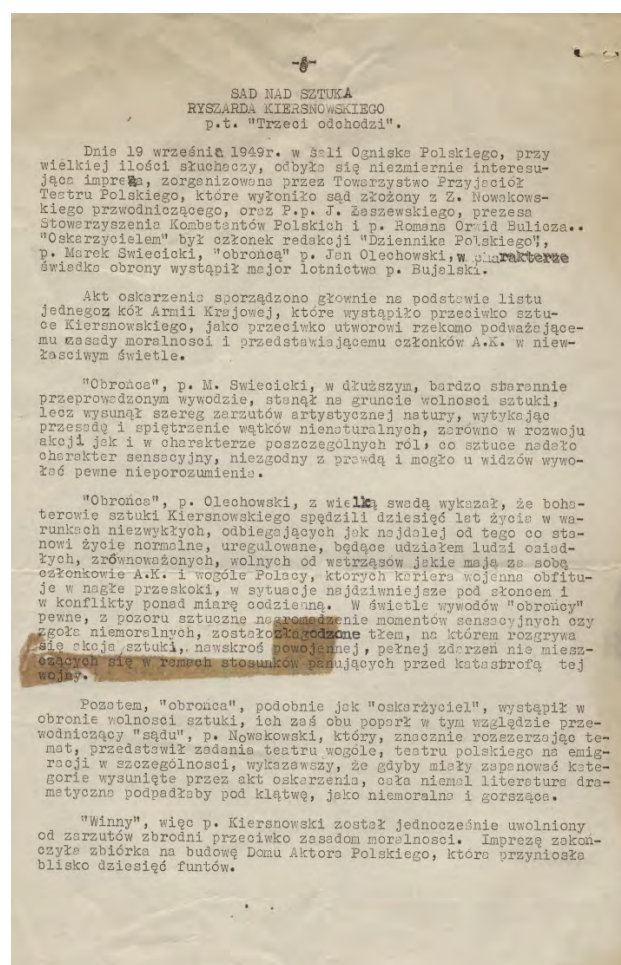
Kiersnowski potrafił z wielką znajomością sceny uczynić prawdziwą i zajmującą. Potrafił ożywić swoich bohaterów, uczynić z nich nie lalki, ale prawdziwych, współczesnych nam Polaków londyńskich, z ich kłopotami, śmiesznościami [...]. Nie dałby sobie jednak autor rady, gdyby nie wyjątkowo znakomita obsada [...]. Jest to sztuka – nie waham się tego z całym poczuciem odpowiedzialności powiedzieć – wyreżyserowana i grana świetnie. I koncepcja bohaterów i konsekwentne ich wygranie jest dociągnięte, jak nie można lepiej¹¹.

O premierze sztuki Fredry – 26 września 1949 – w Compton City wiadomo niewiele. Sam Mirecki żałował, że nie zachowała się żadna recenzja. Mimo udanego spektaklu nie był zadowolony. Sukcesy artystyczne „Sztafety”

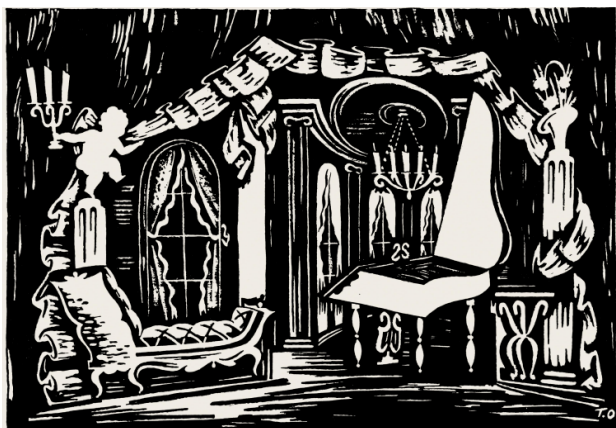
nie przekładały się na większą liczbę prezentacji. Rozwiązywano kolejne obozy przejściowe dla byłych żołnierzy. Rodacy, którzy nauczyli się języka angielskiego, przenosili się z prowincji do większych miast. Największy zawód i rozczarowanie sprawiały artystom niektóre organizacje wojskowe. Nie tylko kazały płacić za pobyt, ale zdarzało się, że pobierały procent od zysków ze spektakli.

[...] ciągle jeszcze mieliśmy dla kogo grać i wielu rodaków doceniało w pełni nasz zapał, wysiłek i osiągnięcia. Jeszcze były miejscowości, gdzie odczuwaliśmy rzecz dla nas najistotniejszą: że jesteśmy potrzebni. A potrzebni byliśmy przede wszystkim ludziom biednym, starym, chorym. Z dużą satysfakcją graliśmy dla polskich szpitali¹².

Satysfakcję przynosiły również występy dla szkół, jednak dochody wciąż były zbyt małe. Niestety ambicje zespołu, by „obudzić widza do jakiegokolwiek wysiłku myślowego, poruszyć uczucia drzemiące głęboko na samym dnie duszy”, poniosły klęskę. Widownia, chociaż często adorująca artystów, nie okazywała chęci głębszego wejrzenia w tematykę spektakli. W ramach akcji



Sąd nad sztuką Ryszarda Kiersnowskiego *Trzeci odchodzi* – dokument z Archiwum ZASP za Granicą. Zbiory IT



Tadeusz Orłowicz, projekt scenografii do *Męża i żony*.
Reprodukcja z wydawnictwa „Sztafeta Teatralna” 1949, nr 2, s. 5.

promocyjnej ukazał się reportaż *Melpomena na oponach, czyli dwanaście godzin wśród aktorów*, autorstwa Tadeusza Nowakowskiego, który towarzyszył „Sztafecie” podczas jednej z wypraw. Opisał w nim zmienną charakterystykę publiczności, a przy tym smutne, upokarzające i biedne życie zespołu wędrownego na terenie Anglii:

W pewnym hostelu zapytano dramatycznych aktorów czy będą tańczyć w krakowskich strojach. Kiedy próbowali wyjaśnić zwolennikom swojszczyzny, że sztuka przez nich grana nie przewiduje zmian choreograficznych, rzesza odsunęła się od nich z niesmakiem. Nierzadkie były także dialogi pomiędzy widownią a sceną. Kontakt to zapewne cenny, tyle że komentatorzy na ogół głośno zachwalali fizyczne zalety aktorek¹³.

Nadszedł moment, kiedy „Sztafeta” objechała już niemal wszystkie miejscowości. Mimo całkowitego poświęcenia, oddania sprawie, włożonego wysiłku, Mirecki doszedł do kresu możliwości. Sam entuzjazm nie wystarczał. Spłacać jedne pożyczki i tłumaczyć się z tych jeszcze nieuregulowanych, zmuszony był zaciągać kolejne.

[...] początkowe zadłużenie wlokło się za mną jak kula u nogi. Mimo dosyć zdrowej kalkulacji, mogłem jedynie zarabiać na komorne, jedzenie i spłacanie długów za długami. Już na uzupełnienie bielizny czy ubrania nie starczało, ani na ubezpieczenia społeczne. Długi, zmniejszane przez okres grania, zwiększały się podczas okresu prób i wystawiania nowej sztuki¹⁴.

Pocieszała jedynie perspektywa ostatniej do spłaty raty za auto. Poza tym brakowało pomysłów co do dalszego kierunku. Jednak największy cios miał dopiero nadejść. Siedmiu członków zespołu, w tym Butrym i Blichewicz ze Sznukową, zmęczonych koczowniczym trybem życia, wybrało stabilniejsze rozwiązania. Siłą rzeczy musiało się to wiązać z opuszczeniem „Sztafety”. Orłowiczowi w ślad za Buchwaldami przenieśli się na stałe do Leeds. Postawili na własną działalność i otworzyli sklepy

spożywcze. Jednak Mirecki zniósł i to. Orłowicz w przyjacielskim geście zaproponował, że wykona jeszcze ostatnią scenografię za darmo. Mirecki zaprosił do współpracy kolejną zaprzyjaźnioną parę: Lenę Zelwerowicz i Józefa Orchoń, który zaproponował wystawienie *Wojny kobiet* Eugène’a Scribe’a. Orchoń, mimo chorego serca, wierzył w leczniczą siłę sceny – „teatroterapię”. Do roli kobiecej Mirecki rozważał założycielki ZASP-u za Granicą – Marię Balcerkiewicz i Miłę Kamińską, ale ostatecznie wybrał byłą żonę Leona Schillera – Ewę Kuncewicz. Wybór do roli męskiej padł na Józefa Żelawskiego. Tym razem Mirecki wypożyczył kostiumy. Z powodu długów musiał jednak zrezygnować z programu i zadowolić się samym afiszem. Nie uniknął przy tym konieczności zaciągnięcia kolejnych pożyczek.

Premiera *Wojny kobiet* odbyła się tradycyjnie w jednym z podlondyńskich obozów, w styczniu 1950 roku. Zdaniem Mireckiego poszła całkiem nieźle. Prawdziwym triumfem było jednak spłacenie auta, które stało się jego własnością, a tym samym majątkiem teatru. Niestety, po kilku przedstawieniach, z powodu harmonogramu „z rozdzielnika”, nastąpiła przerwa w graniu. Naraziło to „Sztafetę” na kolejne straty finansowe. Wtedy pojawiła się propozycja występu w obozie polskich robotników leśnych w Kielder, ponad 500 mil na północ, w dalekich górach przy granicy Anglii ze Szkocją. Oczekująca na „Sztafetę” delegacja wątpiła, czy zespół w ogóle dotrze. Organizatorzy mieli jedynie symboliczne wynagrodzenie za występ, dlatego hojnie ugościli artystów biesiadą, a niecodzienne wydarzenie przybrało postać święta.

Hostel ten liczy około 120 mieszkańców, w tym 70-ciu Polaków. Teatr dramatyczny nigdy tam nie dotarł. Byliśmy pierwszym zespołem teatralnym, który tam zawitał, oprócz nas był tam tylko balet – raz. Tam w górach jest obecnie w pełni zima, śnieg i mróz. Drogi kręte i wąskie są normalnie trudne to jazdy, zimą przy gołolodzi stają się niebezpieczne¹⁵.

Następnego dnia, w drodze powrotnej, podczas manewru na drodze doszło do wypadku. Kierowca nie miał odpowiedniego doświadczenia. Mirecki opisał wydarzenie w długim liście do ówczesnego Prezesa ZASP-u Leopolda Pobóg-Kielanowskiego.

Samochód nam wpadł w ślizg, rozbił się o przydrożne drzewo, a następnie zleciał z szosy i wywrócił się. Można śmiało powiedzieć, że wyjątkowo szczęśliwym okolicznościom zawdzięczamy życie. Jedynie moja żona odniosła rany głowy i to niegroźne. Poza tym cały zespół wrócił bez szwanku¹⁶.

Mirecka została przez kilka dni pod obserwacją w szpitalu, po czym wróciła pociągiem do Londynu. W tym czasie reszta „Sztafety” przygarnięta przez hostel Kielder otoczona została serdeczną opieką. W drodze powrotnej artyści podróżowali samochodem wynajętym przez Konfraternię.

[...] miałem nadzieję na wyprowadzenie teatryku z kłopotów finansowych. Całym moim dorobkiem był wóz, który jest podstawą kalkulacji objazdowego teatryku. Niestety samochód mój jest zupełnie roztraskany i nie wiadomo, czy jego naprawa się skalkuluje. A ciosem dla mnie ostatecznym jest to, że ubezpieczalnia nie wypłaci mi za ten wypadek nawet jednego szylinga¹⁷. [...] Tak więc za jednym zamachem straciłem wszystko. [...] ostatnie zarobione pieniądze poszły na konta związane z wypadkiem i powrotem do Londynu, bez możliwości kontynuowania widowiska, które nawet w połowie nie zostało wygrane. Pozostały mi tylko długi, o których coraz natarczywiej przypominają mi wierzyciele. Gdy do tego wszystkiego dodam, że leżę chory na skutek przeziębienia nabytego w drodze, to będzie Pan Prezes miał pełny obraz mojej niewesołej sytuacji. Po prostu jestem zrujnowany. Tak wygląda człowiek, który [...] chciał prowadzić teatr na emigracji. [...] byłem w tym szaleństwie bardzo odosobniony. Ryzyko ponosiłem sam jeden, żadna bowiem instytucja polska samochodu zwrócić mi nie może, mimo że teatr pełnił funkcję społeczną [...]”¹⁸.

To był koniec „Sztafety”. Artyści – łącznie z Mireckim – zmęczeni warunkami, zwątpili w sens podobnej działalności. Wśród pozostałych planów repertuarowych pozostały niezrealizowane *Maria Stuart* Słowackiego, *Ptaki Arystofanesa* w parafrazie Przyłuskiego i *Cyrulik sewilski* Beaumarchais’go. 26 września 1951 roku zmarł Józef Orchoń, 14 kwietnia 1955 roku Józef Żelawski, a Ewa Kuncewicz resztę życia spędziła jako rezydentka klasztoru. Dla całej trójki role w „Sztafecie” były ostatnimi,

jakie zagrali w życiu. Sąd Koleżeński ZASP-u upominał się o rozliczenie zadłużenia¹⁹. Mirecki, jako chwilowy dyrektor Teatru Polskiego im. Juliusza Słowackiego, wystawił *Majstra i czeladnika*, który był w planach repertuarowych „Sztafety”.

Zespół

założyciel, reżyser, aktor: Wiesław Mirecki

aktorzy: Maryna Buchwaldowa, Hanna Szeliga, Ewa Kuncewicz, Maria Sznuć, Zbigniew Blichewicz, Jan Buchwald, Zbigniew Butrym, i Józef Orchoń

aktorzy, którzy brali udział w próbach, ale ostatecznie nie wystąpili:

Hanna Dorwska, Karol Dorwski, Stanisław Szpiganowicz

scenograf: Tadeusz Orłowicz

kostiumy: Wanda Baczyńska, Hanna Szeliga

literat: Bronisław Przyłuski

współpraca:

reżyser: Ziemowit Karpiński

literat: Ryszard Kiersnowski

kierowca i pracownik techniczny: Stanisław Szpiganowicz

„Sztafeta Teatralna” – kwartalnik (nr 1, 2)

redakcja: Wiesław Mirecki

komitet redakcyjny: Bronisław Przyłuski, Wiesław Mirecki,

Tadeusz Orłowicz

autorzy tekstów: Zygmunt Nowakowski, Tymon Terlecki, Stanisław

Szpiganowicz

Przypisy

- 1 Wiesław Mirecki, *Wozem Tespisa po obcych drogach*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 105–115.
- 2 Tamże, s. 122.
- 3 List Wiesława Mireckiego do Zygmunta Nowakowskiego, 30 sierpnia 1949, Archiwum ZASP za Granicą, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.
- 4 Stanisław Szpiganowicz, *Teatr na emigracji*, „Sztafeta Teatralna” 1949, nr 1.
- 5 R. Krzyczkowski, list do Zygmunta Nowakowskiego, 24 sierpnia 1949, Archiwum ZASP za Granicą, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.
- 6 List Wiesława Mireckiego do Zygmunta Nowakowskiego, 30 sierpnia 1949, Archiwum ZASP za Granicą, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.
- 7 Ryszard Kiersnowski, *Szpiganowicz — aktor, bileter, człowiek*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” ze stycznia 1974.
- 8 W jednym z obozów lokalny duszpasterz nie dopuścił z tego powodu do występu, zob. Wiesław Mirecki *Pod reflektorem*, „Sztafeta Teatralna” 1949, z. 2
- 9 M. Św. [Marek Święcicki], *Ich czworo*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 18 maja 1949.
- 10 Kazimierz Sowiński, „Trzeci odchodzi” w *Teatrze Sztafeta*, „Orzeł Biały” 1949, nr 31 (369) (30 lipca).
- 11 Antoni Bogusławski, *Trzeci odchodzi*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 30 lipca 1949.
- 12 Wiesław Mirecki, *Wozem Tespisa po obcych drogach*, dz. cyt., s. 144–145.
- 13 Tadeusz Nowakowski, *Melpomena na oponach czyli dwanaście godzin wśród aktorów*, „Orzeł Biały” 1949, nr 33.
- 14 List Wiesława Mireckiego do Leopolda Pobóg Kielanowskiego z 1950 roku, Archiwum ZASP za Granicą, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.
- 15 Tamże.
- 16 Tamże. Patrz również: *Wypadek Sztafety*, „Orzeł Biały” 1950, nr 6.
- 17 Jak się bowiem okazało, ubezpieczenie obejmowało jedynie wypadki kolizyjne.
- 18 List Wiesława Mireckiego do Leopolda Pobóg Kielanowskiego, dz. cyt.
- 19 „Z życia ZASP-u”, listopad 1950 – marzec 1951, Archiwum ZASP za Granicą, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

Warsztat Teatralny

Londyn 1955–1957

Pięć lat po rozwiązaniu „Sztafety” Wiesław Mirecki raz jeszcze podjął próbę stworzenia teatru. Nauczony doświadczeniem poprzedniej porażki znalazł formułę działania dopasowaną do możliwości artystów utrzymujących się na co dzień z pracy w innym zawodzie, często z prostej pracy fizycznej. Istotę pomysłu ujmowała nazwa: Warsztat Teatralny. Chodziło o stworzenie możliwości wspólnej pracy artystycznej ludziom, którzy mogli poświęcić scenie jedynie ułamek swojego czasu, przy świadomości, że nie zawsze będą mieli możliwość starannego dopracowania przedstawień. Było to utrudnienie, ale zarazem dawało pewną swobodę. Korzystając z niej, Mirecki wybierał sztuki nowe lub rzadko grane, których wystawienie mogło przyciągnąć uwagę. W czasie istnienia zespołu ukazały się też trzy numery nieregularnego czasopisma pod nazwą „Warsztat Teatralny”, które równocześnie pełniło funkcję programu do spektakli. Publikowano tam artykuły oraz dyskusje na temat sytuacji teatru i dramatu na emigracji.

Opisując ciężkie warunki pracy artystów na obczyźnie, Mirecki nie bał się pisać prawdy o emigracyjnej rzeczywistości. I tak już w pierwszym numerze znalazła się smutna konkluzja dotycząca „teatru emigracyjnego, którego nie ma – nie żyje”

...mimo że są i nawet dość liczne, szczególnie w Londynie przedstawienia. Teatr to ciągłość pracy, to zespół ludzi, dla których praca na scenie jest chlebem dnia powszedniego, to wreszcie, w wypadku teatru emigracyjnego, obsługiwane tą pracą całości uchodźczego społeczeństwa. [...] dwa zasadnicze składniki potrzebne na istnienie teatru: widz i aktor, ciągle istnieją, a teatru nie ma. Powodem jest ogólna postawa społeczeństwa emigracyjnego wobec zagadnienia polskiego teatru na uchodźstwie. [...] Walka o teatr została przegrana. My, aktorzy, ponosiliśmy samotnie całe jej ryzyko, tak jak ponosimy je dziś, w naszej pracy sporadycznej, marginesowej, amatorskiej¹.

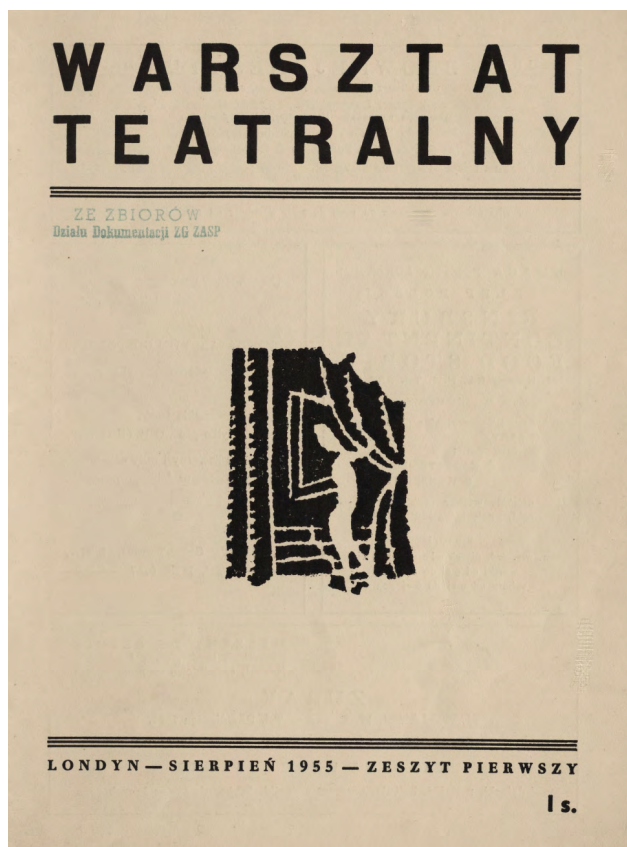
Nietrudno usłyszeć w tych słowach echa osobistej sytuacji. Rok 1954 był dla artysty szczególnie trudny. Po raz pierwszy teatrem mógł zajmować się jedynie dorywczo, pracując na co dzień jako pomywacz w restauracji. Inspiracją do zmiany było przygotowanie na początku stycznia 1955 wieczoru jednoaktówek Teodozji Lisiewicz w ramach Teatru Sztuk Czytanych w sali Ogniska Polskiego. Poznał wówczas autorkę, która namówiła go do wyreżyserowania jej *Słoneczników* i wyjazdu z tą sztuką do polskich ośrodków w Niemczech i Francji. Zaletą *Słoneczników*

(wystawionych wcześniej przez Polski Teatr Dramatyczny pod auspicjami Konfraterni Artystów w reż. Wacława Radulskiego, prem. 29 lipca 1949) była kameralna, żeńska obsada, którą w przedstawieniu Mireckiego stanowiły: Romana Pawłowska, Hanna Mirecka i autorka. Premiera odbyła się 6 maja 1955 w Mannheim. Przez trzy tygodnie zespół występował dla żołnierzy Polskich Kompanii Wartowniczych² w Niemczech (Kaiserslautern, Pirmasems), we Francji (Verdun i Paryż); po powrocie spektakl pokazano w londyńskim Ognisku Polskim. Powodzenie i sukces finansowy imprezy dały Mireckiemu optymizm, potrzebny do rozpoczęcia nowej inicjatywy.

Pierwszym przedstawieniem Warsztatu Teatralnego był *Dzień Dominika*, debiut dramaturgiczny poety Kazimierza Sowińskiego. Próby trwały niemalże codziennie przez dwa miesiące. Aktorzy brali w nich udział za darmo. Utrzymywali się z pracy fizycznej, pracując jako: „służebnica domowa, barmanka, robotnik fabryczny, urzędnik bez etatu, malarz pokojowy i kuchenny pomywacz”³. Po premierze (26 sierpnia 1955) przedstawienia grane były w niedzielę i poniedziałki przez miesiąc. Aktorzy dostawali po 10 szylingów od spektaklu. W „Warsztacie Teatralnym” Mirecki pisał o ruinie życia teatralnego, zmarnowanej dobrej woli i heroicznym wysiłku ludzi, którzy walczą o istnienie teatru polskiego na wychodźstwie. Cytując przychylne recenzje, chciał utrwalić ulotność wykonywanej przez siebie sztuki:



Słoneczniki – obsada i realizatorzy.
Fot. Władysław Bednarski



Pragniemy bowiem, by o nas i za nas, o tym, co chcemy grać i jak chcemy grać, mówiła nasza praca, by z niej, z tego, co konkretnie widzowi pokażemy, odczytywano nasze chęci i artystyczne zamiary. Z tym większą satysfakcją możemy dziś stwierdzić, że trud nasz zauważono, wyniki jego doceniono, a zamiary nasze, z pracy naszej właśnie, odczytano⁴.

Tymon Terlecki powitał inicjatywę Mireckiego z nadzieją i ostrożnym optymizmem, wskazując na zobowiązującą tradycję tej nazwy – prace dyplomowe wydziału reżyserii PIST, nazwane przez Schillera właśnie Warsztatem Teatralnym:

Prawdę mówiąc, był to poza „Redutą” z wczesnego okresu – jedyny teatr eksperymentalny nie naznaczony żalosnym piętnem dyletantyzmu. Po latach nazwa Warsztat Teatralny wraca jako nazwa i hasło nowego usiłowania, które pragnie przerwać śmiertelny bezwład teatru na emigracji. Wyszło ono od p. Wiesława Mireckiego, wychowanka wydziału sztuki aktorskiej wspomnianego Instytutu, świadka i uczestnika przedwojennych przedstawień Warsztatu. [...] Wyreżyserował sztukę p. Mirecki, z dobrym wyczuciem jej charakteru, z dbałością o słowo, ze starannością nawet w drobnych szczegółach⁵

Zauważając, że miarą ambicji artystów jest własne pismo, odnotował, że nie określono w nim bliżej założeń nowego przedsięwzięcia. Sformułował więc własne postulaty programowe:

Teatr na emigracji można odbudować, a raczej powoli odbudowywać rzetelną pracą. Tylko tak można przywrócić wiarę sobie samemu i odzyskać zaufanie społeczeństwa. To jest droga Warsztatu Teatralnego. Powinien być tym, co w języku teatru określa się jako „studio”, miejscem zespołem, grupą ludzi dobrej i twardej woli, która zaczyna pracę od gruntu, pracę stawia nad doraźny efekt, nie dopuszcza żadnych kompromisów⁶.

Opinie innych recenzentów były podobne w tonie. Jan Bielatowicz pisał:

Przedstawienie było poważnym osiągnięciem autora, reżysera i aktorów. [...] Wystawienie tej sztuki przynosi zaszczyt Warsztatowi Teatralnemu i reżyserii Wiesława Mireckiego, który wydobyl z sztuki równie umiejętnie jej walory poetyckie, jak też realistyczny koloryt okupacyjny i akowski. Szczególne uznanie należy wyrazić Mireckiemu za spokojny i nieafektowany ton rozmów konspiracyjnych. Aktorzy [...] trochę się gubili w swoich kwestiach, prócz Mireckich, ale [...] zagrali z właściwymi sobie talentami⁷.

Największym entuzjazmem wykazał się Janusz Kowalewski na łamach „Orła Białego”:

Świetna sztuka! Napisana z poetycką subtelnością, grana z talentem, wyreżyserowana starannie, dekoracja – piękna, przekonywująca. Wszystko razem: prawdziwy, świetny teatr. [...] teatr emigracyjny idzie w górę, i kto wie, czy nie stanie się „teatrem ogromnym”. [...] możemy być dumni, bo to całkowicie nasze osiągnięcie. Wydaje mi się, że nasz teatr emigracyjny wchodzi w nową fazę. [...] Tandeciarze mówili, że sztuka jest niesceniczna i bezbożna... Reżyser Wiesław Mirecki nie uląkł się terroru tandeciarzy i sztukę wystawił. Już za to samo, za inteligencję i odwagę, nawet gdyby wystawił ją źle – należy mu się uznanie. A zasługuje na uznanie tym większe, że wystawił ją dobrze. Potrafił zgrać cały zespół w tych – pamiętajmy jak trudnych, niemal katorżnych – warunkach emigracyjnych, gdzie każdy prawie aktor pracuje, i to ciężko, zarobkowo poza teatrem cały dzień. [...] Co do jednego tylko nie zgodzę się z Mireckim [...], że „Walka o teatr została przegrana”. Nie. Walka o wielki teatr polski na emigracji została podjęta na nowo. I walka ta będzie wygrana⁸.

Sukces pozwolił zwrócić koszty wystawienia *Dnia Dominika* i symbolicznie podzielić resztę przychodu między wykonawców.

W trakcie poszukiwania kolejnego tytułu Mirecki dowiedział się, że Ferdynand Goetel ma niedokończony tekst *Odmłodzony Mr. Gill*. Reżyserię zaproponował wychowanka PIST-u Reginie Kowalewskiej, która niedawno przyjechała do Londynu. Oczekując na dokończenie tekstu przez Goetla, przygotował inscenizację komedii Józefa Korzeniowskiego *Panna mężatka* z myślą o powtórzeniu sukcesu wyprawy na kontynent ze *Słonecznikami*. Pomiedzy świętami Bożego Narodzenia



Dzień Dominika. Na zdjęciu od lewej: Artur Butsher (Joachim), Jadwiga Butsherowa (Babcia), Haneczka Żywinianka (Elżunia), Wiesław Mirecki (Pan Jaś). Fot. z pisma „Warsztat Teatralny”, nr 2.

1955 i w pierwszych dniach stycznia roku następnego zespół odwiedził żołnierzy Polskich Kompanii Wartowniczych we Francji i Niemczech. Aktorzy wykorzystywali na ten czas prywatne urlopy w miejscach pracy. Przyjęcie było niesłychanie serdeczne, organizacja objazdu i opieka – wzorowe. W trzecim numerze „Warsztatu...” Mirecki przytoczył cytaty z recenzji opublikowanej w wydawanym przez środowisko PKW czasopiśmie „Ostatnie Wiadomości”. Świadczyły o celowości wysiłku i zadowoleniu gospodarzy: „wartownicy mieli rzadką okazję oglądać teatr polski z prawdziwego zdarzenia”, „wybór sztuki okazał się bardzo trafny”, „wizyta Warsztatu Teatralnego była pełnym sukcesem, oby wkrótce powtórzonym”⁹.

Po powrocie do Londynu Mirecki zajął się kontynuacją przygotowań do premiery dramatu Goetla, która okazała się o wiele trudniejsza. Na próby zespół Mirecki dostał bezpłatne lokale Związku Rzemieślników, Związku Inwalidów i klubu Ogniska Polskiego. Po latach wspominał:

Niestety coraz częściej odczuwałem skutki zbyt dużego wysiłku, jakim było połączenie ciężkiej pracy fizycznej z pracą teatralną, i to różnorodną: organizacyjną, aktorską, redakcyjną. Mimo sukcesów nadchodziły chwile kompletnego zniechęcenia¹⁰.

Premiera *Odmłodzonego Mr. Gilla* odbyła się 22 czerwca 1956 w Ognisku Polskim. W towarzyszącym jej trzecim

numerze czasopisma „Warsztat...” Mirecki po raz kolejny dzielił się przemyśleniami, będącymi wyrazem zmęczenia i frustracji, a zarazem stanowiącymi formę podsumowania wysiłków teatru na emigracji (uzupełniają obraz, jaki w swoim notatniku zapisał Stanisław Szpiganowicz, o czym w następnym numerze „Monitora”). Pisał:

Warsztat Teatralny nie jest teatrem lub raczej jest nim od czasu do czasu. Są to sporadyczne przedstawienia realizowane przez ludzi teatru, którzy scenie mogą poświęcić jedynie margines swego czasu, wolny od zajęć i pracy fizycznej. „Warsztat” gra rzadko. Między *Dniem Dominika* Sowińskiego a *Odmłodzonym Gill'em* Goetla upłynęło trzy czwarte roku. [...] pragnęlibyśmy pracować wydajniej, nie jesteśmy jednak w stanie. Warunki, w jakich prowadzimy naszą działalność [...] są okropne. Często jesteśmy na granicy wytrzymałości fizycznej i psychicznej. Siła, która pozwala nam doprowadzić podjętą rzecz do końca, [...] to raczej stan zaciętego fanatyzmu. Trudności są rozliczne i we wszystkich dziedzinach. Ustalenie próby to każdorazowa łamigłówka, często rebus nie do rozwiązania. Zespół jest bowiem prawie nieuchwytny. Gdy aktor-pomywacz kończy swoją pracę, aktor-barman ją zaczyna; gdy obaj zdołają stawić się na próbę, wtedy właśnie aktor-kolejarz musi mieć swój dyżur na stacji; gdy wszyscy trzej wreszcie jakoś czas próby uzgodnią, okaże się wtedy, że aktor-magazynier ładuje w tym czasie samochody. A każdy przecież posiada jeszcze troski domowe, rodzinę, dzieci

i związane z tym obowiązki. Do tego dochodzi brak miejsca na próby, brak sceny do grania, brak środków materialnych. Do tego dochodzi sprawa bardzo istotna: zmęczenie po pracy fizycznej, kiedy z pewnością łatwiej jest pomyśleć o odpoczynku, niż zmuszać organizm do wymagającej skupienia intensywnej pracy na próbach. By w tych warunkach porywać się na działalność teatralną, więcej – bo na teatr literacki, na dramat, trzeba istotnie w sposób najbardziej ryzykowny mierzyć siły na zamiary. Druga nasza premiera, a właściwie druga prapremiera, dowodzi, że mimo wszystko potrafimy zamiar urzeczywistnić. Ale jakim kosztem? Jaką cenę musi płacić aktor za swe prawo do teatru? Uważamy, że czas najwyższy, by pewne sprawy stawiać jasno i otwarcie, uważamy, że skoro nikt tego za nas nie uczynił, musimy sami głosić gorzką prawdę o aktorze. [...] Jeżeli pozostaliśmy tutaj, to z pobudek pozytywnych. Gdy padły hasła masowej emigracji, widzieliśmy stojące przed aktorem, teatrem, wielkie zadanie do spełnienia, posłannictwo jedyne w dziejach sceny polskiej. [...]

Zdecydowaliśmy się na pracę w warunkach ciężkich, bez widoków na rozwój, ale właśnie w imię tej służby, naszej aktorskiej powinności. Utwierdzano nas w tym przekonaniu, mówiono: grajcie, jeźdźcie, to wasze zadanie. Gdy w PKPR przygotowywano się do życia cywilnego na uchodźstwie, myśmy jeździli z teatrem. Mieliśmy jednak podstawy materialne, gaże, była organizacja i opieka. Kiedy jednak skończyło się „przysposobienie” — życie cywilne spoczęło na nas całym ciężarem. Graliśmy jednak dalej. Obiecywano nam, że znajdą się materialne środki, przekonywano, że teraz właśnie jesteśmy najpotrzebniejsi. Więc jeździliśmy dalej. Żle ubrani, marznący zimą, duszący się latem w ciasnych, starych wozach urągającym przepisom bezpieczeństwa. Kiwali z politowaniem głowami angielscy policjanci, zatrzymujący na drogach te nasze cudem jeżdżące graty. Objazd kończył się czasem niespodzianie w szpitalu. Można było bez nadużywania tego zwrotu powiedzieć, że jeździliśmy z narażeniem życia. Aż się skończyło. Nie starczyło sił, zdrowia, nie spełniła się żadna dawana nam obietnica. Poszliśmy do fabryk, kuchni, na lokajską służbę. Nikt się naszym losem nie zainteresował, nikt palcem nie ruszył, by znaleźć nam jakie możliwe zajęcie. [...]

Jednak nie o zmarnowane lata nam już chodzi, nie o poprawę bytu; żadnej też roboty się nie wstydzimy. Chodzi nam o zatracenie sensu naszego tu pobytu. [...] W takich warunkach jak obecnie nie pociągniemy naszej działalności długo. W takich warunkach możemy dojść tylko do ostatecznego wniosku, że jesteśmy tu niepotrzebni, że dla emigracji zarobkowej, drobno-kapitalistycznej, której znaczny procent nie myśli powracać do ż a d n e j Polski, wystarczy bar, dancing i konkursy piękności. Wybaczcie mi Rodacy...¹¹

Ciekawe, że ten gorzki artykuł został przedrukowany w kraju („Teatr” 1956, nr 20) i nie był to raczej dowód odwilżowego otwarcia na sprawy emigracji.

Na tę premierę czekano w polskim Londynie z zaciekawieniem. Ferdynand Goetel, przed wojną niezwykle popularny autor książek podręcznych i głośnej książki

o faszyzmie, w czasie wojny w zarządzie Stołówki Rady Głównej Opiekuńczej (tak zwanej Kuchni Literackiej) w Warszawie, zarejestrowany w Propagandamt, a równocześnie działający w konspiracyjnym życiu literackim (między innymi redagował z Wilamem Horzycą miesięcznik „Nurt”) w 1943 za zgodą Delegatury Rządu na Kraj uczestniczył w delegacji, która z inicjatywy Niemców udała się do Katynia po odkryciu tam grobów polskich oficerów. Z tego powodu po wojnie oskarżany był przez władze krajowe o kolaborację, ścigany listami gończymi, a jego książki usunięto z bibliotek. Uciekł z Polski w grudniu 1945, trafił do 2. Korpusu we Włoszech, później zamieszkał w Londynie, gdzie aktywnie uczestniczył w życiu kulturalnym, m.in. systematycznie pisał do „Wiadomości”.

Recenzje z przedstawienia dostrzegały mankamenty opartej na motywie faustowskim fantastyczno-naukowej sztuki Goetla, ale doceniały inscenizację Kowalewskiej.

Tymon Terlecki w obszernym artykule na łamach „Wiadomości”¹² przypomniał wcześniejsze dokonania dramaturgiczne autora (dramat *Samuel Zborowski* wystawiony w 1929 w Teatrze Polskim w Warszawie przez Schillera, groteskę fantastyczną *Król Nikodem*, napisaną wspólnie z Rafałem Malczewskim a wystawioną w 1930 we Lwowie w reż. Wacława Radulskiego oraz pisany w czasie wojny, niezachowany dramat *Wrzesień*, odnoszący się do kampanii wrześniowej). Umieścił sztukę w kontekście literatury science fiction od Jules’a Verne’a, przez Aldousa Huxleya (*Nowy wspaniały świat*) po sztukę Charlesa Morgana *The Bourning Glass*; w odniesieniu do tematu odmładzania przypomniał jeszcze „dość monstrualny pięciodram” *Back to Methusalah* George’a Bernarda Shawa. Szczegółową analizę treści podsumował opinią, że w sztuce Goetla jest „nieco słabizn konstrukcyjnych, nieco arbitralności”, ale w sumie „to rzecz interesująca i cenna [...], głos pisarza-humanisty, głos Europejczyka, człowieka Zachodu. [...] jest w nim coś z manifestu i coś z wyznania wiary”. Odnosząc się do inscenizacji, krytyk podkreślał jakość roboty reżyserskiej („Regina Kowalewska nie uległa pokusie improwizacji, pierwszych z brzegu schematów, błagi, roboty na pokaz, aby się wydawało, aby przelazło. Zbudowała widowisko od wewnątrz, od tekstu i jego sensu, oparła je na rzetelnej analizie i cierpliwym szukaniu wyrazu aktorskiego”). Docenił wyjątkową jak na zwyczaj sceny emigracyjnej scenografię (trzy obrazy sceniczne, a nie tylko jeden) – Tadeuszowi Terleckiemu, artyście-malarzowi debiutującemu jako scenograf, przyznał „złote ostrogi dekoratorskie”, zwracając przy tym uwagę, że „jest jeszcze w tej robocie zbyt wiele mierzenia sił na zamiary”. Pochwalił również liczny jak na warunki emigracyjne dziesięcioosobowy ансамble aktorski za grę zespołową, a całe przedsięwzięcie uznał za „piękną usługę oddaną pisarzowi emigracyjnemu i teatrowi emigracyjnemu”.

Terlecki odniósł się też ogólnie do inicjatywy Mireckiego („Warsztat Teatralny [...] nie zawiódł wzbudzonych oczekiwania. [...] Odciał się od praktyk, które tak bardzo

szkodziły teatrowi wychodźczemu”) i szczegółowo do jego artykułu *Prawda o aktorach*, komentując, że część winy za stan sceny emigracyjnej spada na samo środowisko teatralne, a sam Warsztat Teatralny jest dowodem na to, że na scenie emigracyjnej „zaczął się ruch ozdrowieńczy od podstaw, od świadomości artystycznej”.



Odmlodzony Mr. Gill. Wiesław Mirecki w roli tytułowej.
Fot. Władysław Bednarski

Podobne w tonie były głosy innych recenzentów: Zdzisława Stahla w „Orle Białym”¹³, Jana Bielatowicza¹⁴ czy Juliusza Sakowskiego¹⁵, przy czym Bielatowicz z Sakowskim różnili się w ocenie samego dramatu. Dla Sakowskiego to nowatorski „Faust ery atomowej”, zdaniem sceptycznego Bielatowicza „mogłaby z tego powstać ciekawa komedyjka, niestety traktuje [autor] całą problematykę i postacie z uroczystą i zabójczą powagą”.

W podsumowaniu sezonu teatralnego Jan Ostrowski na łamach „Orła Białego” przypisał teatrowi Mireckiego rolę „odwodów strategicznych i dzwonka alarmowego teatrów emigracyjnych”, a artykuł *Prawda o aktorach* nazwał ważnym głosem artysty, który mierzy się z obojętnością¹⁶.

Mirecki zamierzał wystawić jeszcze dwie nowe sztuki – utwory Jerzego Pietrkiewicza i Mariana Czuchnowskiego. Miał nadzieję, że jego artykuły wywołają jakąś reakcję w społeczeństwie emigracyjnym. Ale nic się nie zmieniło. W obliczu piętrzących się trudności realizacyjnych i propozycji etatu w Teatrze Dramatycznym w Warszawie Mirecki zakończył działalność Warsztatu i w 1958 roku wrócił do kraju.

Zespół

reżyserzy: Wiesław Mirecki, Regina Kowalewska.

scenografowie: Jan Smosarski, Tadeusz Terlecki.

administracja: Bohdan Doliński.

aktorzy: Beata Ostrowska, Romana Pawłowska, Barbara Reńska,

Hanna Mirecka, Teodozja Lisiewicz, Jadwiga Butscherowa,

Haneczka Żywinianka, Maria Arczyńska, Józef Bzowski, Stanisław

Kostrzewski, Stefan Laskowski, Wiesław Mirecki, Władysław Prus-

-Olszowski, Artur Butscher, Stanisław Szpiganowicz, Stanisław

Wujastyk, Zygmunt Rewkowski, Roman Ratschka.

Przypisy

- [Wiesław Mirecki], *Życie teatru*, „Warsztat Teatralny” 1955, nr 1, s. 7.
- Polskie Kompanie Wartownicze – ostatni ślad Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie, podlegały Naczelnemu Dowództwu Amerykańskich Sił Zbrojnych w Europie. Zajmowały się służbą wartowniczą, wykonywały też prace budowlane i transportowe. Funkcjonowały od 1945 roku, początkowo liczyły ok. 40 tys., a od grudnia 1947 11–12 tys. żołnierzy. Ich liczebność stopniowo zmniejszono. Zlikwidowane w 1968, w formie szczątkowej przetrwały do lat 90.
- Życie teatru*, „Warsztat Teatralny” 1955, nr 2, s. 4.
- Wiesław Mirecki, *Pierwszy krok*, „Warsztat Teatralny” 1955, nr 2, s. 1.
- Tymon Terlecki, *Londyński Warsztat Teatralny*, „Wiadomości” 1955, nr 40; fragmenty przedr. w: Wiesław Mirecki, *Wozem Tespisa po obcych drogach*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 208–209.
- Tamże.
- JB [Jan Bielatowicz], „Dzień Dominika”, „Życie” 1955, nr 37.

- Janusz Kowalewski, „Dzień Dominika”, „Orzeł Biały” 1955, nr 37; fragmenty przedr. w: Wiesław Mirecki, *Wozem Tespisa...*, dz. cyt., s. 209–210.
- Czołówka Warsztatu Teatralnego*, „Warsztat Teatralny” 1956, nr 3, s. 7.
- Wiesław Mirecki, *Wozem Tespisa...*, dz. cyt., s. 217.
- [Wiesław Mirecki], *Prawda o aktorach*, „Warsztat Teatralny” 1956, nr 3, s. 1, 4.
- Tymon Terlecki, *Sztuka Goetla*, „Wiadomości” 1956, nr 30; fragmenty przedr. w: Wiesław Mirecki, *Wozem Tespisa...*, dz. cyt., s. 217–219.
- Zastępca [Zdzisław Stahl], „Odmlodzony Mr. Gill”, „Orzeł Biały” 1956, nr 28.
- J.B. [Jan Bielatowicz], „Mr. Gill”, „Życie. Katolicki tygodnik religijno-kulturalny” 1956, nr 32.
- Juliusz Sakowski, „Odmlodzony Mr. Gill”, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 30 czerwca 1956 (nr 155).
- n [Jan Ostrowski], *Polskie życie kulturalne. Z życia teatru i Polonii*, „Orzeł Biały” 1956, nr 34.

W Encyklopedii Teatru Polskiego pracujemy nad zgromadzeniem obszerniejszej wiedzy na temat polskich artystów i teatrów pracujących poza krajem – w przeszłości i obecnie. Uzupełniamy biogramy i historię zespołów, integrujemy wiedzę o archiwaliach, poddajemy badaniu zbiór zdeponowany w 2008 roku w Instytucie Teatralnym przez Irenę Delmar-Czarnecką, prezesa ZASP-u za Granicą (pisze o tym zbiorze na łamach „Monitora” Piotr Dziewoński). We współpracy z prof. Karoliną Prykowską-Michalak oraz jej zespołem badawczym tworzymy specjalną mapę teatralnej działalności polskich emigrantów na wszystkich kontynentach. Niektóre historie będziemy publikować również w naszym piśmie [red.].

DOROTA KOŁODZIEJCZYK

Trap Door Theatre, Chicago

Teatr Trap Door został założony w 1990 roku w Chicago przez Beatę Pilch, Amerykankę polskiego pochodzenia oraz Seana Marlowa. Przez kilka pierwszych lat teatr miał charakter wędrowny, grał na europejskich scenach: w Berlinie, Sztokholmie i Zakopanem, poszukując własnej formy ekspresji. Trap Door jest teatrem czerpiącym z tradycji europejskiego teatru modernistycznego i awangardowego. Beata Pilch, dyrektorka artystyczna, lokuje źródło swojej fascynacji teatrem w młodzieńczym doświadczeniu pracy w Teatrze Witkacego w Zakopanem, z którym Trap Door współpracuje do tej pory.

Teatr zainaugurował swoją działalność w polonijnym Chopin Theatre w Chicago inscenizacją *Wariata i zakonicy* Witkacego, oczywiście w angielskim przekładzie (czerwiec 1994). W 1996 roku młody teatr został doceniony za *Pokojówki* Jeana Geneta prestiżowym wyróżnieniem After Dark and Orgie Awards za najlepszą grę aktorską dla Seana Marlowa i była to pierwsza z bardzo wielu nagród, wyróżnień i nominacji, którymi doceniono artystyczną pracę teatru. Na swoją siedzibę Trap Door wybrał dawny warsztat maszynowy w Bucktown, niegdyśiejszej polonijnej dzielnicy Chicago. Sala mieszcząca 45-osobową widownię, ulokowana przy restauracji na Cortland Street, jest domem Trap Door do dziś. Zespół zaliczany jest do teatrów off-loop (the Loop to Chicagowskie centrum wyznaczone trasą kolejki miejskiej w kształcie pętli), czyli ulokowanych poza mainstreamem teatralnej metropolii. Ze względu na stałe miejsce prezentacji oraz pracę opartą na stałym zespole, Trap Door nie jest teatrem typowym dla amerykańskiego rynku. Profil artystyczny teatru, rozwijany od początku we współpracy z europejskimi teatrami i reżyserami gościnnymi, czerpie ze źródeł europejskiej tradycji teatru awangardowego, z ekspresjonistycznego modernizmu, z poszukiwań



Stanisław Ignacy Witkiewicz, *The Madman and the Nun*, przekł. Daniel C. Gerould, reż. Sean Marlow i Beata Pilch, prem. czerwiec 1994, Chicago. Fot. trapdoortheatre.com



Jean Genet, *The Maids*, reż. Jeff Goode prem. luty 1996. Na zdjęciu Sean Marlow. Fot. trapdoortheatre.com

sztuk eksperymentalnych, z postrzegania teatru jako sztuki zaburzającej komfort i zastany porządek; w inscenizacjach kładzie się nacisk na ruch sceniczny, nierealistyczną scenografię, odważną, nieograniczoną racjonalnością i psychologizmem grę aktorską. Trap Door oferuje widzom, jak podkreśla dyrektorka, doświadczenie teatralne odmienne od tego, co typowe dla scen amerykańskich.

Beata Pilch od 1996 roku współpracuje z Mateiem Vişniecem, rumuńskim wizjonerem teatru i dramaturgiem, którego poznała w czasie wizyty Trap Door we Francji. Ta współpraca pozwoliła rozwinąć międzynarodową rozpoznawalność teatru. Zespół z Chicago wystawiał na scenach europejskich i brał udział w wielu festiwalach w Europie: we Francji, na Węgrzech, w Polsce, Rumunii i Mołdawii, a także w Hiszpanii. Od 2015 roku teatr ma swoją międzynarodową odnogę, Trap Door International, z siedzibą w Barcelonie. Inicjatywę tę zainaugurowało przedstawienie *Blood on the Cats Neck* Rainera Wenera Fassbindera, w reżyserii Beaty Pilch, wystawione z sukcesem w Tinta Roja w Poble Sec w Barcelonie. Teatr ma również program dla początkujących aktorów – Trap Open. W czasie pandemii Trap Door rozwinął cyfrową formułę swojej sztuki, w realizacjach na żywo oraz odtwarzanych,

a także montowanych z niesynchronicznych elementów inscenizacji w różnych miejscach.

Trap Door wystawia przedstawienia w języku angielskim, w przekładzie z języka polskiego, francuskiego, niemieckiego i rumuńskiego. Beata Pilch podkreśla, że język sztuki łączy się w jej wizji teatru nierozdzielnie z jego performatywną stroną, stąd ciągle poszukiwania ekspresji i poszerzanie wyobraźni teatralnej. Trap Door zaprezentowało wiele sztuk polskich dramaturgów: Witkiewicza, Gombrowicza, Mrożka, Różewicza, Głowackiego, Masłowskiej. Teatr wystawia też dramaty francuskie (Genet, Camus, Sartre, Ionesco, Arrabal, Notte), niemieckie (Fassbinder, Schimmelpfennig, von Mayenburg), austriackie (Schnitzler, Schwab), czeskie (Havel, Čapek), rumuńskie (Vişniec), argentyńskie (Copi), szwajcarskie (Frisch), fińskie (Ruohonen), klasykę (Marlowe) oraz dramaty amerykańskie (od Tennessee Williamsa po współczesnych autorów). Trzon repertuaru tworzy europejski dramat awangardowy i modernistyczny, uzupełniany amerykańskim dramatem współczesnym i międzynarodowym, w tym środkowo- i wschodnioeuropejskimi sztukami drugiej połowy XX wieku oraz współczesnymi. Przedstawienia Trap Door reżyserowało wielu zagranicznych reżyserów.

Lista przedstawień Trap Door

(od najnowszych; niektóre tytuły są aktywnymi linkami do pełnego opisu przedstawienia – autora, reżysera, scenarzysty, obsady)

2023/2024

[The Pragmatists](#)

2022/2023

[Bowie in Warsaw](#), [Joan and the Fire](#), [Princess Ivona](#), [The Ugly One](#)

2021/2022

[Medea Material](#), [The Martyrdom of Peter Ohey](#), [Queen C](#), [Dinner with Marx](#)

2020/2021

[And Away We Stared](#), [Discourse Without Grammar](#), [Decomposed Theatre](#), [ALAS](#)

2019/2020

[Lipstick Lobotomy](#), [The White Plague](#), [Love and Information](#)

2018/2019

[The Killer](#) (maj), [25/25 Festival](#) (obchody 25 rocznicy założenia Trap Door), [Tango](#), [The Old Woman Broods](#), [Naked](#)

2017/2018

[Monsieur D'eon is a Woman](#), [Letter of Love \(The Fundamentals of Judo\)](#), [The Locketeer](#), [THEY](#), [Occidental Express](#)

2016/2017

[Into The Empty Sky](#), [The Resistible Rise of Arturo Ui](#), [Phèdre](#), [Fantasy Island for Dummies](#)

2015/2016

[No Matter How Hard We Try](#), [How to Explain The History of Communism to Mental Patients](#), [The Duchess of Malfi](#), [The Fairytale Lives of Russian Girls](#)

2014/2015

[The Universal Wolf](#), [The Woman Before](#), [La Bête](#), [Cookie Play](#), [John Doe](#) (premiera w Polsce: sierpień 2014; Chicago: wrzesień 2014; Polska: luty 2015)

2013/2014

[Regarding the Just](#) (czerwiec; Francja: listopad 2014), [Vatzlav](#), [Judith: A Parting from the Body](#), [Blood on the Cat's Neck](#), [The Balcony](#)

2012/2013

[Core of the PUDEL: Gutting the Legend of Faust](#), [The Unveiling and Dozens of Cousins](#), [The Arsonists](#)

2011/2012

[Smartphones](#), [Anger/Fly](#), [They Are Dying Out](#), [the word progress on my mother's lips doesn't ring true](#); [OVERWEIGHT](#); [unimportant](#); [MISSHAPE – A European Supper](#)

2010/2011

[First Ladies](#), [Hamletmachine](#), [Me Too](#), [I am Catherine Deneuve](#) (Chicago: październik 2010; Georgia: grudzień 2010; Washington D.C.: kwiecień 2011; Francja: kwiecień 2012)

2009/2010

[Chaste: An Awful Comedy](#), [Minna](#), [12 Ophelias: A Play with Broken Songs](#)

2008/2009

[A Couple of Poor](#), [Polish-Speaking Romanians](#), [Horses at the Window](#) (marzec; Rumunia: maj 2009; Virginia i Nowy Jork: listopad 2009), [The Unconquered](#), [No Darkness Round My Stone](#)

2007/2008

[Beholder](#), [The Beastly Bombing](#), [Eva Peron](#), [Emma](#)

2006/2007

[The Swan](#), [Alice in Bed](#), [The Bitter Tears of Petra Von Kant](#)

2005/2006

[Request Programme](#), [The Fourth Sister](#), [Old Clown Wanted](#) (prem. w Nowym Jorku: październik 2005; w Chicago: grudzień 2005; w Rumunii: maj 2007)



Sławomir Mrożek, *Tango*, przekł. Ralph Manheim i Teresa Dzieduszycka, reż. Emily Lotspeich, prem. 21 lutego 2019. Na zdjęciu: Logan Hulick, Katelyn Lane, Keith Surne i Dennis Bisto. Fot. Chris Popio / trapdoortheatre.com

2004/2005

The Crazy Locomotive, (Chicago Remount: wrzesień 2005; New York Fringe Festival: sierpień 2005; tournée rumuńskie: maj 2007), *AmeriKafka*, *People Annihilation or My Liver is Senseless*, *Letters to the President*, *Garden of Delights*

2003/2004

The Venetian Twins, *Katzelmacher*, *Nana*, *The Flies*

2001/2002

The Architect and Emperor of Assyria, *Quills*, *The Shoemakers*

2000/2001

Automobile Graveyard, *Morocco*, *Porcelain*, *Night Coil*, *The History of the Devil*, *Baal*, *Ten Tiny Fingers*, *Nine Tiny Toes*

1999/2000

Forty-Deuce, *The Homosexual*, (or *The Difficulty of Sexpressing Oneself*), *Pitchfork Disney*, *La Ronde*, *Lebensraum*, *The Crazy Locomotive*, *Pre Paradise*, *Sorry Now*

1998/1999

Bondage, *Feedlot*, *The Killing Game*, *Polaroid Stories*, *Poona the Fuck Dog*, *Orpheus Descending*, *Squat, a play with music*

1997/1998

Alien Hand, *The Mother*, *Sugar Down*, *Billie Hoak*, *Bremen Freedom*, *Road to Nirvana*, *Feverdream Cocktail*

1996/1997

Some Things You Need to Know Before the World Ends, *Dad's Ham*, *Dutchman*, *Big Mother*, *Audience: The Vanek Plays*, *Deathwatch*, *Boys of the Peggy August Club*, *Troy Women*, *The White Whore and the Bit Player*

1995/1996

Blood on the Cat's Neck, *Tattoo*, *Orgasmo Adulto Escapes from the Zoo*, *Trapunto: A Patchwork of Solo Performances*, *The Maids*, *The Gnädiges Fräulein*, *Aria Da Capo*, *The Saints*, *Dr. Faustus*, *The Inevitable Crunch Factor*

1994/1995

Women Behind Bars, *Ivona*, *Princess of Burgundia*, *Birdbath*, *The Madman and the Nun*

Teatr przygotowuje średnio 4 premiery w roku. Zespół liczy 31 osób, z czego 19 aktorów z wykształceniem zawodowym, 4 osoby personelu administracyjnego i 2 technicznego. Zespół aktorów jest międzynarodowy.

Kierownictwo teatru:

Beata Pilch – dyrektorka artystyczna – od 1994,
Nicole Wiesner – managing director – od 1999,
David Lovejoy – associate managing director – od 2019,
Lauren Fisher – development director – od 2021.

Roczny budżet teatru wynosi 200 000 USD, średni koszt jednej produkcji to 12 000 USD. Aktorzy i personel teatru nie są zatrudnieni, pracują w ramach wolontariatu.

Trap Door istnieje i pracuje dzięki wsparciu finansowemu organizacji dobroczynnych oraz wspierających kulturę. Sponsorami teatru było bardzo wiele organizacji na szczeblu lokalnym, krajowym oraz międzynarodowym, między innymi: The Chicago Saints, The Illinois Arts Council, The Mayer & Morris Kaplan Foundation, The National Endowment for the Arts, The Goethe Institut, The Swiss Benevolent Society Chicago.

Trap Door współpracuje regularnie z różnymi instytucjami amerykańskimi i europejskimi. Teatr otrzymał wiele nagród i nominacji do nagród: amerykańskich i międzynarodowych, między innymi Joseph Jefferson Award, After Dark Award, The Cultural Programs of the French Embassy Award W kategorii teatru spoza mainstreamu, utożsamiającego się ze sztuką poszukującą, niepokojną i zaangażowaną, Trap Door jest jednym z najważniejszych teatrów w Chicago. Od osiemnastu lat latem pokazuje swoje spektakle w Europie, między innymi we Francji, Rumunii, na Węgrzech, w Polsce i Mołdawii. Jest zapraszany na międzynarodowe festiwale teatralne.

Recenzje prasowe (wybór)

Staff Pick: Best off-Loop theater – „Chicago Reader”;
„Occidental Express” reviewed by Jacob Davis – „Around the Town”
War cries – „Chicago Reader”;
REVIEW: „John Doe’ by Trap Door Theatre” – „Chicago Tribune”;
Being for the Benefit of Mr. Ohey: A Review of „The Martyrdom of Peter Ohey” at Trap Door Theatre – „Newcity Stage”;
Monsieur d’Éon Is a Woman tells the story of a remarkable gender-bending life – „Chicago Reader”;
Best String of Theatrical Stunners – „Chicago Reader”;
Bodan Nastase, *Trap Door Theatre’s „How to Explain the History of Communism to Mental Patients”*;
How to Explain the History of Communism to Mental Patients – „Chicago Reader”.

Oficjalna strona Trap Door

<https://trapdoortheatre.com/>

DOROTA KOŁODZIEJCZYK – anglistka, komparatystka, tłumaczka na Uniwersytecie Wrocławskim, gdzie kieruje Centrum Badań Postkolonialnych w Instytucie Filologii Angielskiej oraz Akademickim Centrum Badawczym Ex-Centrum Olgi Tokarczuk na Wydziale Filologicznym. Członkini Rady Naukowej Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych. ORCID: 0000-0001-9321-4259



Dorota Masłowska, *Bowie in Warsaw*, przekł. Soren Gauger, reż. Paweł Świątek, Trap Door Theatre, Chicago, prem. 18 maja 2023.
Fot. trapdoortheatre.com



Matei Vişniec, *Migraants!*, reż. Beata Pilch, prem. 17 listopada 2018, Barcelona. Przedstawienie w ramach Trap Door International.
Fot. Elisabet Mabres / trapdoortheatre.com

KAROLINA PRYKOWSKA-MICHALAK

The Polish Theatre Institute, New York Polski Instytut Teatralny w Nowym Jorku

Organizacja non-profit działająca w Nowym Jorku od 1980 roku. Zajmuje się tworzeniem spektakli teatralnych, organizuje warsztaty teatralne i spotkania z artystami. Od 1984 roku do 2014 PTI prowadzony był przez Ninę Polan (pseudonim artystyczny Janiny Katelbach). W okresie jej dyrekcji głównym celem PTI było „szerzenie wśród Amerykanów wiedzy o polskiej historii poprzez literaturę i muzykę”. Nina Polan jako reżyserka, a także wykonawczynie, przygotowywała spektakle grane w języku polskim oraz angielskim.

W czerwcu 2014 roku prezeską PTI została Izabella Laskowska. Misja PTI nie uległa zmianie, choć obecnie zespół większą wagę przywiązuje do prezentacji sztuk



Nina Polan (Janina Katelbach, 1927–2014).
Zdjęcie z lipca 1981, Nowy Jork. Fot. Czesław Czapliński



Powrót Ordonki, prem. 26 marca 2023, Nowy Jork.
Fot. polishtheatre.org

polskich autorów dla dzieci i młodzieży. Zespół grał w szkołach polonijnych w stanie Nowy Jork, New Jersey i Connecticut. W szkołach weekendowych uczyło się wtedy ponad 10 000 dzieci, dla których w latach 2015–2016 zagrano ponad 139 spektakli *Pchły Szachrajki* na podstawie tekstu Jana Brzechwy. PTI występuje w salach gimnastycznych, halach i aulach szkolnych. Do dziś nie posiada własnego miejsca na próby i prezentacje, wynajmuje sale między innymi w Fundacji Kościuszkowskiej.

W czasie pandemii COVID-19 opracowany został „Bobkowski Project” – projekt czytania *Szkiców piórkem* Andrzeja Bobkowskiego – zainspirowany przez prof. Grażynę Drabik. Od 16 marca 2021 roku do lutego 2023 osoby zaproszone do przeczytania fragmentu pamiętnika podjęły to wyzwanie. Codziennie ukazywał się jeden odcinek, w sumie powstało ich 365. Mozaika stworzona z portretów poszczególnych lektorów i lektorek, jak mówi Laskowska, „pozwała poczuć różnorodność ścieżek życiowych nie tylko nas emigrantów”.

Wiosną 2023 w sali Fundacji Kościuszkowskiej pokazano spektakl *Powrót Ordonki*, w którym Hanke Ordonównę zagrała Krystyna Tyszkiewicz, a Bajkosie Izabella Laskowska.



Wyspy Bergamuty. Fot. polishtheatre.org

Przedstawienia

Jan Brzechwa *Pchła Szachrajka*, prem. 2015 (zagrana 139 razy), adap. tekstu, reż. Izabella Laskowska; scen. Sara Wechsler, Zbyszek Laskowski; kost. Barbara Malinowska, Uta Szczerba; muz. Waldemar Wiśniewski, dźwięk: Patryk Laskowski; zdj. Józef Pacia, obsada: Zuza Ducka (*Pchła Szachrajka*), Izabella Laskowska, Weronika Woźniak (narracja).

Wyspy Bergamuty, musical z wierszami Jana Brzechwy, prem. 22 grudnia 2019, adapt. i reż. Izabella Laskowska; muz. Jakub Polaczyk; kost. Uta Szczerba; scen. Zbyszek Laskowski; obsada:

Zuzanna Ducka, Justyna Giermola, Katarzyna Glinka, Izabella Laskowska, Małgorzata Staniszevska, Bartek Szymański, Andrzej Walczak, Weronika Woźniak; akompaniament: Jakub Polaczyk

Jaś i todyga fasoli (spektakl w formacie *Story and Puppet Time*), lalki Jacek Zuzański; narrator: Izabella Laskowska (wersja polska), Weronika Woźniak (wersja angielska); kierownik sceny: Zbyszek Laskowski; autor zdjęć: Józef Pacia.

Powrót Ordonki na podstawie dramatu Kazimierza Brauna, prem. 23 marca 2023, reż. Krzysztof Vened Szwaja, scen. Olga Szulc, muz. Pablo Zinger.

Bibliografia

- A.S., *Nie ma już wśród nas Niny Polan*, „Nowy Dziennik” z 17 lutego 2014, [[wersja cyfrowa](#)];
A.S., *Nowy Jork. Pożegnanie Niny Polan*, „Nowy Dziennik” z 19 lutego 2014 [[wersja cyfrowa](#)];
Bułkowa Grażyna, *Nina Polan po latach znów w Polsce*, „Echo Krakowa” z 13 października 1995 nr 203, [[wersja cyfrowa](#)];

Zmarła Nina Polan (*Janina Katelbach*) 11.30.1927 – 02.16.2014 - aktorka, reżyser teatralny, producent..., „Dziennik Polonijny. Polish Daily News” z 17 lutego 2014 [online], <https://poland.us/strona,9,723,0.html>, dostęp: 15 kwietnia 2024;

Oficjalna witryna: <https://www.polishtheatre.org/>

KAROLINA PRYKOWSKA-MICHALAK – kierowniczka Katedry Dramatu i Teatru na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego.
ORCID: 0000-0003-1560-1645

KAROLINA PRYKOWSKA-MICHALAK

Teatr przy Stoliku im. Alicji Szymankiewicz, Chicago

Teatr przy Stoliku powstał w 2000 roku. Założyła go Alicja Szymankiewicz, aktorka, która przyjechała z Polski do Chicago w 1998. Prowadziła teatr do swojej śmierci w 2018 roku. Od 2019 roku sceną kieruje Monika Kulas, aktorka współpracująca wcześniej z teatrem.

Teatr nie ma stałego zespołu. Ze względu na brak stałej siedziby, w swojej pracy wykorzystuje bardzo skromną liczbę środków inscenizacyjnych i opiera się głównie na grze aktorskiej oraz odpowiednio dobranym materiale literackim. Ze szczególną uwagą prezentuje współczesną polską dramaturgię, chętnie sięgając zwłaszcza do sztuki Anny Burzyńskiej.

Nowa kierowniczka rozpoczęła swoją działalność premierą sztuki *Wigilia* Ewy Uszpolewicz-Figurskiej – chicagowskiej dziennikarki – w grudniu 2019 roku, w Art Gallery Kafe (Wood Dale, Illinois).

Spektakle (od 2019)

Ewa Uszpolewicz-Figurska, *Wigilia*, prem. 30 listopada 2019, Art Gallery Kafe w Wood Dale; obsada: Julitta Mroczkowska, Agata Paleczny, Edyta Łuckoś, Maciej Górąj, Andrzej Krukowski, Marcin Kowalik i Marek Łuckoś.

Andrzej Bart, *Boulevard Voltaire*, prem. 27 marca 2020; obsada: Julitta Mroczkowska-Brecher, Władysław Byrdy, Monika Kulas, Edyta Łuckoś, Lukrecja Wilk, didaskalia czytał Bogdan Łańko.

Anna Burzyńska, *Akompaniator*, prem. 25 września 2021; obsada: Monika Kulas i Bogdan Łańko, Bocian Production INC.

Anna Burzyńska, *Nocny portier i kobieta finalna*, prem. 2021.

Perełki satyryczne Ref-Rena – program satyryczno-muzyczny, prem. 2023, obsada: Barbara Kożuchowska, Monika Kulas, Julitta Mroczkowska, Liliana i Andrzej Piekarscy, Krzysztof Arsenowicz, Bogdan Łańko.



Wigilia w Art Gallery Kafe w Wood Dale, 30 listopada 2019. Fot. Dariusz Lachowski / dziennikzwiazkowy.com

DARIA SKJOLDAGER-NIELSEN

Teatr Wyobraźni Novum, Wethersfield

Theatre of Imagination Novum, Inc.

Idea założenia teatru powstała w New Britain w stanie Connecticut, w 1995 roku. Pomysłodawcami byli Dorota Kościuk-Borkowski, Paweł Szałaj, Bogusław Wróblewski i Andrzej Mazur. Pierwszy zespół tworzyła grupa około 15 osób. Inicjatywa nigdy nie była sformalizowana. Jej nazwa, Teatr Wyobraźni Novum, została wymyślona przez Bogusława Wróblewskiego na pamiątkę istniejącej wiele lat wcześniej inicjatywy literackiej „Wiatraki Wyobraźni”. Bogusław Wróblewski podjął się zbierania funduszy na działalność grupy oraz organizacji występów. Paweł Szałaj pisał teksty oraz występował jako recytator i konferansjer. Andrzej Mazur grał na skrzypcach oraz prowadził zespół muzyczny. Dorota Kościuk-Borkowski przygotowywała dekoracje, kostiumy, współuczestniczyła w tworzeniu wszystkich przedstawień, a także śpiewała i recytowała. Po kilku latach do zespołu dołączył również Józef Mikutowki, który występował jako konferansjer oraz recytował własne utwory poetyckie.

Działalność pierwszego zespołu

spektakl *Sabat Czarownic – czyli Jak wybrać prezydenta* (1995), napisany i wyreżyserowany przez Pawła Szałaja, wystawiony w Klubie Haller Post w New Britain;

spektakl *Moralność Pani Dulskiej* (1997) wg dramatu Gabrieli Zapolskiej w reż. Doroty Kościuk-Borkowski, wystawiony czterokrotnie: w Klubie Haller Post w New Britain, Polskim Domu Narodowym w Hartford oraz polskich klubach w Nowym Jorku i New Jersey;

program specjalny (1997), z którego cały dochód oraz zebrane darowizny przeznaczone zostały na pomoc powodzianom we Wrocławiu.

W 1999 roku praca artystyczna zespołu została zawieszona. W roku 2013 Teatr Wyobraźni Novum wznowił swoją działalność z inicjatywy trojga członków pierwszego zespołu: Doroty Kościuk-Borkowskiej, Andrzeja Borkowskiego oraz Haliny Sikory. Ogłoszono nabór nowych członków i rozpoczęły się regularne cotygodniowe warsztaty teatralne. Obejmowały one program dotyczący wiedzy o teatrze oraz bardzo intensywne ćwiczenia dykcji, barwy i siły głosu, ekspresji, wyobraźni, improwizacji, pamięci, muzyki oraz rytmiki, a także wiele



Zespół Teatru Wyobraźni Novum podczas Parady Pułaskiego w Nowym Jorku, 2023. Fot. TWN

ćwiczeń na przełamywanie barier psychicznych i odwagi scenicznej. Dorota wiele uwagi poświęciła także wyrównywaniu braków w języku polskim, wynikających z życia na emigracji. Teatr wypracował również format regularnych spotkań organizacyjnych, na których omawiane są pomysły i plany artystyczne.

Zasadniczą misją teatru jest stworzenie stałych ram aktywności, która dzięki zaangażowaniu i przyjemności uczestnictwa w twórczym działaniu, będzie pomagać utrzymywaniu polskości na obczyźnie. Teatr jest organizacją non-profit promującą język, muzykę i kulturę polską. Skupia ludzi mówiących językiem polskim, pragnących mieć kontakt ze współczesną polszczyzną. Daje szansę młodszemu pokoleniu na rozwijanie umiejętności językowych.

W trakcie regularnych warsztatów Teatr Wyobraźni Novum przygotowuje spektakle oparte na klasycie literatury polskiej, historyczno-rocznicowe, satyryczne, słowno-muzyczne oraz programy dla dzieci.

Adres korespondencyjny: 91 Goff Road, Wethersfield, Connecticut 06109, USA

Miejsce prób: Baltic Restaurant 237 New Britain Road, Berlin, Connecticut 06037, USA

DARIA SKJOLDAGER-NIELSEN – asystentka w Katedrze Dramatu i Teatru Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego.
ORCID: 0000-0003-2616-2289



Fot. Juliusz Wolski / ANK, sygn. 29/2263/286

TADEUSZ KORNAŚ

Sławomir Mrożek *Dom na granicy*

Teatr Lalki i Maski „Groteska” w Krakowie

prem. 16 czerwca 1979

reżyseria: Zofia Jaremowa; scenografia: Kazimierz Mikulski;
muzyka: Zygmunt Konieczny; plastyka ruchu scenicznego: Jacek Tomasik

Dom na granicy był jednym z najważniejszych spektakli Zofii Jaremowej. Spektaklem dojrzałym.

Teatr Groteska, założony w 1945 roku przez Władysława i Zofię Jaremów, przez lata ustalił swoją pozycję. Regularnie przygotowywano tu sztuki o wysokiej randze artystycznej. W teatrze pracowali wybitni artyści, często także spoza środowiska lalkarskiego, między innymi Kazimierz Mikulski, Jerzy Skarżyński, Lidia Minticz, Andrzej Stopka, Daniel Mróz, Krzysztof Penderecki, Zygmunt Konieczny... W latach 1949–1975 dyrektorem tego teatru była Zofia Jaremowa. To ona zmieniła nazwę na Teatr Lalki i Maski „Groteska”. Dodanie „Maski” było gestem bardzo ważnym, wiele najbardziej cenionych spektakli, także przez nią realizowanych, wykorzystywało bowiem tę technikę. Konsekwentnie wprowadzała na scenę bardzo ambitne spektakle dla dorosłych widzów (oczywiście, nie zaniehbując w żadnej mierze publiczności dziecięcej), reżyserując między innymi sztuki Brechta, Różewicza, Jarry’ego. Szczególne znaczenie miały dla niej sztuki tworzone według tekstów Sławomira Mrożka: *Męczeństwo Piotra Ohej’a* (1959) i *Czarowna noc* (1964). „*Męczeństwo...* okazało się prawdziwym wydarzeniem. Publiczność przyjmowała je znakomicie – wydawało się, że Jaremowa trafiła we właściwy ton w interpretacji Mrożkowego teatru absurdu” – pisał Henryk Jurkowski [2006, s. 69]. W podobnym tonie pisał Marek Waszkiel: „Mimo kontrowersyjnych opinii, sięgających istoty i dramatu, i przedstawienia, spektakl Groteski wywoływał zachwyt” [2012, s. III]. Gdy w 1975 roku Zofia Jaremowa odeszła na emeryturę, nie zamierzała rezygnować z reżyserii. Przygotowała dwa kolejne „Mrożki”: *Dom na granicy* (1979) i *Letni dzień* (1986).

Scenografię do wszystkich spektakli Jaremowej realizowanych według dramatów Mrożka przygotowywał Kazimierz Mikulski. Ten znany i ceniony malarz, członek Grupy Krakowskiej, współzałożyciel Teatru Cricot 2,

zatrudniony był w „Grotesce” na stałe jako scenograf. Wypracował tam oryginalny, wyjątkowy charakter organizacji przestrzeni, całkowicie zgodny z jego dokonaniem malarskimi. Aktorzy grali w maskach. Można powiedzieć, że byli ulalkowieni [Waszkiel 2012, s. III]. Kostiumy zakrywały ich całe ciała, maski ukrywały też ich twarze, a więc do pewnego stopnia indywidualne osobowości. Jak pisze Zofia Jarema w programie: „Nie bez znaczenia też [...] wydaje mi się przystawalność «gry pozorów», jaką daje maska dla inscenizacji właśnie tych utworów Mrożka”. Sztuki Mrożka, zwłaszcza wczesne, nie potrzebowały psychologicznej gry aktorskiej. Niezmienna maska przynależy każdej postaci od początku do końca. Twarz nie zdradzi więc żadnych możliwości przemiany.

Dodać jeszcze wypada, że Maria Jarema zaprosiła do współrealizacji *Domu na granicy* także Zygmunta Koniecznego, który skomponował muzykę oraz Jacka Tomasika, który zajął się plastyką ruchu scenicznego. Tomasik był specjalistą w swojej dziedzinie, przygotowywał „choreografie” między innymi dla Swinarskiego, Jarockiego, Wajdy... Jednym słowem, już w zamierzeniu *Dom na granicy* realizowany w takim gronie artystów miał stać się wydarzeniem przekraczającym krąg lalkarskiego świata.

Widzowie oczekujący na spektakl już dobrą chwilę wcześniej słyszeli piosenkę śpiewaną w sali. Wchodząc i siadając na widowni, patrzyli na grupę postaci ustawionych jak do fotografii rodzinnej. Tło dźwiękowe tworzyła powtarzana w kółko absurdalna piosenka *Jak to miło w wieczór bywa*, wykorzystująca nieco strawestowane słowa Mrożka z samego początku jego sztuki. Wszyscy aktorzy byli w maskach, które czyniły z nich bardzo typowych, stereotypowych wręcz bohaterów – od pierwszego momentu określały charakter postaci: matka, ojciec, babcia, dziadek, dzieci... Typowość ruchów i gestów aktorów też pozostawała niezmienna do końca przedstawienia.



Fot. Juliusz Wolski / ANK, sygn. 29/2263/286

Świat tej typowej rodziny w dramacie *Mroźka* nagle, radykalnie się zmienia. Pojawiają się czterej Dyplomaci. Także „typowi” – w garniturach, z aktówkami. Jedynie ich głowy w przedstawieniu Groteski są o wiele większe niż głowy członków rodziny. Swoją posturą, wielkością, przytłaczają „zwyczajnych” – jak ich określił Mroźek – mieszkańców domu [Mroźek 1997, s. 203]. Dyplomaci, długo dyskutując, ustalają w końcu, że granica między dwoma państwami przebiegać będzie przez środek mieszkania, po czym precyzyjnie ją wyznaczają. Odtąd, chcąc przejść z jednej strony na drugą, trzeba poddać się kontroli granicznej, okazać paszport... Pierwszą śmiertelną ofiarą tego nowego międzynarodowego układu pada babcia, która chciała przejść po prostu do szafy. Zostaje zastrzelona przez strażnika pilnującego granicy.

Jarekowa zamierzała poprzez swoje przedstawienie postawić pytania wcale niebłahe. Zastanawiała się: „Ciekawe, jaką wymowę zyska dzisiaj krotchwila *Mroźka* w czasach, w których tak wiele nowych granic zmiotło i zmiata domy, których mieszkańcy mieli nieszczęście znaleźć się w miejscach historycznie nietrwałych” [1979].

Kazimierz Mikulski zaprojektował do przedstawienia szczególną przestrzeń. Budynek Teatru Groteska to dawna

Bursa Związku Młodzieży Przemysłowej i Rękodzielniczej, która została zaadaptowana dla teatru. Główna sala mieści się na pierwszym piętrze (później powstała jeszcze sala kopułowa piętro wyżej). Mikulski natomiast na potrzeby *Domu na granicy* przystosował nie salę teatralną, lecz kawiarnię na półpiętrze. Scena była więc bardzo szeroka i zarazem płytka. Naprzeciw niej – bardzo blisko – ustawiono cztery równie długie rzędy dla widzów. Na więcej rzędów, z powodu ograniczonej powierzchni, ale też z powodu decyzji realizatorów, nie było miejsca.

Co znajdowało się na scenie, opisał precyzyjnie Tadeusz Nyczek: „Od lewej: łóżko, stolik z krzesłami, okna (zasłonięte, na jednym staroświecki gramofon z tubą), pośrodku na wprost, duży stół z fotelami-krzesłami, w tyle drzwi wejściowe” [Nyczek 1985, s. 11]. W ogóle przestrzeń w spektaklu wyglądała staroświecko, zarazem zaś nierealistycznie – utrzymana w tak typowej dla Mikulskiego pełnej kolorów surrealistycznej konwencji. Na dodatek była bardzo mała i bardzo ciasna.

Sławomir Mroźek napisał *Dom na granicy* w 1967 roku. „Powstał jako adaptacja filmowo-teatralna dokonana przeze mnie na podstawie mojego własnego opowiadania pod tym samym tytułem” [Mroźek 1997, s. 198]. Zamysł



Fot Juliusz Wolski / ANK, sygn. 29/2263/286

inscenizatorów dotyczący organizacji przestrzeni w „Grotesce” był bardzo trafny. Dwa państwa miały na scenie, naprzeciwko widzów, terytoria przedzielone granicą. Na dodatek widzowie też znaleźli się w poniekąd w niewygodnej sytuacji, zwłaszcza siedzący na krzesłach z boku rzędów. O ile byli bardzo blisko sceny i wydarzeń dziejących się przed nimi, o tyle drugi koniec sceny znajdował się daleko, „jak w innym kraju”. Granicy nie pociągnięto przez rządy publiczności, widzów nie włączano w spektakl, ale dzięki takiemu usytuowaniu miejsc dla publiczności można było na widowni odczuć, jak granica dzieli świat na pół.

Maski kształtowały sposób aktorskiej gry. Ich stereotypowość uniemożliwiała nawiązanie jakichkolwiek psychologicznych więzi między postaciami. Co więcej, widzowie usadzeni bardzo blisko sceny też nie mogli emocjonalnie towarzyszyć bohaterom spektaklu. Gdy idąca do szafy babcia (Teściowa – Barbara Kober) zostaje zastrzelona za nielegalne przekroczenie granicy, na widowni rozlegały się śmiechy. Bo czy można współczuć masce? Czy można odczytać przerażenie w pogodnych niebieskich oczach tak samo nieruchomo otwartych od początku do końca spektaklu? Tadeusz Nyczek napisał

to bardzo wyraziście: „w sztuce występują nie tyle żywi ludzie, co kukielki pewnych idei” [Nyczek 1985, s. 21].

Zofia Jareмова chciała więc celowo zademonstrować pewien typowy model: „małego skromnego człowieka spotyka los przerastający jego rozumienie świata. W jego zwykłe, ciche życie rodzinne wkraczają bez pardonu miażdżące tryby [...] maszyny politycznej” [Jareмова 1979]. Jednak w przeciwieństwie do krotchwili Sławomira Mrożka, w której rozpad rodzinnego świata jest boleśnie nieodwracalny, w spektaklu ta nieodwołalność zostaje wzięta w pogodny nawias. Babcia chwilę po swojej śmierci sama się podnosi. Jej pogodna maska wcale się nie zmienia, jedynie nad głową Babcia ma teraz umieszczoną aureolę. Spektakl ma też inny finał niż u Mrożka. W sztuce główny bohater, ojciec rodziny, nazwany przez Mrożka „Ja”, ucieka jak najdalej przed wojną („Z domku wybiega Ja i pędem oddala się za horyzont. Mała, śmieszna, podrygująca figurka” [Mrożek 1997, s. 226]). W spektaklu zaś niejako zatoczone zostaje koło; wszystko kończy się podobnie, jak się zaczynało. Na koniec cała rodzina stoi jak do zdjęcia, dokładnie tak, jak w momencie wejścia widzów – tym razem jednak w aureolach doczepionych do masek.



Clenie pierożków. Fot. Juliusz Wolski / ANK, sygn. 29/2263/286



Babcia. Fot. Juliusz Wolski / ANK, sygn. 29/2263/286



Spod kanapy wynurza się Kapitan saperów. Fot. Juliusz Wolski / ANK, sygn. 29/2263/286



Przemytnik. Fot. Juliusz Wolski / ANK, sygn. 29/2263/286



Scena finałowa. Fot. Juliusz Wolski / ANK, sygn. 29/2263/286

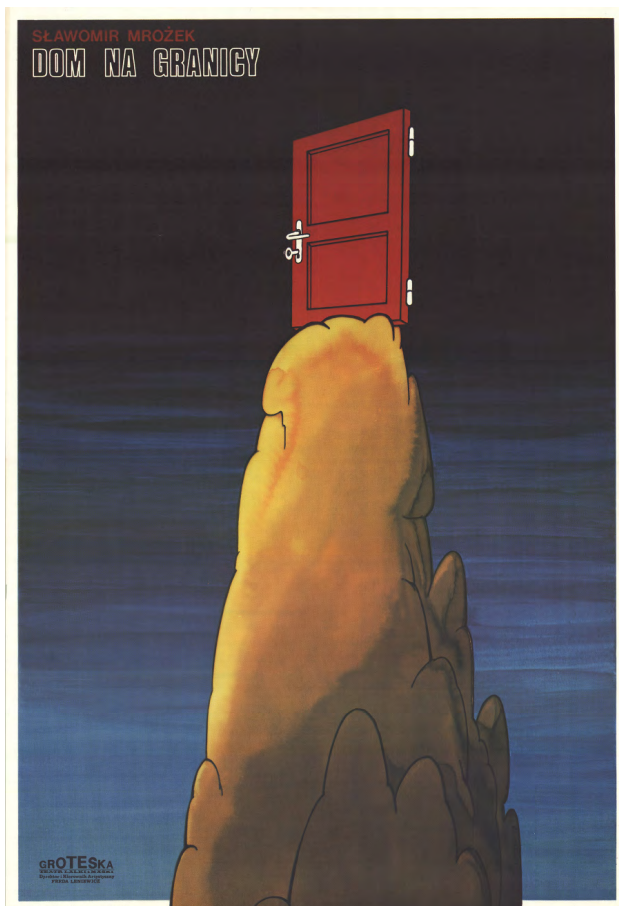
Dom na granicy w „Grotesce” obfitował w szereg zabawnych, kabaretowych scen. Gdy Dyplomaci ustalają granicę, dom niejako zostaje rozerwany – jak zresztą rodzina – na połowę. Gdy rodzina zasiada przy stole, celnik liczy precyzyjnie pierożki, które Ja (Franciszek Puget lub Andrzej Stalony-Dobrzański) oraz Teść (Tadeusz Walczak) zabierają z miski po drugiej stronie granicy, bo towar trzeba przecież oclić. Ja komentuje to w swoistym wewnętrznym monologu, jednym z dłuższych w całym dramacie:

Historia... Dotąd moje kluseczki były tylko zwykłymi kluszkami, obecnie są to kluski historyczne. Wszystko jest historyczne. Stół, talerz, łyżka, kto wie, może i ja sam [...]

I pomyśleć, że tyle lat przeżyłem bez historycznego sensu. Zmarnowane lata.

Historia rzeczywiście będzie wkraczała w życie rodzinne z wszystkich możliwych stron. Przez łóżko, przechodząc przez Ja, szmuglować będzie towar Przemysłownik (Zbigniew Świgoń). Spod sceny wynurzy się Kapitan Saperów (Stanisław Urbaniak)...

Polityczne stosunki między graniczącymi państwami regularnie będą się psuć, w końcu ma zacząć się wojna. W spektaklu wojna będzie jednak tylko zasygnalizowana. Zza sceny dobiegną dźwięki wojskowego marsza, natomiast „wojska wchodzące do domu rodzinnego będą tylko... kilkoma szeregami dziecinnych



Proj. Edward Lutczyn. Ze zbiorów IT

zabawek-żołnierzyków ustawionych na stole” [Nyczek 1985, s. 19]. Także ten zabieg „zminiaturyzowania” wojny łagodził nieco Mrożkową wizję rozpadu świata. Jak już wspominałem, spektakl kończy dosyć symboliczna scena zdjęcia rodzinnego.

Choć pojawiały się głosy krytyczne – Henryk Jurkowski pisał o późnych dokonaniach Jaremowej: „Oczywiście,

nie wszystko się udawało. Nawet Mrozek nie cieszył tak jak dawniej” [Jurkowski 2006, s. 74] – to jednak *Dom na granicy* odniósł spory sukces, eksploatowany był długo, pokazywany był we Francji, Szwajcarii i Niemczech Zachodnich...

Natomiast ostatni spektakl Jaremy i Mikulskiego, oparty na sztuce Mrożka, czyli *Letni dzień* (prem. 30 listopada 1986) nie był już tak dobrze przyjęty, przeszedł właściwie bez echa. Freda Leniewicz, która po Zofii Jaremowej przejęła dyrekcję „Groteski”, komentowała: „W 1986 roku, robiąc *Letni dzień*, Zofia Jaremowa natknęła się już na inną widownię – która nie potrzebowała już takiej groteski i spektakl był przyjęty dość chłodno w porównaniu z poprzednimi realizacjami Mrożka. Uważam, że po doświadczeniach teatru Tadeusza Kantora, teatru Janusza Wiśniewskiego, całego nurtu teatru alternatywnego, ten styl przeszedł na pozycję tradycji, przestał być odkrywczy” [Leniewicz 1995, s. 45].

Jednak Mrozek Jaremowej i Mikulskiego chyba już na zawsze pozostał znakiem firmowym Teatru Lalki i Maski „Groteska”. W czerwcu 1990 roku z okazji jubileuszu 60-lecia urodzin Sławomira Mrożka w Muzeum Teatralnym w Krakowie odbyła się wystawa, na której zaprezentowano scenografie, maski, zdjęcia, projekty Kazimierza Mikulskiego ze wszystkich spektakli Zofii Jaremowej: *Męczeństwo Piotra Oheya*, *Czarowna noc*, *Dom na granicy* i *Letni dzień*. Natomiast kilka miesięcy później – 22 grudnia 1990 – odbyło się w Teatrze „Groteska” wznowienie, a właściwie nowa premiera sztuki zatytułowanej tym razem *Dom na granicy 1990...* Dramat Mrożka okazał się bowiem szczególnie interesującym komentarzem do ówczesnych wydarzeń politycznych. 9 listopada 1989 roku padł mur berliński. Ostatnia scena w przedstawieniu – ustawienia się jak do fotografii całej rodziny w aureolach sugerujących śmierć – zyskała teraz komentarz, została w *Domu na granicy 1990...* ożywiona tym razem w finale zdjęciem z rozbicia muru berlińskiego wyświetlonym na horyzoncie sceny” [M.Z. 1991, s. 6].

Bibliografia

Jaremowa Zofia (1979), *Od reżysera*, [w:] *Dom na granicy*, program spektaklu, Kraków: Teatr Lalki i Maski „Groteska”;
 Jurkowski Henryk (2006), *Moje pokolenie*, Łódź: Polunima;
 Leniewicz Freda (1995), *Miałam szczęście* (rozmowa prowadzona przez Marylę Zielińską), [w:] *Groteska! Teatr lalki, Maski i Aktora 1945–1995*, red. Anna Stafiej. Kraków: Teatr „Groteska”;

Mrozek Sławomir (1997), *Teatr 4*, „Dzieła zebrane”, tom VIII, Warszawa: Noir sur Blanc;
 M.Z. [Maryla Zielińska] (1991), *Goniec widział*, „Goniec Teatralny”, nr 2;
 Nyczek Tadeusz (1985), *Oni u nas*, [w:] tenże, *Lakierowanie kartofla i inne teksty teatralne*, Kraków: Wydawnictwo Literackie;
 Waszkiel Marek (2012), *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944–2000*, Warszawa: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza.

📄🔗 Rekord spektaklu: <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/26619/dom-na-granicy>.

TADEUSZ KORNAŚ – literaturoznawca, teatrolog, profesor uczelni w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.
 ORCID: 0000-0002-1114-6393

BARBARA OSTERLOFF

Joanna Szczepkowska

JOANNA SZCZEPKOWSKA, ur. 1 maja 1953, Warszawa. Aktorka teatralna i filmowa, pisarka, felietonistka. Córka aktora Andrzeja Szczepkowskiego, wnuczka pisarza Jana Parandowskiego.

Absolwentka Liceum im. Józefa Poniatowskiego. Studiowała w warszawskiej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza na Wydziale Aktorskim, który ukończyła w 1975 roku. Jej debiutem, jeszcze podczas studiów, była rola Iriny w *Trzech siostrach* Antoniego Czechowa, wyreżyserowanych przez Aleksandra Bardiniego w Teatrze Telewizji (emisja 25 listopada 1974).

Rok później, również w reżyserii Bardiniego, debiutowała na scenie rolą Fridy w *Janie Gabrielu Borkmanie* Henrika Ibsena, w Teatrze Współczesnym w Warszawie (prem. 16 kwietnia 1975).

Leonia Jabłonkówna zauważyła, że „Joanna Szczepkowska w niewielkim epizodzie zajaśniała blaskiem talentu, inteligencji, wdzięku scenicznego, które każą wróżyć jej... ale lepiej nie kończmy, żeby nie zauroczyć” [Jabłonkówna 1975].

Po tej premierze Erwin Axer zaproponował Szczepkowskiej angaż w Teatrze Współczesnym, gdzie pozostała do roku 1981. Do jej najważniejszych ról na tej scenie



Lekcja polskiego, reż. Andrzej Wajda, Teatr Powszechny, Warszawa, prem. 28 września 1988. Fot. Renata Pajchel, ze zbiorów IT



Śluby panieńskie, czyli Magnetyzm serca, reż. Andrzej Łapicki, Teatr Polski, Warszawa, prem. 20 grudnia 1984.
Na zdjęciu: Joanna Szczepkowska i Ewa Domańska. Fot. Serge Sachno, zbiory IT

należą: Ania w *Wiśniowym sadzie* Czechowa w reżyserii Macieja Prusa (prem. 6 maja 1976), Marta w *Przebudzeniu wiosny* Franka Wedekinda (prem. 3 czerwca 1978) i Elza w *Smoku* Jewgienija Szwarca (prem. 11 kwietnia 1981) w reżyserii Krzysztofa Zaleskiego, Afrosja Opupiejkina w *Kurce Wodnej* Stanisława Ignacego Witkiewicza w reżyserii Macieja Englerta (prem. 9 lutego 1980), a także Regina Engstrand w *Upiorach* Ibsena w reżyserii Macieja Prusa i Erwina Axera (prem. 11 lipca 1981).

W 1981 roku przeniosła się do Teatru Polskiego w Warszawie, gdzie dyrekcję objął Kazimierz Dejmek. Pozostała w zespole do 1988 i zagrała kilkanaście ról, począwszy od Margeryty w *Ja, Michał z Montaigne* Józefa Hena (reż. Jan Bratkowski, prem. 10 maja 1984). Były to przede wszystkim role w repertuarze klasycznym: Panna Młoda w *Weselu* Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii Kazimierza Dejmka (prem. 24 lipca 1984), Dianna w *Fantazym* (reż. Mikołaj Grabowski, prem. 24 lipca 1986) i Laura w *Kordianie* Juliusza Słowackiego (reż. Jan Englert, prem. 12 marca 1987); grała też role współczesne, jak na przykład Agnieszka w *Chamsinie* Marka Hłaski (reż. Jerzy Rakowiecki, prem. 29 października 1981),

Monika Claverton-Ferry w *Lordzie Clavertonie* Thomasa Stearnsa Eliota (reż. Kazimierz Dejmek, prem. 30 maja 1985) czy Onka w *Garbusie* Sławomira Mrożka (reż. Jerzy Rakowiecki, prem. 14 października 1982). Za jej najlepszą rolę w Teatrze Polskim uważa się Anielę w *Ślubach panieńskich* Aleksandra Fredry w reżyserii Andrzeja Łapickiego (prem. 20 grudnia 1984). „Za twórczą interpretację Anieli i znakomite jej wykonanie” aktorka otrzymała nagrodę na XI Opolskich Konfrontacjach Teatralnych, a następnie Nagrodę im. Aleksandra Zelwerowicza przyznaną przez miesięcznik „Teatr” (1985).

Powstała Aniela współczesna – pisał Andrzej Łapicki – to znaczy dziewczyna z kłopotami, które i dzisiaj przytrafiają się współczesnym dziewczynom. Szczepkowska nasyciła rolę nieświadomym (Anieli!) erotyzmem. Dało to piękny efekt. Nic w niej nie było ze słodkiej panny z dworku. Była samodzielnie myślącą, dowcipną choć naiwną panią, którą bliskość mężczyzny przyprawia o nieznane dotąd emocje. Emocje pokazywane przez aktorkę z najwyższym smakiem i kunsztem. Jeżeli dodać do tego nienaganne, niespotykane dziś u młodych aktorek mówienie wiersza – powstał

rezultat, który by można określić słowem – kreacja, gdyby nie było ono tak nadużyte i dziś już bez wartości. Powiedzmy więc – wielka rola, wielka współczesna fredrowska rola [Łapicki 1994, s. 8].

Ważnym osiągnięciem z tego okresu była też rola Uczennicy w *Lekcji Eugène’a Ioneski*, zagrana na impresaryjnej Scenie Prezentacji (reż. Romuald Szejda, prem. 26 stycznia 1987). Wraz z Mariuszem Benoit, który grał Profesora, Szczepkowska podjęła próbę wykreowania teatru innego niż ten, w jakim dotychczas oboje grywali. Poszukując środków aktorskich dla antyiluzjonistycznego świata dramatu absurdu, skupili się na formie, budując skomplikowane, improwizowane po części, partytury dialogowe i ruchowe. Ich praca przyniosła zaskakujący i jednocześnie znakomity efekt artystyczny. Docenili to widzowie i spektakl cieszył się ogromnym powodzeniem, szedł nadkompletami.

Następnym etapem jej aktorskiej kariery była współpraca od 1988 roku z Teatrem Powszechnym w Warszawie, którym kierował Zygmunt Hübner. W napisanej specjalnie dla Tadeusza Łomnickiego przez Annę Bojarską

sztuce *Lekcja polskiego*, przedstawiającej ostatni okres życia Tadeusza Kościuszki w Szwajcarii, zagrała pozostającą z nim w związku młodziutką Emilię Zeltner (reż. Andrzej Wajda, prem. 28 września 1988). Rola została nagrodzona na XXVIII Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych we Wrocławiu, a także uhonorowana przez prezydenta Warszawy (1989). We współpracy z reżyserem Rudolfem Ziolo powstały w Teatrze Powszechnym dwie inne ciekawe role: Sonia w *Wujaszku Wani* Czechowa (prem. 30 maja 1989) i Spika Tremendosa w *Onych* Witkacego (prem. 28 listopada 1992). Ponowne spotkanie z Andrzejem Wajdą zaowocowało rolą Julii w tragedii *Romeo i Julia* Shakespeare’a (prem. 7 kwietnia 1990). Zagrała też Tytanię w inscenizacji *Snu nocy letniej* w reżyserii Macieja Wojtyszki (prem. 15 listopada 1991).

W 1992 roku zrezygnowała z etatu w teatrze. Ciekawym epizodem w jej karierze były kilkumiesięczne występy gościnne w Théâtre de Carouge w Genewie, gdzie zagrała rolę Marii de Medici w historycznej sztuce Monique Lachère o Henryku IV (1995). Po powrocie do Polski przygotowała własny program *Joanna Szczepkowska contra inne instrumenty*, z którym jeździła po całym



Smok, reż. Krzysztof Zaleski, Teatr Współczesny, Warszawa, prem. 11 kwietnia 1981.
Na zdjęciu Joanna Szczepkowska, w głębi Grzegorz Wons. Fot. Andrzej Krynicki, zbiory IT



Hemar. Piosenki i wiersze, reż. Wojciech Młynarski,
Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza, Warszawa,
prem. 28 lutego 1987. Fot. Zygmunt Rytka, zbiory IT

kraju. Pisała w tym czasie wiersze i felietony, między innymi do „Gońca Teatralnego”, później do „Wysokich Obcasów” (dodatku „Gazety Wyborczej”). Występowała gościnnie w Teatrze Nowym w Poznaniu oraz w Warszawie – w Teatrze Powszechnym i w Teatrze Współczesnym.

W roku 1997 przygotowała wraz z Agnieszką Glińską (reżyseria) i Magdaleną Maciejewską (scenografia) napisany przez siebie monodram *Goła Baba*, w którym zagrała dwie różne, także fizycznie, osoby. W pierwszej części monodramu była to delikatna, wrażliwa Kobieta z Parasolką, w drugiej – prostytutka w zachowaniach, pełna wigoru, zawadiacka tytułowa Baba.

Szczepkowska wspaniale skonstruowała na sobie tę postać: w gorszej pogrubiającym i uwydatniającym cieleśnie zaokrąglenia przednie i tylne, z blond loczkami, z czerwoną gębą zagrała jowialną, tłustą chamkę zarykującą się z własnych dowcipów, zalotną w stylu, który by byka powalił, bezgranicznie zachwyconą sobą... [Sieradzki 1997].

W 1999 roku aktorka powróciła do Teatru Powszechnego, gdzie pozostała w zespole do 2004 roku. Zagrała tu, zyskując uznanie krytyki, komediową rolę Alicji Ford w *Wesołych kumoszkach z Windsoru* Shakespeare’a w reżyserii Piotra Cieplaka (prem. 12 kwietnia 2000), a następnie

Esme Allen w *Zdaniem Amy* Davida Hare’a w reżyserii Mariusza Grzegorzka (prem. 28 kwietnia 2001).

Rzadko ogląda się na stołecznych scenach takie aktorstwo – skupione, powściągliwe, a przy tym pulsujące wewnętrznym napięciem. Znakomita Joanna Szczepkowska obdarza swoją bohaterkę pasją i drobnymi dziwactwami starzejącej się gwiazdy, a jako matka ma w sobie zarówno mądrość, jak i instynkt obrony córki [Wakar 2001].

Za rolę Esme otrzymała między innymi nagrodę Feliksa Warszawskiego (2001). W 2006 roku miała zagrać Gunhildę w spektaklu *Jan Gabriel Borkman* Ibsena przygotowywanym przez Zbigniewa Zapasiewicza w Teatrze Powszechnym. Do premiery z jej udziałem nie doszło, ale aktorka zdecydowała się na rzecz bezprecedensową – zaprezentowała publiczności precyzyjne studium postaci, nad którą pracowała kilka miesięcy. Monodram *Pani Borkman – pokaz roli* prezentowany był w Fabryce Trzciny na warszawskiej Pradze i budził duże zainteresowanie.

W tym samym roku Piotr Cieślak, ówczesny dyrektor Teatru Dramatycznego m.st. Warszawy, zaprosił ją do zespołu, w którym pozostała do 2010 (także za kolejnej dyrekcji – Pawła Miśkiewicza). W tym czasie zagrała między innymi Białą Królową w spektaklu *Alicja* (reż. Paweł



Oni, reż. Rudolf Ziolo, Teatr Powszechny, Warszawa, prem. 28 listopada 1992. Fot. Renata Pajchel, zbiory IT



Goła Baba. Fot. Jakub Pajewski, zbiory IT

Miśkiewicz, prem. 14 października 2008). Rola była nominowana do nagrody Feliksa Warszawskiego.

W 2010 roku Krystian Lupa obsadził ją w roli Simone Weil w spektaklu *Persona. Ciało Simone*. W czasie prób zdecydowała się na odejście z Teatru Dramatycznego, na prośbę reżysera pozostając jednak w obsadzie spektaklu. Na premierze, 13 lutego 2010, wykonała performans (pokazała publiczności nagie pośladki) – manifest niezgody na metody pracy podczas przygotowywania przedstawienia. Gest Szczepkowskiej spowodował szeroką dyskusję, której echa i konsekwencje trwają do dziś.

Następnie grała i reżyserowała gościnnie na różnych scenach. W Teatrze Narodowym wystąpiła w roli Arkadiny w *Mewie* Czehowa (reż. Agnieszka Glińska, prem. 18 listopada 2010), w Teatrze Syrena zrealizowała spektakl *Pan Tadeusz i inne obce języki* z młodym zespołem aktorskim (prem. 18 września 2010). W latach 2012–2014 pracowała w Teatrze Studio za dyrekcji Agnieszki Glińskiej. Zagrała Charlottę w *Wiśniowym sadzie* Czehowa (reż. Agnieszka Glińska, prem. 18 grudnia 2013), wyreżyserowała też *Modlitwę czarnobyłską* na podstawie własnej adaptacji książki Swietłany Aleksijewicz (prem. 8 marca 2013).

Szczepkowska zaczęła też tworzyć swój teatr – pisać teksty, reżyserować spektakle. Pierwszy z nich, *ADHD i inne cudowne zjawiska. Wykład nieprzewidywalny* powstał w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie (2011). Aktorka zdecydowała się podjąć w nim temat ADHD u dorosłych, spektakularnie pokazując wady i zalety tego zespołu cech. Drugi spektakl, *Pelcia, czyli jak żyć, żeby nie odnieść sukcesu*, zrealizowany został w krakowskim Teatrze Łąźnia Nowa (prem. 7 marca 2015).

Kolejne premiery, poczynając od roku 2017, prezentowała już na własnej, prywatnej scenie w wynajętej klubowej salce, która działała pod nazwą Teatr na Dole. W czasie pandemii klub został zamknięty i aktorka już nigdy nie odzyskała tej sceny. Poszukując stałego adresu, gra swoje sztuki w różnych miejscach na terenie Warszawy, a także w całej Polsce i za granicą. W repertuarze Teatru na Dole są następujące spektakle: *Dziki ballady Adama M. – afera romantyczna, Sokrates, Pelcia, czyli jak żyć, żeby nie odnieść sukcesu ADHD i inne cudowne zjawiska, Goła Baba* i recital *Joanna Szczepkowska contra fortepian*.

W czasie pandemii COVID-19 stworzyła internetową scenę pod nazwą Teatr Pudło. Wykorzystała do kontaktu z widzami nowe technologie medialne i zrealizowała 60 prezentacji, do których pisała miniatury teatralne; grała tam różnorodne postaci, całość reżyserowała i montowała (odcinki tego niezwykłego projektu można oglądać na YouTube oraz w *Encyklopedii Teatru Polskiego*). Teatr Pudło działał jako zjawisko misyjne, pomagające przetrwać czas izolacji, a opłaty za obejrzenie każdej miniatury były dobrowolne.

Wielostronną działalność Joanny Szczepkowskiej doceniła w 2021 roku kapituła nagrody Kamyk Puzyny. W uzasadnieniu nagrody podkreślono, że jako reżyserka i dyrektorka Teatru Pudło

stworzyła nową formułę teatru domowego, profesjonalizmem, pomysłowością i dowcipem przewyższającą teatralny lockdown i pandemiczne ograniczenia.

Szczepkowska została też uhonorowana

za angażowanie się w obronę przegranych spraw, za ryzykowanie śmiesznością, za prowokowanie dyskusji, za nonkonformizm i wypowiedzianie na głos tego, czego inni wypowiedzieć nie mają odwagi, za wierność sobie i wkładanie kija w mrowisko, za śmiałość i osamotnienie, za końce i początki, które ogłosiła lub spowodowała [*Kamyk Puzyny* 2021].

Ogromna część jej dorobku artystycznego, ponad pół setki ról, powstała w spektaklach Teatru Telewizji. Po wspomnianym już debiucie w *Trzech siostrach* pod okiem Bardiniego, w ciągu czterech lat zagrała w dwudziestu spektaklach realizowanych przez znakomitych reżyserów, także niedawnych swoich profesorów ze szkoły teatralnej. Pod kierunkiem Jana Świderskiego – Otylię w *Rewolwerze*, Justysię w *Mężu i żonie* Fredry, Zośkę w *Niespodziance* Karola Huberta Rostworowskiego, Młodą w *Klątwie* Wyspiańskiego. W reżyserii Olgi Lipińskiej: Muszkę w *Skizie* Gabrieli Zapolskiej i Solange w *Lecie w Nohant* Jarosława Iwaszkiewicza. W reżyserii Jerzego Gruzy zagrała córkę Horodniczego w *Rewizorze* Nikołaja Gogoła. W 1978 roku na II Festiwalu Filmów i Widowisk TV w Olsztynie otrzymała nagrodę aktorską za role w widowiskach: *Skiz*, *Rewizor*, *Niespodzianka* oraz w filmie telewizyjnym *Ostatnie takie trio*. Do jej najważniejszych ról należy też Armanda w widowisku *Molier, czyli Zmowa świętoszków* Michaiła Bułhakowa, gdzie partnerowała Tadeuszowi Łomnickiemu i Halinie Mikołajskiej (1981, reż. Maciej Wojtyszko). Z innych ról w spektaklach Teatru Telewizji z lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku należy przypomnieć przede wszystkim Antygonę w sztuce Jeana Anouilha, w reżyserii Andrzeja Łapickiego (1987).

Grając na jednej tragicznej nucie, Szczepkowska potrafiła przez cały czas utrzymać wewnętrzne napięcie postaci, zachowała klasyczny umiar, nie ześlizgując się ani w płaczliwość, ani nie sięgając po patos [*Szymańska* 1987].

Zagrała też Ninę Zariieczną w *Czajce* Czehowa w reżyserii Jana Englerta (1986), Marię Wisnowską w widowisku *Tym razem żegnaj na zawsze* wyreżyserowanym przez Barbarę Borys-Damięcką (1988), Lady Makbet w telewizyjnej inscenizacji tragedii Shakespeare’a dokonanej przez Krzysztofa Nazara (1988), Kobiętę w *Milczeniu morza* Vercorsa w reżyserii Jana Bratkowskiego (1989).

W roku 1988 otrzymała nagrodę przewodniczącego Komitetu ds. Radia i Telewizji „za wybitne kreacje aktorskie”, ze szczególnym uwzględnieniem roli Antyfony oraz wspomnianych wyżej ról Marii Wisnowskiej, Lady Makbet oraz Niny Zariiecznej. Spośród jej ról późniejszych warto przypomnieć Kasię w *Poskromieniu złośnicy* Shakespeare’a w reżyserii Michała Kwiecińskiego (1990),

Ginę w *Dzkiej kacze* Ibsena (1997), Contessę w *Portrecie weneckim* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego (1998, rola nagrodzona na V Ogólnopolskim Konkursie Na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej), Lizelottę w *Dwóch teatrach* Jerzego Szaniawskiego (1999), a z ról ostatnich – Marię w *Domu kobiet* Zofii Nałkowskiej (2016).

Jako aktorka filmowa debiutowała rolą Zosi w filmie Jana Batorego *Con amore* w 1976 roku (nagroda tygodnika „Film” za najlepszy debiut). Zagrała w ponad stu filmach, między innymi w pierwszej części serialu *Dom Jana Łomnickiego* (Lidka Jasińska), w *Dolinie Issy* Tadeusza Konwickiego (Rabinek), w *Jeziorze Bodeńskim* Janusza Zaorskiego (Janka). Do jej najlepszych kreacji filmowych należy Marta, inteligentka „uwiedziona bez reszty doktrynerstwem czasów stalinowskich” w *Matce Królów* Janusza Zaorskiego (1982, Brązowe Lwy Gdańskie za najlepszą drugoplanową rolę kobiecą na XII Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku, 1987) i Cecylia Puciatówna w *Kronice wypadków miłosnych* Andrzeja Wajdy (1985), rola komediowa i jednocześnie charakterystyczna. W roku 1990 zagrała Panią Walewską we francuskim serialu *Napoleon*, (w wyreżyserowanym przez Krzysztofa Zanussiego odcinku trzecim, zatytułowanym *Marie Walewska*).

Joanna Szczepkowska jest również pisarką. Opublikowała zbiory felietonów: *Drugie podwórko* (2000), *Sześć minut przed czasem* (2004), *Jak wyprostować koło* (2006), *Piasek ze szkła* (2010); zbiory opowiadań: *Fragmenty z życia lustra* (2004), *Wyspa Teo* (2023); powieści: *Kocham Paula McCartneya* (2008), *Zagrać Marię* (2011); zbiór scenariuszy filmowych *Bardzo krótka podróż i inne scenariusze filmowe* (2011) oraz tomiki wierszy: *Miasta do wynajęcia* (1997), *Ludzie ulicy i inne owoce miłości* (2006), *Dzisiaj nazywam się Charles* (2011). Jest też autorką scenariusza komediowego serialu telewizyjnego *Garderoba damska*, w którym



Autobiograficzne książki Joanny Szczepkowskiej

zagrała jedną z bohaterek (2001). Napisała też trzy tomy autobiografii: *4 czerwca* (2009), *Kto ty jesteś* i *Wygrasz jak przegrasz* (obydwa wydane w 2014).

Szczepkowska znana jest z zaangażowania w sprawy społeczne i polityczne. W sobotę 28 października 1989 w głównym wydaniu Dziennika Telewizyjnego ogłosiła (w rozmowie z prezenterką Ireną Jagielską):

Proszę Państwa, 4 czerwca 1989 roku skończył się w Polsce komunizm.

Zdanie to stało się symbolem zmian, jakie nastąpiły w Polsce po wyborach 4 czerwca 1989 roku.

W roku 2010 została wybrana na stanowisko prezesa Związku Artystów Scen Polskich, jako pierwsza kobieta w prawie stuletniej historii tego stowarzyszenia. Próbowła przekonać środowisko do zmian w organizacji, ale po dziesięciu miesiącach zrezygnowała z funkcji i wypiła się z ZASP-u.

Współpracuje z ruchami na rzecz walki z bezdomnością zwierząt domowych, angażuje się w działania na rzecz ochrony klimatu.

Bibliografia

Szczepkowska Joanna, *4 czerwca*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009

Szczepkowska Joanna, *Kto ty jesteś. Początek sagi rodzinnej*,

Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa 2014;

Szczepkowska Joanna, *Wygrasz jak przegrasz*, Wydawnictwo Demart 2014.

Szczepkowska Joanna, *Niski próg bólu*, [wywiad], rozm. Dorota Buchwald i Joanna Krakowska, „Dialog” 2021, nr 4, [wersja cyfrowa];

Brzostowiecka Maria, *Joanna Szczepkowska*, „Ekran” 1987 nr 44;

Bujny Kamil, *Szczepkowska w Pudle*, „Teatr dla Wszystkich”, 25 października 2020, <https://teatrdlawnastych.eu/szczepkowska-w-pudle/> dostęp: 12 marca 2024;

Hevelke Ewa, *Aktorka*, „Dialog” 2021, nr 4, [wersja cyfrowa];

Jabłonkówna Leonia, *Wyobcowani i osamotnieni*, „Teatr” 1975, nr 12 [wersja cyfrowa];

Łapicki Andrzej, *Współczesny aktor w repertuarze fredrowskim*, [w:] *Fredro na scenie*, Wydawnictwo ZASP, Warszawa 1994;

Sieradzki Jacek, „Rzeczypospolita” z 4 października 1997, nr 232;

Szymańska Joanna, *Antytragedia Anouilha*, „Teatr” 1987, nr 20 [wersja cyfrowa];

Wakar Jacek, *Wszystko jest w oczach*, „Życie” z 23 maja 2001, nr 119 [wersja cyfrowa];

Kamyk Puzyny: *Joanna Szczepkowska [FILM]*, www.dialog-pismo.pl, 13 kwietnia 2021, <https://www.dialog-pismo.pl/nagroda-kamyk/kamyk-puzyny-joanna-szczepkowska-film>, dostęp: 12 marca 2024.

BARBARA OSTERLOFF – autorka prac naukowych z zakresu historii teatru polskiego XX wieku, licznych recenzji teatralnych, szkiców oraz esejów dotyczących teatru, w tym sztuki scenografii. Związana z Akademią Teatralną w Warszawie. Autorka między innymi monografii Aleksandra Zelwerowicza (2011), wywiadu-rzeki z Mają Komorowską *Pejzaż* (wyd. trzecie 2010).

TADEUSZ NYCZEK

Izabella Cywińska

IZABELLA CYWIŃSKA (25 marca 1935 Kamień Puławski, właśc. Lwów – 23 grudnia 2023 Warszawa).

Reżyserka teatralna, telewizyjna i filmowa, dyrektorka teatrów, scenarzystka, polityczka.

Pochodziła z rodziny ziemiańskiej o „dobrych nazwiskach”. Matka Elżbieta, z domu Łuszczewska, była córką posła na Sejm, dyrektora banku i prezesa lwowskiego Towarzystwa Gospodarczego. Ojciec, Andrzej Cywiński, był potomkiem szlacheckiego rodu Cywińskich z linii lubelskiej. Do najbliższego kręgu rodzinnego zaliczali się Dzieduszyccy, na czele ze słynnym po wojnie hrabią Wojciechem, śpiewakiem operowym i aktorem kabaretowym. Oboje rodzice wywodzili się ze Lwowa i ów sentyment lwowski spowodował, że choć Cywiński odziedziczył dwór w Kamieniu Puławskim i tam po ślubie zamieszkali, obie ich córki, Teresa zwana Renią (1933), i druga, Izabella (1935), urodziły się właśnie we Lwowie. Że zaś ochrzczone były w Piotrawinie nieopodal Kamienia, miejscowy ksiądz wpisał do aktu urodzenia Kamień Puławski i tak już zostało.

Ojciec, prawnik i entuzjasta niedoszłych polskich kolonii w Brazylii i Afryce, przy okazji birbant i dusza towarzystwa, spłonął nad ranem styczniowego dnia 1936 roku w łóżku warszawskiego Bristolu, zasnawszy z papierosem zapalonym po powrocie z nocnej libacji. Szczęście w nieszczęściu: wdową i sierotami zaopiekował się młodszy brat Andrzeja, Stanisław Cywiński, zakochany w bratowej; niebawem wzięli ślub.

Dzieciństwo w Kamieniu było szczęśliwe, na swój sposób może, i sielskie. Późniejsza reżyserka nierzadko porównywała je do życia w mitycznym Soplicowie, a po latach uwieczniła w serialu telewizyjnym *Boża podszewka*.

Potem przyszła wojna. Po pierwszych perturbacjach życie wiejskie się ustabilizowało – przynajmniej do roku 1944. Wraz z nadejściem wojsk sowieckich wszystko się zmieniło i Cywińscy zdecydowali się opuścić Kamień. Zaczęła się tułaczka od podkrakowskiego Bieżanowa przez Zakopane, Kraków, Puszczykówko pod Poznaniem, Wrocław, Legnicę – po Szczecin. Do Kamienia nigdy już nie wrócili. Po wojnie dwór przechodził z rąk do rąk, aż na początku lat pięćdziesiątych całkowicie spłonął.

W Krakowie Izabella, uczennica szkoły sióstr urszulanek, pierwszy raz zetknęła się z teatrem; był nim Teatr im. Juliusza Słowackiego. Zapamiętała *Grube ryby* Michała

Bałuckiego z rolą sędziego Ludwika Solskiego. Spektakl nie zrobił na niej wielkiego wrażenia. Prawdziwa fascynacja teatrem zaczęła się niedługo potem, już we Wrocławiu, za sprawą wuja Wojciecha Dzieduszyckiego.

Zakopane, Kraków, Wrocław, Legnica – to czasy zmieniających podstawówek. Do gimnazjum siostry Cywińskiej poszły już w Szczecinie i tam zdały maturę, Iza w roku 1953. Szukając pomysłu na dalsze nauki, młodsza z sióstr, jeszcze w szkole zainteresowana archeologią i etnografią, ostatecznie zdecydowała się na studiowanie tej ostatniej. Co prawda od czasów wrocławskich bardziej myślała o teatrze, przede wszystkim o reżyserii, ale warunkiem dostania się na reżyserię było wówczas posiadanie dyplomu innych studiów. Pojechała do Poznania i została studentką etnografii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.

Jak wspominała, „nudziła się na tych studiach okropnie” [Cywińska 2015]. Naprzeciwko tej nudzie wyszło samo życie. Było apogeum czasów stalinowskich, a kierownik katedry etnografii wykazał się nieprawomyślnością; po dwóch semestrach wyrzucono go z uniwersytetu. Część studentów zdecydowała się kontynuować studia na Uniwersytecie Warszawskim, wśród nich Cywińska. W czerwcu 1956 zdała egzamin dyplomowy i postanowiła wrócić do Poznania.

W Poznaniu trafiła na dramatyczne wydarzenia, które w historii zapisały się pod nazwą poznańskiego Czerwca '56. Udział w tych wydarzeniach stał się początkiem wielu wyborów politycznych zarówno w życiu, jak i sztuce przyszłej twórczyni teatru. W 1981 roku wyreżyseruje (wraz z dziennikarzem Włodzimierzem Branieckim jako współscenarzystą) swój najśłynniejszy spektakl „teatru dokumentalnego” – *Oskarżony Czerwiec Pięćdziesiąt sześć*.

Po obronie dyplomu z etnografii przyszła pora na realizację starego marzenia: studia reżyserskie. Zaczęła od prywatnych nauk, czyli asystentur przy przygotowywanych przedstawieniach. Zgłosiła się do ówczesnej dyrektorki warszawskiego Teatru Powszechnego, Ireny Babel. Babel poleciła młodą Cywińską Adamowi Hanuszkiewiczowi, który pracował wtedy nad *Zmartwychwstaniem* Lwa Tołstoja. Był rok 1959.

Hanuszkiewicz okazał się pierwszym z prawdziwego zdarzenia nauczycielem i przewodnikiem po meandrach teatru. Co prawda, podzielał dosyć powszechne w środowisku zdanie, że „z baby i tak reżysera nie będzie”,



Fot. Jacek J. Marczewski, 1990, archiwum artystki



Fot. Włodzimierz Puchalski, 1952, archiwum artystki



Cywińska jako studentka etnografii.
Fot. archiwum artystki



Podczas prób do *Domu kobiet*, Kalisz, 1971.
Fot. Marek Holzman, archiwum artystki

niemniej nie był do Cywińskiej uprzedzony i chętnie dzielił się swoją wiedzą. Cywińska знаła skrajne opinie o Hanuszkiewicz jako artyście, ale od tamtego czasu zawsze będzie stała po jego stronie, twierdząc, że nikt nie nauczył jej teatru lepiej od niego. Łącznie z późniejszymi profesorami szkoły teatralnej.

Przed egzaminem reżyserskim do Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej zaliczyła jeszcze dwie inne asystentury. Egzamin okazał się klęską, podobnie jak w kolejnych latach dwie następne próby. Do PWST dostała się dopiero za trzecim razem, w 1962. Była jedyną kobietą na swoim roku, liczącym oprócz niej czternastu mężczyzn. Dziekanem wydziału był wybitny reżyser i teatrolog Bohdan Korzeniewski, niestety niespecjalny pedagog; lubił upokarzać studentów wygórowanymi wymaganiami. Jego główną ofiarą stała się Cywińska. Po szkolnych doświadczeniach niewiele rzeczy było w stanie złamać ją podczas pracy w teatrze. Notabene Korzeniewski z czasem uznał talent byłej studentki i publicznie chwalił jej przedstawienia.

W czasach asystenckiego wolontariatu poznała swojego przyszłego męża, krytyka, eseistę i tłumacza Jerzego Adamskiego. Dodatkowo połączyła ich szkoła teatralna, w której ona była studentką, a on najpierw wykładowcą, potem prorektorem. Szczęśliwe, acz burzliwe małżeństwo trwało osiem lat, przynajmniej dopóki dzielili fascynacje teatralne. Później rozdzieliła ich polityka; ona postawiła na „Solidarność”, on wręcz przeciwnie. W stanie wojennym stanął po stronie generała Jaruzelskiego i został piewą Partii.

Z pracą dyplomową Cywińskiej była zabawna historia. Reżyserski debiut zaproponował jej w białostockim Teatrze im. Aleksandra Węgierki ówczesny dyrektor Jerzy Zegalski. On zachowawczo chciał *Męża i żonę* Aleksandra Fredry, ona ryzykownie *Dozorcę* Harolda Pintera. Pinter to było wtedy jedno z najgorętszych nazwisk europejskiej dramaturgii i nie dziwota, że młoda reżyserka wolała kogoś współczesnego. Zapewne doszło do swobodnego dealu, bo w tymże 1965 roku zrobiła to i to. Z Fredry nie była zadowolona, w odróżnieniu od Zegalskiego i lokalnej publiczności. Z Pinterem teatr pojechał na gościnne występy do warszawskiego Ateneum i tam Cywińska odniosła sukces na skalę ogólnopolską.

Niestawny Marzec '68 zastał Cywińską podczas prób sztuki Janusza Krasińskiego *Wkrótce nadejdą bracia* w poznańskim Teatrze Polskim. Z Warszawy, gdzie na stałe mieszkała z mężem, przywiozła wiadomości o zdjętych *Dziadach* Kazimierza Dejmka w Teatrze Narodowym i w następstwie tego studenckich rozruchach. To wystarczyło, żeby wskutek donosu jednego z aktorów jej poznańskiego spektaklu została wezwana na przesłuchanie do SB i spędziła cztery dni w areszcie. Obyło się bez konsekwencji.

Zaraz po Marcu, w październiku 1968, w tymże Polskim wystawiła *Don Karlosa* Fryderyka Schillera. Przedstawienie w wielu miejscach aluzyjnie nawiązywało do marcowych wydarzeń i było początkiem „teatru

politycznego” Cywińskiej; tak zwykło się potem nazywać ów wyrazisty nurt w jej scenicznej twórczości.

Teatrowi Polskiemu od 1967 roku dyrektorował Jerzy Zegalski, za którego rządów w teatrze białostockim debiutowała i który został patronem jej kilku poznańskich premier. Po Schillerze wyreżyserowała *Dni Turbinów* Michaiła Bułhakowa (1969), sztukę o wierności ideałom i wymuszonym rozstaniu z dotychczasowym życiem. Temat był bliski jej rodzinnym doświadczeniom z dzieciństwa i wczesnej młodości. Do głównej roli Zegalski sprowadził z Torunia młodego, świetnego aktora Janusza Michałowskiego. Niebawem aktor sprawdził się w roli nie tylko scenicznego partnera reżyserki. Zamieszkali razem. Małżeństwo z Adamskim, notorycznie niewiernym, powoli stawało się fikcją. Za kilka lat, już po rozwodzie, Cywińska weźmie ślub z Michałowskim. Będą ze sobą do końca jej życia.

W 1970 roku, po sukcesie poznańskich premier, trzydziestopięcioletnia reżyserka dostaje swoją pierwszą propozycję dyrektorską. Obejmuje Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu. Zaprasza do współpracy kolegów ze studiów, Macieja Prusa i Helmuta Kajzara (Kajzar tej współpracy w końcu nie podejmie). Kierownictwo literackie powierza znakomitemu eseście i znawcy teatru, Andrzejowi Falkiewiczowi i jego żonie, poetce Krystynie Miłobędzkiej. Zespół aktorski kompletuje niemal od zera. Będzie to jej prawdziwie autorski teatr, artystyczna komuna.

Zestaw pierwszych premier był zaskakujący. Prus zrealizował *Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskiego i... *Trędowatą* Heleny Mniszkówny. Cywińska – *Moralność pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej i *Noce i dni* według powieści Marii Dąbrowskiej; do tych ostatnich scenariusz napisała Miłobędzka. Na specjalny zestaw premierowy dyrekcja zaprosiła opiniotwórczy stołeczny Klub Krytyki Teatralnej. Zaskoczeni krytycy ogłosili pojawienie na teatralnej mapie Polski nowego, znakomitego zjawiska. Teatr Cywińskiej szybko stał się wręcz modny.

Na swój sposób potwierdzał to ogłoszony nieco wcześniej, bo w roku 1969, słynny tekst Jerzego Koeniga *Młodzi, zdolni* [„Teatr” 1969, nr 16], w którym prominentny krytyk ogłaszał pojawienie się nowego pokolenia reżyserów, których „interesował teatr bardziej jako sztuka niż jako trybuna”. Nie tworzyli – zdaniem Koeniga – żadnej grupy ideowej, nie mieli wspólnego programu estetycznego, ale łączyła ich podobna pasja w odkrywaniu nowych języków teatralnych. Maciej Prus, Jerzy Grzegorzewski, Helmut Kajzar, Piotr Piaskowski, Roman Kordziński, Bogdan Hussakowski... i ona jedna, Izabella Cywińska, najdalej wychylona w politykę i kwestie społeczne.

Swoistym fenomenem okazała się *Trędowata*, w której reżyserska ironiczność, doceniona przez bywalców intelektualistów, spotkała się w pół drogi z czystą wodą melodramatem pokochanym przez kaliską publiczność. Z kolei klasyczna *Śmierć Taretkina* Aleksandra Suchowo-Kobylina, wyreżyserowana przez dyrektorkę w 1972, stała się jednym z najważniejszych przedstawień w całym



Bufet w Teatrze Nowym w Poznaniu. Fot. z archiwum artystki

dorobku Cywińskiej. Ta dramatyczna groteska o urzędniku oszuście i łgarzu, śmieszna i groźna, znów pełna była aluzji do polityki i władzy. Ale i do sytuacji w kaliskim teatrze zaistniałej niewiele wcześniej. Oto na fali osobistych premierowych sukcesów Maciej Prus zdecydował się na dalszą karierę w Warszawie, za nim poszła część aktorów. Mocno obecny w *Śmierci Tarełkina* wątek zdrady był bardzo czytelny dla tych, którzy w Kaliszu zostali.

Wspaniały sen Cywińskiej o komunie teatralnej nie trwał długo, zaledwie trzy lata. Ale był to sen intensywnych przeżyć i spełnień, wreszcie ogólnopolskiej famy, która dowiodła, że nawet na dalekiej prowincji można stworzyć teatr na najwyższym poziomie. A miasto doceniło swoją dyrektorkę nawet po wielu latach. W 2008 roku Izabella Cywińska została Honorową Obywatelką Miasta Kalisza.

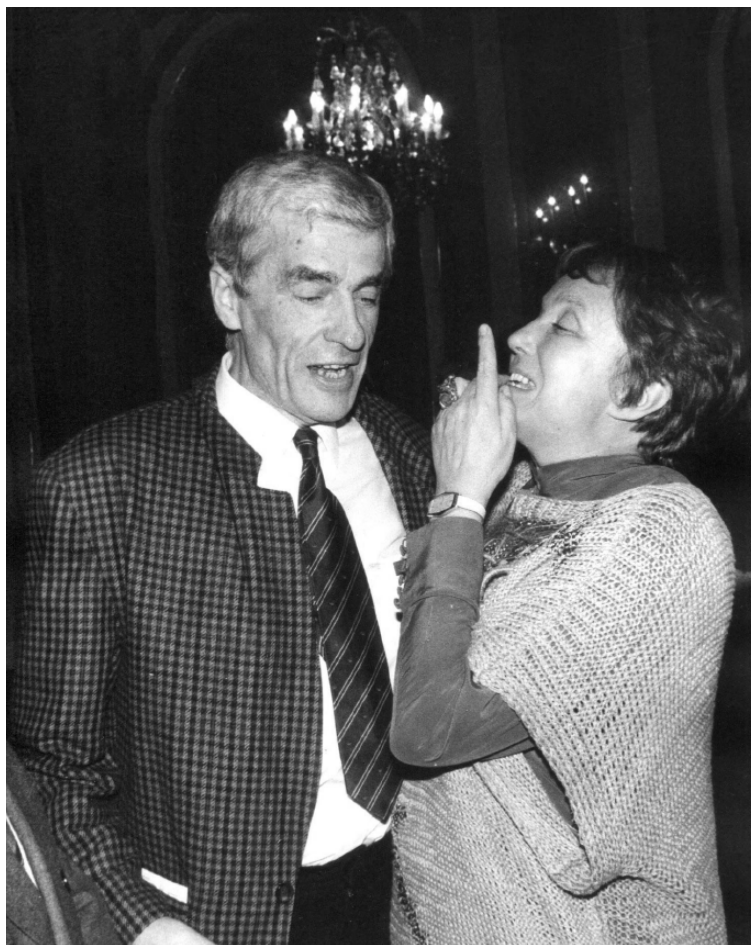
W 1973 dostała propozycję objęcia Teatru Nowego w Poznaniu. Założony z początku XX wieku, przed II wojną zamknięty, teraz reaktywowany, był gotów do zagospodarowania jako drugi w mieście teatr po zasłużonym Polskim. Cywińska zakończyła remont, stworzyła zespół i wraz z Conradem Drzewieckim, twórcą Poznańskiego Teatru Tańca, oraz kompozytorem Jerzym Satańskim zaproponowała formułę sceniczną poszerzoną

o silnie wyeksponowane elementy muzyczne. Obok dyrektorki głównym reżyserem został Janusz Nyczak, który tu rozpoczął swoją świetną, niestety przedwcześnie przerwana wskutek choroby karierę. Właśnie od wielokrotnie potem nagradzanej premiery Nyczaka – *A jak królem, a jak katem będziesz* według powieści Tadeusza Nowaka – rozpoczyna się historia nowego Nowego.

Będzie w nim później reżyserował Adam Hanuszkiewicz, specjalnie zaproszony przez wdzięczną uczennicę. Osobny kąt dla swojego rewelacyjnego teatru dla dzieci znajdzie Andrzej Maleszka, kolejne dyrektorskie odkrycie Cywińskiej.

Dla niej samej nastanie okres własnego, najpełniejszego i najmocniejszego teatru, w którym znacznie dominować szeroko pojęta problematyka polityczna. Po wypadkach radomskich 1976 roku, powstaniu KOR-u, drugiego obiegu wydawniczego i coraz silniejszego podziemia opozycyjnego, wejście w politykę okaże się dla niej wyborem naturalnym.

Wystawi *Turonia* Stefana Żeromskiego o chłopskiej rabacji 1846 roku, antybiurokratyczną *Łażnię* Włodzimierza Majakowskiego, *Rewizora*, czyli rzecz o łajdactwach i cynizmie władzy, *Judasza z Kariothu* Karola Huberta Rostworowskiego – o systemowo zaprogramowanej



Adam Hanuszkiewicz i Izabella Cywińska.
Fot. Damazy Kwiatkowski, archiwum artystki

zdradzie. Były to już czasy „Solidarności”. Na scenie w tym ostatnim przedstawieniu pojawiła się replika Stoczni Gdańskiej. Za chwilę powstanie słynny *Oskarżony: Czerwiec Pięćdziesiątsześć* – pierwszy raz pokazany na scenie 20 czerwca, ale uroczysta premiera odbyła się, a jakże, 28 czerwca, tyle że 25 lat później.

W stanie wojennym Cywińska została internowana, do czego walczy przysłużył się ten właśnie spektakl. Uwolniona po dwóch miesiącach, dzięki staraniom wybitnych autorytetów świata teatralnego, wróciła do Poznania i reaktywowała zamknięty teatr. Był to czas aktorskiego bojkotu telewizji i nie wszystkim spodobał się powrót do normalnej pracy, w większej cenie było protestowanie niż twórcze działanie. Miała jednak mocny argument: zamiast przeżywać żalobę, lepiej wspólnie z publicznością poszukać dróg wyjścia z beznadziei. Od romantycznych gestów zawsze wolała trzeźwy dialog z rzeczywistością. Nigdy nie wystawiła *Dziadów* czy *Kordiana*, nawet ironicznego *Fantazego*.

W czasie, kiedy siedziała w internacie w Gołdapi, niewiele wcześniej sprowadzony przez nią z Warszawy młody reżyser, Janusz Wiśniewski, zaczął próby spektaklu, który wedle umowy miał być molierowskim *Chorym z urojenia*, a okazał się scenicznymi wariacjami mocno

inspirowanymi plastycznym teatrem Tadeusza Kantora, wszystko pod zaskakującym tytułem *Panopticum à la madame Tussaud*. Wiśniewski był zarówno reżyserem, grafikiem, jak i scenografem, a przede wszystkim miał bardzo osobną wizję teatru, opartą na silnej formie metaforyczno-groteskowej. Do tego stopnia osobną, że po pięciu latach międzynarodowych sukcesów zabrał z Nowego swoją ekipę aktorską i wyjechał do Warszawy działać już całkiem na swój rachunek. Wróci jeszcze do Nowego, ale jako dyrektor, którym będzie w latach 2003–2011. Niemniej kilka wyreżyserowanych przezeń w Nowym przedstawień, na czele z głośnym *Końcem Europy* z roku 1983, pomimo wewnętrznych nieporozumień ustawi ówczesny teatr Cywińskiej na całkiem innej pozycji w pejzażu teatralnym, także europejskim.

Ponure lata osiemdziesiąte generalnie mało sprzyjały teatrowi. Po wyjściu z internowania Cywińska zrobiła Ibsenowskiego *Wroga ludu* (1982), co było poniekąd nawiązaniem do sytuacji politycznej. Z kolei *Zorza Bogusława Schaeffera* (1986) traktowała o totalnej dezintegracji rzeczywistości, a wszystko opowiedziane w tonacji absurdałno-kabaretowej. Nieco wcześniej – w 1984 – zrealizowała w Teatrze Telewizji *Wysockiego Władysława Zawistowskiego* (o machlojkach politycznych podczas



Na planie *Pensjonatu „Paryż”*, jesień 1987. Widowisko Teatru Telewizji miało premierę 23 lutego 1989; było oparte na spektaklu *Naręczony Beaty* według opowiadania Adolfa Rudnickiego, wystawionym przez Cywińską w Teatrze Nowym w Poznaniu (praprem. 18 grudnia 1987). Fot. Romuald Zielazek, archiwum artystki

powstania styczniowego) oraz jeszcze przed stanem wojennym *Ciemności kryją ziemię* według powieści Jerzego Andrzejewskiego (o machlojkach moralnych czasów Inkwizycji). Oba spektakle miały być głosem inteligencji jeszcze nie do końca uległej marazmowi czasów. Przeleżały się kilka lat jako telewizyjne „półkowniki” i zostały wyemitowane dopiero w 1986. Mocno aluzyjne *Cmentarze* według Marka Hłaski (1988) oraz Molierowski *Świętoszek* (1989), którego bohater był produktem „zamówienia na świętość”, były bardziej wyrazem wściekłości i rozpacz niż racjonalnej analizy. Końcówka tej dekady jawiła się jak otchłań beznadziei.

Wiosną 1989 poleciała ze scenografem Pawłem Dobrzyckim do syberyjskiego Omska na zaproszenie tamtejszego teatru. Mieli ustalić warunki pracy i przygotować obsadę do innej, mocniejszej politycznie wersji *Świętoszka*. Próby zaczęły we wrześniu. Po kilku dniach zadzwonił do Omska Tadeusz Mazowiecki. Właśnie został premierem nowego rządu w Polsce. zaproponował Cywińskiej wejście do swojego gabinetu w roli ministra kultury. Miała być w tym rządzie jedyną kobietą. Wyraziła zgodę, mając świadomość kompletnego przewrotu w życiu nie tylko zawodowym. Miała teraz do reżyserowania zespół ludzi liczący się w miliony. Prerogatywy

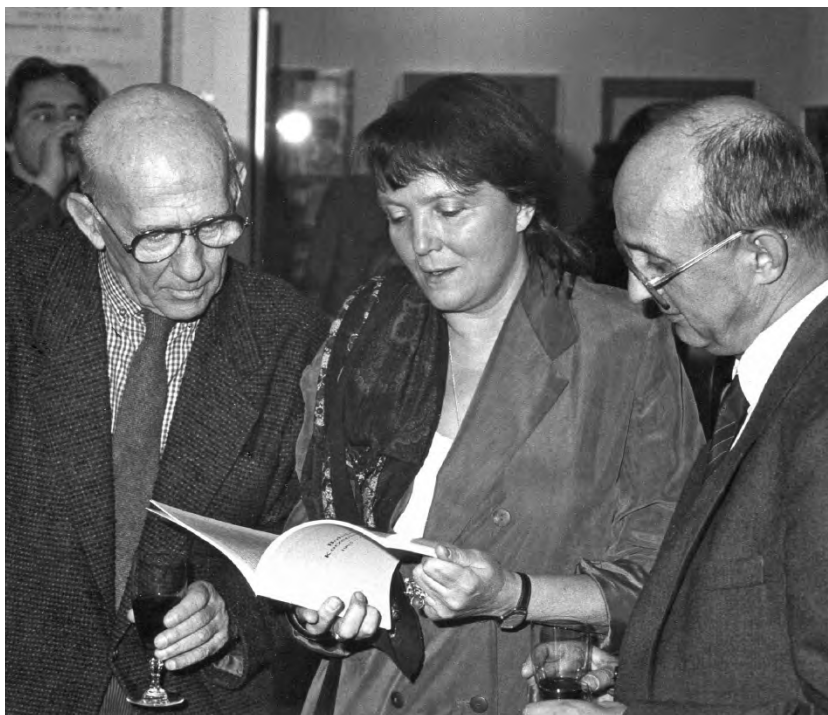
ministerialne obejmowały przecież nie tylko samych artystów, ale całe dziedzictwo narodowe, począwszy od wielkich muzeów i kończąc na bibliotece w Białej Podlaskiej. Kapitalizm dopiero raczkował, trzeba go było pogodzić z walczącym o swoje socjalizmem. Pieniądzy było dramatycznie mało, oczekiwania ogromne. Na szczęście entuzjazm też był wielki.

Rząd Mazowieckiego upadł 25 listopada 1990 roku, zaraz po przegranej premiera w wyborach prezydenckich. Na szczęście Polska była już dobrze przygotowana do zmierzenia się z nowym ustrojem. Wraz ze swoim premierem odeszła minister Cywińska. Dużo udało się zrobić, ale oczywiście nie wszystko. Nie udało się na przykład wymarzona przez dyrektorkę i reżyserkę – radykalna reforma teatrów. Środowisko okazało się zbyt przywiązane do przywilejów z poprzedniej epoki.

Na odchodnym z rządu Cywińska powołała Fundację Kultury, której szczytne cele – alternatywne wobec Ministerstwa Kultury wspieranie twórców i inicjatyw artystycznych – wskutek błędów w zarządzaniu inwestycjami zakończyły się niestety ruiną finansową. Sprawy w prokuraturze i sądach ciągnęły się aż do szczęśliwego umorzenia, ale Cywińska, jak wspomina w swojej autobiografii, była bliska samobójstwa.



Izabella Cywińska i Tadeusz Mazowiecki, Kraków 2011.
Fot. z archiwum artystki



Z Andrzejem Sadowskim i Andrzejem Wanatem, Teatr Ateneum, 27 marca 1993.
Fot. Zygmunt Rytka, archiwum artystki



Z Wiesławem Michnikowskim na premierze *Waszej Eksceleencji*, Teatr Współczesny, 25 stycznia 2006. Fot. Ireneusz Sobieszczuk



Z Václavem Havlem na polskiej prapremierze *Odejść* w Teatrze Ateneum, 14 listopada 2008. Fot. z archiwum artystki



Na planie *Bożej podszewki*. Fot. z archiwum artystki

Do teatru wracała coraz rzadziej. Najgłośniejszym i bodaj najlepszym spektaklem ostatniej dekady XX wieku była *Antygona w Nowym Jorku* Janusza Głowackiego w warszawskim Ateneum (1993). Coraz częściej współpracowała z Teatrem Telewizji. Problematyka bezpośrednio polityczna niemal zniknęła jej z prac na rzecz egzystencjalnych uniwersaliów. Dwukrotnie zrealizowała spektakle według utworów Wiesława Myślińskiego, jednego ze swoich ulubionych autorów. Dosyć niespodziewanie ta właśnie dekada przyniosła jej największe życiowe dokonanie i zarazem prawdziwe arcydzieło: serial telewizyjny *Boża podszewka*.

Scenariusz napisała wspólnie z autorką książki, na podstawie której serial powstał – Teresą Lubkiewicz-Urbaniowicz. Powieść obejmowała czasoprzestrzeń pierwszej połowy XX wieku i była wielowątkową i wielopokoleniową sagą kresowej rodziny Jurewiczów. Pierwsza część serialu – 15 odcinków – powstała w 1997, druga – licząca jeden odcinek więcej – w 2005. Jako że rzecz dotyczyła kwestii politycznie, społecznie i obyczajowo niezwykle drażliwej, historii i dziedzictwa polskiej Wileńszczyzny, serial wzbudził ogromne kontrowersje. obrońcy nieskazitelności i niezłomności Polaków, zwłaszcza Polek, nie mogli darować Cywińskiej rzekomej brutalizacji obyczajowej i ostentacyjnego erotyzmu. Zdeklarowanym administratorem *Bożej podszewki* okazał się za to rdzenny litewski kresowianin, Czesław Miłosz.

Między obiema częściami serialu, w roku 2000, nakręciła wielokrotnie potem nagradzany film telewizyjny *Cud*

purymowy według scenariusza Macieja Karpińskiego, o antysemicie, który okazał się Żydem. Pięć lat później zrealizowała jedyny swój pełnometrażowy film kinowy, *Kochanków z Marony*, według tytułowej noweli i fragmentów dziennika Jarosława Iwaszkiewicza. Podkreślano jego bezpruderyjność w przeprowadzeniu wątku miłości homoseksualnej, tematu ostrożnie omijanego w dotychczasowych ekranizacjach prozy wybitnego pisarza.

Kiedy w latach 2005–2007 Polską wstrząsnęła sprawa lustracji, Cywińska jeszcze raz podjęła rękawicę i weszła na polityczny ring, wystawiając w warszawskim Teatrze Powszechnym *Czarownicę z Salem* Arthura Millera, rzecz o zabójczej sile zbiorowego oskarżenia.

W roku 2008 siedemdziesięcioletnia Izabella Cywińska trzeci i ostatni raz została dyrektorką teatru. Zespół Teatru Ateneum po śmierci Gustawa Holoubka poprosił ją o zajęcie fotela po wielkim artyście.

Miała nadzieję, że podobnie jak za dwóch poprzednich dyrekcji uda się jej sformować „swoją ekipę”, przede wszystkim odmładzając ten zastany. Aktorskie gwiazdy Ateneum wołały jednak *status quo* niż reformy, choć nie mogły im zapobiec. Propozycje repertuarowe dyrekcji także niespecjalnie spodobały się krytykom i publiczności. Narastały konflikty. Z trzech autorskich premier dyrektor Cywińskiej tylko jedna – *Bóg mordu* Yasminy Rezy (2010) okazała się pozycją artystycznie spełnioną.

Z początkiem 2011 roku Cywińska poważnie zachorowała. W marcu udzieliła „Gazecie Wyborczej” wywiadu pod wymownym tytułem *Garderoba rządzi*, który został

uznany przez „garderobę”, czyli zespół, za wypowiedzenie mu wojny. Do Ateneum już nie wróciła.

W 2013 postanowiła zrealizować dawne marzenie – wystawić *Wiśniowy sad*. Temat swoistego końca świata, jakim było dla Cywińskich bezpowrotne opuszczenie rodzinnego gniazda w Kamieniu, na starość wrócił z całą siłą. O przymusowym porzuceniu domowej ojczyzny, jak było już wspomniane, traktowała też *Boża podszewka*. W osobie Raniewskiej, która po latach wraca do wiśniowego sadu, widziała Cywińska samą siebie; chciała choć w ten sposób sprawdzić, czy i jak taki powrót byłby możliwy. Jak wiadomo, Czechow pozwolił Raniewskiej wrócić tylko na chwilę. Wiśniowy sad miał na zawsze zostać mitem. Spektakl, wystawiony w 2013 roku, też poniekąd symbolicznie w poznańskim Nowym, dawnym teatrze Cywińskiej, okazał się sukcesem i w takiej postaci był rzeczywistym powrotem.

Na koniec Poznań odwdzieczył się swojej artystce i dyrektorce jeszcze dwukrotnie. Pół roku przed premierą *Wiśniowego sadu* Izabella Cywińska otrzymała Honorowe Obywatelstwo Miasta Poznania, a w marcu 2024, trzy miesiące po śmierci, wskrzeszonemu przez nią przed laty Teatrowi Nowemu nadano jej imię. Dotychczasowy patron, Tadeusz Łomnicki, został duchowym protektorem Głównej Sceny.

Jeszcze raz podjęła się Cywińska reżyserii dwa lata po tamtej poznańskiej premierze, wystawiając w warszawskim Teatrze Żydowskim własny scenariusz według prozy swojej wieloletniej przyjaciółki i rówieśniczki Hanny Krall, *...coś jeszcze musiało być*. To było jej ostateczne pożegnanie ze sceną.

Od pewnego czasu porządkowała wspomnienia ze swojego długiego i barwnego życia. Przeżyła cztery epoki: przedwojnie, wojnę, PRL i pierwsze dziesięciolecie wolnej Polski, od pewnego czasu dzieląc samo życie z życiem w teatrze, co było swoistym doświadczeniem istnienia w dwóch równoległych światach, wzajemnie

się inspirujących. Zaczęła pisać autobiografię, którą nazwała *Dziewczyna z Kamienia*. Była całkiem świadoma dwuznaczności tego tytułu. Ale zdumiewająco dużo jest momentów w tej obszernej księdze, którą opublikowała w 2015 roku, kiedy z kamienia płynęły łzy.

Czy jako twórczyni spektakli teatralnych i telewizyjnych, także filmów, miała swój indywidualny, osobny styl? Trudno powiedzieć. Chyba niespecjalnie odbiegał od stylu jej formacji pokoleniowej, ochrzczonej przez Jerzego Koeniga wspomnianym wcześniej określeniem „młodzi, zdolni”. Nowoczesny realizm? Owszem, ale raczej ten, który francuski filozof Roger Garaudy zdefiniował w tytule swojej niegdyś głośnej książki *Realizm bez granic*. Do swoistych realistów XX wieku zaliczył Pabla Picassa, Franza Kafkę i Saint-John Perse’a, i z punktu widzenia doktrynalnego realizmu rzeczywiście trudno doszukać się tu jakichkolwiek granic. Notabene rozprawa Garaudy’ego ukazała się w Polsce w 1967 roku, kiedy „młodzi zdolni” kończyli studia reżyserskie – choć może to tylko zbieg okoliczności. Niemniej formacja ta wykazywała się daleko posuniętą odwagą w atakowaniu języków teatralnych, aczkolwiek to nie Cywińska wiodła prym w tych bojach. Na pewno ostrzej i agresywniej robił to choćby Helmut Kajzar, jako teoretyk teatru i dramaturg, wierny uczeń Tadeusza Różewicza, a przede wszystkim Jerzy Grzegorzewski, niedościgły rewelator form scenicznych.

Nie przypadkiem, obejmując swoje pierwsze dwa teatry, kaliski i poznański, Cywińska nie zaproponowała współpracy właśnie Grzegorzewskiemu. Przygoda zaś z zaproszeniem do Nowego Janusza Wiśniewskiego, młodszego od „młodych zdolnych” o dekadę, zakończyła się, jak wiadomo, dramatycznym rozstaniem, choć przez pewien czas obie strony czerpały z wzajemnej współobecności wymierne korzyści. Więc owszem, Cywińska nie zrewolucjonizowała teatru. Ale jeśli uznać, że był to „tylko” mainstream, nikt nie zaprzeczy, że wysokiej próby.

Bibliografia

Cywińska Izabella, *Nagle zastępstwo*, BGW, Warszawa 1992;
 Cywińska Izabella, *Dziewczyna z Kamienia*, Agora, Warszawa 2015
Garderoba rządzi, z Izabellą Cywińską rozmawia Roman Pawłowski,
 „Gazeta Wyborcza” z 16 marca 2011 [[wersja cyfrowa](#)];
Izabella Cywińska: Młodość jest cudowna, ale głupia, z Izabellą Cywińską
 rozmawia Angelika Swoboda, „Weekend.Gazeta.pl” z 13 stycznia
 2017, <https://weekend.gazeta.pl/weekend/7,177333,17768843,izabella-cywinska-mlodosc-jest-cudowna-ale-glupia.html>;

Koenig Jerzy, *Młodzi, zdolni*, „Teatr” 1969, nr 16. Przedruk [w:] tegoż,
Rekolekcje teatralne, KAW, Warszawa 1979.

Filmografia

Teatr jest w nas – młodzi zdolni 69, film dokumentalny, reż. Jan Sosiński,
 Studio Filmowe Sambor dla Teatru Telewizji Polskiej, 1994

TADEUSZ NYCZEK – krytyk literacki, teatralny i plastyczny, pedagog, autor książek i scenariuszy teatralnych, felietonista „Dialogu”, reżyser widowisk teatralnych i telewizyjnych. Od 2012 kierownik literacki Teatru Ateneum w Warszawie. Napisał między innymi: *Pełnym głosem. Teatr studencki w Polsce 1970–75* (1980), *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół „Pokolenia 68”* (1985), *Lakierowanie kartofla i inne teksty teatralne* (1985), *Alfabet teatru dla analfabetów i zaawansowanych* (2002), *Po co jest sztuka? Rozmowy z pisarzami* (2012).

MAREK TELER

Irena Malkiewicz

IRENA WANDA MALKIEWICZ, także Irena Malkiewicz-Domańska (15 września 1911, Moskwa – 23 stycznia 2004, Warszawa) – aktorka teatralna i filmowa.

Była córką dyrektora handlowego Monopoli Solnego w Warszawie Władysława Alojzego Malkiewicza i artystki malarki Genowefy z Weraksów, młodszą siostrą Izabelli Horodeckiej, podpułkownika Wojska Polskiego i oficera Armii Krajowej. W 1917 przeniosła się z rodzicami i siostrą do Wilna, a w 1919 zamieszkała na stałe w Warszawie. Edukację zdobywała w stołecznym Gimnazjum Żeńskim Anny Jakubowskiej, uczyła się też w szkole tańca Taczanny Wysockiej. W 1932 wstąpiła do Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej, który ukończyła w czerwcu 1935.

Zadebiutowała w 1936 rolą w *Sprawach rodzinnych* Gertrudy Jannings w reżyserii Stanisławy Wysockiej na deskach Teatru Nowego w Warszawie. W tym samym roku dołączyła do zespołu stołecznego Teatru Polskiego i należała do niego aż do wybuchu II wojny światowej. Jej pierwszą większą rolą na tej scenie była księżniczka Gonzaga w wystawionym pod koniec 1936 *Sułkowskim* Stefana Żeromskiego (wcześniej w lutym 1936 zagrała pokojówkę w *Starym winie* Ashleya Ducksa i Seymoura Hicksa). W kolejnych sezonach grała między innymi w *Galązce rozmarynu* Zygmunta Nowakowskiego i *Koleżankach* Stefana Krzyżoszewskiego. „Brak jej jeszcze rutyny, pozwalającej na konsekwentne i rozważne przepracowanie roli, zanadto się jeszcze przejmuje poszczególnymi fragmentami scen – ma natomiast rzecz niezmiernie u początkujących aktorów rzadką i ważną: takt. A wygląda niezwykle dekoracyjnie” – pisano o niej na łamach „Kina” [„Kino” 1936, nr 50]. W 1937 zagrała też w komedii muzycznej *Miłość przy świecach* Roberta Katschera i Karla Farkasa w Teatrze Letnim, gdzie zaśpiewała utwór *Ach, jak trudno być wielką panią*.

W czasie II wojny światowej była współwłaścicielką i kelnerką w Kawiarni Artystów Filmowych w Warszawie, w której w czerwcu 1940 powstał kabaret artystyczny Na Antresoli. Grała również na deskach warszawskich teatrów jawnych – w latach 1941–1942 w Komedii, między innymi w sztukach *Kotwica* Jusztiniána Serèdiego i *Mezalians* Romana Niewiarowicza, w latach 1943–1942 w *Bohemia*, między innymi w rewiach *Bigos hultajski*, *Poker i joker*, *Na teatralnym podwórku* i *Same damy*, a w 1944 na deskach Melodii. Występowała też w porankach artystycznych, na przykład w poranku artystycznym na rzecz Tadeusza

Pilarskiego w teatrze jawnym Kometa i w poranku dobroczynnym na rzecz chorych w Teatrze Rozmaitości Jar. W marcu 1941 została aresztowana w związku z represjami wobec środowiska aktorskiego po zastrzeleniu Igo Syma i osadzona w więzieniu na Pawiaku, gdzie wraz z innymi koleżankami aktorkami z celi urządziła kabaret piosenki. Po miesiącu odzyskała wolność.

Jednocześnie zaangażowała się w działalność konspiracyjną – najpierw jako informatorka Związku Walki Zbrojnej / Armii Krajowej, a następnie członkini ugrupowania liniowego Armii Krajowej pod pseudonimami „Włada” i „Lira”. Sama w dokumentach Związku Bojowników o Wolność i Demokrację podała, że należała do Ruchu Oporu od marca 1942. To ona właśnie dostarczyła swojej siostrze Izabelli Horodeckiej z referatu 993/W Armii Krajowej plan willi w Chyliczkach, w której pod nazwiskiem Kolado ukrywał się po nieudanej likwidacji współpracujący z Niemcami rotmistrz Przemysław Deżakowski. Pomogła też w rozpracowaniu oficera Kripo Willy’ego Leitgebera, który był częstym gościem teatru jawnego Komedia. Brała udział w powstaniu warszawskim w 5 Rejonie VI Obwodu Warszawskiego Okręgu Armii Krajowej na Pradze (zgrupowanie 1670 – pluton 1671).

Po powstaniu warszawskim znalazła się w Lublinie, gdzie dołączyła do zespołu Teatru Wojska Polskiego, a następnie Teatru Miejskiego. Występowała wówczas w *Skizie* Gabrieli Zapolskiej (jako Lulu), *Lekkomysłnej siostrze* Włodzimierza Perzyńskiego (jako Maria) i *Powrocie z wojny* Francisa de Croisseta i Roberta de Flersa (jako Colette). W 1951 zagrała jeszcze gościnnie na lubelskiej scenie tytułową rolę w *Balladynie* Juliusza Słowackiego. Ten okres swojej kariery wspominała w rozmowie z „Ekranem” w 1961:

To były wspaniałe czasy, w których entuzjazm robił cuda, a wszyscy wierzyli w to, że uczestniczą w wielkim dziele odbudowy polskiego teatru. Wtedy naprawdę wszyscy pracowali dla wspólnej sprawy i pomagali sobie nawzajem niezwykle serdecznie [„Ekran” 1961, nr 30].

16 sierpnia 1945 otrzymała wyrok sądu weryfikacyjnego II instancji ZASP działającego pod przewodnictwem Gustawa Buszyńskiego. Uznano ją i jej partnera Jerzego Pichelskiego winnymi „nieprzemyslenia w granicach godności zagadnienia pracy w teatrach okupacyjnych



Irena Malkiewicz – fotografia prasowa z 1941.
Źródło: NAC



Irena Malkiewicz na fotografii ilustrującej artykuł tygodnika „Kino” o *Sułkowskim* w Teatrze Polskim w Warszawie w opracowaniu scenicznym Juliusza Osterwy (prem. 27 listopada 1936).



Irena Malkiewicz-Domańska, Juliusz Łuszczewski, Jerzy Pichelski w przedstawieniu *Kotwica*, reż. Stanisław Grolicki, Teatr Komedia, Warszawa, prem. 12 sierpnia 1941. Fot. Jerzy Łuczynski, ze zbiorów NAC



Irena Malkiewicz w 1948. Zdjęcie wykonane podczas odgruzowywania terenu przyszłej siedziby przy ul. Litewskiej w Warszawie przez przybyły z Łodzi zespół artystyczny i techniczny Teatru Syrena. Ze zbiorów NAC

pozostających na usługach propagandy niemieckiej”. Obydwoje przeciwstawili się „opinii kolegów”, którzy pragnęli powstrzymać ich od tej współpracy, licząc, że „w jakimś tam momencie” zrehabilitują się patriotyczną działalnością i zmażą swoje winy. „A przecież w warunkach życia okupacyjnego sposobność rehabilitacji mogła się nie zdarzyć i uchybienie godności aktorskiej mogło pozostać jako piętno niczym nie zmażane” – napisano w uzasadnieniu wyroku. Zostali skazani na surową nagane i pół roku zawieszenia w prawach organizacyjnych (do 15 lutego 1946), a także zadeklarowanie „kary pieniężnej na cele charytatywne Związku” w wysokości, którą dyktuje im „własne sumienie” [teczka Ireny Malkiewicz-Domańskiej, Archiwum ZASP, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, cyt. za: Mościcki 2016, s. 1006–1007].

W 1946 Malkiewicz przeprowadziła się do Łodzi i została aktorką Teatru Syrena, który dwa lata później przeniósł się do Warszawy. Grała w nim do 1951, między innymi w sztukach *Moja żona Penelopa* Zdzisława Gzodawy i Wacława Stępnia, *Colorado* i *Wodewil warszawski* tych samych autorów, *Dobrze skrojony frak* Gabora Dregely’ego. W 1949 wcieliła się również w postać Ledy

w sztuce *Amfitrion 38* Jeana Giraudoux w reżyserii Bohdana Korzeniewskiego, którą wystawiono na deskach stołecznego Teatru Rozmaitości. W latach 1950–1957 była aktorką Teatru Dzieci Warszawy, który na przestrzeni lat dwukrotnie zmieniał nazwy na Teatr Nowej Warszawy i Teatr Młodej Warszawy. Zagrała tam Aldonę w *Mindowem* Słowackiego, królową Bonę w *Farfurce królowej Bony* Anny Świrszczyńskiej, Edytę Grenger w *Dombey i syn* Charlesa Dickensa oraz Wilhelminę w *Farsie o mistrzu Pathelinie*. Po latach jej rolę w sztuce *Dombey i syn* wspominał Witold Sadowy:

Rasowa i piękna aktorka. Z wielką klasą narysowała postać kobiety niezwyklej, z gracją nosiła wspaniałe kostiumy, które zaprojektował dla niej Tadeusz Błazejewski [„Życie Codzienne” 1993, nr 95].

W 1957 wróciła do zespołu Syreny, w którym grała przez kolejne cztery lata, występując w rolach Mohyłowiczowej w *Maman do wzięcia* Adama Grzymały-Siedleckiego i Marii Ludwiki w *Madame Sans-Gêne* Victoriena Sardou. W latach 1960–1961 należała do zespołu Teatru im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim,



Irena Malkiewicz (Maria Ludwika, cesarzowa) i Kazimierz Rudzki (Fouché, przyszły minister policji) w *Madame Sans-Gêne* Antoniego Marianowicza i Janusza Minkiewicza z muzyką Stefana Kisielewskiego, reż. Andrzej Łapicki, Teatr Syrena, Warszawa, prem. 15 listopada 1958. Ze zbiorów NAC



Anna Ciepiewska (Joanna Nielewiczowa), Irena Malkiewicz (Celina Bełska) –
Dom kobiet, reż. Mariusz Dmochowski, Teatr Nowy, Warszawa, prem. 4 marca 1978. Ze zbiorów NAC

a w latach 1961–1962 grała na deskach Teatru Rozmaitości we Wrocławiu – wcieliła się w postać Hildy Diederich w *Skandalu w Hellbergu* Jerzego Broszkiewicza. Następnie w latach 1962–1971 występowała w Teatrze Powszechnym w Łodzi, między innymi jako Rollisonowa w *Dziadach* i Mirska w *Klubie kawalerów* Michała Bałuckiego. W 1971 została zmuszona przez dyrektora teatru Romana Sykałę do przejścia na emeryturę. „Rozgoryczona zwróciła się o pomoc do ZASP-u, ale interwencja nie przyniosła skutku” – wspominał aktor Witold Sadowy [„Gazeta Wyborcza – Stołeczna” 2004, nr 121]. Ostatnim spektaklem z jej udziałem w łódzkim teatrze było *Boso, ale w ostrogach* Stanisława Grzesiuka, z którym podróżowała między innymi do Krajowej w Rumunii.

W 1978 wróciła na scenę jako Celina Bełska w sztuce *Dom kobiet* Zofii Nałkowskiej w reżyserii Mariusza Dmochowskiego, którą wystawiono na deskach Teatru Nowego w Warszawie. W 1980 grała gościnnie Annę Kareninę w *Żywym trupie* Lwa Tołstoja w tym

stołecznym teatrze, po czym w latach 1984–1989 występowała w Teatrze Powszechnym im. Jana Kochanowskiego w Radomiu: w *Ani z Zielonego Wzgórza* według Lucy Maud Montgomery, *Żołnierzu królowej Madagaskaru* Stanisława Dobrzańskiego i *Sarkofagu* Władimira Gubariewa.

W latach 1936–1939 zagrała w filmach *Trędowata* (1936), *Serce matki* (1938), *Żona i nie żona* (1939, premiera: 1941), *U kresu drogi* (1939), *Przez łzy do szczęścia* (1939, premiera: 1941) i *Inżynier Szeruda*, który nie został ukończony z powodu wybuchu wojny. W 1958 znów zaczęła występować w filmach i serialach, łącznie do 1988 zagrała w ponad trzydziestu, między innymi w *Lotnej* (1959), *Jutro premiera* (1962), *Pasażerke* (1963) i *Rodzinie Połanieckich* (1978). W 1976 wystąpiła też jako księżna Podhorecka, babka Waldemara, w powojennej wersji *Trędowatej* w reżyserii Jerzego Hoffmana (w przedwojennej wersji grała Melanię, córkę hrabiego Barskiego). Brała też udział w spektaklach Teatru Polskiego Radia, między innymi w *Dorożką po Warszawie* i *Rozmowach zmarłych*.



Ewa Wiśniewska (Jelizawieta Protasowa), Irena Malkiewicz (Anna Karenina) – *Żywy trup*, reż. Wojciech Zeidler, Teatr Nowy, Warszawa, prem. 3 lutego 1980. Fot. Edward Hartwig / NAC

W 1954 otrzymała Medal Dziesięciolecia Polski Ludowej, w 1966 Odznakę Tysiąclecia, w 1968 Honorową Odznakę m. Łodzi, a w grudniu 1995 Nagrodę m.st. Warszawy z okazji stulecia kinematografii.

26 grudnia 1934 w kościele Najświętszego Zbawiciela w Warszawie poślubiła adwokata Witolda Henryka

Domańskiego, z którym rozwiodła się po kilku latach małżeństwa. W okresie okupacji niemieckiej była związana z aktorem Jerzym Pichelskim, z którym miała córkę Izabellę, późniejszą wieloletnią inspicjentkę w Teatrze Polskim w Warszawie. Została pochowana na cmentarzu Powązkowskim w Warszawie.

Bibliografia

- Bernatt-Reszczyński Maciej, *Gary Cooper znad Wisły. Jerzy Pichelski*, Warszawa 2019;
 Horodecka Izabella, *Szybko i skutecznie 1939–1945*, Warszawa 2017;
 Krasieński Edward, *Teatr Polski Arnolda Szyfmana 1913–1939*, Warszawa 1991;
 Mościcki Tomasz, *Teatry Warszawy 1939. Kronika*, Warszawa 2009;
 Mościcki Tomasz, *Teatry Warszawy 1944–1945. Kronika*, Warszawa 2012 [wersja cyfrowa];
 Mościcki Tomasz, *Warszawskie sezony teatralne 1944–1949*, Warszawa 2016;
 Wyśniewski Kazimierz Andrzej, *Związek Artystów Scen Polskich 1918–1950. Zarys monograficzny*, Wrocław 1979;

artykuły prasowe: „Ekran” 1961, nr 30; 1986, nr 31, 32; „Gazeta Wyborcza – Stołeczna” 2004, nr 121; „Kino” 1936, nr 50; „Kurier Polski” 1981; „Pamiętnik Teatralny” 1963, t. 12, nr 1–4 (45–48); 1997, t. 46, z. 1–4 (181–184); „Trybuna” 1995, nr 288; „Video-Club” 1996, nr 3; „Życie Codzienne” 1993, nr 95; „Życie Radomska” 1987, nr 263;

MAREK TELER – dziennikarz, popularyzator historii, bloger. Absolwent Wydziału Dziennikarstwa, Informacji i Bibliologii UW. Interesuje się historią kobiet, genealogią oraz artystami II Rzeczypospolitej. Autor książek: *Zapomniani artyści II Rzeczypospolitej*, *Zagadka Iny Benity. AK-torzy kontra kolaboranci*, *Upadły amant. Historia Igo Szyma*. Najnowsza publikacja to *Witold Conti. Każdemu wolno kochać*.

Archiwalia

- legitymacja Ireny Malkiewicz ze Związku Bojowników o Wolność i Demokrację z 29 września 1988, ze zbiorów Instytutu Teatralnego; materiały dotyczące Izabelli Horodeckiej, Fundacja General Elżbiety Zawackiej w Toruniu, <https://kpbpc.umk.pl/dlibra/doccontent?id=182583>;
 metryka ślubu Witolda Henryka Domańskiego i Ireny Wandy Malkiewicz, Księga ślubów parafii Najświętszego Zbawiciela w Warszawie, nr 456/1934;
 oświadczenie Haliny Billing z 25 kwietnia 1970, ze zbiorów Instytutu Teatralnego;
 rekord Irena Malkiewicz w bazie 1944.pl, <https://www.1944.pl/powstancze-biogramy/irena-malkiewicz,29535.html>.

MAREK TELER

Lidia Wysocka

LIDIA LUDWIKA WYSOCKA (24 czerwca 1916, Rogaczew – 2 stycznia 2006, Warszawa) – aktorka teatralna i filmowa, piosenkarka i reżyserka teatralna.

Była córką Waleriana Wysockiego i Alfredy z Wysoczych (secundo voto Guzik). W 1923 przyjechała z matką (ojciec zmarł w 1916) do Warszawy i rozpoczęła edukację w ośmioklasowej pensji Kazimierzy Kochanowskiej. Jesienią 1933 wzięła udział w konkursie na królową magazynu filmowego „Kino” i została wyróżniona przez jury jako jedna z najpiękniejszych uczestniczek. Jak informowało pismo, miała już wówczas za sobą występy w teatrach amatorskich.

W 1933 wstąpiła do Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej, który ukończyła w 1936. Dołączyła wówczas do zespołu Teatru Polskiego w Warszawie i grała w nim do wybuchu II wojny światowej. Występowała tam między innymi jako Fruzia w *Damach i huzarach* Aleksandra Fredry, Janka Aubrin w *Papie* Gastona Armanda de Cailaveta i Roberta de Flersa i Panna Mania w *Galązce rozmarynu* Zygmunta Nowakowskiego.

Kiedy w 1938 zagrała Ilonkę w *Nowej Dalili* Ferencza Molnára, recenzent tygodnika „Na Szerokim Świecie” ubolewał, że „Wysocka wciąż gra role «subrettek», choć jest zdecydowanym «wampem»” [H.L. „Na Szerokim Świecie” 1938, nr 23]. Z kolei po premierze sztuki *Brat marnotrawny* Oscara Wilde’a Stefania Podhorska-Okołów pisała na łamach „Bluszczu”: „Zofia Nakoneczna i Lidia



Lidia Wysocka – fotografia prasowa z dedykacją dla czytelników tygodnika „Światowid”, 1936–1939. Źródło: NAC



Nowa Dalila Ferencza Molnára, prem. 20 maja 1938 w Teatrze Małym w Warszawie, reż. Maria Przybyłko-Potocka. Na zdjęciu: Jerzy Roland i Lidia Wysocka. Fot. Stanisław Brzozowski, „Na Szerokim Świecie” 1938, nr 23. Źródło: NAC



Temperamenty Antoniego Cwojdzńskiego, prapremiera 14 grudnia 1938 w Teatrze Małym w Warszawie, reż. Zbigniew Ziemiński. Na zdjęciu od lewej: Zofia Nakoneczna, Ziemiński, Jan Kurnakowicz, Irena Borowska i Lidia Wysocka. Źródło: NAC

Wysocka stworzyła dwie laleczki z angielskich pocztówek. Dobrze zagrały duet wściekłości, hamowany przez obecność służby podającej herbatę” [„Bluszcz” 1939, nr 16].

W listopadzie 1939 została współwłaścicielką i kelnerką w Kawiarni Artystów Filmowych w Warszawie, w której w czerwcu 1940 powstał kabaret artystyczny Na Antresoli. Pracowała tam i występowała do 1943. O jej występie w skeczu *Sam miód* pisał dziennikarz Czesław Pudłowski:

W smacznie zmontowanej całości wybija się talent Lidii Wysockiej zarówno doskonałej w recytacji nastrojowej, jak i skeczu, a zwłaszcza – w rzeczach charakterystycznych – o trafnych rysach parodii na najlepszych wzorach Ćwiklińskiej (*Na plaży*) czy też Zimińskiej (piosenki staroświeckie) opartych [„Ilustrowany Kurier Polski” 1941, nr 38].

W marcu 1941 w ramach represji wobec środowiska aktorskiego po zastrzeleniu Igo Syma została aresztowana i przez miesiąc przebywała w więzieniu na Pawiaku, gdzie zorganizowała z aktorkami, a zarazem koleżankami z celi, kabaret piosenki. Kiedy w kwietniu 1941 jej partner życiowy (późniejszy mąż) Zbigniew Sawan trafił do obozu koncentracyjnego w Auschwitz, dopomogła w jego uwolnieniu. „Bezpośrednio zwracała się w mej sprawie do Gestapo. Prócz tego [...] zwracała się do policji kryminalnej przy ul. Daniłowiczowskiej w osobach Bartła i Schmidta” – zeznał 2 lutego 1952 Sawan w czasie przesłuchiwania przez oficera śledczego Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego w Warszawie Zygmunta Zająca [teczka Zbigniewa Sawana, Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej, sygn. IPN BU 0423/5668].

W 1944 występowała na deskach warszawskiego teatru jawnego Miniatury w reżyserowanych przez Sawana spektaklach: *Mąż i żona* Fredry, *Kaprysy Marianny* Alfreda de Musseta i *Szkarłatne róże* Alda de Benedettiego. Jerzy Leżeński pisał o jej Justysi w *Mężu i żonie* na łamach gadzinowego magazynu „7 Dni”, że „jest narysowana z niezwykłą finezją i wyzyskaniem wszystkich możliwych tonacji gry aktorskiej”. Samą aktorkę nazwał zaś „artystką dużej miary i wielkich możliwości” [„7 Dni” 1944, nr 5]. Jak ona sama podawała w piśmie do Zarządu Głównego ZASP w czerwcu 1945, wcześniej grała dorywczo na deskach teatrzyków Maska i Nowości. Występowała też w porankach artystycznych, między innymi w wielkim poranku *Od A do Z* na scenie Bohemy, poranku dobroczynnym na rzecz chorych w Teatrze Rozmaitości Jar oraz poranku *Asy* w teatrze Melodia.

25 listopada 1945 zarówno Wysocka, jak i Sawan zostali uniewinnieni przez badający ich okupacyjną działalność sąd weryfikacyjny I instancji (filia przy Warszawskich Teatrach Dramatycznych; Sawanowi sąd II instancji zmienił w lutym 1947 wyrok na karę surowej nagany). „Sąd uznał, że kol. Sawan-Nowakowski i kol. Wysocka uchybili solidarności aktorskiej, decydując się dość bezkrytycznie na występy w teatrze. Jednakże zdaniem Sądu, okoliczność, że zostali uwięzieni, można uznać za



Zielony Gil, reż. Zbigniew Sawan, Teatr Nowy, Warszawa, prem. 11 czerwca 1950. Na zdjęciu: Lidia Wysocka (Donna Diana), Krystyna Szner (Donna Inez). Źródło: NAC

formę ekspiacji, która czyni zbędnym stosowanie wobec nich kar organizacyjnych” – uzasadniano wyrok [teczka Zbigniewa Sawana-Nowakowskiego, Archiwum ZASP, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, cyt. za: Mościcki, *Teatry Warszawy 1944–1945...*, s. 843].

Po zakończeniu II wojny światowej Wysocka występowała w Teatrze Małym w Warszawie, wchodzącym w skład Miejskich Teatrów Dramatycznych, w sztukach: *Freuda teoria snów* Antoniego Cwojdzńskiego, *Po co daleko szukać* George’a Bernarda Shawa i *Wiele hałasu o nic* Shakespeare’a, które reżyserował Sawan. Ze sztuką *Freuda teoria snów* w październiku 1947 para występowała gościnnie w Szczecinie i dała „prawdziwy koncert gry aktorskiej”. W styczniu 1948 Wysocka ponownie wcieliła się w postać Justysi w sztuce *Mąż i żona*, którą wystawiono w Teatrze Miniatury (innym niż ten okupacyjny), a w maju 1948 zagrała Jadwigę w *Jadzi wdowie* Ryszarda Ruszkowskiego w Teatrze Nowym. Sztuki te również reżyserował Zbigniew Sawan.

W latach 1948–1950 grała na deskach Teatru Polskiego w Szczecinie, między innymi Beatrycze w *Wiele hałasu o nic* Shakespeare’a i Katię w *Bajce* Michaiła Swietłowa. Ponownie wcieliła się też w tytułową postać w *Jadzi wdowie*. 9 marca 1949 zadebiutowała jako reżyserka inscenizacją sztuki *Wiosna w Norwegii* Stuarta Engstranda. Zaprojektowała też kostiumy do kilku przedstawień szczecińskiego teatru. W 1950 wróciła z mężem do Warszawy i dołączyła do zespołu Ludowego Teatru Muzycznego, w którym zagrała Donnę Dianę w *Zielonym Gilu* Tirsa de Moliny i wyreżyserowała radziecką komedię muzyczną *Ojciec debiutantki* Aleksandra Bondy’ego.

W latach 1951–1952 występowała w teatrze rewiowym Buffo, a w 1952 w Teatrze Satyryków w *Objęźdźalni społecznej i Biurze docinków*. W 1956 zaczęła wykładać w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej – prowadziła zajęcia z interpretacji piosenki na Wydziale Estradowym, który jednak z czasem został zlikwidowany.

W latach 1956–1968 prowadziła popularny kabaret Wagabunda, w którym była też aktorką i reżyserką.

Był to najlepszy kabaret tamtych czasów, który objechał bez żadnych dotacji kawał świata i bawił publiczność na obu półkulach. Po opłaceniu kosztów przynosił jeszcze zyski. Gościł wielokrotnie w Stanach Zjednoczonych, Kanadzie, Wielkiej Brytanii, Szkocji, Izraelu i w Czechosłowacji [Witold Sadowy, „Gazeta Wyborcza – Wrocław” 2006, nr 90].

Sama Wysocka tak mówiła o swojej działalności w Wagabundzie:

Doczekałam się etykiety artystki estradowej. I tak tylko chcieli mnie widzieć szefowie scen, reżyserzy telewizji, filmowcy [„Express Wieczorny” 1975, nr 118].

W 1988 wspominała z kolei na łamach „Anteny”:

„Wagabunda” powstała w bardzo trudnym okresie. Skupiała wspaniałych ludzi – aktorów, literatów. Bawiliśmy się, a przy tym ciążyła na nas szalona odpowiedzialność – przecież my byliśmy pierwszymi, którzy wyjechali za „żelazną kurtynę”. Przyjmowano nas tam zresztą jak bohaterów. „Wagabunda” zgromadziła najlepsze nazwiska – z literatów: Załuski, Przybora, Oseka, z aktorów m.in. Michnikowski, Rudzki, Fedorowicz, Cybulski – nie wymienię tu wszystkich. Atmosfera była wspaniała, a praca naprawdę twórcza. [...] W „Wagabundzie” było coś z atmosfery lat trzydziestych [„Antena” 1988, nr 46].

Obok prowadzenia Wagabundy sama nadal występowała jako aktorka teatralna. W sierpniu 1957 wystawiała gościnnie ze Zbigniewem Sawanem w Teatrze Kameralnym w Szczecinie sztukę *Freuda teoria snów*. W 1958 wyreżyserowała *Męża i żonę* Aleksandra Fredry, w którym kolejny już raz wcieliła się w rolę Justysi. Ze sztuką tą występowała gościnnie w USA i Kanadzie. W jednym z wywiadów mówiła:

Nie pretenduję do „odkrywczej” koncepcji, nie chcę dodawać Fredrze nic poza tym, co sam powiedział. Rozumiem *Męża i żonę* jako satyryczne spojrzenie na epokę. Cały cynizm tzw. wielkiego świata jest wystarczająco mocno dostrzeżony przez Fredrę i nie trzeba już z hrabiów robić „zgniłych potworów”, a ze szcwaniej Justysi – „uciemięzonego dziecięcia ludu”. Komedię tę rozumiem jako rozgrywkę pomiędzy czterema postaciami sztuki, z których żadna nie może mieć przewagi nad drugą [„Express Wieczorny” 1958, nr 159].

W 1961 wcieliła się gościnnie w rolę Ireny w sztuce *Łowcy głów* Maksa Regnieria w reżyserii Andrzeja

SUKCESY WAGABUNDY

Zetknięcie się publiczności czechosłowackiej z satyrą polską daje obecnie efekt podobny do tego, jaki wywołałoby u nas dwa lata temu ukazanie się numeru „Szpilek” z wiosny 1956. Można i tak tłumaczyć niebawale – bez przesady – sukcesy polskich zespołów satyrycznych w Czechosłowacji. Ale nie tylko tak. Żadna „różnica etapu” nie pomogłaby chyba gdyby program był słaby.

O programie „Przyjemne z politycznym” nieznanym jeszcze w Polsce, z którym występuje w Czechosłowacji nowy polski kabaret „Wagabunda” (kierownik artystyczny i konferansjer Karol Szpalski, reżyser Kazimierz Pawłowski), tak mniej więcej pisze prasa czechosłowacka:

Wielki sukces... Oklaski wypełnionej widowni były dla gości polskich nagrodą za ich przekonujące artystyczne osiągnięcia. („Rude pravo”).

Gości u nas pol-

ski kabaret „Wagabunda”, którego aktorów i literatów wyprzedziła najlepsza fama. Ale i tak wszystkim o nich słyszeliśmy, przewyższyli znacznie swymi występami. („Zemelskie noviny”).

Import śmiechu i dobrej pogody z Polski (tytuł na pierwszej stronie „Obrany lidu”).

Ich przyjazd pokazuje nam znowu, jak trzeba robić dobrą i wyraźną, jaskrawą i ostrą satyrę, z wdziękiem dla nas dotąd niedoścignym i z wesołością, która u widzów wybucha burzą śmiechu... Dlaczego u nas nie ma prawdziwie postępowego kabaretu satyrycznego? („Prace”).

Poza tym prasa jest pełna pochwał dla Kotterbskiej, Wysockiej, Pawłowskiego, Oseki, Michnikowskiego.



Oto jeden z punktów programu p. t. „Przyjemne z politycznym”. (Fot. CAF)

Nota o występach „Wagabundy” w Czechosłowacji, „Przekrój” 1956, nr 585



Plakat kabaretu Wagabunda, proj. Marian Eile i Janina Ipohorska, 1956.
Źródło: AP w Gdańsku, oddz. w Gdyni

Szczepkowskiego, którą wystawiono w Teatrze Komedia w Warszawie. W latach sześćdziesiątych nagrała też dwa recitale dla polskiej telewizji.

W 1975 wróciła na scenę i zaczęła grać na deskach Teatru Syrena, występując między innymi w roli Coco Baisos w sztuce *Bądź moją wdową* Marcela Mithois i w roli Maman w *Dobrym wojaku Szwejku* według Jaroslava Haška. Była też jedną z gwiazd wystawionej w 1979 ku czci Adolfa Dymszy rewii *Wielki Dodek*. Sama mówiła o sobie w wywiadzie z 1982:

Jestem aktorką „do wszystkiego”. Uprawiałam wszystkie rodzaje sztuki. Piosenka odegrała w moim życiu dużą rolę. A moim studentom mówiłam zawsze, że aby dobrze wypaść na estradzie w piosence, potrzeba zsynchronizować muzykalność i aktorstwo. Piosenka ma wówczas swoją akcję i klimat. Podoba się [„Panorama” 1982, nr 24].

W latach osiemdziesiątych występowała w Warszawie i kilku innych miastach z dwugodzinnym recitalem *Wizyta Starszej Pani*, w którym przypominała swoje dokonania artystyczne. Na łamach „Życia Warszawy” pisano:

W tym czasie śpiewa i opowiada, relacjonuje i wspomina, żartuje i szydzi, przy czym często robi to własnym tekstem, zresztą zupełnie zgrabnym, snuje opowieści o koleżankach i kolegach, z którymi się spotyka w ciągu 35-letniej kariery estradowej (teatralnej i filmowej dyskretnie nie doliczyła), słowem – bryluje. Nawiązując do tej przeszłości, przypomina to Ordonkę, to Mirę Zimińską, to Kabaret „Wagabunda”, którego była niekwestionowaną gwiazdą. Środki wyrazu, których ma dostatek, dozuje oszczędnie, dbając o umiar, choć także pamiętając o tym, że publiczności trzeba się podobać. Więc zmienia toalety, sypie dowcipami, niektóre świetne („wartość programu ocenia się po premierze,

wartość premiera po programie”), kpi z siebie, epatuje swym wiekiem, wiedząc, że liczy się efekt, a ten jest znakomity [„Życie Warszawy” 1988, nr 114].

Za swoje osiągnięcia zawodowe w grudniu 1995 otrzymała Nagrodę m.st. Warszawy z okazji stulecia kinematografii.

Już w 1935, będąc na pierwszym roku studiów aktorskich (otrzymała tytułem wyjątku zgodę od dyrektora PIST-u Aleksandra Zelwerowicza), zagrała główną rolę w filmie Marty Flanz *Kochaj tylko mnie*. Do wybuchu wojny wystąpiła jeszcze w siedmiu filmach: *Papa się żeni* (1936), *Wrzos* (1938), *Serce matki* (1938), *Ostatnia brygada* (1938), *Gehenna* (1939), *Doktor Murek* (1939) i *Złota maska* (1939, premiera: 1940). W 1935 wzięła też udział w nagrywaniu dubbingu do brytyjskiego filmu *Siostra Marta jest szpiegiem*. W czasach Polski Ludowej grała z kolei w filmach: *Sprawa pilota Maresza* (1955), *Irena do domu!* (1955), *Nikodem Dyżma* (1956) *Rozstanie* (1960), *Sekret* (1973), *Zaczarowane podwórko* (1974) i *W obronie własnej* (1981).

Obok działalności teatralnej i filmowej ważnym aspektem życia zawodowego Lidii Wysockiej była praca w radiu. Występowała w spektaklach Teatru Polskiego Radia, między innymi w *Nosie pana reagenta*, *Dziedzictwie* i *Hipnozie*. Przez ponad rok prowadziła w radiowej Trójce program *Rozmowy o piosence*, do którego zapraszała między innymi Stanisława Grochowiaka i Zygmunta Kałużyńskiego. Następnie w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych czytała w radiu powieści oraz autorskie felietony.

W 1938 związała się z aktorem Zbigniewem Sawanem (właśc. Zbigniewem Nowakowskim), za którego wyszła za mąż 3 lutego 1948 w Warszawie. Z małżeństwa tego miała syna Piotra Nowakowskiego. Została pochowana na cmentarzu komunalnym w Piasecznie.

Bibliografia

- Boryta-Nowakowska Jadwiga, *A chciałam być tylko aktorką...*, Warszawa 1995;
 Gacek Piotr, *Ina Benita. Za wcześniej na śmierć*, Warszawa 2018;
 Krasieński Edward, *Teatr Polski Arnolda Szyfmana 1913–1939*, Warszawa 1991;
 Mościcki Tomasz, *Teatry Warszawy 1939. Kronika*, Warszawa 2009;
 Mościcki Tomasz, *Teatry Warszawy 1944–1945. Kronika*, Warszawa 2012 [[wersja cyfrowa](#)];
 Mościcki Tomasz, *Warszawskie sezony teatralne 1944–1949*, Warszawa 2016;
 Wyśniewski Kazimierz Andrzej, *Związek Artystów Scen Polskich 1918–1950. Zarys monograficzny*, Wrocław 1979;

- artykuły prasowe: „7 Dni” 1944, nr 5; „Antena” 1988, nr 46; 1992, nr 30; „Bluszczy” 1939, nr 16; „Ekran” 1958, nr 38; „Express Wieczorny” 1958, nr 159; 1975, nr 118; 1996, nr 20; „Film” 1957, nr 7; „Gazeta Wyborcza. Stołeczna” 1995, nr 288; „Gazeta Wyborcza – Wrocław” 2006, nr 90; „Głos Szczeciński” 1957, nr 197; „Ilustrowany Kurier Polski” (okupacyjny) 1941, nr 38; „Ilustrowany Kurier Polski” 1958, nr 145; „Kino” 1934, nr 3; „Kurier Polski” 1965, nr 145; 1981, nr 149; 1995, nr 164; „Na Szerokim Świecie” 1938, nr 23; „Nowiny” 1979, nr 48; „Pamiętnik Teatralny” 1963, t. 12, nr 1–4 (45–48); 1997, t. 46, z. 1–4 (181–184); „Panorama” 1982, nr 24; „Video-Club” 1997, nr 10; „Zwierciadło” 1959, nr 44; „Życie Warszawy” 1975, nr 89; 1988, nr 114;

Archiwalia

pismo Departamentu Teatru i Estrady Ministerstwa Kultury i Sztuki z 25 stycznia 1985, ze zbiorów Instytutu Teatralnego;

teczka Zbigniewa Sawana, Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej, sygn. IPN BU 0423/5668.



ROMAN DZIEWOŃSKI

Aleksandra Śląska

ALEKSANDRA ŚLĄSKA, właśc. Aleksandra Wąsik (4 listopada 1925 Katowice – 18 września 1989 Warszawa), primo voto Górską, secundo voto Śląska-Warmińska.

Aktorka teatralna, radiowa i filmowa, reżyserka teatralna, pedagog.

Przed II wojną światową była stałym widzem w katowickim Teatrze Polskim im. Stanisława Wyspiańskiego. Uczęszczała do szkoły im. Królowej Jadwigi i żadna akademia nie mogła obyć się bez wierszy przez nią deklamowanych. W 1939 roku dyrekcja podjęła decyzję o skierowaniu Oli Wąsik na zajęcia aktorskie u Wandy Siemaszkowej, ale z powodu wybuchu wojny do tego nie doszło. Edmund Wąsik, ojciec, uczestnik III powstania śląskiego, współpracownik Wojciecha Korfanteo, poseł na sejm II Rzeczypospolitej, został w 1942 roku aresztowany przez Gestapo. Pisma z Arbeitsamtu groziły piętnastoletniej Aleksandrze wywózką do Niemiec. Rodzina podjęła decyzję wysłania jej do kuzynów w Wiedniu. Tam spędziła czas okupacji, uczęszczając okresowo na kursy aktorskie.

Po powrocie dokończyła przerwana edukację i zdała maturę. Znalazła się w Studium Teatralnym Wilama Horzycy i Karola Adwentowicza, które rozpoczęło swoją działalność przy katowickim Teatrze Polskim. Niespodziewana choroba przerwała tę bardzo krótko trwającą naukę. Podjęła decyzję o kontynuacji, ale tym razem zdała egzamin do Studium Aktorskiego Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Przyjęta (listopad 1945), niemal natychmiast trafiła na scenę. Od tamtego czasu niezmiennie powtarzała: „Byłam ostatnią uczennicą Juliusza Osterwy. To on wprowadził mnie w ten urzekający, tajemniczy świat, jakim jest sztuka w ogóle a teatr w szczególności” [Aleksandra Śląska, 1990].

Nauka w Studium, kontakt z Juliuszem Osterwą oraz praca na zajęciach z rzemiosła aktorskiego, zwłaszcza pod kierunkiem Władysława Woźnika, praca nad głosem u Władysława Świeżego oraz zajęcia z dykcji u Haliny Gallowej powracały w jej wspomnieniach w okresie pracy pedagogicznej w warszawskiej PWST. Na scenie, w ramach zajęć, mogła obserwować podczas prób: Zofię Jaroszewską, Jerzego Leszczyńskiego, Eugeniusza Fuldego,

Aleksandra Fertnera i Aleksandra Zelwerowicza, który zachwyił się jej talentem.

Jedna cecha łącząca ich wszystkich została we mnie głęboko zakodowana: imperatyw dydaktyczno-pedagogiczny, potrzeba nieustannego uczenia zawodu adeptów sztuki aktorskiej; dzielenie się własnymi umiejętnościami i doświadczeniami z młodymi; odpowiedzialność i obowiązek wobec nowego pokolenia [Życiorys, 1989].

Debiutowała na scenie Teatru im. Juliusza Słowackiego, jeszcze jako uczennica Studium, rolą Rózi w *Bartoszu Głowackim* Wandy Wasilewskiej (prem. 24 marca 1946). Za radą wykładowcy Wiesława Góreckiego, który uznał, że nazwisko Wąsik nie nadaje się na afisz, już jako Aleksandra Śląska.

Pisano, że w sezonie 1946/47 repertuar proponowany przez znakomitego aktora Juliusza Osterwę (od 1946 roku Dyrektora Państwowej Szkoły Dramatycznej oraz Teatru im. Juliusza Słowackiego) przyniósł za każdym razem „jakąś rolę, którą musiało się uznać za interesujące wydarzenie artystyczne” [Kydryński 1962]. Wymieniono między innymi Zofię Jaroszewską, Antoniego Fertnera, Ludwika Solskiego, Aleksandra Zelwerowicza i Aleksandrę Śląską (!) – Helenkę w *Panu Damazym* (1947). Tuż potem było zastępstwo w *Znajdzie* (1946) i *Fantazy* (1946) w reżyserii Juliusza Osterwy, z rolą Stelki:

„Chodź. Ja będę cię prowadzić po scenie”. Do dziś nie pojmuję, co się wtedy stało. Chodząc za nim, zaczęłam nagle rozumieć, kim ta Stelka jest i co ja mam z nią zrobić. On mnie oczarował [Bielas 1999].

Dyplom uzyskała w czerwcu 1947 roku. Zagrała na krakowskich scenach piętnaście ról. Za jej największy sukces uznano Amelię w *Mazepie* (prem. 4 maja 1947).

Zjawisko. Urocza, młoda dziewczyna, która swoją świeżością i niebywałym wdziękiem wprost rozsadała ponury nastrój przedstawienia [Łomnicki 1990].

doskonałe recenzje sprawiły, że o aktorce zaczęto mówić także w Warszawie – o niebywałym talencie na równi z sumiennością w pracy nad rolą. „Wyśmienitą, pełną grozy postać «oberaufsejkerki» (*Oberaufseherin*) stworzyła Aleksandra Śląska” [Matuszewski 1948], kreacja aktorska wzbudzająca zachwyt – rola komendantki obozu

Aleksandra Śląska – fotografia portretowa
Fot. Edward Hartwig / NAC



W pewnym mieście, reż. Erwin Axer, Teatr Współczesny,
Warszawa, prem. 15 grudnia 1949.
Fot. Franciszek Myszkowski, zbiory IT



Niemcy, reż. Erwin Axer, Teatr Narodowy, Warszawa,
prem. 18 lutego 1955. Aleksandra Ślaska (Ruth) i Igor Śmiałowski (Willi). Fot. Franciszek Myszkowski, zbiory IT



Pensja pani Latter, reż. Erwin Axer, Teatr Współczesny,
Warszawa, prem. 5 czerwca 1954.
Fot. Franciszek Myszkowski, zbiory IT



Kordian, reż. Erwin Axer, Teatr Narodowy, Warszawa,
prem. 21 kwietnia 1956. Tadeusz Łomnicki (Kordian),
Aleksandra Ślaska (Violetta). Fot. Edward Hartwig / NAC

żeńskiego w filmie Wandy Jakubowskiej *Ostatni etap* (1948) wzorowana na autentycznej, przerażającej postaci Marii Mandel, komendantki obozu Birkenau, przyniosła aktorce nieprzyjemne konsekwencje. Nawet po latach na adres Teatru Ateneum przysyłano anonimowe listy z wyzwiskami, pojawiały się określenia: „hitlerówka”, „niemra”, które prywatnie bardzo ją bolały, przy całej świadomości tego, gdzie spędziła lata okupacji. Swobodne posługiwanie się językiem niemieckim nie pomagało w tej sytuacji. Ponowne wcielenie się w rolę Niemki Lizy (*Pasażerka*, reż. Andrzej Munk, 1963) podtrzymało podobne reakcje. Ta postać intrygowała aktorkę. Niedokończony niestety film, miał pokazać, tak jak umówiła się z reżyserem, dwie różne osoby. Elegancką pasażerkę transatlantyku i tę sprzed lat, strażniczkę z obozu koncentracyjnego. Aleksandra Ślaska żałowała, że tego rozdwojenia nie dane jej było przedstawić na ekranie, film zmontowano z nakręconych ujęć, już po śmierci Andrzeja Munka. Role kobiet zimnych, zdecydowanych, władczych od tej pory były przypisane aktorce, prywatnie osobie pełnej ciepła i humoru.

Zaangażowana w sezonie 1949/50 przez Erwina Axera stała się aktorką Teatru Współczesnego w Warszawie. Liesel w *Niemcach* (prem. 5 listopada 1949) Leona Kruczkowskiego była pierwszą rolą w tym teatrze. Zagrała tam Polę w *Mieszczanach* (prem. 13 lipca 1951), Wiwię w *Profesji pani Warren* (prem. 30 listopada 1951), Helenę Nor-ską w *Pensji pani Latter* (prem. 5 czerwca 1954), Violetę w *Kordianie* (prem. 21 kwietnia 1956). Ponownie wystąpiła w *Niemcach*, ale jako Ruth, na scenie Teatru Narodowego, połączonego wtedy z Teatrem Współczesnym. Tę postać zagra jeszcze dwukrotnie (Teatr Ateneum 1967, Teatr Telewizji 1969), za każdym razem inaczej ją budując.

Mając już ugruntowaną pozycję, otrzymała propozycję z Teatru Ateneum. Pojawiła się tam początkowo gościnnie (sezon 1952/53) jako Irena w *Sprawie rodzinnej* Jerzego Lutowskiego, a potem przez sezony 1956/57 – 1958/59 była aktorką etatową. Wystąpiła wówczas w pięciu spektaklach. Była Titą w *Soledad* Colette Audry (prem. 15 maja 1957) oraz Doryną w *Tartuffe czyli Świętoszku* (prem. 11 grudnia 1957), a o jej Blanche Dubois w *Tramwaju zwanyym pożądaniem* (prem. 31 maja 1958) pisano:

Ślaska znajduje się w pełni rozwoju swego talentu aktorskiego. [...] miała „coś z ćmy” trzepoczącej się wokół światła swych marzeń, delikatnej i bezradnie zabłąkanej. W miarę uduziwniona i w miarę patologiczna, nasyciała stopniowo tę rolę obłąkaniem [Grodzicki 1958].

Sam spektakl uznano za niezbyt udany. Zakończył jednocześnie tak zwaną pierwszą dyrekcję Janusza Warmińskiego w Teatrze Ateneum.

Aleksandra Ślaska wróciła do Teatru Współczesnego na dwa sezony. Prapremiera *Pierwszego dnia wolności* Leona Kruczkowskiego (17 grudnia 1959) w znacznym stopniu stała się wydarzeniem dzięki jej kreacji w roli Ingi. Zmieniając charakter postaci, w istotny sposób



Tramwaj zwany pożądaniem, reż. Janusz Warmiński, Teatr Ateneum, Warszawa, prem. 31 maja 1958. Na zdjęciu Aleksandra Ślaska jako Blanche, obok Bohdan Ejmont w roli Stanleya. Fot. Edward Hartwig, zbiory IT



Pierwszy dzień wolności, reż. Erwin Axer, Teatr Współczesny, Warszawa, prem. 17 grudnia 1959. Aleksandra Śląska w roli Ingi.
Fot. Edward Hartwig, zbiory IT

wpłynęła na odbiór przedstawienia, co podkreślał reżyser Erwin Axer:

W kluczowej scenie nastawiła gramofon z żołnierską pieśnią „Heili, Heilo”, zaczęła wtórować muzyce, uderzając w stół otwartymi dłońmi, wzmacniała siłę uderzeń aż do zapamiętania. Stało się to najefektowniejszym momentem sztuki. Wywróciło rolę do góry nogami. Śląska „poszła za publicznością”, uczyniła z Ingi żarliwą „hitlerówkę” [Bielas 1999].

Tę interpretację zaakceptował nawet autor sztuki, choć odbiegała od jego intencji zapisanych w dramacie. To świadectwo niebywałej siły scenicznej gry aktorki.

Powrót do Teatru Ateneum w sezonie 1961/62, którego dyrektorem został ponownie Janusz Warmiński, okazał się, jak mówili koledzy, początkiem „zagłębia śląsko-warmińskiego”. Stali się małżeństwem 6 czerwca 1964 roku. Śląska pozostała wierna scenie przy ulicy Jarcza już na zawsze. Zaczęła tę drogę kolejną z ról Niemek. Tym razem stała się Joanną w *Więźniach* z *Altony* Jean-Paul Sartre’a (prem. 7 października 1961). Przy wszystkich zastrzeżeniach, jakie zgłaszano do adaptacji tekstu, swoją rolę doprowadziła do innego rozłożenia akcentów

w przedstawieniu. Drugoplanowa postać sztuki zajęła wyraźne miejsce w spektaklu oraz, co najważniejsze w kontekście jej ról „zimnych” kobiet znad Renu, normalną, na swój sposób ciepłą, próbującą zrozumieć zaistniałą sytuację dotyczącą jej męża i jego ojca, współpracowników hitlerowskiego systemu.

Z kolei Matką Joanną od Aniołów w *Demonach* Johna Whitinga (prem. 2 marca 1963) wykreowała postać, która zdominowała przedstawienie.

To rola, która robi wrażenie. Woła ciemnością i nieczystością kobiet. Nieszczęściem kobiet. Matce Joannie od Aniołów nie potrzeba tekstu, wystarczy jej twarz Aleksandry Śląskiej [Rudnicki 1963].

Był to początek całej serii jej znakomitych ról, kreacji, które przeszły do historii.

W tamtym czasie dyrektor Warmiński intensywnie szukał repertuaru, który odróżniałby Teatr Ateneum od innych warszawskich scen. Śląska wybiera role starannie. Kolejne to tytułowa w *Marie-Octobre* (prem. 24 października 1963) oraz Inez de Castro w *Martwej królowej* (prem. 29 listopada 1964), w której jest partnerką Jacka



Śmierć na gruszy, reż. Józef Szajna, Teatr Ateneum, Warszawa, prem. 4 czerwca 1966. Aleksandra Ślaska jako Śmierć.
Fot. Edward Hartwig, zbiory IT

Woszczerowicza. Oceny były podzielone. „Kreacja Śląskiej jest kreacją znakomitą, ale kreacją zarazem, która stara się po prostu maksymalnie ożywić, uczłowieczyć formuły pisarza” [Syski 1965]. Jaszcz: „Była całą miłością, oddaniem. A jeśli miała w sobie niepokojące rysy namiętności, niczym one nie przeczyły białej Inez” [1965]. Rola Elwiry w *Mężu i żonie* (prem. 29 stycznia 1965) po raz kolejny zmienia obraz postaci: „Jej gra, bardzo konsekwentna, jej interpretacja roli dokładnie przemyślana, wyjaśnia się po obejrzeniu sztuki” [Natanson 1966, s. 3]. Natomiast *Śmierć ze Śmierci na gruszy* Wandurskiego (1966), opartej na średniowiecznej przypowieści, była więcej niż zaskoczeniem, podobnie jak sam spektakl. „Zdumiewa dojrzałością środków i wyrazu przy tak dziewczęcej urodzie i figurze. Piękno i talent” [Szydłowski 1966]. Gest, ruch postaci umieszczonej na drzewie, zostały przez aktorkę opracowane w najdrobniejszych szczegółach. Podobnie było z następną rolą, ale przede wszystkim w sferze ekspresji i emocji. Naruszenie norm obyczajowych, zderzenie manipulacji z psychiką w spektaklu *Męczeństwo i śmierć Jean-Paula Marata przedstawione przez zespół aktorski przytułku w Charanton pod kierownictwem pana de Sade* (prem. 10 czerwca 1967), było samo w sobie wydarzeniem, podobnie jak ogromne kontrowersje w relacji zespołu z reżyserem Konradem Swinarskim. W tym z Aleksandrą Śląską, którą dotknęły konsekwencje zdrowotne. Sama zaś „w roli Charlotty Corday



Męczeństwo i śmierć Jean-Paula Marata..., reż. Konrad Swinarski, Teatr Ateneum, Warszawa, prem. 10 czerwca 1967. Aleksandra Śląska jako Charlotte Cordey, Jan Świdorski jako Markiz de Sade. Fot. Henryk Rosiak, zbiory IT

znakomicie odtwarza przejścia od stanu somnambulicznego snu do fanatyzmu, jest niesłychanie sugestywna i pokazuje jak zwykle świetne aktorstwo” [Padwa 1967]. Powracając w następnym sezonie do roli Ruth w *Niemcach* (prem. 20 października 1967), „strwożonymi błyskami oczu i załamującymi się tonacjami głosu – Śląska oddaje bardzo ludzki strach” [Grodzicki, 1967]. Aktorka jest konsekwentna, za każdym razem znajdując inne motywacje prowadzące postaci.

Po świetnie przyjętej roli Antoinette w *Biografii* (prem. 4 maja 1968), dochodzi do kolejnego znaczącego wydarzenia, niestety także z powodu wydarzeń politycznych. Świat teatru, jak i publiczność, zwraca uwagę na Teatr Ateneum. Większość aktorów, którzy wraz z Kazimierzem Dejmkim opuścili Teatr Narodowy, dołącza do zespołu. W tych okolicznościach pojawił się na scenie *Wujaszek Wania* (prem. 29 grudnia 1968), z Gustawem Holoubkiem, w roli tytułowej oraz Aleksandrą Śląską, która „odrobinec uszlachetnia Helenę. Czyni ją trochę lepszą” [EL. ŻM. 1969]. Reżyserem tego doskonałego spektaklu był Kazimierz Dejmek. Mniej więcej od tego czasu, za sprawą kreacji Aleksandry Śląskiej, Jana Świdorskiego i Jacka Woszczerowicza zaczęto mówić o Ateneum jako o teatrze aktorskim. Jej następną rolą była Jenny we *Wszystko w ogrodzie* (prem. 15 listopada 1970), która objawiła nieokazany z nią rys komediowy, podszyty obrazem kobiety pozbawionej hamulców w drodze do osiągnięcia celu. Po niej przyszła fenomenalnie odebrana Elżbieta de Valois w *Don Carlosie, Infancie Hiszpanii* (prem. 15 stycznia 1972).

Coraz rzadziej ostatnio widzimy w teatrze tak dojrzałe mistrzostwo, tak absolutną wirtuozerię aktorską, odnajdującą nieomylnie każdy odcień uczucia, punktującą bez nacisku, a przecież bezbłędnie każdą myśl i dla każdej z nich dobierającą wyraz najwłaściwszy. [...] Jest w tej kreacji oszłamiająca” [Kydryński 1972].

Z kolei, jako Idalia w nie najlepiej przyjętym *Fantazym* (prem. 10 listopada 1973) „prowadzi swoją rolę z prawdziwą perfekcją, znakomicie oddając ironiczny dystans, jakim przepełniony jest cały dramat” [Karpiński 1973]. Do eksplozji tłumionych namiętności, podszytych rozgrywką w trójkącie, dochodzi w *Tańcu śmierci* (prem. 5 czerwca 1974). Na scenie Jan Świdorski, Jerzy Kamas i Aleksandra Śląska jako Alicja:

ona jest przyczyną piekła. Interpretacja ta do dziś pozostaje wybitnym osiągnięciem artystki i wzorcowym przykładem pasji, dociekliwości, z jaką umie odkrywać tajemnice i niespodzianki roli [Osterloff 1979].

Śląska ma kilka scen wręcz fascynujących. Tylko ona jedna może pozwolić sobie na tak ryzykowne sceny [Polonica 1974].

W sezonie 1975/76 dochodzi tylko do jednej premiery z udziałem aktorki. Gra w pełni komediowo Panią Dobrońską w *Ślubach panieńskich* (prem. 25 kwietnia 1976).



Trio Świdorski – Ślaska – Kamas zrealizowało w Ateneum *Taniec śmierci* Augusta Strindberga dwukrotnie, w 1974 i w 1985 roku. Za każdym razem reżyserował Jan Świdorski, a scenografię tworzył Franciszek Starowieyski. Na zdjęciach Aleksandra Ślaska (Alicja), Jerzy Kamas (Kurt) w tej samej scenie; z lewej przedstawienie, które miało premierę 5 czerwca 1974 (fot. Edward Hartwig), z prawej spektakl, którego premiera odbyła się 31 sierpnia 1985 (fot. Zygmunt Rytka). Zdjęcia ze zbiorów IT

Na afiszu Ateneum w 1977 roku pojawiła się kolejna inscenizacja sztuki Antoniego Czechowa – *Mewa*, w reżyserii Janusza Warmińskiego. Aleksandra Ślaska swoją interpretacją postaci obnażała

skrywane i wylewne macierzyństwo, poza i pustka, przymilność i drapieżność, określały bogaty zasób środków aktorskich. Jakże potrafiła być bezwzględna, gdy demonstrowała skąpstwo, jakże przymilna, gdy walczyła o swoje pozorną bezradnością, jakże nieobecna, gdy zasiadała do familijnej gry w loteryjkę [Miłkowski 1978].

Podobnie jak w przypadku *Wujaszka Wani* był to znakomity spektakl w wykonaniu niemal całego zespołu. Niecałe pół roku później aktorka po raz pierwszy i jedyny pojawi się na scenie w monodramie, który sama wyreżyseruje. Jako Pani von Stein przedstawi publiczności *Rozmowę w domu państwa Stein o nieobecnym panu von Goethe* (prem. 22 czerwca 1978). Każdą sytuację na scenie, każdy gest przeprowadziła

z niezawodnym poczuciem kompozycji oraz świadomością celu, do którego zmierza, wykorzystuje wiedzę nie tam, gdzie byłaby najbardziej efektywna, lecz gdzie wyjaśnić może rys psychiki Charlotty [Osterloff 1979].

Sezon jubileuszowy Ateneum otwiera na dużej scenie *Tryptyk listopadowy* (prem. 23 grudnia 1978) oparty

na fragmentach dramatów Stanisława Wyspiańskiego z udziałem całego zespołu. Aleksandrze Ślaskiej przypada rola Pallas. Chociaż ten spektakl odnosił się do polskich dylematów związanych z historią, nie wzbudził kontrowersji. Inaczej było z *Polonezem* Jerzego S. Sity, sztuką napisaną w 1977 roku, której premiera odbyła się 17 stycznia 1981. Ingerencje cenzury, konflikt z autorem, przesunięcie terminu premiery, przerwa w próbach i ostatecznie podjęcie się reżyserii przez Janusza Warmińskiego, nie tylko z racji wydarzeń politycznych w kraju, spowodowały obłężenie teatru. Caryca Katarzyna II Aleksandry Ślaskiej skupiała niebywale emocje widowni, zwłaszcza w scenie audiencji targowiczian. „Aleksandra Ślaska do najdrobniejszego szczegółu ujawniała cechy władczej osobowości i grę dyplomatyczną imperatorowej – groźnej w mądrości i przebiegłości politycznej” [Kielak 1981].

Pierwszą premierą po wprowadzeniu stanu wojennego z udziałem aktorki była Tekla/Tea w *Wierzyicielach* (prem. 3 kwietnia 1982), która

pojmuje, że jest manipulowana, a więc błysk zrozumienia, ocknięcie się inteligencji, gdy zawiodła intuicja. I ta długa chwila milczenia. Jak wielkiego trzeba talentu i doświadczenia aktorskiego, by przez to milczenie tyle powiedzieć” [Sieradzka 1982].

Na scenie w tym kolejnym trójkącie namiętności jej partnerami są Jerzy Kamas i Mieczysław Voit.



Polonez, reż. Janusz Warmiński, Teatr Ateneum, Warszawa, prem. 17 stycznia 1981. Aleksandra Ślaska – Katarzyna II, Jerzy Kaliszewski – Sievers. Fot. Marek Holzman, zbiory IT



Hamlet, reż. Janusz Warmiński, Teatr Ateneum, Warszawa, prem. 30 kwietnia 1983. Aleksandra Ślaska – Gertruda, Jerzy Kryszak – Hamlet. Fot. Zygmunt Rytko, zbiory IT

Rok później na deskach Ateneum po raz pierwszy *Hamlet* (prem. 30 kwietnia 1983) z Jerzym Kryszakiem w roli tytułowej i majestatyczną, posagową Gertrudą Aleksandry Ślaskiej. Na spektaklem unosił się duch słów „Dania jest więzieniem” – stan wojenny zostanie formalnie zniesiony dopiero za kilka miesięcy – 22 lipca.

Janina Węgorzewska w *Matce* (prem. 18 lutego 1984) powinna zdominować to przedstawienie, miała ku temu wszelkie warunki, ale według części krytyków, nie w pełni to się udało.

Matka Aleksandry Ślaskiej – przerysowana i groteskowa, tyleż wamp co i ofiara, narkomanka i alkoholiczka, która – jedyna – rozpoznawała bezbłędnie od razu: życie dookoła to koszmarnie nie-życie, bluff i żart, bez przyszłości i bez niespodzianek [Krzemień 1984].

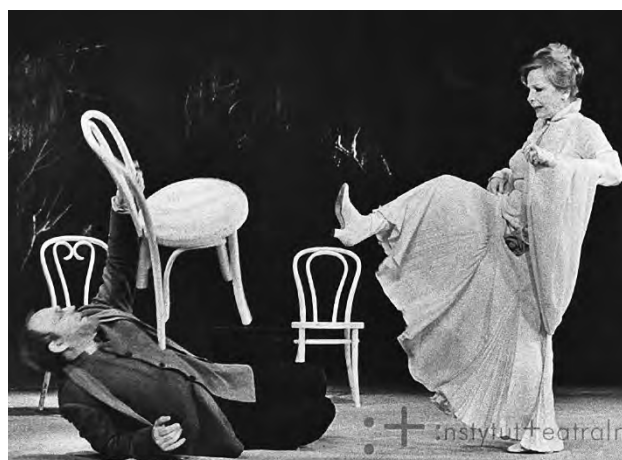
Nietrudno było zauważyć w tej roli niezwykle precyzyjnie przeprowadzone, na granicy choreografii, ruchy postaci oraz zaskakującą intonację głosu. Aktorka w roli Leonory występuje w *Cydzie* (1985) oraz jako Alicja, w powracającym w tym samym roku na scenę *Tańcu śmierci*. Trzecia w Ateneum sztuka Antoniego Czechowa z jej udziałem – *Wiśniowy sad* (prem. 26 kwietnia 1986) – pozwala zetknąć się widzom z kolejnym portretem kobiety, perfekcyjnym i konsekwentnie narysowanym:

Jej Raniewska jest zjawiskowa: nieskazitelnie elegancka [...], egoistyczna i obraca się w zaklętym kręgu swoich spraw, traktując wszystkich z jednakową, ledwie dostrzegalną wyższością. [...] beztroska i radosna, bo chce być zaślepiona. [...] Z godną podziwu perfekcją operuje głosem [...] Smutny, zrezygnowany ton za chwilę zmienia się w głęboki, chrapliwy, wyniosły [...], nie obawia się ukazać płytkiego pojmowania świata przez Raniewską, nie zabiega o współczucie widza, ale zmusza do zastanowienia się” [Gałązka 1986].

Dająca o sobie coraz bardziej znać choroba początkowo powoduje ograniczenie aktywności. Jednocześnie poczucie obowiązku, zwłaszcza wobec swoich wychowanków, których pięcioro znajdzie się wkrótce w zespole teatru, doprowadza na Scenie 61 do premiery przedstawienia dyplomowego *Lata Tadeusza Rittnera* (prem. 24 stycznia 1987). Jako pedagog, opiekun aktorskich roczników, zanotowała:

Za podstawowy element sztuki aktorskiej uznałam SŁOWO. W aspekcie warsztatowym oznacza to priorytetowe ustawienie zajęć z techniki mowy i impostacji głosu [Aleksandra Ślaska 1990].

Uczyła w warszawskiej PWST w połowie lat pięćdziesiątych (1955–1957), a później od 1973 do 1989, zaproszona przez drugiego ze „świętych potworów”, jak mówili o nich studenci, wówczas rektora, Tadeusza Łomnickiego.



Henryk Talar (Trofimow), Aleksandra Ślaska (Raniewska). *Wiśniowy sad*, reż. Janusz Warmiński, Teatr Ateneum, Warszawa, prem. 26 kwietnia 1986. Fot. Zygmunt Rytko, zbiory IT



Madame de Sade, reż. Aleksandra Ślaska, Teatr Ateneum, Warszawa, prem. 25 czerwca 1988. Aleksandra Ślaska, Anna Gornostaj, Ewa Wiśniewska. Fot. Zygmunt Rytka, zbiory IT

Powtarzała wielokrotnie, że przekazywanie swojego doświadczenia i stawianie wymagań swoim studentom, zmusza jednocześnie do nieustannej pracy nad sobą. Tytuł profesora nadzwyczajnego otrzymała w 1987 roku.

Na scenie pojawi się już tylko kilka razy. Pomimo niepokojącego stanu zdrowia podejmuje się reżyserii oraz zagrania *Madame de Montreuil* w *Madame de Sade* Yukio Mishimy (prem. 25 czerwca 1988). Sześć kobiet, koncert aktorskiej gry, kameralna przestrzeń Sceny 61, współtworzy atmosferę tego spektaklu. Jej postać – kobiety surowej, której tarczą jest moralna, nieskazitelna postawa w życiu, przykuwa uwagę. Konfrontacja ze światem Markiza de Sade jest nieuchronna. A sam spektakl „owo studium barokowej intrygi [...] stało się wzorcowym przykładem aktorskiego budowania dialogu” [Raczek 1989]. Opinie krytyki były jednak podzielone. Rola *Madame de Montreuil* okazała się ostatnią, trzydziestą trzecią, zagrana na scenie Teatru Ateneum im. Stefana Jaracza.

Gustaw Holoubek w taki sposób charteryzował jej aktorstwo:

Wszystko chciała wiedzieć do końca. Wszystko zgłębić. Nim rozpoczęła jakkolwiek pracę, musiała osiąść absolutną wiedzę o tym, co miało stanowić jej przedmiot. W owym rozpoznawaniu postaci, a potem w wykonaniu zadania, była perfekcjonistką. Intuicja nieodłączna przecieź od twórczości była u Niej zawsze jakby w podtekście roli. I to jest jeden z powodów, dla którego trzeba mówić o Oli z niesłychanym podziwem. Boiem zawód, jaki uprawiamy, bywa o tyle niebezpieczny, że łatwo zgubić w sobie człowieka. Wpływają na to różne okoliczności, nie tylko powodzenie. Oli nigdy to nie groziło [Aleksandra Ślaska 1990].

Teatr Polskiego Radia był jej drugim obok Ateneum teatralnym domem. Stworzyła ponad sto pięćdziesiąt postaci w słuchowiskach. Idealnie oddaje jej rolę mało znany epizod – *Panie Ireneusza Iredeńskiego*, słuchowisko zrealizowane w Teatrze Polskiego Radia (1975) z Barbarą Ludwiżanką (*Pani II*) i Aleksandrą Ślaską (*Pani I*), która zgadza się również na nagranie słuchowiska w języku niemieckim (w Berlinie Zachodnim).



Naszynnik, reż. Olga Lipińska, Teatr Telewizji, prem. 13 lipca 1959. Na zdjęciu Wiesław Gołas i Aleksandra Ślaska. Fot. Franciszek Myszkowski, zbiory IT

Próba. Świetnie przygotowana Ślaska peszy swoją nieporadną partnerkę [...] To najczystszy teatr słowa, z którym słaby aktor nie poradzi sobie. [...] Zdając sobie sprawę z sytuacji, cały ciężar interpretacji przenosi na siebie. Tłamsi partnerkę bez krztyny litości. Jej sugestywna, ostra interpretacja – do której ją namawiałem, a przed którą się broniła – ściąga na siebie uwagę. Dominuje. [...] Ślaska jest do zjedzenia [Nardelli 1988, s. 231].

Roman Szydłowski tak pisze o aktorskiej grze Aleksandry Ślaskiej:

Znacznie mniej w niej elementów emocjonalnych, za to bardzo wiele znakomitej techniki, intelektualnego opanowania roli. Jest to aktorka w pełni nowoczesna o bardzo powściągliwym sposobie przedstawiania, która dysponuje bogatą mimiką, wyrazistym gestem i ruchem” [Teatr w Polsce 1972, s. 117].

Wystąpiła w ponad czterdziestu spektaklach Teatru Telewizji:

Nie mogłam się ruszyć. Przerzucano kable, przesuwano kamery. Transmisje teatru telewizyjnego szły przecieź wtedy na żywo. W studio, w reżyserce – piekło. Za chwilę akcja, razem ze mną, powinna przenieść się do następnego pomieszczenia, a ja plecami trzymam ścianę! Dwie „moje” sceny zagrałam, nie ruszając się z miejsca [Dziewoński 2004].

Będąc cały czas sama na ekranie, zagrała leżącą w łóżku, znerwicowaną Panią Stevensen w sensacyjnym spektaklu *Pomyłka, proszę się wyłączyć* (1966). W telewizji stworzyła również *Ranieńską* w *Wiśniowym sadzie* (1972), znakomitą *Matkę Cenci* w *Beatrice Cenci* (1973) oraz tytułową *Hedde Gabler* (1974).

Kreacją telewizyjną był dubbing królowej Elżbiety I granej w brytyjskim serialu przez Glendę Jackson. Ślaska pojawiła się w pięciu filmach telewizyjnych oraz dwóch serialach, w tym w *Królowej Bonie* (1980) – tu jej interpretacja zmieniła niezbyt pozytywny w powszechnym odbiorze wizerunek żony Zygmunta Starego.

Poczucie humoru Aleksandry Śląskiej i – w tym przypadku – dystans do postaci znalazły swoje ujście w rolach Pani Dyrektorowej (*Kwitnące szczyble*, 1963), Żony Kustosza (*I4 i ¾*, 1965), Kabaretach Starszych Panów oraz Señory w widowisku Jeremiego Przybory *X333*³, skasowanym przez cenzurę. W akcji charytatywnej „Artyści – Dzieciom”, zbierającej fundusze na budowę Centrum Zdrowia Dziecka, której kulminacją było widowisko w cyrku „Salto” (1976), Śląska wzięła udział jako treserka koni.

Film przypominał sobie o Aleksandrze Śląskiej sporadycznie. Choć uhonorowana Nagrodą Państwową za rolę Basi w *Domu na pustkowiu* (1950), zmasakrowanym przez cenzurę, przemontowanym, z dodaną puentą, czuła się ogromnie rozczarowana. Trzy role wyróżniała: Krystynę w *Pętli* (1958), Teresę ze *Spotkania w Bajce* (1963) oraz Nitkę w *Ich dniu powszednim* (1963).

Jej podejście do zawodu aktorskiego tak charakteryzowała Janusz Warmiński:

Wymagała od siebie i innych wiele jako aktorka. Podziwiano jej wspaniałą dykcję. Niewielu wie, że przed każdym przedstawieniem – nie tylko przed premierą – zamykała się w pokoju i powtarzała rolę wielokrotnie graną, nieraz i latami. Nie ustawała w dążeniu do osiągnięcia coraz większej perfekcji [Warmiński 1995].

Wśród licznych nagród i odznaczeń, jakimi była honorowana, znalazły się między innymi: Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski (1954), Order Sztandaru Pracy II klasy (1963), Medal 10-lecia Polski Ludowej (1955), Odznaka 1000-lecia Państwa Polskiego, Odznaka „Za zasługi dla Warszawy” (1966), Zasłużony dla Kultury Narodowej (1989). Pośmiertnie otrzymała Nagrodę Heroiny Polskiego Kina 2013. W Katowicach upamiętnia artystkę popiersie w Galerii Artystycznej na placu Grunwaldzkim, a na jej rodzinnej kamienicy przy ul. Poniatowskiego 34 umieszczono w 2008 tablicę pamiątkową.

Bibliografia

- Aleksandra Śląska 1925–1989, pod red. Barbary Lasockiej, współpr. Anna Mieszkowska, Państwowy Teatr Ateneum w Warszawie, Warszawa 1990;
- Ateneum 1928–1998, red. Tomasz Kubikowski, Państwowy Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie, Warszawa 1998;
- Bielas Katarzyna, *Aleksandra Śląska „Ja ci zagram młodość”*, „Wysokie Obcasy” z 18 września 1999;
- Cebra Maria, *Sztuka aktorska Aleksandry Śląskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2021;
- Dzewoński Roman, *Królowa wdzięku*, „Foyer”, wrzesień 2004;
- Filler Witold, Piotrowski Lech, *Poczet aktorów polskich*, Philip Wilson, Warszawa 1998;
- Gałazka Ewa, *Sad nie owocujący*, „Tak i Nie” 1988, nr 41;
- Godlewska Joanna, *Najnowsza historia teatru polskiego*, Siedmioróg, Wrocław 1999;
- Grodzicki August, *Zmysty, zmysty... „Życie Warszawy”* z 15/16 czerwca 1958;
- Grodzicki August, *„Niemcy” ciągle aktualni*, „Życie Warszawy” z 24 października 1967;
- Karpiński Maciej, *Romantyczne pozy*, „Sztandar Młodych” z 15 grudnia 1973;
- Kielak Ewa, [bez tytułu], „Trybuna Ludu” z 27 lutego 1981 (nr 49);
- Kielak-Dudzik Aneta, *Janusz Warmiński i jego Teatr Ateneum*. Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie, Warszawa 2021;
- Krzemień Teresa, *I tu: nierzeczywistość*, „Tu i Teraz” 1984, nr 16;
- Kydryński Juliusz, *Uwaga, gongl!...*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1962;
- Kydryński Juliusz, *Śląska i Amerykanie*, „Dziennik Polski” z 27 lutego 1972;
- Leksykon polskich filmów fabularnych*, pod red. Jana Słodowskiego, Wiedza i Życie, Warszawa 1996;
- Łomnicki Tadeusz, [w:] *Aleksandra Śląska 1925–1989*, red. Barbara

- Lasocka, współpr. Anna Mieszkowska, Państwowy Teatr Ateneum w Warszawie, Warszawa 1990;
- Matuszewski Ryszard, *Martwy punkt polskiego filmu – przełamany*, „Kuźnica” 1948, nr 15;
- Miłkowski Tomasz, *Ptak, który zabija*, „Walka Młodych” 1978, nr 11;
- Nardelli Zdzisław, *Płaskorzeźby dyletanta*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1988;
- Natanson Wojciech, *Kogo kocha Elwira?*, „Kultura” 1966, nr 10;
- Osterloff Barbara, *Aleksandra Śląska – Irina i Charlotta*, „Teatr” 1979, nr 25;
- Padwa Wanda, *Męczeństwo i śmierć Marata*, „Trybuna Mazowiecka” z 24 czerwca 1967;
- Polanica Stefan, *Taniec śmierci*, „Słowo Powszechnie”, z 28 czerwca 1974 (nr 153);
- Raczek Tomasz, *U sfrustrowanych Guliwerów*, „Polityka” 1989, nr 2;
- Rudnicki Adolf, *Piękny wieczór w Ateneum*, „Świat” 1963, nr 29;
- Sieradzka Zofia, *Kobieta*, „Tygodnik Kulturalny” 1982, nr 7;
- Syski Jacek, *Poza i prawda*, „Argumenty” 1965, nr 23;
- Szczepański Jan Alfred, *Żywa historia*, „Trybuna Ludu” z 1 grudnia 1965;
- Szydłowski Roman, *Antywojenna przypowieść o śmierci na gruszy*, „Trybuna Ludu” z 7 czerwca 1966;
- Szydłowski Roman, *Teatr w Polsce*, Interpress, Warszawa 1972;
- Śląska Aleksandra, *To jest wielkie szczęście*, [w:] *Warszawska Szkoła Teatralna, szkice i wspomnienia*, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 1991;
- Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie 1928–1978*, oprac. Zbigniew Krawczykowski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978;
- Teatr w Polsce*, Interpress, Warszawa 1972;
- Warmiński Janusz, *Niezastąpieni. Zawsze obecna*, rozm. Barbara Henkel, „Pani” 1995, nr 12;
- Żmudzka Elżbieta [EL. Ż.M.], *Wujaszek Wania*, „Zwierciadło” 1969, nr 5.

ROMAN DZIEWOŃSKI – reżyser teatralny i radiowy, architekt, pisarz. Autor książek biograficznych o ludziach polskiego teatru i kina. Syn Edwarda Dzewońskiego, wnuk Janusza Dzewońskiego.

Henryk Tomaszewski

HENRYK TOMASZEWSKI, ur. 20 listopada 1919, Poznań
– zm. 23 września 2001, Kowary.

Tancerz, mim, choreograf, reżyser, inscenizator, pedagog, twórca i – przez 45 lat – dyrektor Wrocławskiego Teatru Pantomimy. Jeden z najważniejszych artystów polskiego teatru drugiej połowy XX wieku, twórca nowej formy sztuki scenicznej nazwanej teatrem ruchu.

Urodził się 20 listopada 1919 w Poznaniu, jako drugi syn Niemki Hedwig z domu Jakisch, gospodyni domowej, i Polaka Kazimierza Königa, nauczyciela historii i dyrektora liceum. Maturę zdał w szkole ekonomicznej, w czasie wojny pracował w Gnieźnie jako urzędnik biurowy. Rodzice ze starszym synem wyjechali w 1945 do Niemiec. Henryk König postanowił zostać w Polsce, przyjął nazwisko Tomaszewski – po matce ojca – i przeniósł się do Krakowa.

12 czerwca 1945 już jako Henryk Tomaszewski zapisał się do Studium Dramatycznego Iwo Galla, zaangażował się też w prace amatorskiego Polskiego Teatru Akademickiego i brał prywatne lekcje tańca, między innymi u uczennicy Isadory Duncan, prof. Janiny Strzembosz. Po roku zrezygnował z nauki w Studium, by idąc za radą Iwo Galla, poświęcić się baletowi. W 1946 został przyjęty do Baletów Polskich Feliksa Parnella. Tam poznał primabalerinę Henrykę Stankiewiczówną, która w 1948 zarekomendowała go do prowadzonego przez Zygmunta Patkowskiego zespołu baletowego Opery we Wrocławiu. Etatowym tancerzem był przez jedenaście sezonów, do 1959. Przygotował w tym czasie jedenaście ról.

W prapremierze *Pawia i dziewczyny* Tadeusza Szelińskiego (prem. 2 lipca 1947) zatańczył tytułowego Pawia, zachwycając recenzentów wysoką klasą artystyczną [*Zastępca* 1949]. Kolejnym sukcesem był *Li Szan Fu w Czerwonym maku* Reinholda Glière'a (praprem. pol. 25 kwietnia 1952). W recenzjach podkreślano znakomite połączenie plastyki gestu z psychologicznym rysunkiem postaci, aplauz widowni budził jego groteskowy chiński taniec [„Słowo Polskie” 1962]. Rolą Diabła w *Panu Twardowskim* Ludomira Różyckiego (prem. 29 kwietnia 1953) Henryk Tomaszewski wyrósł na najważniejszego tancerza charakterystycznego wrocławskiego baletu. Wojciech Dzieduszycki przypisywał jego wielkiej indywidualności artystycznej zasadniczy wpływ na koncepcję wystawianych wówczas spektakli [*Dzieduszycki* 1953].

Znudzony „rolami prinów” i „drgawkami w okostnej” Henryk Tomaszewski szukał innych środków wyrazu

związanych z ruchem [„Notatnik Teatralny” 2003/2004]. Studia nad niemieckim tańcem wyzwolonym uzupełniał analizą pantomimy francuskiej i klasycznego tańca indyjskiego. Efektem tych zainteresowań były przygotowywane wspólnie z Henryką Stankiewiczówną niewielkie scenki baletowo-pantomimiczne (między innymi *Pigmalion* i *Galatea*, *Bogini Kali*, *Manekiny w nocy*), z którymi w wakacje objeżdżali polskie kurorty.

W maju 1955 poproszono Henryka Tomaszewskiego (jako jedyne polskiego artystę) do reprezentowania kraju w konkursie pantomimy Międzynarodowego Festiwalu Młodzieży i Studentów w Warszawie. Krótka scenka, przygotowana według prakomiksu *Wirtuoz* Wilhelma Buscha, przyniosła mu srebrny medal i pewność, że warto zajmować się pantomimą.

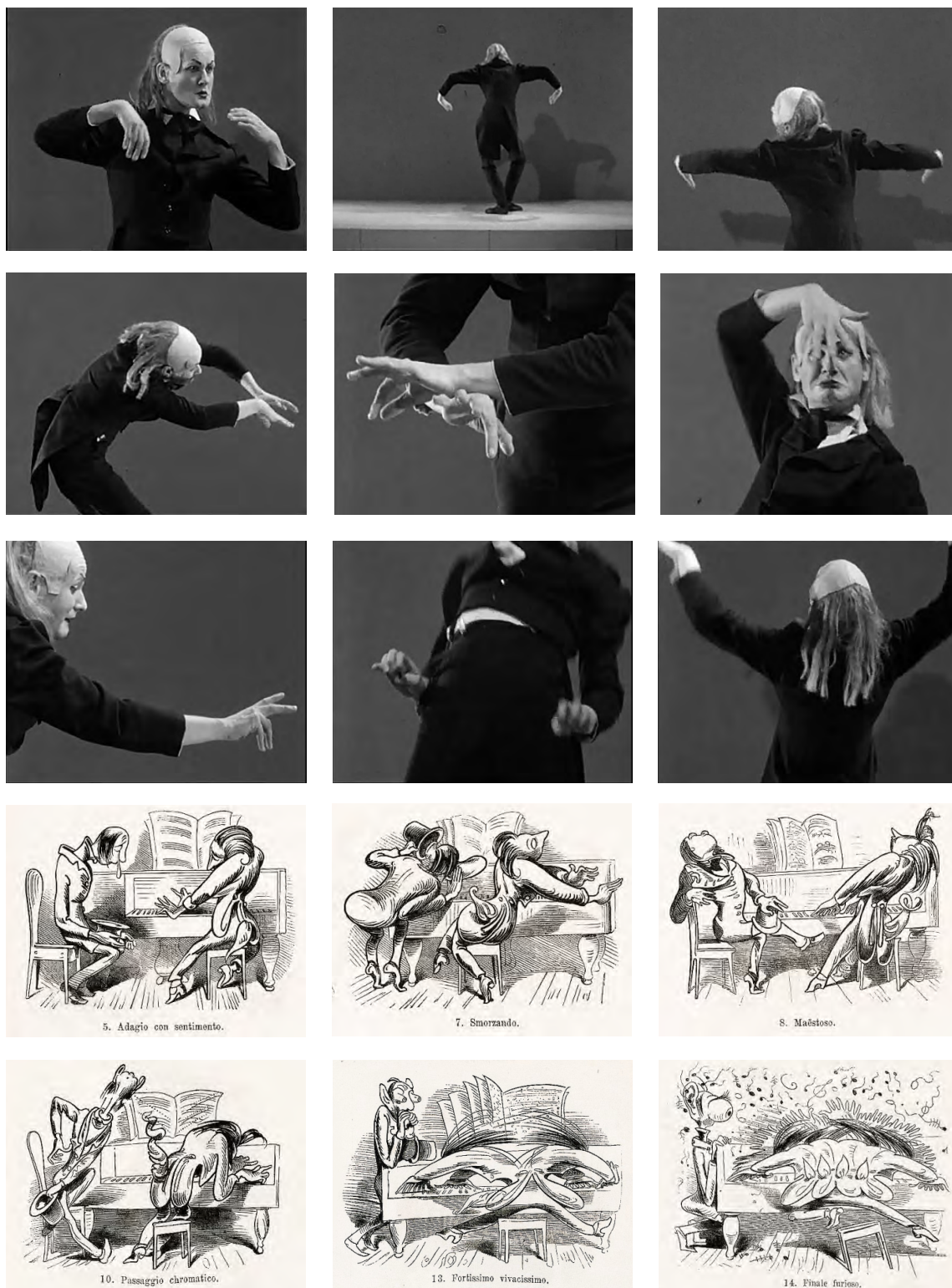
Szybko zorganizował grupę osób chętnych do współpracy. Byli wśród nich tancerze, plastycy, aktorzy, sportowcy i studenci, którzy latem 1955, na stadionie olimpijskim, rozpoczęli wspólne ćwiczenia.

Po roku, dzięki znaczącej pomocy Henryka Gąsiora, kierownika Wydziału Kultury Miejskiej Rady Narodowej we Wrocławiu i Jakuba Rotbauma, kierownika artystycznego Państwowych Teatrów Dramatycznych we Wrocławiu, w lipcu 1956 ujęto gromadę entuzjastów w ramy Studia Pantomimy podporządkowanego organizacyjnie Teatrom Dramatycznym. Władze przydzieliły Studiu niewielką, ale stałą subwencję, co pozwoliło na przygotowanie pierwszego programu. Salka nr 51 w gmachu dzisiejszego Teatru Polskiego to pierwszy adres Studia. Kierowali nim: Henryk Tomaszewski – sprawy artystyczne, Adam Baron (Andrzej Barski) – sprawy literackie i Bogusław Danielewski, aktor Teatru Polskiego – sprawy organizacyjne. 4 listopada 1956 na scenie przy ul. Zapolskiej odbyła się premiera I programu Studia Pantomimy. Datę tą uznano za oficjalny początek istnienia teatru.

I program składał się z czterech etiud przygotowanych na podstawie materiału literackiego. Henryk Tomaszewski, współautor scenariusza, reżyser i choreograf, zagrał rolę Pająka w *Skazanym na życie* i Akakiusza w *Płaszczu* według Nikołaja Gogola.

Płaszcz przyniósł teatrowi pierwszy poważny sukces: dwie pierwsze nagrody i złote medale dla Henryka Tomaszewskiego i dla zespołu na VI Światowym Festiwalu Młodzieży i Studentów w Moskwie w 1957.

Henryka Tomaszewskiego czekała trudna praca, był samoukiem, a nie wyjeżdżając z Polski, miał ograniczony dostęp do informacji o tym, co dzieje się w teatrze ruchu



Kadry z filmu dokumentalnego *Le gest ce langage* (*Gest to język*, reż. Paul Bordry, prod. UNESCO, 1962), prezentującego tradycje mimiczne Wschodu i Zachodu. Oprócz Polaka wystąpili tam Dirk Sanders, Laura Steele, Erdinc Dincer, Takahi Tsukahara, Jacques Gaffuri i Fiamma Walter. Henryk Tomaszewski zaprezentował scenkę *Pianista* (16:15–20:16). Poniżej: wybrane grafiki z liczącego 15 rysunków słynnego prakomiksu Waltera Buscha *Ein Neujahrskonzert* (*Koncert noworoczny*, później publikowany pod tytułem *Der Virtuos*), stanowiącego inspirację dla Tomaszewskiego. Pierwodruk w: „*Fliegende Blätter*”, *Beilage zum XLIII. Bande*, wyd. Braun & Schneider, Monachium, przełom 1865/1866. Film dostępny na: <https://www.unesco.org/archives/multimedia/document-1716>; roczniki „*Fliegende Blätter*” – w bibliotece cyfrowej uniwersytetu w Heidelbergu (<https://digi.ub.uni-heidelberg.de>)



Henryk Tomaszewski w roli Rudzielca, program V pod tytułem *Gabinet osobliwości*, prem. 9 stycznia 1961.
Fot. Stefan Arczyński, z wydawnictwa jubileuszowego *Wrocławski Teatr Pantomimy 1956–1976*, Wrocław 1976.



Kabała. Mimodram liryczny, w ramach II programu Wrocławskiego Teatru Pantomimy, prem. 16 grudnia 1957. Na zdjęciu Henryk Tomaszewski (Człowiek), Irena Szymkiewicz (Dama Couer).
Fot. Stefan Arczyński, zdjęcie z programu przedstawienia

poza naszymi granicami (w 1958 władze nie zgodziły się na wyjazd stypendialny do szkoły Étienne'a Decroux w Paryżu). Wobec braku polskiej tradycji pantomimy oraz odpowiednich podręczników i nauczycieli musiał sam stworzyć swój system pracy, opracować metodę kształcenia i technikę gry, własny styl ekspresji scenicznej. Musiał wychować nie tylko mimów, ale i widzów, nieprzyzwyczajonych do odbioru tej niemal nieznannej w Polsce sztuki. Sam przygotowywał scenariusze, które stawały się kanwą programów. Świetnie znając się na muzyce klasycznej, opracowywał także ilustrację muzyczną pierwszych programów. Przy kolejnych realizacjach współpracował między innymi z Jadwigą Szajną-Lewandowską, Juliuszem Łuciukiem, Augustynem Blochem, Zbigniewem Karneckim, Rafałem Augustynem, Bogdanem Dominikiem. Powstawał teatr unikatowy, tworzony wyobraźnią jednego twórcy. Rodziła się nowa forma teatralna, jedyny w swoim rodzaju teatr pantomimy. Wizji artyści podporządkowywali się także scenografowie. Od I programu, który przygotował z Jadwigą Przeradzką i Aleksandrem Jędrzejewskim, Henryk Tomaszewski współpracował z najwybitniejszymi polskimi artystami – Zofią de Ines, Władysławem Wigurą, Franciszkiem Starowieyskim, Krzysztofem Pankiewiczem, Marcinem

Wenzlem, Andrzejem Majewskim, Kazimierzem Wiśniakiem. Zamiarem Tomaszewskiego było stworzenie takiej oprawy plastycznej, która oprócz walorów estetycznych, znaczeniowych i formalnych byłaby też elementem „w ruchu”, współtworzącym iluzję zmienności, płynności, nieustającego dziania się (na przykład często używane peleryny, wachlarze, długie treny czy mobilne elementy dekoracji – ruchome meble w *Ruchu* czy mobilne parawany w *Hamlecie*...).

Już w I programie można było znaleźć cechy charakterystyczne dla teatru Henryka Tomaszewskiego: pantomima nie odtwarza rzeczywistości, lecz przez ruch stwarza jej iluzję, buduje ją poprzez trzy rodzaje gestów: proste naśladownictwo (nawlekanie nitki na igłę), gesty obrazujące reakcje emocjonalne, których ekspresję w życiu często hamują lub ograniczają konwenanse (strach, gniew, nienawiść, uwielbienie) oraz zespół ruchów pokazujących świat marzeń, snów (marzenia Akakiusza z *Płaszcz*a czy *Woyzecka* o zemście nad gnębiicielami) [„Więź” 1965]. Obok ruchów anatomicznych wyróżniał ruchy związane z emocjami i wrażliwością, te najbardziej osobiste i intymne [Tomaszewski, „Dialog” 1969]. Nie było to typowe rozumienie pantomimy na ówczesnej scenie europejskiej, gdzie najczęściej występował samotny mim w krótkiej, dopracowanej technicznie etiudzie, prezentowanej na pustej scenie. Praca Henryka Tomaszewskiego zmierzała w zupełnie innym kierunku. Od początku miał to być teatr działający na widza ruchem, światłem, kolorem, bogatą oprawą plastyczną, muzyką. Teatr z dużym zespołem i repertuarem opartym na zgłębianiu skomplikowanej ludzkiej psychiki. Służyć temu miała technika kształcenia mimów polegająca na takim treningu fizycznym, który pozwoliłby ciału mima wydobyć ruch ilustrujący każdą emocję czy stan, ruch mający u podstaw pierwotną naturalność, poszerzony o sceniczny wyraz.

1 stycznia 1958 Prezydium Rady Narodowej miasta Wrocławia podjęło decyzję o przekształceniu Studia w teatr zawodowy, nadając mu nazwę Miejski Teatr Pantomimy. Rok później (26 stycznia 1959) teatr został upaństwowiony, a nazwa zmieniona na Wrocławski Teatr Pantomimy. W statucie – sankcjonując autorski charakter teatru – zapisano artystyczne kierownictwo Henryka Tomaszewskiego.

Pierwsze lata istnienia teatru i pierwsze programy to czas intensywnych poszukiwań i eksperymentów artystyczno-technicznych: teatr wschodni (*Cesarski słowik*, *Pozamieniane głowy*), tradycyjna pantomima francuska (*Skazany na życie*, *En passant*), teatr ludowy (*Jasętka*, *Liczyrzepa*), commedia dell'arte (*Maski Arlekina*), literatura (*Płaszcz*, *Dzwonnik z Notre Dame*, *Woyzeck*) psychologia (*Książka*), eksperymenty scenograficzne (*Kabała*, *Orfeusz w poszukiwaniu Eurydyki*).

Tomaszewski występował na scenie do 1962 roku, zagrał dziewięć ról w pierwszych pięciu swoich programach. W II programie powtórzył w nieco innym ujęciu rolę Akakiusza oraz zagrał Człowieka w *Kabale*. W *Maskach Arlekina* zagrał Boginię Kali. W *Woyzecku*,

wchodzącym w skład III programu *Maski Arlekina*, stworzył przejmującą kreację tytułowej postaci dramatu Georga Büchnera. W bajce *Rybak i królewna* z IV programu zagrał Korala. W ostatnim programie ze swoim udziałem – *Gabinecie osobliwości* – zagrał Rudzielca oraz pamiętną ze względu na wirtuozerię wykonania Figurkę śmierci w *Strzelnicy*.

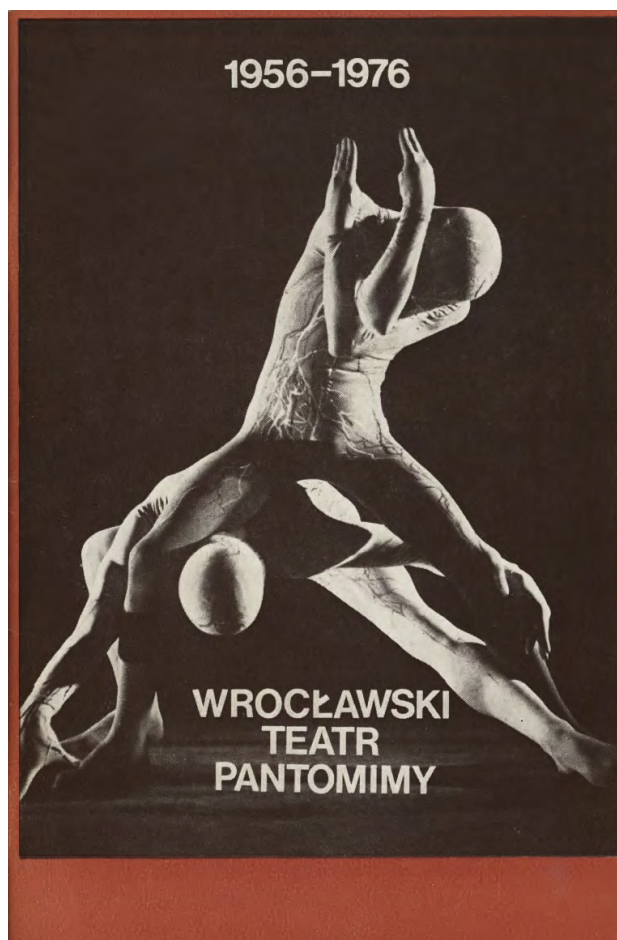
Gabinet osobliwości (program V) był znaczący nie tylko przez ostatnie role Henryka Tomaszewskiego – coraz swobodniejsze stawały się związki z literacką anegdotą, kończył się okres fabularny, pojawiały się etiudy „ukazujące – jak to określał sam twórca – pewne stany człowieczego jestestwa” [Tomaszewski, „Słowo Polskie” 1969], które pozostawiały szeroki margines dla wrażliwości i wyobraźni widzów. Były to między innymi *Idea*, *Ziarno i skorupa*, *Labirynt*, *Ruch*, *Sen*, *Kobieta*. Inspiracją dla etiud afabularnych były dzieła sztuki, pojęcia filozoficzne i abstrakcyjne lub stany biologiczne.

Stworzenie oryginalnego języka scenicznego, pozwalającego bez słów wyrazić wszelkie emanacje psychiki człowieka, jego sny, marzenia, wizje oraz coraz lepsze wykształcenie i większe doświadczenie zespołu, który potrafił podołać głębszym i trudniejszym wyzwaniom artystycznym, łączącym abstrakcyjne myślenie z podstawowymi czynnościami, pozwoliło Henrykowi Tomaszewskiemu w IX programie, łączącym *Gilgamesza* i *Bagażę* (prem. 24 maja 1968) rozpocząć kształtowanie trzeciego etapu rozwoju swojego teatru.

Od X programu, czyli *Odejścia Fausta* (prem. 16 marca 1970), Henryk Tomaszewski budował pełnospektaklowe widowiska o jednolitej strukturze dramaturgicznej, inspirowane głównie tekstami literackimi i mitami: *Sen nocy listopadowej* (prem. 14 marca 1971) na motywach dramatu Stanisława Wyspiańskiego, odczytanego jako sen młodego żołnierza, pilnującego drzwi sypialni Wielkiego



Henryk Tomaszewski jako Woyzeck.
Fot. archiwum prywatne



Ziarno i skorupa z programu *Gabinet osobliwości*, prem. 9 stycznia 1961. Na zdjęciu Jerzy Kozłowski (*Ziarno*) i Paweł Rouba (*Skorupa*). Fragment okładki wydawnictwa jubileuszowego z 1976 roku. Fot. Stefan Arczyński

Księcia; *Menażeria cesarzowej Filissy* (prem. 28 lutego 1971) inspirowana scenariuszem pantomimicznym Franka Wedekinda *Cesarzowa Nowej Funlandii*; *Przyjeżdżam jutro* (prem. 4 marca 1974), gdzie inspiracją były *Bachantki* Eurypidesa i *Teoremat* Piera Paola Pasoliniego; *Sceny fantastyczne z legendy o panu Twardowskim* (prem. 6 listopada 1976); *Spór* (prem. 24 czerwca 1978) według sztuki Pierre’a de Marivaux *Dysputa*; *Hamlet, ironia i żałoba* (prem. 26 lipca 1979) na podstawie dramatu Williama Shakespeare’a, *Rycerze króla Artura* (prem. 26 października 1981) – widowisko inspirowane sagą o królu Arturze i rycerzach Okrągłego Stołu; *Syn marnotrawny* (6 grudnia 1983) na motywach Ewangelii św. Łukasza i cyklu obrazów Williama Hogartha; *Akcja – sen nocy letniej* (prem. 20 czerwca 1986) inspirowana *Snem nocy letniej* Shakespeare’a, *Król siedmiodniowy* (prem. 6 grudnia 1988) według tragikomedii Jeana Cocteau *Bachus*; *Cardenio i Celinda* (prem. 28 listopada 1990) na podstawie dramatu Andreea Gryphiusa; *Śpiew młodzieńców w piecu gorejącym* (prem. 16 października 1993) na motywach biblijnej Księgi Daniela; *Kaprys* (prem. 25 listopada 1995), do którego punktem wyjścia była sztuka *Schluck i Jau* Gerharta

Hauptmanna. Ostatni zrealizowany przez niego program Wrocławskiego Teatru Pantomimy, *Tragiczne gry* (prem. 11 grudnia 1999), powstał na motywach sztuk Ferdinanda Brucknera.

Równoległe z tworzeniem kolejnych programów WTP Henryk Tomaszewski reżyserował w teatrach operowych i dramatycznych.

Już w czasie pracy w balecie Opery Wrocławskiej często opracowywał ruch sceniczny w przedstawieniach teatrów wrocławskich. Do wrocławskiej Opery wrócił w 1961 jako inscenizator i choreograf baletami *Dafnis i Chloe* oraz *Pietruszka*, a w 1969 – *Oczarowaniem* Augustyna Blocha.

W 1967 roku zrealizował w Poznaniu inscenizację dramatu *Marat/Sade* Petera Weissa. Już przy tej pierwszej realizacji zwrócono uwagę na wartości i aspekty, które podkreślano z reguły także przy kolejnych pracach Henryka Tomaszewskiego: przejrzysta kompozycja, w której każdy aktor ma znaczące i szczegółowo określone zadania, ruchowa charakteryzacja postaci (zindywidualizowane gesty i pozy), precyzyjnie opracowana choreografia scen zbiorowych, poszerzenie sztuki o dodatkowe walory i sensory wynikające z analizowania jej przez formę, ruch, gest. Podkreślano, że pojawiła się nowa jakość, że język teatru został wzbogacony i poszerzony o doświadczenia i osiągnięcia teatru ruchu, pokazującego nie tylko „co”, ale i „jak” [Osiński 1967]. Podobnie wysoko oceniono kolejne realizacje teatralne, między innymi *Peer Gynta* Henrika Ibsena *Protesilasa i Laodamię* Wyspiańskiego, *Peryklesa* Shakespeare’a, *Grę w zabijanego* Eugène’a Ioneski. Ostatnim spektaklem dramatycznym przygotowanym przez Tomaszewskiego był *Traktat o marionetkach* Heinricha von Kleista w Teatrze Narodowym (prem. 9 kwietnia 1999).

Z wielu realizacji operowych, nad którymi pracował zarówno w Polsce, jak i za granicą, Henryk Tomaszewski szczególnie sobie cenił dwie: *Menady* Hansa Wernera Henze przygotowane z Konradem Swinarskim w mediołańskiej La Scali (1968) i wystawienie w 1993 roku w Operze w Lipsku *Dienstag aus Licht* Carlheinz Stockhausena.

Wrocławski Teatr Pantomimy występował ze swoimi spektaklami od Hiszpanii po Japonię, od krajów skandynawskich po Australię, Meksyk i Wenezuelę.

Podróże z teatrem pozwoliły Henrykowi Tomaszewskiemu rozwinąć jeszcze jedną namiętność. Dopełnieniem jego teatralnych pasji było kolekcjonerstwo traktowane z taką samą starannością i wspierane równie dogłębnymi studiami, jak jego praca. Był kolekcjonerem nieortodoksyjnym – zbierał zarówno dzieła sztuki – rzeźby, obrazy, meble, porcelanę, jak i rzemiosło, kicz i sztukę ludową; przedmioty codziennego użytku i wyrefinowane artefakty. Najważniejszym działem jego kolekcji są zabawki – śladem Johana Huizingi uważał, że zabawa jest fundamentem naszych zachowań społecznych i kulturowych, a to, czym i jak się bawimy, kształtuje naszą wrażliwość, empatię i charakter. W listopadzie 1994 otwarto w Karpaczu Miejskie Muzeum Zabawek ze zbiorów Henryka Tomaszewskiego (w opracowaniu plastycznym Kazimierza Wiśniaka). Przekazał on miastu większość gromadzonej od 1967 roku kolekcji.

Po śmierci Henryka Tomaszewskiego na biurku w domu w Karpaczu pozostały jego notatki, album ze zdjęciami Grety Garbo, prasowe wycinki i dwie książki: dramat Federika Garcii Lorki *Kiedy minie pięć lat*, powieść Vicki Baum *Ludzie w hotelu* oraz kartka z planowaną obsadą. Pracował nad scenariuszem XXV programu Wrocławskiego Teatru Pantomimy.

Bibliografia

Dachtera Krystyna, *Opera Wroclawska 1945-1995*, Państwowa Opera we Wrocławiu, Wrocław 1995;
 Dzieduszycki Wojciech, *Roztańczony „Pan Twardowski”*, „Sprawy i Ludzie” 1953, nr 18;
 Hera Jadwiga, *Henryk Tomaszewski i jego teatr*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983;
 Horecka K., *Czerwony mak zakwitł na scenie Państwowej Opery*, „Słowo Polskie” z 9 maja 1952;
 „Notatnik Teatralny” 2003/2004, nr 30–31 (tom Henryk Tomaszewski);
 Osiński Zbigniew, *Męczeństwo i śmierć Marata*, „Nurt” 1967, nr 5;
 Smużniak Karol, *Wrocławski Teatr Pantomimy 1956–1978*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1985;

Smużniak Karol, *Wrocławski Teatr Pantomimy. Mit w teatrze Henryka Tomaszewskiego*, Ossolineum, Wrocław 1991;
 Stankiewiczówna Henryka, Pomorski Waclaw, *Żadnych drgawek w okostnej*, „Notatnik Teatralny” 2003/2004, nr 30–31;
 Tomaszewski Henryk, *Rozmowy o dramacie. Tomaszewskiego teatr ruchu*, rozm. przepr. Andrzej Hausbrandt, „Dialog” 1969, nr 10;
 Tomaszewski Henryk, w rozmowie z Zofią Frąckiewicz, „Słowo Polskie” z 30 listopada – 1 grudnia 1969;
 Tomaszewski Henryk, wypowiedź w bloku tekstów *Rozmowy wrocławskie* „Więź” 1965, nr 4;
 Zastępca, „Rycerskość wieśniacza” oraz „Paw i dziewczyna”, „Słowo Polskie” z 5 marca 1949.

MAŁGORZATA BRUDER – absolwentka teatrologii UJ. Pomysłodawczyni, autorka projektu i kierowniczką Muzeum Teatru im. Henryka Tomaszewskiego, oddziału Muzeum Miejskiego Wrocławia. Autorka publikacji i wystaw dotyczących wrocławskich teatrów i artystów, stale współpracuje z Wydziałem Scenografii Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu.

MAREK TELER

Uzupełnienia i poprawki do biogramów z SBTP

Każda osoba zajmująca się badaniami historycznymi ma nadzieję na doświadczenie tej szczególnej chwili ekscytacji, gdy znajduje dokument lub źródło pozwalające na uzupełnienie czy korektę istniejących biogramów, not i baz danych. Rzadko bywają to odkrycia pozwalające na stworzenie wokół nich narracji możliwej do opublikowania w formie artykułu czy choćby osobnej noty. A przecież niejednokrotnie te „drobiazgi”, ujmowane w jednym zdaniu lub wręcz jego równoważniku, ukrywają godziny żmudnego przeszukiwania akt, uważnego przeglądania spisów, katalogów, indeksów. W końcu zostają włączone do skorygowanych haseł czy biogramów – i znikają jako indywidualne odkrycia konkretnych osób, rezultaty ich wysiłków i prac. Chcielibyśmy w „Monitorze” dać tym „erratom” wyróżnione miejsce należne ich znaczeniu i wartości.

W tym numerze publikujemy korekty i uzupełnienia Marka Telera do haseł ze *Słownika biograficznego teatru polskiego*, które znajdują się także w Encyklopedii. Oczywiście włączymy je do nich, ale zanim to nastąpi, chcemy pokazać je jako odrębne osiągnięcia. Część z nich odnosi się do biografii osób o wybitnej randze i znaczeniu, część dotyczy ludzi, których nazwiska mówią coś tylko specjalistom. Ale z perspektywy pracy, jakich wymagały, okazują się równie ważne i w takiej właśnie równości chcemy je zaprezentować. Zachęcamy też wszystkie osoby, które będą miały szczęście do podobnych „drobnych” odkryć o dzielenie się nimi za pośrednictwem „Monitora” [red.].

Alan Jerzy

Naprawdę nazywał się Sergiusz Niłus (nie Sergiusz Niłas). Był synem obywatela ziemskiego Sergiusza Niłusa i Walentyny z Griwnaków (*primo voto* Dewel) [Karta rodziny Niłusów, Kartoteka ewidencji ludności miasta Poznania 1870–1931].

Ankwicz Krystyna

Naprawdę nazywała się Krystyna Zofia Jadwiga Szyjowska. 18 stycznia 1927 w kościele św. Jakuba w Warszawie wyszła za mąż za reagenta Zygryda Krauzego, z którym rozwiodła się w 1928 [metryka ślubu Zygryda Krauzego i Krystyny Zofii Jadwigi Szyjowskiej, Księga ślubów parafii św. Jakuba w Warszawie, nr 13/1927; *Leśmianowie we wspomnieniach Janiny Bojarczukowej*, „Archiwariusz Zamojski”, t. 10, Zamość 2011, s. 114]. W latach trzydziestych jej mężem był aktor Wojciech Wojtecki (właśc. Wojciech Wasilewski), którego poślubiła w Wilnie, lecz i ten związek zakończył się rozwodem [*Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 3, 1910–2000. A–Ł, dz. cyt., s. 5]. W 1940 wyszła za mąż za austriackiego aktora Alfonsa Hugona von Zeskę, z którym rozwiodła się

w 1950 [A. Reilly, *Invisible Threads*, 2022, s. 110; *Unterlagen von v. Zeska, Christine, geboren am 04.04.1907, geboren in Lemberg und von weiteren Personen*, Arolsen Archives, sygn. 1698000 073.388]. W listopadzie 1955 w Rzymie poślubiła dyplomatę Jacka Popielskiego [*Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 3, 1910–2000. A–Ł, dz. cyt.].

Balcerzak Aleksander

Urodził się 26 sierpnia 1902 w Wyszogrodzie koło Płocka. Był synem Aleksandra Balcerzaka i Cecylii z Bąkowskich [karta Aleksandra Balcerzaka, Kartoteka ewidencji ludności miasta Poznania 1870–1931]. Zmarł 28 maja 1941 w obozie koncentracyjnym Dachau [*Akte von Balcerzak, Alex, geboren am 26.08.1902*, Arolsen Archives, sygn. 01010602 007.095].

Brodniewicz Franciszek

Franciszek Ksawery Brodniewicz urodził się 29 listopada 1892 w Kwilczu jako syn właściciela fabryki mundurów Aleksandra Brodniewicza i Bogumiły z Noaków [akt urodzenia Franciszka Ksawerego Brodniewicza, Księga urodzeń USC Miłostowo, nr 142/1892]. 29 lipca



Józef Cornobis. Fot. ze zbiorów NAC

1930 w Poznaniu ożenił się z bibliotekarką Heleną Thew-sówną [karta Franciszka Brodniewicza, Kartoteka ewidencji ludności miasta Poznania z lat 1870–1931]. Zmarł na zawał serca 17 sierpnia 1944 w Warszawie [metryka zgonu Franciszka Ksawerego Brodniewicza, Księga zgonów parafii Wszystkich Świętych w Warszawie, nr 285/1945].

Brodziński Leopold

Był synem Łukasza Trzebuchowskiego i Marii Magdaleny z Brodzińskich, od której nazwiska przyjął swój pseudonim. 30 lipca 1931 w Bydgoszczy ożenił się z aktorką Zofią Ginterówną. Zginął 29 marca 1942 w obozie koncentracyjnym Auschwitz [„Dziennik Bydgoski” 1931, nr 177; *Księga pamięci. Transporty Polaków z Warszawy do KL Auschwitz 1940–1944*, Oświęcim 2000, s. 79].

Conti Witold

Witold Konrad Maksymilian (Maksym) Kozikowski urodził się 2 lutego 1908 w Berlinie. Był synem kupca Maksymiliana (Maksyma) Leonarda Kozikowskiego i Stanisławy Bogumiły Marii z Jankowskich [akta personalne Witolda Konrada Maksyma Kozikowskiego, Centralne Archiwum Wojskowe, sygn. AP 15068]. 17 lutego 1938 w kościele ewangelicko-reformowanym na warszawskim Lesznie ożenił się z Zofią Haliną Margulesówną [„Kino” 1938,

nr 9]. Zginął 26 maja 1944 w Nicei w czasie bombardowania celów strategicznych przez amerykańskie ciężkie samoloty bombowe i patrolowe dalekiego zasięgu [Wojciech J. Podgórski, „Poeci na tułaczce”. *W kręgu autorów Oficyny Nicejskiej Samuela Tyszkiewicza 1940–1947*, Warszawa 2002, s. 157].

Cornobis Józef

Według aktu zgonu urodził się 28 lipca 1878 w Krągoli (pow. Konin), a zmarł 13 stycznia 1941 w obozie koncentracyjnym w Sachsenhausen. Jego prawdziwe nazwisko brzmiało Kornobis [Sterbebucheintragungen über verstorbene Häftlinge des Konzentrationslagers Sachsenhausen, Teil 7: Ordner “00002411”, Arolsen Archives, sygn. 10010439 07].

Daszyńska Hanna

Zmarła 8 czerwca 1958 w Londynie [„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1958, nr 139].

Engelówna Stanisława

Była córką kolejarza Aleksandra Angela vel Engela i Antoniny z Dragańskich. W metryce chrztu aktorki jej ojciec – a co za tym idzie Stanisława – występuje z nazwiskiem Engel, nie Angel, choć w metryce ślubu jej rodziców pojawia się druga wersja nazwiska [metryka ślubu Aleksandra Angela i Antoniny Dragańskiej, Księga ślubów parafii rzymskokatolickiej Świętego Krzyża w Warszawie, nr 24/1898; metryka chrztu Stanisławy Engelówny, Księga chrztów parafii rzymskokatolickiej Świętego Krzyża w Warszawie, nr 854/1908]. Za Eustachego (właśc. Eustracjusza) Kojałłowicza wyszła za mąż w sierpniu 1939 [Słownik biograficzny teatru polskiego, t. 3, 1910–2000. A–Ł, pod red. Barbary Berger, Warszawa 2017, s. 528].

Fischer Eliza Luba

Eliza Joanna (Luba) Fischer urodziła się w 1907 w Odessie. Była córką aktorów żydowskich Hermana Fischera i Lei (Lizy) z Barskich. 21 lipca 1938 w kościele Świętego Krzyża w Warszawie wyszła za mąż za aktora Jacka Woszczerowicza [metryka ślubu Mariana Jacka Woszczerowicza i Elizy Joanny Fischer, Księga ślubów parafii Świętego Krzyża w Warszawie, nr 256/1938]. Została zastrzelona 22 czerwca 1943 w mieszkaniu swojego przyjaciela Jerzego Porębskiego w Warszawie przez specgrupę Gwardii Ludowej [Janina Hera, *Losy artystów polskich w czasach niewoli 1939–1954*, Kraków 2019, s. 134].

Gryf-Olszewska Zofia

Ślub z Robertem Boelkem (Böhlkem) wzięta 23 października 1928 w Poznaniu [karta rodziny Böhlke, Kartoteka ewidencji ludności miasta Poznania 1870–1931]. W powojennych dokumentach pojawia się również pod nazwiskiem Ratibor – być może wyszła po raz trzeci za mąż. Zmarła w 1950 w Hann. Münden [Suchanfrage bezüglich Olszewska Johanna 06.05.1898, Arolsen Archives, sygn. 06030303 B164.389].

Heinrich Halina

Naprawdę nazywała się Halina Irena Więchówna. Urodziła się 25 stycznia 1920 w Warszawie. Była córką Feliksa Więcha i Antoniny ze Ślefarskich [Artyści oraz dyrektorzy teatrów warszawskich w okresie okupacji podejrzani o współpracę z Gestapo, Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej, sygn. IPN BU 0423/4838]. 26 grudnia 1937 w kościele św. Augustyna w Warszawie wyszła za mąż za tancerza Stanisława Kazimierza Heinricha [metryka ślubu Stanisława Kazimierza Heinricha, Księga ślubów parafii św. Augustyna w Warszawie, nr 265/1937]. Została zlikwidowana 5 lipca 1943 przez Oddział Dywersyjny AK w Śródmieściu [Adam De Michelis, Alicja Rudniewska, *Pod rozkazami „Konrada”*, Warszawa 1993, s. 49].

Heinrich Stanisław

Stanisław Kazimierz Heinrich urodził się 14 lipca 1910 w Warszawie jako syn lekarza ortopedy Stanisława Jana Heinricha i pielęgniarki Janiny Marianny z Kołodziejczyków [metryka chrztu Stanisława Kazimierza Heinricha, akta stanu cywilnego parafii ewangelicko-augsburskiej w Warszawie, nr 363/1910]. 26 grudnia 1937 w kościele św. Augustyna w Warszawie ożenił się z tancerką Haliną Ireną Więchówną, która została zlikwidowana 5 lipca 1943 przez Oddział Dywersyjny AK w Śródmieściu [metryka ślubu Stanisława Kazimierza Heinricha, księga ślubów parafii św. Augustyna w Warszawie, nr 265/1937; Adam De Michelis, Alicja Rudniewska, *Pod rozkazami „Konrada”*, Warszawa 1993, s. 49]. 3 października 1943 w kościele św. Michała w Warszawie ożenił się z Danutą Marią Nawarą [metryka ślubu Stanisława Kazimierza Heinricha i Danuty Marii Nawary, Księga ślubów parafii św. Michała w Warszawie, nr 321/1943]. Zagiął w czasie powstania warszawskiego. Według wydanego w 1949 aktu zgonu zginął 9 lutego 1945 w obozie koncentracyjnym w Ebensee, lecz w rzeczywistości informacja ta dotyczy innego Stanisława Heinricha, urodzonego w 1923 robotnika [akt zgonu Stanisława Kazimierza Heinricha, Urząd Stanu Cywilnego Warszawa-Śródmieście, nr V/668/1949; Stanisław Heinrich w księdze zgonów Mauthausen-Gusen, Holocaust Survivors and Victims Database, https://www.ushmm.org/online/hsv/person_view.php?PersonId=4353519]. We wniosku poszukiwawczym rodziny tancerza do Międzynarodowego Czerwonego Krzyża w Genewie z 8 maja 1958 pojawia się informacja, że Stanisław Heinrich był widziany w 1946 w Wiedniu, w 1956 w Monachium i w 1957 znowu w Wiedniu [*Suchanfrage bezüglich Heinrich Stanislaw 14.07.1910*, ITS Arolsen Archives, sygn. 633382528659].

Hnydziński Stefan

Naprawdę nazywał się Stefan Włodzimierz Hnyda. Urodził się 29 lipca 1901 w Jarosławiu. Był synem majstra Jana Hnydy i Franciszki Stanisławy z Czerwińskich. 10 maja 1928 w kościele św. Aleksandra w Warszawie ożenił się z tancerką baletową Eugenią Potasznik [metryka ślubu Stefana Włodzimierza Hnydy-Hnydzińskiego i Eugenii

Potasznik, Księga ślubów parafii św. Aleksandra w Warszawie, nr 221/1928].

Horwath Józef Artur

Józef Jan Artur Horwath urodził się 22 lipca 1896 lub 18 lipca 1898 w Stanisławowie, był synem urzędnika kolejowego Jana Horwatha i Marii z Kleinów [daty urodzenia za: karty rodziny Horwathów, Kartoteka ewidencji ludności miasta Poznania 1870–1931; w kartotece ZWZ/AK podano inną: 18 lipca 1899, zob. Artyści oraz dyrektorzy teatrów warszawskich w okresie okupacji podejrzani o współpracę z Gestapo, Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej, sygn. IPN BU 0423/4838].

25 października 1921 w Poznaniu ożenił się z Heleną Zofią Bieniaszewską, z którą rozwiódł się po kilku latach małżeństwa. Drugą żoną Horwatha była prawdopodobnie aktorka Halina Wanda (Hanna) Libicka, choć w niektórych źródłach występuje jako jego kochanka [karty rodzin Bieniaszewskich i Horwathów, Kartoteka ewidencji ludności miasta Poznania 1870–1931; wykaz osób występujących w materiałach archiwalnych okresu okupacji opracowanych przez wywiad i kontrwywiad Armii Krajowej, Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej, sygn. IPN BU 200/1, t. 2; „Tygodnik Powszechny” 1946, nr 42]. Został rozstrzelany w ruinach warszawskiego getta najprawdopodobniej w październiku 1943 [„Wieczór Warszawy” 1947, nr 21].

Jenoval Kazimierz

Według metryki chrztu urodził się 17 lutego 1906 w Modlinie jako Kazimierz Niechaj. Był synem palacza parowozowego Jana Niechaja i Małgorzaty z Żynwałów [metryka chrztu Kazimierza Niechaja, Księga chrztów parafii Pomiechowo, nr 65/1906].

Kamieniecka Irena

Urodziła się 23 października 1915 w Warszawie. Była córką przedsiębiorcy żydowskiego pochodzenia Maurycego



Irena Kamieniecka. Fot. Van Dyck, zbiory NAC

Kamienieckiego i jego żony Marii z Friedlendenów (Frydlańskich) [*Serviço de Polícia Marítima, Aérea e de Fronteiras — FUNDO (Código do Fundo)*. Irena Wertheim, Arquivo Nacional, sygn. BR. DFANBSB.N6.o.PNT.PE1.4186; Stanisław Łoza, *Czy wiesz kto to jest? Uzupełnienia i sprostowania*, Warszawa 1939, s. 129; *Brasil, Cartões de Imigração, 1900–1965*, Family Search, <https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:KNGW-32Q>]. Jej mężem był lekarz kardiolog Tomasz Tadeusz Wertheim (nie Piotr, jak podawał *Słownik biograficzny teatru polskiego*), z którym rozwiodła się w 1947 lub 1948 roku [*Serviço de Polícia Marítima, Aérea e de Fronteiras — FUNDO (Código do Fundo)*. Irena Wertheim, Arquivo Nacional, sygn. BR. DFANBSB.N6.o.PNT.PE1.4186]. Zmarła 9 lutego 1969 w Rio de Janeiro [*Brasil, Rio de Janeiro, Registro Civil, 1829–2012*, Family Search, <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:WYP1-1XPZ>].

Kempa Józef

Urodził się 14 marca 1905 w Warszawie. W dokumencie chrztu błędnie wpisano jego nazwisko jako „Kępa”, co sprostowano dopiero decyzją Sądu Okręgowego w Warszawie z 15 grudnia 1926. Był synem ślusarza Jakuba Kempy i Wiktorii z Jędrusiaków [metryka chrztu Józefa Kępy (Kempy), Księga chrztów parafii św. Floriana w Warszawie, nr 593/1905].

Korczyńska Iga

Naprawdę nazywała się Jadwiga Wielgus. Urodziła się 14 sierpnia 1910 w Warszawie. Była córką Jana Wielgusa i Michaliny ze Stelmachów [metryka chrztu Jadwigi Wielgus, Księga chrztów parafii Wszystkich Świętych w Warszawie, nr 1719/1910]. 6 sierpnia 1931 została zastrzelona przez byłego narzeczonego Zachariasza Drożyńskiego za kulisami teatryku rewiewego Nowy Ananas w Warszawie [„ABC” 1931, nr 231].

Kryńska Elżbieta

Czwartym mężem Elżbiety Kryńskiej był prawnik Tadeusz Lech Kotowski [metryka zgonu Tadeusza Lecha Kotowskiego, nr 137/1973, Venezuela Civil Registration, 1873-2003, Family Search, <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CSDF-53X5-Z>]. Zmarła 31 lipca 1974 w Caracas i została pochowana na Cementerio del Este w Caracas [metryka zgonu Elżbiety Kryńskiej, nr 212/1974, Venezuela Civil Registration, 1873-2003, <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6RTZ-K5XX>, Family Search; Informacja p. Margaret Sas].

Libicka Hanna

Naprawdę nazywała się Halina Wanda Libicka. Urodziła się 28 lipca 1911 w Jekaterynosławiu. Została rozstrzelana w ruinach warszawskiego getta najprawdopodobniej w październiku 1943 [wykaz osób występujących w materiałach archiwalnych okresu okupacji rozpracowywanych przez wywiad i kontrwywiad Armii Krajowej, Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej, sygn. IPN BU 200/1, t. 2; „Wieczór Warszawy” 1947, nr 21].

Lindorfówna Zofia

Urodziła się 12 lutego 1903 w Lublinie [metryka chrztu Zofii Lindorfówny, Księga chrztów parafii św. Pawła w Lublinie, nr 288/1903].

Macherska Janina

Janina Kazimiera Grudowska urodziła się 16 czerwca 1890 w Warszawie [metryka chrztu Janiny Kazimierzy Grudowskiej, Księga chrztów parafii św. Andrzeja w Warszawie, nr 478/1890].

Makowska Helena

Helena Agata Woyniewicz (Wojniewicz) urodziła się 2 marca 1887 w majątku Szmakówka koło Krzywego Rogu. Była córką Ludwika Wojciecha Woyniewicza, inżyniera i dyrektora kopalni rudy „Rudnik” w Zagłębiu Donieckim, i Stanisławy z Soretów [Alina Bala, *Helena Makowska. Zapomniana gwiazda*, Wrocław 2014]. W 1907 w kościele św. Barbary w Warszawie wyszła za mąż za prawnika Juliana Edmunda Makowskiego, z którym rozwiodła się po kilku latach małżeństwa [metryka ślubu Juliana Edmunda Makowskiego i Heleny Agaty Wojniewicz, Księga ślubów parafii św. Barbary w Warszawie, nr 132/1907]. W latach dwudziestych jej mężem był niemiecki aktor żydowskiego pochodzenia Karl Franz Josef Falkenberg, lecz i to małżeństwo zakończyło się rozwodem. W 1931 trzecim mężem aktorki został przedstawiciel firmy Vickers-Armstrong Roland Botterill [Alina Bala, *Helena Makowska. Zapomniana gwiazda*, dz. cyt.].

Marr Jerzy

W czasie okupacji ożenił się z Marią z Czarneckich [akta osobowe pracownika cywilnego: Oktawian Zawadzki, Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej, sygn. IPN BU 709/471; akta paszportowe Marii Zawadzkiej, Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej, sygn. IPNM BU 1218/23403].

Michalska Bronisława

Urodziła się 15 grudnia 1920 w Kijowie. Była żoną Aleksandra Węgiejki, bratanka aktora i reżysera Aleksandra Węgiejki. Zmarła 13 listopada 1944 w Stalagu IV B Zeithain, do którego trafiła po powstaniu warszawskim [Maciej Kledzik, *Zgrupowanie AK majora „Bartkiewicza”*, Warszawa 2002, s. 609; Dariusz Kwiatkowski, *Moje spotkania z Mieczysławą, Sari i Schillerem*, rozm. z Władysławą Dybowską „Stolica” 1987, nr 37].

Miłowska Helena

Helena Miłowska naprawdę nazywała się Helena Karolina Maria Manyak. Była córką Rudolfa Manyaka i Adeli z domu Fich, żoną inżyniera budowy maszyn Tadeusza Niewiarowicza [metryka chrztu Romana Stanisława Niewiarowicza, Księga chrztów parafii Najświętszej Marii Panny Śnieżnej we Lwowie, nr 113/1909].

Modzelewska Józefa

Jej panięńskie nazwisko brzmiało Jarząbkowska, a nie

Bednarska [metryka chrztu Marii Heleny Modzelewskiej (córci aktorki), Księga chrztów katedry Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Sosnowcu, nr 605/1903]. Urodziła się 13 marca 1863 r. w Płocku jako córka wyrobnika Jana Jarząbkowskiego i Józefy z Rokickich [metryka chrztu Józefy Jarząbkowskiej, Księga chrztów parafii św. Bartłomieja w Płocku, nr 117/1863]. 8 września 1887 roku w kościele Świętego Krzyża w Warszawie wyszła za mąż za aktora Stanisława Jana Modzelewskiego [metryka ślubu Stanisława Jana Modzelewskiego i Józefy Jarząbkowskiej, Księga ślubów parafii Świętego Krzyża w Warszawie, nr 250/1887]. Zmarła 25 maja 1942 w Warszawie i została pochowana na Cmentarzu Powązkowskim [metryka zgonu Józefy Modzelewskiej, Księga zgonów parafii św. Michała w Warszawie-Mokotowie, nr 479/1942].

Niewiarowicz Roman

Był synem inżyniera Tadeusza Niewiarowicza i śpiewaczki Heleny Karoliny Marii z domu Manyak (Miłowskiej) [metryka chrztu Romana Stanisława Niewiarowicza, Księga chrztów parafii Najświętszej Marii Panny Śnieżnej we Lwowie, nr 113/1909]. 1 września 1925 we



Hanka Ordonówna jako Katarzyna, Juliusz Osterwa jako Petrucchio – *Poskromienie złoŹnicy*, opr. scen. Tadeusz Białkowski, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego, Kraków, prem. 16 lutego 1935. Ze zbiorów NAC

Lwowie ożenił się z Ewą Mochnącką [odpis skrócony aktu ślubu Romana Stanisława Niewiarowicza i Ewy Mochnąckiej, Urząd Stanu Cywilnego Warszawa-Śródmieście, nr I/3332/71].

Noiret Zofia

Zofia Agata Noiret urodziła się 10 stycznia 1862 w Warszawie jako córka Teodora Noiret i Pauliny z Latoszków [metryka chrztu Zofii Agaty Noiret, Księga chrztów parafii rzymskokatolickiej Świętego Krzyża w Warszawie, nr 188/1862]. Rzekomy pseudonim „Hyape” polega na błędnej interpretacji nazwiska „Noiret” zapisanego cyrylicą.

Norris Stefan

Naprawdę nazywał się Stefan Kamiński. Jego małżeństwo z Ireną z Ekielów zakończyło się rozwodem w 1943 [„Amtlicher Anzeiger für das Generalgouvernement” („Dziennik Urzędowy dla Generalnego Gubernatorstwa” 1943, nr 43].

Nosarzewska Janina

Według metryki chrztu Janina Czesława Nosarzewska urodziła się 5 października 1891 w Warszawie. Była córką ślusarza Franciszka Nosarzewskiego i Julianny ze Skalskich [metryka chrztu Janiny Czesławy Nosarzewskiej, Księga chrztów parafii rzymskokatolickiej Nawiedzenia NMP w Warszawie, nr 564/1891].

Obarska Ola

Olimpia Izabella Obarska urodziła się 11 czerwca 1909 we Wrześni [metryka urodzenia Olimpii Izabelli Obarskiej, Księga urodzeń Urzędu Stanu Cywilnego we Wrześni, nr 209/1909].

Ordonówna Hanka

Według metryki chrztu urodziła się 4 sierpnia 1902 w Warszawie, a jej prawdziwe nazwisko brzmiało Marianna Pietrusińska. Była córką kolejarza Władysława Pietruszyńskiego (Pietrusińskiego) i Heleny z Bienkowskich [metryka chrztu Marianny Pietrusińskiej, Księga chrztów parafii Narodzenia NMP w Warszawie, nr 1927/1902].

Ostrowski Konrad

Urodził się 19 lutego 1905 w Kijowie. Był synem właściciela ziemskiego Konrada Ostrowskiego i Ksawery z Websów. Zmarł śmiercią samobójczą 30 listopada 1947 w obozie polskim w Penn Wood koło Amersham [„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1947, nr 287; akta personalne Konrada Ostrowskiego, Centralne Archiwum Wojskowe, sygn. X.6991].

Pichelski Jerzy

Jerzy Marian Pichelski był synem maszynisty Jana Sylwestra Pichelskiego i Heleny z Kokowskich. 12 listopada 1935 w kościele Świętego Krzyża w Warszawie ożenił się z aktorką Zofią Niwińską, z którą rozwiódł się zimą 1943/1944 [metryka ślubu Jerzego Mariana Pichelskiego

i Zofii Niwińskiej, Księga ślubów parafii Świętego Krzyża w Warszawie, nr 390/1935]. W czasie okupacji był związany z aktorką Ireną Malkiewicz-Domańską, z którą doczekał się córki Izabelli. W październiku 1952 ożenił się z Krystyną Schild, z którą doczekał się syna Jerzego juniora [Maciej Bernatt-Reszczyński, *Gary Cooper znad Wisły. Jerzy Pichelski*, Warszawa 2019].

Pluciński Michał

W styczniu 1936 w Poznaniu ożenił się z aktorką Jadwigą Heleną Winiarżówną, z którą rozwiódł się w 1938 [„Kurier Poznański” 1936, nr 9]. W czasie okupacji niemieckiej był związany z aktorką Zulą Dywińską [teczka sprawy operacyjnej kryptonim „Rodzina”, Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej, sygn. IPN BU 0423/5090].

Pośpielowski Leszek

Naprawdę nazywał się Oleg Pośpielowski. Urodził się w 1911 w Woroneżu w Rosji. Był synem lekarza ginekologa Włodzimierza Konstantinowicza Pośpielowskiego i Walentyny Nikołajewny [Dimitry Pospelovskiy, *Pamyat' i vremya. Istoriya sem'i Ushinskikh-Pospelovskikh*, Równe 2008; informacje p. Marianny i Marka Jurkevichów, przyrodniej siostry i siostrzeńca aktora].

Preiss Włodzimierz

Łucjan Włodzimierz Preiss urodził się 25 października 1903 w Poznaniu. Był synem Teofila Preissa i Władysławy z Konopińskich [karta rodziny Preissów, Kartoteka ewidencji ludności miasta Poznania 1870–1931]. We wrześniu 1939 w Poznaniu ożenił się z suflerką Janiną Barbarą Ankudowicz vel Kudowicz [„Kurier Poznański” 1939, nr 398]. Został zamordowany przez Niemców 7 listopada 1940 w obozie koncentracyjnym Mauthausen [metryka zgonu Włodzimierz Preissa, Sterbebuch: Standesamt Mauthausen, nr 3133/1940, Arolsen Archives, sygn. 8114800].

Rakowiecki Zbigniew

Zbigniew Lech Henryk Rakowiecki urodził się 14 czerwca 1913 w Łasku. Był synem notariusza Bronisława Antoniego Rakowieckiego i Janiny Władysławy z Grochowickich [metryka chrztu Zbigniewa Lecha Henryka Rakowieckiego, Księga chrztów parafii i rzymskokatolickiej w Łasku, nr 228/1913]. Według relacji środowiska artystycznego (między innymi aktora Witolda Sadowego) w czasie okupacji jego żoną była aktorka Karolina Lubieńska, lecz informacja ta nie znajduje potwierdzenia w warszawskich księgach parafialnych i dokumentach Urzędu Stanu Cywilnego [„Gazeta Wyborcza” z 28 kwietnia 2006]. Zginął 5 sierpnia 1944 w czasie rzezi Ochoty zastrzelony przez żołnierzy SS-RONA w domu przy ul. Radomskiej 14 w Warszawie [Józef K. Wroniszewski, *Ochota 1939–1945*, Warszawa 1976, s. 294].

Rytowski Leon

Naprawdę nazywał się Leon Rittermann. Urodził się 4 lipca 1912 w Krakowie. Był synem Dana Rittermanna

i Rudy z Zandbergów [metryka urodzenia Leona Rittermanna, Księga urodzeń mojżeszowa Urzędu Stanu Cywilnego w Krakowie, nr 500/1912]. Najprawdopodobniej zginął w 1943 w obozie koncentracyjnym Auschwitz-Birkenau [Janina Hera, *Losy artystów polskich w czasach niewoli 1939–1954*, Kraków 2019, s. 111].

Sieląński Stanisław

Naprawdę nazywał się Szlama (Salomon) Nasielski. Był synem właściciela składu materiałów piśmiennych Berka Abusza Nasielskiego i Sary (Sury) z Kamuszewiczów [metryka urodzenia Szlamy Nasielskiego (Stanisława Sieląńskiego), Księgi urodzenia mojżeszowe Urzędu Stanu Cywilnego w Łodzi, nr 1036/1899]. Ożenił się z tancerką i aktorką Zofią Duranowską, która znana była również jako Zofia Downarówna [Słownik biograficzny teatru polskiego, t. 3, 1910–2000. A–Ł, pod red. Barbary Berger, Warszawa 2017, s. 252]. Datę śmierci 28 kwietnia 1955 potwierdza akt zgonu aktora [New York, New York, U.S., *Death Index, 1949–1965*, Ancestry.com].

Staniewicz Zbigniew

Urodził się 16 września 1906 w Petersburgu [„Kino” 1933, nr 22]. Był synem urzędnika Zygmunta Staniewicza i Marii z Sachsów. W 1928 ożenił się z Melanią Paluchowską, z którą rozwiódł się w 1932 [metryka zgonu Zbigniewa Staniewicza, Księga zgonów parafii św. Barbary w Warszawie, nr 686/1934].

Sym Igo

Naprawdę nazywał się Karol Antoni Juliusz (Karł Anton Julius) Sym. Był synem leśnika Antoniego Syma i Julianny Anny z Seppich [metryka chrztu Karla Antona Juliusa Syma, Taufbuch 1876–1897 der Pfarre Innsbruck-St. Jakob, fol. 438]. 19 czerwca 1920 w kościele garnizonowym przy placu Saskim w Warszawie (w obrębie parafii św. Aleksandra) ożenił się z Heleną Zdzisławą Ritą Fałatówną, córką malarza Juliana Fałata [metryka ślubu Karola Antoniego Juliusza Syma i Heleny Rity Zdzisławy Fałatówny, Księga ślubów parafii rzymskokatolickiej św. Aleksandra w Warszawie, nr 307/1920]. Rozwód pary nastąpił 24 stycznia 1924 [akta personalne Juliana Karola Syma, Centralne Archiwum Wojskowe, sygn. AP 1029/31731/17791].

Tom Konrad

Konrad Adam Tom urodził się 9 kwietnia 1885 w Warszawie. Był synem właściciela składu towarów galanterijnych Abrama (Abrahama Bera, Adama) i Szury (Salomei) z Goldbergów. Runowiecki nie było jego prawdziwym nazwiskiem, a pseudonimem, który przybrał na początku swojej kariery artystycznej. Najprawdopodobniej w 1929 w kościele ewangelicko-reformowanym w Warszawie ożenił się z aktorką Zofią (Zulą) Pogorzelską. Drugą żoną Toma została w maju 1947 w Rzymie Mariella Rengucci, z którą rozwiódł się po kilku latach małżeństwa [Roman Włodek, *Konrad Adam Tom*, „Polski

Słownik Biograficzny”, z. 221 (t. 54, z. 2), 2022; *California, U.S., Federal Naturalization Records, 1888–1991*, Ancestry.com]. Według aktu zgonu zmarł 9 sierpnia 1957 w Los Angeles [*California, County Birth and Death Records, 1800–1994*, Family Search].

Węgierek Aleksander

Był synem ogrodnika Nachmana Mendla (Mieczysława) Węgiereki i Estery Mindly (Justyny) z Obstblumów. 14 października 1915 w kościele św. Barbary w Warszawie ożenił się z właścicielką pracowni ubiorów damskich (następnie również scenografką) Zofią Billauer [metryka ślubu Aleksandra Węgiereki i Zofii Billauer, Księga ślubów parafii św. Barbary w Warszawie, nr 148/1915].

Wilczówna Janina

właśc. Janina Maria Wilcherówna była najprawdopodobniej córką właściciela składu zabawek Berka (Bernarda) Wilczera i Pessy z Hekelmanów. Ze uwagi na fakt, iż już w 1929 brała udział w konkursie Miss Judea, urodziła się zapewne w 1910 [„Obwieszczenia Publiczne” 1927, nr 92A; „Nasz Przegląd” 1929, nr 87]. W akcie zgonu aktorki podano z kolei, że urodziła się 21 marca 1916 w Warszawie



Lena Żelichowska jako Justyna Bogutówna i Jerzy Pichelski jako Zenon Ziembiewicz w jednej ze scen filmu *Granica* według powieści Zofii Nałkowskiej, 1938. Ze zbiorów NAC

[*Texas, U.S., Death Certificates, 1903–1982*, Ancestry.com]. 30 kwietnia 1940 w Biarritz wyszła za mąż za porucznika Teodora Dzierzgowskiego, z którym rozwiodła się w 1945. 10 października 1947 w Waszyngtonie jej drugim mężem został Stanisław Antoni Sławik [G. Rogowski, *Janina Wilczówna. Spełniony amerykański sen*, stare-kino.pl, <https://stare-kino.pl/janina-wilczowna-spełniony-amerykanski-sen/>; *Texas, U.S., Naturalization Records, 1852–1991*, Ancestry.com; *District of Columbia, U.S., Marriage Records, 1810–1953*, Ancestry.com; *Arkansas, Divorces, 1923–1972*, Ancestry.com].

Zacharewicz Witold

Witold Antoni Zacharewicz urodził się 26 sierpnia 1914 w Płocku. Był synem Kiejstuta Antoniego Zacharewicza i Zofii Wandy z Krackiewiczów [metryka chrztu Witolda Zacharewicza, Księga chrztów parafii Przemienienia Pańskiego w Warszawie, nr 90/1915]. 18 maja 1940 w kościele św. Bonifacego w Warszawie ożenił się z Haliną Schneider [metryka ślubu Witolda Antoniego Zacharewicza i Haliny Schneider, Księga ślubów parafii św. Bonifacego w Warszawie, ze zbiorów rodziny Zacharewiczów].

Znicz Michał

Naprawdę nazywał się Michał Fajertak. Był synem księgowego (buchaltera) Józefa Fajertaka i Estery z Rubinsztajnow (Rubinsteinów). Według metryki urodzenia urodził się 8 września 1895 w Działoszycach [metryka urodzenia Michała Fajertaka, Księga urodzeń mojżeszowa Urzędu Stanu Cywilnego w Działoszycach, nr 158/1895].

Znicz Stanisław

Naprawdę nazywał się Stanisław Fajertak. Był synem księgowego (buchaltera) Józefa Fajertaka i Estery z Rubinsztajnow (Rubinsteinów). Urodził się w 1901 w Warszawie. 9 grudnia 1928 w kościele Wszystkich Świętych w Warszawie ożenił się z Janiną Marią Józefowicz [metryka ślubu Stanisława Fajertaka i Janiny Marii Józefowicz, Księga ślubów parafii rzymskokatolickiej Wszystkich Świętych w Warszawie, nr 739/1928].

Żelichowska Lena

Była córką Jerzego Floriana Michała Żelichowskiego i Heleny z Fronczyków [metryka chrztu Heleny Żelichowskiej, Księga chrztów parafii Wszystkich Świętych w Warszawie, nr 1844/1911]. 22 kwietnia 1934 w kościele Świętego Krzyża w Warszawie wyszła za mąż za kupca Janusza Grzędzicę, z którym rozwiodła się po kilku latach małżeństwa [metryka ślubu Janusza Grzędzicy i Heleny Żelichowskiej, Księga ślubów parafii Świętego Krzyża w Warszawie, nr 192/1934]. 6 sierpnia 1939 w Wilnie wyszła za mąż za malarza Juliusza Stefana de la Gourdainę Norblina [*California, U.S., Federal Naturalization Records, 1888–1991*, Ancestry.com]. Zmarła 28 sierpnia 1958 w San Francisco [*California, U.S., Death Index, 1940–1997*, Ancestry.com].

DARIUSZ KOSIŃSKI

Jak Grotowski Kraków opuścił

O przyczynach zerwania przez Jerzego Grotowskiego współpracy z Państwową Wyższą Szkołą Teatralną w Krakowie w 1959 roku.

To może niewiarygodne, ale nie spiski i sieci intryg, lecz motyle skrzydła rządzą losami świata. Dyktatorzy, prezesi i prezydenci, ale też niemal każdy z nas chce i siebie, i innych przekonać, że mocno trzyma wodze w rękach i przewidując daleko biegnące konsekwencje, steruje losami swoimi i cudzymi, czasem wręcz – losami świata. Rzeczywistość tymczasem śmieje się z tego i gra swobodnie w loterię drobnych niezauważalnych wydarzeń, które dopiero z czasem, niekiedy po latach, objawiają się jako decydujący rzut kością. Gdyby nos Kleopatry był dłuższy – wiadomo...

W dziejach polskiego teatru takich momentów jest zaskakująco wiele. Gdyby Gustaw Zimajer nie uwiódł Heleny Bendówny (bo takie chyba nosiła nazwisko?)... Gdyby Stanisław Koźmian nie spotkał Antoniny Hoffman... Gdyby Tadeusz Pawlikowski znalazł pracę, którą akceptowałby jego ojciec... Gdyby Leon Schiller po pierwszych klęskach artystycznych załamał się i został porządnym kupcem... Gdyby Julian Maluszek lepiej się uczył i zdał maturę... Gdyby Józef Jarema został w Paryżu... Lista jest długa, a wymieniam tu tylko „motyle” krakowskie.

Między wiosną i jesienią 1959 roku w Krakowie rozegrały się wydarzenia, o których wtedy nikt nie opowiedział, nikt nie sporządził kroniki, ani nawet dzienniczka. Po latach, to, co się wtedy działo, opowiadano już jako legendy, a nawet święte mity, których naruszenie przez profana wywołuje gniew uczonych mędrców. Do prawdy dojść się nie da, a może nawet dochodzić nie należy, bo w końcu ustalenie, jak to było, nie ma aż takiego znaczenia dla Historii, a ma dla poszczególnych osób, które mogą poczuć się zranione. A po co ranić starszych i zasłużonych ludzi?

Tak właśnie klarowała mi przedobra i niezwykle mądra prof. Jana Pilátová, gdy jechaliśmy razem zatłoczonym pociągami z Wrocławia do Poznania na spotkanie, którego ona miała być uczestniczką, a ja słuchaczem. Był czerwiec 2009 roku, Roku Grotowskiego. Spotkanie w Poznaniu, w kinie „Muza”, prowadził Lech Raczak. Poza prof. Pilátová wziął w nim udział Roberto Bacci, a nie wziął Jerzy Gurawski, który rzadko przyjmował

zaproszenia na spotkania. Bohaterem był oczywiście Jerzy Grotowski, a spotkanie nosiło tytuł *Dedykowane Grotowskiemu* i odbywało się w ramach Festiwalu Teatralnego „Malta”. Słuchając fascynującej rozmowy (ciekawe, czy ktoś ją nagrał?), nie wiedziałem, że dokładnie w tym samym czasie we Wrocławiu, na spotkaniu w ramach festiwalu „Świat miejscem prawdy”, Ludwik Flaszen nazywa mnie kłamcą, odsądza od czci i wiary, omal kłątą nie obrzuca, bo w wydanym właśnie *Przewodniku. Grotowski*¹ napisałem, że powtarzana od lat legenda, według której to on dostał propozycję objęcia Teatru 13 Rzędów i to on zdecydował, że zwróci się z nią do Grotowskiego, była legendą właśnie.

Nie dokonywałem w ten sposób żadnego odkrycia – powtarzałem jedynie to, co Agnieszka Wójtowicz usłyszała od Edwarda Pochronia, opolskiego działacza kulturalnego, od końca lat pięćdziesiątych przewodniczącego tamtejszego Domu Związków Twórczych, któremu podlegał Teatr 13 Rzędów. Grotowski – wbrew powtarzanym wcale nierzadko nieprawdziwym skrótom myślowym – nie założył go i nie stworzył. Teatr 13 Rzędów w Domu Związków Twórczych przy Rynku w Opolu założyło w roku 1958 aktorskie małżeństwo – Stanisława Łopuszańska-Ławska i Eugeniusz Ławski. Grotowski ich znał i sam był w Opolu znany, bo zaproszono go tam do pracy (niestety nie wiem, kto) i jesienią 1958 zrealizował tu swoje drugie przedstawienie według *Rodziny pechowców* Jerzego Krzysztonia (pierwsze, zatytułowane *Bogowie deszczu* pokazał w Teatrze Kameralnym w Krakowie 4 lipca 1958). Premiera odbyła się 8 listopada 1958 roku, spektakl nosił tytuł *Pechowcy* i wywołał w Opolu znacznie poruszenie. Wydaje się więc całkiem logiczne, że gdy wiosną 1959 roku Teatr 13 Rzędów popadł w głęboki kryzys finansowy i artystyczny, a z Ławskimi dogadać się było chyba bardzo trudno, kierownictwo DZT, zmuszone rozwiązać jakoś sytuację, pomyślało o tym młodym reżyserze z Krakowa. Edward Pochroń, który być może i indywidualnie wpadł na ten pomysł, a może został obarczony misją sprowadzenia Grotowskiego przez kogoś innego, nie miał z nim żadnego kontaktu. Znał natomiast ze studiów na polonistyce UJ zdobywającego właśnie rozgłos krytyka

W Opolu, jeśli się chce czegoś dokonać, coś nowego utrzymać przy życiu, trzeba naprawdę dużo uporą. Był tu teatrzyk satyryczny „Kukuryku”. Po kilku przedstawieniach splajtował z braku funduszków. Był miesięcznik „Odra”. Po sześciu numerach miesięcznik z Odrą przepłynął do Wrocławia, choć nikt się o pozwolenie i zgodę opolan z Wojewódzką Radą Narodową włącznie nie pytał. Nie twierdzą przez to, że „Odra” na tym straciła, ale obawiam się, że Opole na pewno. Tym bardziej, że kulturalny dodatek „Trybuny Opolskiej” przekształcono w rewolwerówkę, w której o problemach sztuki i kultury pisze się od wielkiego dzwonu i raczej od życia prywatnego gwiazdeczek filmowych.

W Opolu, jeśli ktoś porywa się na jakieś przedsięwzięcie zwłaszcza w dziedzinie kultury, wszyscy na chrzcinach zgadują już termin śmierci. Może tę tradycję raczej smutną przełamał Eugeniusz Ławski, dyrektor sympatycznego teatru kameralnego pod prowokacyjną (chyba?) nazwą — „Teatr 13 Rzędów”.

Wróciłem właśnie z przedstawienia w „13 Rzędach”. Grali J. Krzysztonia „Pechowców” w inscenizacji Jerzego Grotowskiego, scenografię opracowała „wypędzona” z PTZO Julia Fedorowicz. Sala była pełna. I nienotowany w Opolu precedens: na dwa dni z górą bilety wykupione. Zresztą Ławski (jego teatr, a nie on sam) ma wzięcie u widza. 63 przedstawień (kameralnych) oglądnięto już 12 tysięcy osób. Obserwowałem salę. Reakcja na ogół dobra. O polskiego widza, nieprzywykłego do nowoczesnej sceny, Krzyszton i Grotowski trochę szokują. Czasem ktoś się żyma, chce protestować, ale w końcu wciąga go dramat (czy pozorowany?) „pechowców” osadzony przez reżysera na tle wspomnień Allega — więźnia francuskich oprawców z Algieru. W międzyczasie dopasowuje postacie Andrzeja, Huberta i Marty do znajomych pechowców z Opola, z „Bajki”, z „Pajaka”.

Po premierze „Pechowców” w dyskusji skakano sobie do oczu. „Pechowcy” z „13 Rzędów” ruszyli widza, zmusili do zastanowienia, kazali mu myśleć nad szczegółem, punktem w teatrze, także nad szerszymi sprawami społecznymi. A to już dużo.

Choć teatr „13 Rzędów” „nie wisi” jeszcze na niczym budźcie, ale już władze miejskie potrząsnęły trzosem i myślę, że przerwie on złą tradycję opolską — śmierci i narodzin nowego. I upór Ławskiego zwycięży.

EDWARD POCHROŃ

Edward Pochroń o Ławskim i Grotowskim — *Uparty ku chwale*, „Życie Literackie” 1958, nr 48.



Eugeniusz Ławski i Stanisława Łopuszańska-Ławska (na drugim planie Mariusz Kwiatkowski) w przedstawieniu *Skiz* Gabrieli Zapolskiej, reż. Mieczysław Górkiewicz, Teatr Polski, Bielsko-Biała, prem. 17 lutego 1966. Ze zbiorów IT

teatralnego Ludwika Flaszena. „To było proste: dotrzeć do Flaszena, a od Flaszena do Grotowskiego” — wspominał po latach². Motyle skrzydła łopocą jak szalone, ale Ludwik Flaszen zupełnie ich nie słyszy, gdy prowadzi kolegę Edwarda na spotkanie z Jerzym Grotowskim, którego wówczas chyba jeszcze osobiście nie znał...

Opowiedziawszy tę historię w książce, byłem przekonany, że niczego specjalnego nie robię. W jakimś byłem błędzie! Już kilka lat później, gdy jako zastępca dyrektora Instytutu im. Grotowskiego organizowałem spotkania z panem Ludwikiem, a nawet odbyłem z nim wspólnie egzotyczną podróż i miałem okazję sporo rozmawiać, przekonałem się, jak bardzo głęboko wierzył, że to on miał kierować Teatrem 13 Rzędów i że nie żadne motyle, ale jego decyzja sprawiła, że Grotowski wyjechał do Opola, co skończyło się tornadem Teatru Laboratorium i huraganem w teatrze światowym. Pan Ludwik nie ulegał złudzeniu i nie kłamał, choć raczej racji nie miał. Najpewniej to jakieś drobne nieporozumienie, niejasno wypowiedziane zdanie, może kurtuzja — drobiazg jakiś, sprawiły, że choć Pochroń przyjechał po Grotowskiego, to Flaszen mógł być przekonany o swoim sprawstwie. Potwierdzał je też Grotowski w liście do zaciekawionego tą historią Zbigniewa Osieńskiego:

Ludwik pisał bardzo krytycznie o mnie jako reżyserze i właśnie Ludwik dostał propozycję objęcia dyrekcji w Opolu i scedował tę propozycję na mnie (mówiąc: „Pan będzie dyrektorem i reżyserem, a ja będę głównym Pana współpracownikiem” — nie byliśmy wtedy jeszcze nawet na „ty”)³.



Piotr Skrzynecki i Ludwik Flaszen w filmie *Kalosze szczęścia*, 1966.

Flaszen dodawał zaś:

scena ta miała miejsce [...] w maju 1959 roku w Krakowie, w [...] Klubie Dziennikarzy, ul. Szczepańska 1, róg Rynku Głównego, okna z widokiem na Sukiennice i Kościół Mariacki. Dzień był słoneczny, bardzo ciepły. Grotowski bez wahania odpowiedział: „tak”⁴.

Słońce wpada przez okno w Klubie pod Gruszką i nikt nie pyta, czemu działacze z Domu Związków Twórczych w Opolu mieliby pomyśleć o zaproszeniu do kierowania Teatrem 13 Rzędów nigdy z Opolem niezwiązanego krytyka literackiego i czemu ów krytyk ze wszystkich możliwych kandydatów miałby zaprosić do współpracy właśnie Grotowskiego, którego *Wujaszka Wanię* niedawno „schlastał”. Gdy z motyli skrzydeł zrodzi się tornado, pytać już nikt nie będzie. A gdy po latach ucichło, pytać może nie wypada?

Ale jednak pytam, bo mnie to ciekawi nie tylko dlatego, że zajmuję się życiem i twórczością Jerzego Grotowskiego już prawie dwadzieścia lat. Pytam, bo ciekawi mnie tak „po ludzku” i osobiście, jak to się dzieje, że podejmujemy kluczowe decyzje życia, wywołujemy życia tego fundamentalne zwroty i przełomy właśnie w chwilach, gdy zupełnie nie jesteśmy tego świadomi. W przypadku biografii Grotowskiego zadawać je o tyle warto, że mówiło się o nim jako o człowieku, który swoje życie starał się kontrolować i który sam wielokrotnie powtarzał, że człowiek powinien odpowiadać „za siebie, za swój los, za to,

co czyni ze swoją samotnością” i że „jest to konieczne. Bo inaczej życie człowieka staje się podobne do ruchu robaczkowego jelit”⁵. A przecież sam chyba wiedział, a nawet przyznawał, że wiele w jego życiu wynikało z przypadku (tak mówił o decyzji związania się z teatrem – wybrał studia w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej a nie orientalistykę lub medycynę, bo po prostu egzaminy na PWST odbywały się najwcześniej⁶). I ta relacja między świadomością i kontrolą a przypadkiem – relacja nieopozycyjna i niewykluczająca – to jakby lekcja, może nawet morał z tej opowieści wysnuć się dający.

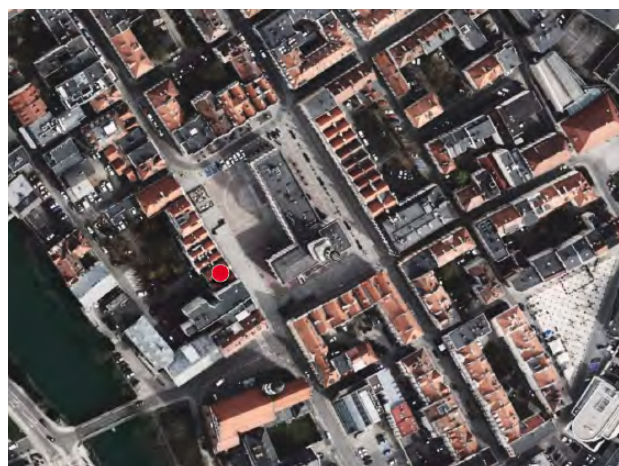
Zatem można opowiedzieć to wszystko, co powyżej, tak, że Grotowski zaproszony jakimś zbiegiem okoliczności do reżyserowania na małej scenie w Opolu, staje się kandydatem na jej kierownika, a to, że odpowiedzialny za nią Pochroń zna Ludwika Flaszena sprawia, że obaj niespodziewanie dla siebie decydują się objąć tę scenę opieką. Czy decyzja ta oznaczała, że późną wiosną obaj postanowili wyjechać z Krakowa? To byłoby doprawdy radykalne rozwiązanie i bardzo odważne. Obaj wszak mieli w Krakowie (w KRAKOWIE!) całkiem dobre pozycje i obiecujące kariery. Zwłaszcza Flaszen, który był znany i ceniony, związany z ważnymi centrami środowiskowymi (wystąpił w jednym filmie z samym Piotrem Skrzyneckim; są nawet razem na zdjęciu⁷), nie bardzo miał powody, by Kraków opuszczać. I nie opuścił, bo w kolejnych latach nadal tu mieszkał i działał, do Opolu jeżdżąc jedynie od czasu do czasu, gdy był potrzebny – przede wszystkim na końcowe fazy prób⁸.

Sytuacja Grotowskiego była oczywiście inna. Trudno sobie wyobrazić, że decydując się na objęcie kierownictwa sceny, nawet tak małej jak ta opolska, reżyser mógł zakładać wariant podwójnego zatrudnienia i jednoczesnej pracy w Opolu i Krakowie. A jednak związki z tym drugim miastem utrzymał co najmniej do jesieni 1959 roku, czego dowodzą dotychczas niezbrane, a w każdym razie – nieupublicznione, dokumenty z archiwum Grotowskiego, które jego brat, Kazimierz, przekazał w roku 2008 do wrocławskiego Ossolineum. Znajduje się tam zawarta 1 września 1959 umowa między Jerzym Grotowskim a krakowską PWST (z jej strony podpisał ją ówczesny rektor Tadeusz Burnatowicz) na przeprowadzenie przez tego pierwszego „prób sztuk współczesnych na IV roku Akt.” w wymiarze 256 godzin w ciągu dwóch semestrów do 10 czerwca 1960 (kolejne pismo z PWST potwierdzające tę umowę zmieniało datę końcową na 30 czerwca). Umowa została zawarta we wrześniu, a więc w czasie, gdy Grotowski był już po decydujących późnowiosennych rozmowach z Flaszenem i działaczami opolskimi, miał ustalony zespół i przygotowany scenariusz pierwszej premiery swojego Teatru 13 Rzędów. Sytuacja ta może sugerować, że nie do końca był przekonany, że z Opolem zwiąże się na stałe. Prowadzenie regularnych zajęć na PWST było do pogodzenia z kierowaniem małą sceną, niemającą możliwości stałej repertuarowej działalności, a we wrześniu 1959 młody (i jeszcze bez dyplomu) reżyser mógł nie mieć wcale pewności, czy ta opolska przygoda nie skończy się klęską. Zachowywał się więc bardzo racjonalnie – nie mając chyba innych propozycji (w każdym razie takich, o których cokolwiek byłoby wiadomo), przyjął ofertę opolską, ale nie zrywał z Krakowem, nie uciekał z niego. Podpisał umowę z PWST, a na dodatek intensyfikował swoje związki z krakowską rozgłośnią Polskiego Radia, gdzie właśnie jesienią 1959 przygotował w krótkim odstępie dwa słuchowiska: *Kredowe koło* według legendy chińskiej (prem. 13 października 1959) oraz *Nocną wyprawę* według opowiadania Czelkasz Maksyma Gorkiego (prem. 15 listopada 1959).

Przytaczam te fakty jako rodzaj równowagi dla kombatanckiej opowieści, jaką w niedawno wydanej książce *Grotowski polityczny* wysnuła Agnieszka Wójtowicz⁹. Jedną z jej zasadniczych tez głosi, że młody reżyser musiał opuścić Kraków z powodów politycznych. Wiązało się to z usztywnieniem kursu władz centralnych i akcją zamrażania odwilżowych ruchów reformatorskich, które eksplodowały w roku 1956. Jak wiadomo od dawna, a co w swojej książce opolska badaczka przedstawia szczegółowo i w oparciu o odkryte przez siebie dokumenty, Jerzy Grotowski był aktywnym i zarazem radykalnym przedstawicielem ruchu rewolucyjnej młodzieży dążącej do całkowitego zerwania z dziedzictwem stalinizmu i optującej za daleko posuniętą demokracją ustroju, przy utrzymaniu zasad socjalizmu marksistowskiego. Jedną z organizacji, którą kierował, był Polityczny Ośrodek Lewicy Akademickiej (POLA) Związku Młodzieży Socjalistycznej. Powołano go do życia



Siedziba Teatru 13 Rzędów przy opolskim rynku.
Fragment fotografii Leonarda Olejnika / fotopolska.eu



Rynek w Opolu na zdjęciu satelitarnym.
Czerwony punkt wskazuje kamienicę nr 4 – dawną siedzibę Teatru 13 Rzędów. Źródło: geoportal.gov.pl

w Krakowie 24 marca 1957, a już w maju tego samego roku sekretariat Komitetu Wojewódzkiego ZMS w Krakowie zakazał jego działalności. Jednocześnie, co dowodnie pokazała właśnie Agnieszka Wójtowicz, środowisko tworzące POLA było inwigilowane przez Służbę Bezpieczeństwa, a zebrane materiały wykorzystano w rozpoczętym jesienią 1957 procesie weryfikacji członków PZPR, któremu poddany też został Grotowski. W marcu 1958 roku zawieszono go w prawach członka PZPR, a jego sprawę skierowano do Komisji Kontroli Partyjnej. Zarzucano mu „rewizjonizm”, co w ówczesnym języku oznaczało działalność antypartyjną i antyrządową. W dniu 9 maja 1958 roku Komisja (w której składzie byli pisarz i redaktor „Życia Literackiego” Władysław Machejek oraz wybitny

malarz, członek Grupy Krakowskiej Jonasz Stern) udzieliła Grotowskiemu kary upomnienia (najniższej), którą 21 maja podwyższono do nagany¹⁰. Według Agnieszki Wójtowicz to właśnie ta kara spowodowała, że Grotowski „nie miał szansy na pracę w Krakowie”¹¹, z jej powodu zwolniono go z pracy w PWST, w ostatecznym rozliczeniu jego wyjazd do Opola był rodzajem wymuszonej ucieczki (tezy te popiera w rozmowie z Wójtowicz Stefan Bratkowski, mówiący, że „Grotowski dał drapaka do Opola”¹²).

Tej opowieści o samotnej walce i rejteradzie represjonowanego artysty można przeciwstawić sporo kontrargumentów. Ukarany naganą i rzekomo pozbawiony pracy młody reżyser w latach 1958–1959 przygotował dwie premiery na prestiżowej scenie (poza wspomnianą *Rodziną pechowców* jeszcze *Wujaszek Wania* Antona Czechowa, prem. 14 marca 1959), reżyserował słuchowiska w Polskim Radiu, prowadził zajęcia na PWST w roku akademickim 1958/1959 i podpisał umowę na ich kontynuację w roku następnym. Sporo, jak na pozbawionego możliwości pracy opozycjonistę...

Zachowana w Ossolineum korespondencja z PWST dowodzi, że zerwanie współpracy pedagogicznej ze Szkołą nastąpiło z innych powodów, niż twierdzi Agnieszka Wójtowicz. I jest punktem wyjścia do zupełnie innej opowieści, o zupełnie innym człowieku. Jej właściwy początek stanowi pismo z PWST wysłane do Grotowskiego 16 października 1959, w którym poinformowano go, że nad jego zajęciami w Szkole sprawował będzie opiekę „ob. prof. Władysław Krzemiński”. Na to pismo ówczesny dyrektor Teatru 13 Rzędów, który kilka dni przed jego sporządzeniem, 8 października, zaprezentował inauguracyjną premierę, *Orfeusza* według Jeana Cocteau, odpowiedział prawdziwie porażającym listem adresowanym „do rektoratu PWST w Krakowie” i datowanym także w Krakowie 28 października 1959. Ze względu na charakter i styl tego pisma przytoczę je w całości, zachowując oryginalną pisownię:

W dniu dzisiejszym dostarczono mi pismo Rektoratu PWST z dnia 16 bm NR 31/31/59 podpisane przez Ob. Prorektora Władysława Tęczę. Chcę zakomunikować, że jego treść budzi we mnie najbardziej zasadnicze zastrzeżenie:

1/ Umowa kontraktowego wykładowcy PWST podpisana ze mną przez rektorat PWST nie zawiera żadnych uwag odnośnie „opieki pedagogicznej i artystycznej nad moimi wykładami ani „stałych konsultacji na zajęciach” z innym pedagogiem a ogólne brzmienie umowy wyraźnie sugeruje pracę samodzielnego wykładowcy. Potwierdza to dotychczasowa praktyka, moja praca pedagogiczna w ub. roku akademickim prowadzona na zasadzie analogicznego kontraktu miała charakter oficjalnie i zdecydowanie samodzielny. Potwierdza to mówiąc nawiasem sam Rektorat adresując swoje ostatnie pismo do mnie „Jerzy Grotowski — wykładowca PWST”.

2/ W tej sytuacji oświadczenie Rektoratu PWST, że „opieka pedagogiczna i artystyczna nad prowadzonymi przez

Obywatela w ramach godzin zleconych zajęciami ze studentami IV roku Wydziału Aktorskiego naszej Uczelni została zlecona Ob. Prof. W. Krzemińskiemu” oraz, że mają mnie obowiązywać „stałe konsultacje na zajęciach” z Ob. Prof. Krzemińskim, musi być przeze mnie rozumiane jako akt nieufności (względnie – w porównaniu z ubiegłym rokiem akademickim – generalnie zmniejszonej ufności) w stosunku do moich kwalifikacji pedagogicznych i artystycznych. Oczywiście zdaję sobie sprawę, że Rektorat ma pełne prawo do przeprowadzania własnej oceny kwalifikacji poszczególnych pedagogów. Wydaje się, że efektem takiej oceny jest właśnie podpisanie (lub nie podpisanie) z wykładowcą kontraktu na następny rok akademicki. Tym więcej musi dziwić fakt, że Rektorat w warunkach jakby się zdawało generalnie zmniejszonego zaufania do moich kwalifikacji zaproponował mi prowadzenie warsztatu dyplomowego PWST.

Chciałbym również wyrazić zdumienie, że Rektorat powierając mi poprowadzenie na IV roku warsztatu „eksperymentalnego” (tak właśnie sprecyzował to Ob. Rektor Burnatowicz) proponuje mi następnie przyjęcie „opieki artystycznej i pedagogicznej” oraz „stałych konsultacji na zajęciach” innego pedagoga. Eksperymenty mają to do siebie, że rodzą się w warunkach samodzielności a nie kurateli, nawet mądrej, nawet (może tym bardziej?) doświadczonej. Muszę podkreślić jednocześnie z całym naciskiem, że w warunkach „votum nieufności” (lub „niepełnej ufności”) Rektoratu PWST nie czułbym się moralnie upoważniony do prowadzenia jakiegokolwiek pracy pedagogicznej w PWST.

3/ Nie chciałbym, aby stwierdzenia powyższe zostały rozumiane jako wyraz niewłaściwego stosunku do Ob. Prof. Krzemińskiego, do którego jako mojego byłego wieloletniego pedagoga odczuwam głęboką wdzięczność, jako do wybitnego człowieka teatru szczery i prawdziwy szacunek.

Nie chciałbym też, aby mój list został rozumiany jako wyraz zarozumiałości. Wiem, że jestem pedagogiem młodym, że pozostaję jeszcze w stadium gromadzenia doświadczeń artystycznych i pedagogicznych, a także, że moje poglądy estetyczno-pedagogiczne budzą niekiedy w środowiskach tzw. „normalnego teatru” żywy sprzeciw.

Jednakże godność i sumienie nakazują mi nie tylko uczyć się, ale jednocześnie wykonywać wyłącznie takie prace artystyczne i pedagogiczne, za które mogę ponosić pełną osobistą odpowiedzialność.

4/ W myśl przyjętej tradycji akademickiej obserwacja i wizytowanie przez każdego z samodzielnymi wykładowców należy oczywiście do normalnych kompetencji (a nawet obowiązków) kierownictwa uczelni oraz odnośnych Ob. dziekanów. Zdaję sobie sprawę z faktu, że funkcje swoje Rektorzy i Dziekani mogą sprawować za pośrednictwem specjalnie wydelegowanych pracowników nauki, na których Rektorzy (lub Dziekani) przelewają swoje odnośne kompetencje. Gdyby Rektorat PWST zaproponował mi nawiązanie współpracy z innym pedagogiem jako swoim przedstawicielem (np. właśnie z Ob. Prof. Krzemińskim, do którego – powtarzam – mam szczególny szacunek) właśnie i wyłącznie na

zreferowanej przeze mnie powyżej „zasadzie przedstawicielstwa” uważałbym to za całkiem naturalne i z prawdziwą przyjemnością przedyskutowałbym z przedstawicielem Rektoratu metody i efekty mojej pracy pedagogicznej (w grę wchodziłyby wówczas oczywiście okresowe wizyty obserwacyjne przedstawiciela Rektoratu na moich zajęciach). Rzecz w tym, że nie może oznaczać to (częściowego nawet) przrzućcia bieżącej odpowiedzialności za moją pracę pedagogiczną na osobę innego pedagoga że – inaczej mówiąc – w grę może tutaj wchodzić jedynie swobodna i wzajemna dyskusja, a nie (częściowy choćby) dyktat i kuratela, czyli „opieka artystyczna i pedagogiczna” oraz „stałe konsultacje na zajęciach” prowadzone przez innego pedagoga.

5/ Komunikuję jednocześnie, że sprawa wyboru sztuki (*Szewcy* Witkacego) została przeze mnie przedyskutowana oficjalnie (jeszcze we wrześniu) z Ob. Rektorem Burnatowiczem i Ob. Dziekanem Woźnikiem, że moi rozmówcy zaproponowaną pozycję oficjalnie zaakceptowali, że egzemplarze sztuki są przepisane i rozdane studentom, obsada została już ustalona, że praca nad realizacją *Szewców* jest już poważnie zaangażowana, że studenci, którzy zresztą ochotniczo zgłosili się do pracy nad *Szewcami* wykazują duże zainteresowanie i naprawdę poważny wkład pracy samodzielnej, oraz że w tej sytuacji zaproponowana mi (niespodziewanie) przez Rektorat nowa dyskusja „w sprawie wyboru sztuki i obsady” jest dla mnie – z przyczyny natury pedagogicznej – nie do przyjęcia.

6/ Jeżeli Rektorat PWST uważa za konieczne podtrzymać swoje stanowisko wyrażone w liście z dnia 16 X br, proszę potraktować mój list [jako] akt natychmiastowej rezygnacji z pracy wykładowcy PWST.

Gożąco proszę o pilne powiadomienie mnie o decyzji Rektoratu (pismo proszę przysłać na mój adres krakowski).

Bez względu na kierunek rozstrzygnięcia powyższej sprawy mój szacunek i przywiązanie do krakowskiej PWST pozostaną trwałe.

Łączę wyrazy głębokiego szacunku
Jerzy Grotowski¹³

Na odpowiedź nie trzeba było długo czekać. Już 30 października na krakowski adres Grotowskiego (ul. Królowej Jadwigi 137) wysłano z PWST pismo opatrzone klauzulą „poufne”, podpisane przez ówczesnego dziekana Wydziału Aktorskiego, Władysława Woźnika oraz prorektora Władysława Tęczę. Ten dokument także zacytuje w całości:

W odpowiedzi na pismo Obywatela z dnia 28 X br. Rektorat i Dziekana Wydziału Aktorskiego w Krakowie donosi co następuje:

Ad. 1 a/ Umowa kontraktowego wykładowcy PWST podpisana z Obywatelem nie zawiera żadnych uwag odnośnie

niemożliwości „opieki pedagogicznej i artystycznej” ani „stałych konsultacji na zajęciach”

b/ Praca pedagogiczna Obywatela w ubiegłym roku w założeniu nie miała być pracą samodzielną, a nie była konsultowana jedynie ze względu na chorobę Rektora Burnatowicza.

c/ Tytuł wykładowcy PWST nie jest tytułem samodzielnego pracownika nauki ani też pełniącego jego funkcje.

Ad 2/ Kwestia „ufności” czy „generalnie zmniejszonej ufności” jest sprawą niesłusznych odczuć Obywatela i nie może być tematem korespondencji, a powierzenie prac warsztatowych stanowi właśnie dowód ogólnego zaufania Kierownictwa Uczelni do możliwości doskonalenia się pedagogicznego Obywatela pod opieką doświadczonego pedagoga. „Eksperymentalność” prac warsztatowych polegać może na doborze sztuki, jej interpretacji i metodach pedagogicznych i tym bardziej powinna podlegać opiece i konsultacjom. Aby uniknąć niejasności zmuszeni jesteśmy wobec tonu pisma Obywatela stwierdzić jasno (pomimo niechęci z naszej strony używania drastycznych określeń), że Kierownictwo Uczelni nie uważało i nie uważa Obywatela w obecnej chwili za dojrzałego do samodzielnego wykonywania zadań pedagogicznych, a stwierdzając potencjalne ku temu możliwości rozwojowe pragnęło umożliwić Obywatelowi dalszy rozwój w tym kierunku i właściwą opiekę.

Ad 3./ Obawa Obywatela aby Jego list nie został zrozumiany jako „wyraz zarozumiałości” wydaje się być istotnie uzasadnioną.

Ad. 4. i 5./ Kwestia ułożenia formy i zakresu opieki sprawowanej przez Prof. Krzemińskiego jest do omówienia między Nim a Obywatelem. Należy zaznaczyć, że odpowiedzialność wobec Kierownictwa Uczelni w zakresie tak metod pedagogicznych jak też całości prac warsztatowych spoczywa zarówno na Prof. Krzemińskim, jak też i na Obywatelu.

Ad 6./ Uważając pismo niniejsze za ostatecznie wyjaśniające wątpliwości Obywatela prosimy uprzejmie o kontynuowanie pracy i porozumienie się w sprawie współpracy z Prof. Krzemińskim oraz o powiadomienie nas o powyższym¹⁴.

Obok widniejących poniżej podpisów Grotowski napisał słowo „Verte”, zaś na odwrocie pisma zanotował: „W związku z niniejszą odpowiedzią zerwałem współpracę z PWST. Grot”.

Analiza przytoczonej korespondencji iść może w wielu kierunkach. Można ironizować na temat pychy i zarozumiałości młodego artysty, słusznie przywołanego do porządku przez władze Szkoły, albo zachwycać się bezkompromisowością asystenta bez stałego etatu rezygnującego z – było nie było – prestiżowej i perspektywicznej pracy w imię zasad i walki o własną samodzielność. Można snuć dywagacje na temat widocznej w korespondencji hierarchiczności środowiska teatralnego, a nawet widzieć w przywołanej historii źródło nieobecności Grotowskiego w polskich szkołach teatralnych. Informacje zawarte w cytowanych listach pozwalają też



Ludwik Flaszen i Dariusz Kosiński.
Fot. archiwum prywatne

uzupełnić znaną już historię o planach wystawienia *Szewców Witkacego*¹⁵. Do tego wszystkiego jeszcze może kiedyś wrócić, a może ktoś inny w jednym z tych kierunków pójdzie. Dziś chcę postawić inne pytanie: czy pisząc swoją odpowiedź na – jak się wydaje – standardowe pismo z PWST, Grotowski dał się ponieść bezkompromisowości (lub pysze), czy też – wprost przeciwnie – prowokował, by doprowadzić do zerwania umowy w sposób, który nie wiązałby tej decyzji z faktem objęcia przez niego Teatru 13 Rzędów, choć jednocześnie tu właśnie biło jej źródło?

Przypisy

- 1 Dariusz Kosiński, *Przewodnik Grotowski*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2009, s. 71.
- 2 Za: Agnieszka Wójtowicz, *Od „Orfeusza” do „Studium o Hamlecie”. Teatr 13 Rzędów w Opolu (1959–1964)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004, s. 183.
- 3 Za: Zbigniew Osiński, *Spotkania z Jerzym Grotowskim. Notatki, listy, studium, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2013, s. 247.
- 4 Ludwik Flaszen, *Grotowski & Company. Źródła i wariacje*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2014, s. 181.
- 5 *Grotowski powtórzony*, [w:] Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Mario Biagini, Dariusz Kosiński, Carla Polastrelli, Thomas Richards, Igor Stokfiszewski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Wrocław-Warszawa 2012, s. 716.
- 6 Zob. Jerzy Grotowski, *Teatr Źródeł*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, s. 964.
- 7 Ten film to *Kaloszki szczęścia* w reżyserii Antoniego Bohdziewiczza.
- 8 „Ludwik Flaszen miał zupełnie specjalne miejsce w zespole Teatru 13 Rzędów. Rzadko bywał w Opolu. Na ogół przyjeżdżał przed premierą, oglądał przedstawienie, pisał o nim, czasem zostawał na premierze i wyjeżdżał”. Urszula Bielska, *Wojtek. Nie samym Grotowskim żyłam. Wspomnienia i refleksje*, żywoślowie, Kraków 2021, s. 209.
- 9 Agnieszka Wójtowicz, *Grotowski polityczny*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2022.
- 10 Zob. tamże, s. 101–104
- 11 Tamże, s. 121.
- 12 Za: tamże, s. 303.
- 13 Maszynopis z Archiwum Jerzego Grotowskiego w Zbiorach Specjalnych Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich we Wrocławiu, sygnatura folderu 188832/II, pozycja nr 9; wszystkie podkreślenia oryginalne.
- 14 Maszynopis z Archiwum Jerzego Grotowskiego w Zbiorach Specjalnych Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich we Wrocławiu, sygnatura folderu 188832/II, pozycja nr 9; wszystkie podkreślenia oryginalne.
- 15 Zob. Janusz Degler, *Grotowski i Witkacy. „Szewcy” na Wawelu*, www.witkacologia.eu, 2013; <https://witkacologia.eu/teatr/Degler-Grotowski-i-Witkacy.html>, dostęp: 28 kwietnia 2024.

Codzienność i ekscytacje

Publikowane jako pierwszy odcinek *Dwa tygodnie z życia inteligenta* Timoszewicza z równym powodzeniem mogłyby być dwoma tygodniami z życia Tatar-kiewicza, bo ich notatki są tego samego rodzaju: zapis czynności, rejestr spraw dnia codziennego, spis rozmów, wizyt i zakupów. A także – filmów oglądanych na pokazach w Warszawie, brydżów u znajomych, chorób (obaj systematycznie zapisują pomiary ciśnienia i przepisywane leki, wyniki badań), spraw urzędowych i zawodowych, wyjazdów wakacyjnych, podróży zagranicznych.

Ulica Gagarina zaczyna się na Sielcach, przy Czerniakowskiej, by meandrując i pnać się pod górę, przejść płynnie w Spacerową, a potem, jako Goworka, dobrnąć do Puławskiej. Timoszewicz po ślubie z Marianną mieszkał najpierw u jej ciotki na jednej z przecznicy Gagarina (Nabielaka), by potem doczekać się własnego kąta kawałek dalej, na rogu Czerniakowskiej, i po latach wrócić znów do odziedziczonego w spadku mieszkania na Nabielaka. Jedną z sąsiednich przecznicy jest ul. Iwicka, gdzie w kamienicy pod nr 8A zamieszkiwało kilkudziesięciu literatów – Mieczysław Jastrun z Mieczysławą Buczkówną, Sandauer z Erną Rosenstein, Adolf Rudnicki, Leon Pasternak z Ryszardą Hanin, obaj Brandysowie (Marian i Kazimierz), Paweł Hertz, Ryszard Matuszewski z Ireną Szymańską i wielu innych¹. Ostatnią przecznicą, tuż przed Puławską, jest ulica Chocimska – tam pod

nr 35 osiedliło się kilku luminary kultury i nauki: dziś tablice upamiętniają przedwojennego lokatora Witolda Gombrowicza oraz powojennych – Władysława Tatar-kiewicza i Witolda Rowickiego. Timoszewicz – człowiek ze Śródmieścia – chyba był przywiązany do tego Czerniakowa, bo przy próbie zamiany mieszkania wybrał oferty z Sieleckiej i Czerskiej.

Czy łączyło ich coś poza tą potrójną arterią, która tym z dołu umożliwiała dotarcie autobusem 107 do najbliższej handlowej ulicy Puławskiej (księgarnie, sklep papirni-czy, apteki, PKO, poczta, optyk, introligator, ambulatoria i przychodnie), a tym z góry – na spacer po dolnych Łazienkach? Tak, ich cechą wspólną była przemożna konieczność „zaczernienia” codziennie wieczorem kolejnych stron pamiętnikarskich brulionów, spaceru po Łazienkach i gra w brydża.



Fragment planu Warszawy wydany przez Państwowe Przedsiębiorstwo Wydawnictw Kartograficznych w 1968 roku.



Ulica Gagarina od Czerskiej do Belwederskiej, 1968–1970.

Źródło: fotopolska.eu

Pisali wszyscy. Ale jak Tomasz Jastrun zauważa, przychodziły momenty przerwy, o czym decydowały okoliczności zewnętrzne. Duża część wielu dzienników ma lukę w latach 1953–1955, w latach najgorszego stalinizmu. W edycji *Dzienników* Woroszyńskiego znajdziemy informację o braku zeszytu z 1968 roku – nie wiadomo czy zaginionego, czy „niepisanego”. Timoszewicz zaczyna pisać w sierpniu 1956, więc ten pierwszy problem go mija, ale mamy przerwę od września do końca grudnia – nie ma całego „Października”, Budapesztu i tak dalej. Później 1968 rok urywa się 6 stycznia, brak „Grudnia” 1970. Dalej chyba obawy nieco zelżały, bo mamy cały karnawał Solidarności, relacje z tragedii ks. Popiełuszki i procesu (słucha transmisji z Puzyną, Koenigiem), ale samego stanu wojennego nie ma (ostatnia notatka: *13 XII 81, stan wojenny, wojna polsko – jaruzelska*), a rok 1982 – nie wiemy, czy zaginiony, czy „niepisany”. Tak więc jednak chyba był to strach przed pisaniem, nawet wydawałoby się tak nieszkodliwym – wzmocniony konfiskatą (1961) i zniszczeniem przez „służby” kilkudziesięciu roczników dzienników Jerzego Kornackiego². Upadł wtedy mit o prywatności życia pisarza. Mieczysław F. Rakowski, przecież „ich” człowiek, tak się bał, że zakopywał dzienniki w stalowej bańce od mleka na swojej działce na Mazurach, a kopię deponował za granicą, u niemieckiego przyjaciela.

Może właśnie ów strach (mniejszy czy większy) jest jedną z przyczyn, że notatki Timoszewicza pełne są zdarzeń dnia codziennego a mało w nich refleksji? Takie ryzykowne być może zestawienie: notatki JT i *Dzienniki* Władysława Tatarkiewicza, czyli mieszkańców dwóch skrajów tej samej ulicy³. Publikowane jako pierwszy odcinek *Dwa tygodnie z życia inteligenta* Timoszewicza z równym powodzeniem mogłyby być dwoma tygodniami z życia Tatarkiewicza, bo ich notatki są tego samego

rodzaju: zapis czynności, rejestr spraw dnia codziennego, spis rozmów, wizyt i zakupów. A także – filmów oglądanych na pokazach w Warszawie, brydżów u znajomych, chorób (obaj systematycznie zapisują pomiary ciśnienia i przepisywane leki, wyniki badań), spraw urzędowych i zawodowych, wyjazdów wakacyjnych, podróży zagranicznych. Ich drogi wielokrotnie się przecinały.

Takie przykładowe, wrywkowe porównania:

Timoszewicz:

31 grudnia 74 (wtorek)

Mały mróz, niebo czyste. Piękne słońce. Rano w życzeniach w drukarni.

Obiad na Kopernika.

Sylwester w domu (zapraszali Wysińscy, Erhardtowie, Deniszczukowie – a ponadto Meissnerowie i Krasowscy). M. śpi – budzę ją o północy. Sam wypilem butelkę szampana.

1 stycznia 75 (środa)

Budzę się późno (ok. 11) z bolącą głową (jednak cała butelka szampana). Różne telefony noworoczne.

Spacer z M. Szaro, brudny śnieg, chlapanina.

Tatarkiewicz:

31 grudnia 74 (wtorek)

Pierwszy ładny mroźny dzień tego roku. Tramwajem na Świętokrzyską do Polleny (pani Kędrowej), do Adama (kupuję brązowy szalik). Popołudnie: dodaję odsyłacze do „Poezji”: idzie ciężko. Umarła Jackowska w Krakowie. Już o wpół do dziesiątej mamy ochotę iść spać, o wpół do jedenastej śpię.

Adam – salon męski Mody Polskiej.

Zapis o śmierci Anny Jackowskiej (zm. 30 grudnia 1974) – Niusi, siostry Schillera – u JT pojawia się dopiero 2 stycznia 1975.

Tatarkiewicz:

1 stycznia 75 (środa)

Spadł śnieg, ale od razu topnieje. Wstaję w tak złym stanie, że nie wychodzimy.

Timoszewicz:

9 września 80 (wtorek)

Skończyłem 47 lat. 17 rocznica ślubu. Instytut. Zebranie związkowe (pierwsze w jakim uczestniczę) od 11 do 18.

Wieczorem na Rynku z M. (kaczka i kieliszek wina 560 zł!!!)

Burza.

19 stycznia 84 (czwartek)

W PWST. Rozmowa z Martą [Fik]. W „Warsie” orwellowska, przykra *Wojna światów* Szulkina. Wspaniałe zdjęcia Samosiuka. (Niedawno zmarł.)

Tatarkiewicz:

28 stycznia 74 (poniedziałek)

Dwa filmy w „Warsie”: *Prawo gwałtu* (dyskryminacja Murzynów w USA) i *Rzym* Felliniego (za drugim razem dopiero go doceniam). Obiad z kaczką w „Kamiennych Schodkach”.

Timoszewicz:**26 stycznia 65 (wtorek)**

Od 17 do 22,30 u Glazów na późnym obiedzie i brydzu.

2 stycznia 72 (niedziela)

Obiad na Kopernika. Długi brydz z Glazami. Wygraliśmy z M. prawie 60 zł.

6 maja 72 (sobota)

Miły wieczór (do 1 w nocy) na Rakowcu u Grażyny i Jacka. Świetne jedzenie. Brydz. Nie idzie mi karta.

29 maja 72 (poniedziałek)

Idziemy wieczorem na Uniwersytecką. Graliśmy w brydza do północy. Oczywiście przegrałem.

Tatarkiewicz:**11 stycznia 69 (sobota)**

Duży brydz u Berezowskich (minus sto dwanaście).

25 stycznia 1969 (sobota)

Od wpół do szóstej do wpół do dwunastej brydz u pani Jurasz (rodzina Heybowiczów, plus dwadzieścia sześć).

13 września 69 (sobota)

Po południu brydz u Michalskich (Dąbrowski i pułkownik; karta bardzo idzie, plus dwieście pięćdziesiąt sześć, w tym jeden rober na plus sto dziesięć!).

17 maja 73 (czwartek)

Po południu brydz u pani Makarczyk na nowym mieszkaniu (plus dziewięćdziesiąt dziewięć).

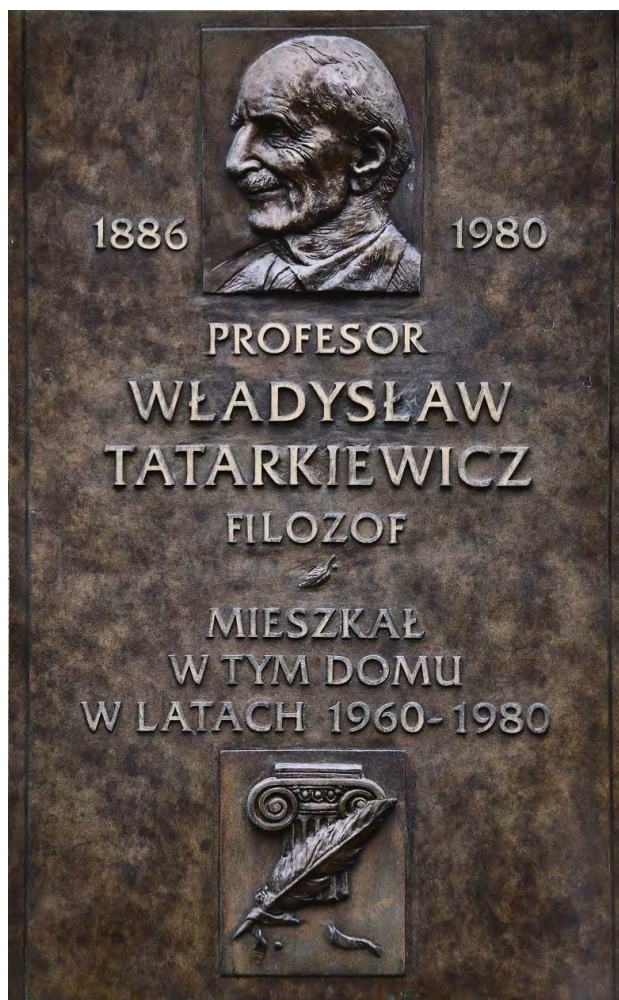
4 czerwca 1973 (poniedziałek)Nie mamy czwartego do brydza, więc po kolacji poprawiam rękopis *Kategorii piękna*.

Czy można na tym budować obraz życia warszawskiego inteligenta, humanisty? Humanisty starej daty, dodajmy. Tradycyjnie „dają do szycia”, bo gotowa konfekcja jest nie do przyjęcia, (Tatarkiewicz zamawia koszule u Balarego, Timoszewicz marynarki szyje w „Astrze”, tygodniami chodzi po sklepach i starannie dobiera sztruks, tweed), penetrują antykwariaty, chodzą na kawę do tych samych kawiarni i właściwie ich życie zamyka się na szeroko pojętym Trakcie Królewskim. Najważniejsze, co odnotowują, to lektury, ale rzadko je komentują, natomiast uznanie budzi szerokość zainteresowań. Poza tymi ściśle zawodowymi czytają rzeczy zaskakujące, na przykład modne czytadła (Saganka obaj, Tatarkiewicz – *Dwie miłości* Jackie-wiczowej, które jednak skomentował „niezła powieść, ale po skończeniu widzę, że okropna”; Timoszewicz – *Czerwony pirat* Coopera „chyba spaskudzone przez tłumacza-adaptatora”, *Długie pożegnanie* Chandlera „po raz chyba czwarty”). No, bo w końcu ile można czytać o metafizyce (Tatarkiewicz) czy wspomnień emigracyjnych (Timoszewicz)...

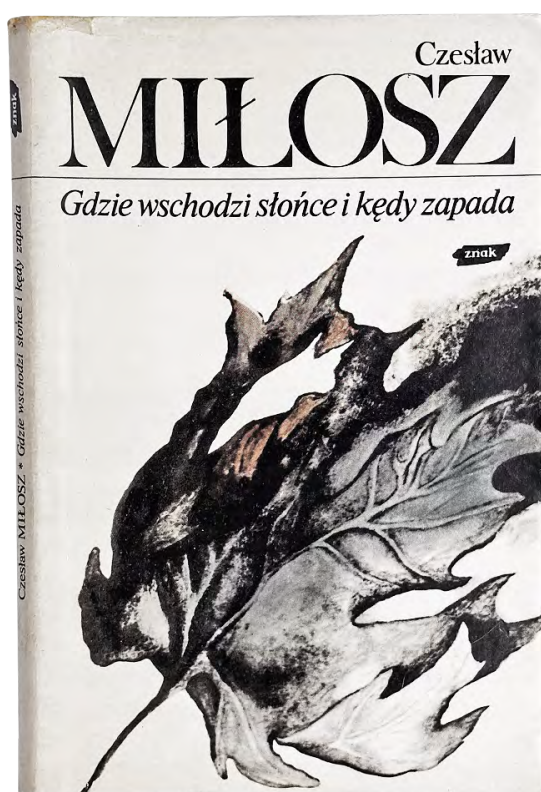
Jest to, jakbyśmy dziś powiedzieli, określona „bańka”. Usiłują, nie zważając na PRL, równość społeczną, egalitaryzm i inne „urawniłowki”, żyć po swojemu, zachowywać przedwojenne standardy, „trzymać klasę”. Zapewne ta postawa prowokuje Timoszewicza do refleksji (Kraków, 14 października 1979), która dziś może być odczytywana zupełnie inaczej (jako wyraz pogardy), a wówczas była po

prostu konstatacją na temat „ludu, który wszedł do Śródmieścia” (i trzymał kartofle w wannie, a buty zostawiał na klatce schodowej). Nie bez powodu kilka lat wcześniej odbyła się głośna dyskusja „Mława atakuje”⁴ – nikt wtedy Toeplitzowi nie zarzucał pogardy, raczej wyrażano uznanie dla odwagi w nazwaniu problemu po imieniu. Problemem było równanie w dół, nie w górę.

Fakty, wydarzenie – i brak opinii. Taką trawestacją tytułu audycji Wolnej Europy podsumowaliśmy pierwszy odcinek *Kalendarzy*. To się w zasadzie zgadza, choć trzeba pamiętać, że zapiski z biegiem lat ewoluowały, zmieniały charakter, ale zawsze jednak pozostawały rejestrem wydarzeń dnia codziennego. Czasem jednak coś dopingowało Timoszewicza do wyrażenia opinii, wylania na papier emocji. Zgodnie ze swoim „misiowatym” wyglądem, wydawał się wszystkim oazą spokoju. I generalnie tak było, był człowiekiem opanowanym. Niekiedy jednak sytuacja przekraczała narzucone ramy postawy stoickiego obserwatora i wybuchał. Jego awantury były widowiskowe a powody, tematy – nie do przewidzenia. Potrafił wtedy rzucać brutalnymi epitetami, obrażać ludzi (mieliśmy tego próbkę w poprzednim odcinku, w opinii



Tablica pamiątkowa na domu przy ul. Chocimskiej 25.
Fot. Adrian Grycuk / Wikimedia Commons



Najbardziej poszukiwana książka roku 1980.

o Ludwiku René), pisać o ich chamstwie (choć w innych zapiskach pisał o nich bardzo dobrze), odsądzać od czci i wiary. Dokonywał tego i w realu, i – jak widać – utrwałał w zapiskach⁵. Czy potem tego żałował – nie wiemy, ale właśnie ta jednorozowość wybuchów powoduje, że do autobiograficznych zapisków trzeba podchodzić ostrożnie, nie można na ich podstawie budować bardziej

Przypisy

- 1 Ich życie, w wersji mniej oficjalnej niż ogólnie przyjęta, opisał barwnie Tomasz Jastrun w książce *Dom pisarzy w czasach zarazy. Iwicka 8A*, Czarna Owca, Warszawa 2020.
- 2 Jerzy Kornacki, lewicowy pisarz (grupa „Przedmieście” w latach trzydziestych) jest autorem nieopublikowanych dzienników z okresu wojny i lat powojennych *Kamieniołomy*, których mimo oficjalnego komunikatu w 1975 (straszenie literatów?) jednak nie zniszczono, gen. Kiszczak zwrócił je spadkobiercom.
- 3 *Dzienniki Władysława Tatarkiewicza* w oprac. Radosława Kuliniaka, Mariusza Pandury i Łukasza Ratajczaka obejmują lata 1944–1960 (tom I), 1960–1968 (tom II) i 1969–1977 (tom III); Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2019.

generalnych ocen.

Kluczy wyboru było kilka. Czasem była to refleksja nad otaczającą go przyrodą (zachwyt dla łąki w Szczawnie, ale jednak nie gryki, bo jak pisał wieszcz „gryka jak śnieg biała”; raczej był to rzepak), czasem zaduma nad historią (na przykład Muranów). Kiedy indziej wybuch wściekłości na „czerwonego” niszczącego co się da (drukarnia, PAN). Kilka notatek z racji skojarzeń z obecną sytuacją (na przykład oddanie TVP przez komunę).

No i dwie największe ekscytacje – wybór Papieża i Nobel dla Miłosza. Tu Timoszewicz jest *exemplum* emocji powszechnych. Dla niemałej grupy ludzi kultury nie ulegało wątpliwości, że Miłosz w końcu Nobla dostanie, pytanie było tylko – kiedy. Opisuje emocje, reakcje społeczne – Społeczny Komitet Kolejkowy pod księgarnią św. Wojciecha na Freta... Kto dziś pamięta?... Ale też przekłwa ładnie tę bańkę uniesień („jeden Miłosz w czapce bez uśmiechu”).

Z powodu wyboru Papieża, po zapowiedzi transmisji z Watykanu, Timoszewicz kupuje telewizor – i nie on jeden. Emocje można spuentować jeszcze notatką o przygodzie Anny Kaupaż, polonistki z Wilna, która akurat była na konferencji we Wrocławiu i transmisję z pl. Św. Piotra chciała koniecznie obejrzeć:

2 XI 78 (czwartek)

Kaupaż w niedzielę 22 X na wycieczce ze studentami w Kłodzku. Wrocławscy rusycyści nie popuścili. Zgubiła się i weszła do pierwszego lepszego domu. Zapukała do drzwi z K+M+B. Przyjęli serdecznie, „wszyscy płakali”.

- 4 Zob. KTT [Krzysztof Teodor Toeplitz], *Mława atakuje*, „Kultura” 1969, nr 38, przedr. [w:] tegoż, *Berek kuczany. Felietony 1969–1970*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
- 5 Mam do dziś w oczach taką awanturę, którą zaliczyliśmy na klatce schodowej pod naszym mieszkaniem, a którą znalazłam w kalendarzykach, ale tylko z epitetami na mój temat, bez wyjaśnienia, o co poszło (do dziś twierdzą, że miałam rację). Zob. też *Timek*, [w:] *Noty dla edytora: Jerzemu Timoszewiczowi na urodziny 75*, red. i oprac. Piotr Kłoczowski, Magdalena Raszevska, Paweł Kądziała, Warszawa 2008.

MAGDALENA RASZEWSKA – profesor, historyk teatru, autorka książek *Teatr Narodowy 1949–2004*, Warszawa 2005, *Dziady Dejmka*, Warszawa 2008, *30 x WST. Warszawskie Spotkania Teatralne 1965–2010*, Warszawa 2011 [wersja cyfrowa], *Ryszarda Hanin. Historia nieoczywista*, Warszawa 2016, *Dejmek*, Warszawa 2021; wykład na Wydziale Scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. ORCID: 0000-0003-3877-9518

Kalendarze Jerzego Timoszewicza

Odcinek 3

CHWILE ZADUMY I EMOCJI

1956–1991

15 VIII 1956

Dziennik [TVP]. Na koniec wiadomość: umarł Bertolt Brecht! Mój Boże! Znow taka śmierć. Koniec Berliner Ensemble. Nigdy go nie widziałem, a był w Warszawie zdaje się dwa razy. Ostatnie lata przynoszą wciąż nekrologi WIELKICH w kraju i na świecie. Taki cykl powtarza się rzadko. Podobne nasilenie w latach dwudziestych: Żeromski, Reymont, Kasprówcz. I tam: Conrad, France. Teraz: Tuwim, Gałczyński, Nałkowska (najbardziej mi obojętne odejście). Tam: Shaw, Mann, Brecht. Dziwne, przedziwne patrzeć, jak w twoich oczach żywy pisarz staje się Wielkim Klasykiem, Kartą z historii literatury.

Berliner Ensemble, teatr ze wschodniego Berlina, gościł w Polsce jesienią 1952 roku, grając w Warszawie, Łodzi i Krakowie *Matkę Courage* Brechta (z rewelacyjną rolą Heleny Weigel) i *Rozbity dzban* Kleista.

7 I 1963

Piwna – kościół św. Marcina. Ciekawy, najlepszy „środek”, w głębi (jak to się nazywa? absyda?) czerwony witraż abstrakcyjny. Dwa ołtarze z grubymi świecami (świetne!) Ołtarz środkowy trochę mnie rozczarował – kształt dobry, ale po co świecący marmur. Powinien być kamienny, prymitywny ledwie ociosany ołtarz ofiarny. Droga krzyżowa (fresk?).

Kościół św. Marcina – czternastowieczny kościół, zniszczony w powstaniu warszawskim, po odbudowie w 1956 przekazany Franciszkanom Służebnicom Krzyża. Jego wnętrze jest wykonane według projektu siostry Almy Skrzydlewskiej. Na bocznym filarze nawy

głównej umieszczono dolną część zniszczonego przez Niemców krucyfiks z XVII wieku, znajdującego się w tym miejscu przed 1944. Na ścianach bocznych są stacje drogi krzyżowej wykonane w technice sgraffito przez s. Skrzydlewską. Witraże w szczytowych oknach zaprojektowała Teresa Reklewska w latach 1960–61. Kościół był sensacją na tle innych warszawskich świątyń, był pierwszym przykładem nowoczesnej sztuki sakralnej na najwyższym poziomie.

16 IV 1971 piątek

Thermidor. Dwie godziny napięcia. Wyszedłem roztrzęsiony. Rzecz nie do analizy w kategoriach artystycznych, bo to na pewno słabsza sztuka i słabsze przedstawienie niż *Sprawa Dantona*, Wystarcza sam fakt, że padają ze sceny takie słowa. Jedyny w dziejach tego teatru od 1917 roku. Wstrząsająca, okrutna, beznadziejna, prorocza i pełna wiedza tej kobiety o losach rewolucji.

Thermidor Stanisławy Przybyszewskiej, Teatr Polski we Wrocławiu, reż. Jerzy Krasowski, prem. 11 lutego 1971.

Sprawa Dantona Stanisławy Przybyszewskiej, Teatr Polski we Wrocławiu, reż. Jerzy Krasowski, prem. 11 lutego 1967.

31 V 72 środa

Na Nowy Świat. Gromadzą się ludzie na chodnikach. Słońce. MO co metr. Obiad w „Kubusiu”, do Bristolu do fryzjera (nie ma go).

Przyjazd Nixona ok 5.20. Wymieciony z pojazdów Nowy Świat i Krakowskie. Stoję pod Bristolem. Na 5 min. przed – „sztuczny Nixon” = sznur czarnych limuzyn, dwaj



Wizyta prezydenta Nixona w Warszawie. Kadr z „operacyjnego filmu dokumentalnego MSW”. Ze zbiorów IPN

motocykliści wzdłuż chodników. W autach ogoleni, ubrani na czarno „goryle”. Przejazd przy oklaskach. W zamkniętym samochodzie. Klasczą tylko prawe chodniki. Tłumy na pl. Saskim. Gruba warstwa ludzi. Patrzą w lusterka. Po złożeniu wieńca – zmiana samochodów. Okrzyki i machanie rękami. Na skręcie w Królewską wysiadł. Okrzyki, śpiew „sto lat” gwizdy (jeden – sygnał). Pęknięcie kordonu na Królewskiej (z Królewskiej posiłki). Ogromny tłum na placu, chyba dobrze ponad 10 tys. Wycofuję się. Trasa na Królewskiej bez MO szerokości polnej ścieżki. Jedzie b. wolno, samochody siłą taranują drogę. Samochód Nixona pchany przez MO. Stają tuż przede mną. Wygląda sympatyczniej niż na zdjęciach. Rozgląda się dookoła. Krzyki. Machanie rękami. Za rogiem przed kościołem św. Krzyża przesiadł się. Tłumy walące Krakowskim (łącznie z jezdnią).

Richard Nixon, prezydent USA 1969–1974. Entuzjazm JT jest zrozumiały. Rozmowy o wizycie Nixona odbywały się bez zapytania o zgodę Moskwy, 300 tys. ludzi na trasach przejazdu, a w tle rozmowy o ogromnych pieniądzach. Taka była pierwsza wizyta prezydenta Stanów Zjednoczonych w Polsce. Nixon był pierwszym z dziewięciu przywódców USA, którzy przyjechali do naszego kraju. Odwiedził między innymi odbudowane Stare Miasto, przy okazji przekazując czek na 100 dolarów na odbudowę Zamku Królewskiego. Złożył też wieniec na Grobie Nieznanego Żołnierza. Tam doszło do złamania protokołu, o czym można usłyszeć w materiale filmowym zmontowanym na wewnętrzne potrzeby Ministerstwa Spraw Wewnętrznych. „Po złożeniu wieńca, wbrew przyjętym uprzednio ustaleniom, prezydent Nixon podszedł do licznej grupy osób przybyłych na plac Zwycięstwa i wymieniał z nimi uściski dłoni” (*Wizyty prezydentów USA w Polsce (1972–2023)*, <https://dzieje.pl/wiadomosci/prezydenci-usa-i-ich-wizyty-w-polsce-i-europie-srodkowej-wazne-chwile-i-wypowiedzi-o>, dostęp: 4 kwietnia 2024).

6 XII 72 środa

Rano szedłem przez Łazienki. Słońce, ciepło, od 10 dni temperatura w dzień +8 – +14. Wracam przed czwartą. Siedzę nad stawem belwederskim. Cisza, ciepło, zachód słońca: na bardzo jasno błękitnym niebie blado-różowe chmurki. W parku wiewiórki i ptaki. Staw do połowy przykryty cieniutką taflą lodu.

Szedł przez Łazienki: JT mieszka na Czerniakowie i Park Łazienkowski często jest na „jego” trasie, idzie tak do autobusu, spaceruje po nim z Erwinem Axerem, Jerzym Koenigiem. Odnotowuję pogodę, zmianę kolorystyki, zachody słońca i odławianie karp w stawie.

29 V 73 wtorek

M. jedzie na premierę *Wesela* do Krakowa (1 VI). Gdyby ekshumowano Wyspiańskiego – pojechałbym. Ekshumacje dzieł mnie mniej interesują. Nie mam zresztą ani fraka, ani „jaskółki”, ani nawet surduta. Bo jak rekonstruować, to po obu stronach rampy.

Premiera *Wesela*: „*Wesele*” tak jak było grane w teatrze krakowskim w roku 1901. Eksperyment praktyczno-teoretyczny autorstwa Jerzego Gota i Zbigniewa Raszewskiego (dokumentacja) oraz Piotra Paradowskiego (reżyseria). A w anegdotce JT relacjonował wymianę telegramów: JT do Skuszanki: „Nie przyjadę, nie mam fraka”; Skuszanka do JT: „wysyłam sukmanę”. Opinia M. po premierze: „*Wesele* – nie

wyszło. B. słabe aktorsko (i reżyser też nie dopisał). ZR był bardzo przejęty na premierze”. JT przedstawienie obejrzał 18 września 1973 (wtorek) i ocenił inaczej: „B. ciekawe. Nie jako rekonstrukcja, jako dobre przedstawienie przekazujące intencje SW. Genialny reżyser – wejście widm z izby weselnej. Najciekawszy (nareszcie klarowny) akt II. Dobry finał. Aktorsko – nierówne, ale bez skandalu. Radczyni, Szela, Rachel, Żyd – dobrzy”.

29 X 73 (poniedziałek)

Sytuacja na Bliskim Wschodzie chyba ustabilizowana. Izraelczycy okrążyli całą armię egipską znajdującą się na Synaju. Pertraktują z dowództwem egipskim (na szosie Suez – Kair!) o przepuszczenie transportów z wodą i żywnością. Po alarmach sił zbrojnych USA i wojsk desantowych – spokój. Wszystko wygląda na demonstrację i w ogóle z góry ukartowaną historię (przebieg tej wojny), by obie strony, Izrael i Egipt, mogły z twarzą zasiąść do pertraktacji i by „ustąpiwszy ze stron obu/ zapomniawszy przeszłe szkody/ do sąsiedzkiej zasiąść zgody”. I to jest pierwszy sukces polityczny, poza militarnymi Izraela.

W Polsce – staranne wystrzeżenie się wszelkich ekscesów antysemickich. Cała sprawa („walki” – nie wojna) na dalszych stronach gazet. Ton spokojny.

7 IV 74 (niedziela)

W T. Żydowskim na *Hersze z Ostropola*. Sala dość pełna. Trudno powiedzieć, ilu Żydów, ale chyba mniejszość. Bardzo dobre przedstawienie. Trochę folkloru, trochę żydowskiej filozofii melancholijnej, trochę czystej zabawy



Jakub Rotbaum. Ze zbiorów IT

teatralnej, dużo świetnej muzyki. [Jakub] Rotbaum zrobił to bardzo dobrze, w dobrym tempie, nastroju, bez obawy jaskrawej teatralności (przedstawienie amatorów w święto Purym). Doskonały, zaskakujący [Szymon] Szurmiej w kilku różnych wcieleniach. Muzyka żywa, mały zespół z kulisy, dobrze słyszalny. Gdyby były lepsze dekoracje!

W przerwie rozmawiamy z Rotbaumem. Podchodzi do niego niski, starszy pan o niezbyt charakterystycznych rysach. Wita się z uśmiechem. Rotbaum niepewny – Pan Berman? – Nie. Widzieliśmy się ostatnio 50 lat temu. – I Pan mnie poznał? – No jakże, uczył mnie pan rysunku. – Ach tak – Tak, przychodziłem do pana do domu, Muranowska 1. Dwa pokoje i balkon. – Przepraszam, a jak pan się nazywa – Milewicz? A dawniej Mühlmann?

Tak. I ten teatr stojący w tej dzielnicy. Wciąż jednak żywy nagrobek tej zmarłej już kultury, wymordowanej społeczności. Ludzi, którzy (choćbyśmy tego nie chcieli) byli częścią naszego narodu i naszej kultury. Nie mają już dobrych aktorów, nie mają już tak licznej i żywotnej publiczności. Ale w końcu Polska (a raczej Litwa, bo Wilno) była kolebką światowego teatru żydowskiego. Nie byłem w tym teatrze chyba przez 17 lat. Myślałem, bałem się żałostnego, siłą utrzymanego pozoru – atrapy. Tak nie jest, choć jest to już tylko smutny relikw. Dobrze, że jest.

Hersze z Ostropola Jakuba Zonsztajna, prem. 3 marca 1974, scen. Aleksander Jędrzejewski i Jadwiga Przeradzka.

1 V 74 (środa)

Wieczorem u ZR, odbieram maszynopis [Zofii] Nałkowskiej. Powrót [autobusem] 180 z Zamenhoffa. Niesamowitość pomnika Żydów na tym wielkim skwerze otoczonym socjalistycznymi koszarami z chłopską, słowiańską miazgą. W ciągu 30 lat, 5 lat właściwie, może w XX wieku, w centrum Europy zginąć cała półmilionowa społeczność, cała dzielnica centralna wielkiej stolicy. Głosy telewizorów z okien, księżyc, reflektory na pomniku, jasnowłosa dziewczyna z murzynem.

Pomnik Bohaterów Getta projektu Natana Rapaporta. Autorem oprawy architektonicznej pomnika był Leon Suzin. Monument w swojej ogólnej kompozycji nawiązuje do formy muru getta warszawskiego, Ściany Płaczu w Jerozolimie, ma formę trapezoidalnego kamiennego bloku. Centralną część pomnika stanowi umieszczona od strony zachodniej płaskorzeźba przedstawiająca grupę żydowskich bojowników w pełnych ekspresji pozach trzymających w dłoniach butelki z benzyną, pistolety i granaty. Druga płaskorzeźba, umieszczona od strony wschodniej przedstawia cierpienia i męczeństwo żydowskich kobiet, dzieci i starców pędzonych na śmierć. Płaskorzeźba nosi tytuł *Pochód na zagładę*. W jej prawym górnym narożu widoczne są charakterystyczne niemieckie hełmy, wskazujące sprawców zbrodni. Kamienną płytę przed pomnikiem zdobią dwie siedmioramienne menory wykonane z brązu, pełniące funkcję zniczy zapalanych w czasie uroczystości rocznicowych. Na pomniku pod płaskorzeźbą na płycie z czarnego marmuru widnieje napis w języku polskim, jidysz i hebrajskim: „Naród żydowski swym bojownikom i męczennikom”. Pomnik przez znawców sztuki jest uznawany za jeden z najciekawszych monumentów wzniesionych w powojennej Europie.

9 V 74 (wtorek)

Wieczorem w zborze ewangelickim na pl. Małachowskiego na koncercie muzyki dawnej (Opera Kameralna). Pierwszy raz w tym gmachu. Pierwsze wrażenie – małe wnętrze przy ogromnej cudownej kopule. Sala pełna. Muzyka cerkiewna, chór z cerkwi metropolitalnej. Metropolita Bazyli. Chór na balkonie przy czterech świecznikach pełnych małych świeczek. Głosowo świetni i co za akustyka. Repertuar dość monotony: słowiańsko smętny i liryczny. Znakomite wykonanie *Ojciec nasz* przez solo tenora na tle mruczanda chóru. Przepiękna spokojna aria. W II części jutrznia wielkanocna, różniąca się nastrojami i bardziej urozmaicona niż cz. I. Wystąpienie delegata czechosłowackiej rady ekumenicznej – biskupa prawosławnego (za długie). Nie wiedziałem, że w tym kościele grał Chopin i dyrygował Moniuszko (zbudowany w 1781, pod wezwaniem św. Trójcy).

Kościół ewangelicko-augsburski, projektu Szymona Zuga, słynie ze świetnej akustyki i regularnie był i jest wykorzystywany na koncerty – niezależnie od wyznania kompozytorów czy wykonawców. Timoszewicz był prawosławny.

29 IX 1974 (niedziela)

Wieczorem w Teatrze Studio *Eskurial i Szkoła błaznów*. Koszmarne. Drgawki pantomimiczne. Bez sensu i nic nie znaczą. Och, jak mam już dosyć tej „nowoczesności” sprzed 15 lat. Żałostna Warszawka, co teraz kreowała Szajnę na awangardę.

Przedstawienie przygotowane na podstawie dwóch tekstów Michela de Ghelderodego faktycznie nosiło tytuł *Błazny i demony* (reż. Leszek Czarnota, prem. 27 września 1974).

23 XI 1977 (środa)

Telefon Marty [Fik] – wydali jej książkę bez II korekty i pod idiotycznym tytułem. Mam dość pomagania ludziom w ich sprawach z przyjaźni czy potrzeby, powiedzmy, społecznej czy obywatelskiej. Tracę na tym czas, czas, czas (i nerwy) i sam nie robię tego, co mógłbym i powinienem zrobić. Bardzo się zdenerwowałem rozmową z Martą. Sam czuję się nie tak ważny, ale chodzi w ogóle o rozmienianie się na drobne m.in. na zajmowanie się cudzymi sprawami (prowadziłem ją za rękę przy tej książce, wymogłem układ, wymyśliłem tytuł, chciałem czytać korektę, stale radziłem jak ma postępować z „Czytelnikiem”).

„Idiotyczny” tytuł to *Sezony teatralne. Szkice*, Warszawa 1977.

18–23 XII 1977

Marta Fik daje mi swoją książkę z zaklejonym tytułem.

2 X 1978 (poniedziałek)

W TV inauguracja roku akademickiego. Rektor Akademii Medycznej śląskiej – rządy orderów na gronostajach. Groza. Czy oni naprawdę w to wszystko wierzą? Taniec nad przepaścią.



Pierwsze strony: „Tygodnik Powszechny”, „Trybuna Robotnicza”, „Dziennik Związkowy” (Chicago).

16 X 1978 (poniedziałek)

Karol Wojtyła, metropolita krakowski wybrany Papieżem JAN PAWEŁ III!

Pośród niesnasków – Pan Bóg uderza w ogromny dzwon, Dla Słowańskiego oto Papieża otwarty tron.

Wczoraj w nocy pomyślałem – a gdyby Polak... Wziąłem tom *Dzieł*, który mi się na tym wierszu sam otworzył.

Radio podało o 19. Rozmawiałem z Anulą. Potem zadzwonił Marek. Wszystkie telefony zajęte! Dzwonię do ZR. Zajęte. On dzwoni. Słysząc, jak na Starym Mieście biją wszystkie dzwony. TV podaje zdenerwowanymi głosami na pierwszym miejscu. „Głos Ameryki” początek przemówienia po włosku. M. szaleje telefonicznie. Ale Warszawa o 21 już ani słowa. Wydarzenie o wielkich i różnorodnych konsekwencjach. Pierwszy nie-Włoch od 455 lat! Nasz aparat wymyślił ten aparat!

Cytat z wiersza Juliusza Słowackiego *Pośród niesnasek Pan Bóg uderza*.

Anula – Anna Schiller

Marek – Marek Waszkiel

20 X 1978 (piątek)

80 rocznica urodzin Mamy. Późnym popołudniem oboje na Kopernika. Czytamy głośno „Tygodnik Powszechny”.

Zajęcia w PWST odwołane przez rektora. Tylko o 16 z II R. Egzamin komisyjny z Koenigiem i Sokołem.

Radio podaje pogłoskę o zaproszeniu Papieża do Polski przez rząd w maju 1979 (ma to zrobić Jabłoński w poniedziałek).

W TV informacja o transmisji całej intronizacji 22 X godz. 9.50.

Euforia Polonii w USA.

IS. Teresa demonstruje świadectwo bierzmowania dokonanego przez Wojtyłę w 1959 r.

Cywiński i Mazowiecki nie dostali paszportów.

Odpowiedź Papieża na list z PRL.

W TP piękny tekst Żychiewicza. Fotografie Wojtyły. M. w Krakowie widziała grupę ludzi czytających na ulicy jeden egzemplarz TP. Zwiększyli im nakład o 15 tys.

Teresa – Teresa Bogucka, wówczas w redakcji *Słownika biograficznego teatru polskiego*.

21 X 1978 (sobota)

Papież. Delegacja USA – 33 osoby. Osobisty przedstawiciel Prezydenta – Brzeziński. Senatorzy i inni oficjele pochodzenia polskiego. Jan Wojtyła – brat stryjeczny. Nawet jakaś pani Malinowska. Arcybiskup Canterbury – po raz pierwszy w Rzymie od 400 lat.

Papieski wyleniały pędzel do golenia i zniszczone pantofle. Sokół: przestanie się (w PRL) faworyzować mniejszości wyznaniowe. (!)

22 X 1978 (niedziela)

Od 9.50 do 13.20 najwspanialsze, najbardziej wstrząsające widowisko mego życia: intronizacja Jana Pawła II na placu Św. Piotra w Rzymie.

Niczego takiego już więcej nie zobaczę, choć – oczywiście – mogłoby być coś takiego (teoretycznie): odzyskanie przez Polskę niepodległości, jakiś nowy 11 listopada. Ale 1^o to chyba nie za mego życia, niestety, 2^o takie wydarzenie nie byłoby pewno skondensowane, byłby (BĘDZIE!) to proces, ale czy z tak widowiskową kulminacją?

Transmisja TV (kupiłem po to telewizor) pełna, nawet przedłużona z przyzwoitym, choć czasem nieporadnym komentarzem.

W Rzymie słońce, tłumy, w pierwszych rzędach Polacy: górale, krakowiaci, kontusze, flagi, napisy („Polonia).

Częstochowa”, „Pielgrzymka z Poznania”) – bardzo przez kamery eksponowani. Królowie, prezydenci. Duchowni różnych wyznań. Arcybiskup Canterbury.

Wzruszający hołd 123 kardynałów. Trzeci Prymas. Papież wstaje. Całują się, obejmują i nawzajem całują w ręce. Prymas odwrócony od kamer – chyba płakał.

Ostatni Metropolita Słipij – Papież wstaje.

Homilia po włosku. Sienkiewicz – *Quo vadis*. Fragment po polsku. Niewiarygodna owacja Polaków. Śpiew „Sto lat”. Poeta „Jasnej bronisz Częstochowy i w Ostrej świecisz Bramie”. Mówi po francusku, angielsku, hiszpańsku, portugalsku, serbochorwacku, czesku, ukraińsku (flaga Kanady powiewa!) i litewsku! Koncelebra. Sufler. Posłannik św. Pawła po polsku. Ewangelia po łacinie i grecku. 200 księży z Komunią wchodzi w plac.

Po Mszy Papież obchodzi wolne półkole, zbliża się do tłumów, błogosławi, pozdrawia. Szal. Zaniepokojeni goryle.

Anioł Pański z okien pałacu. Znów o Polsce „Papież jest waszym bratem i synem naszego Narodu”. Entuzjazm. „Czas na obiad.”

Płaczemy, śmiejemy się z M. na przemian. Po transmisji odurzeni, zmęczeni z bolącymi głowami. Domagam się obiadu, bo „Roma locuta, causa finita”.

Tel. do Mamy i ZR. Mama: „jestem szczęśliwa, że dożyłam takiej chwili i mogłam to obejrzeć”.



Jedynе zdjęcie z inauguracji pontyfikatu jakie zmieściło się w tygodniku „Przekrój” (nr 1751).

31 X 78 (wtorek)

„Mamy naszego człowieka w Rzymie, Waszyngtonie i Jerozolimie. Przydałby się w Warszawie”. Jest to żart wstrząsający.

14 października 79, niedziela, Kraków

Za długo spałem. Wychodzę o 11.00 w samej koszuli. Upał, 22 st. w cieniu. Na Wawelu tłumy. Jakiś przepiękny dziedziniec na Kanoniczej. U Franciszkanów nabożeństwo,

nie można zwiedzać. Męczące gorąco. Ospaly wracam na Borsuczą po marynarkę i notatki. Obiad w Ermitażu. Okazuje się, że Jagiellonka w niedzielę zamknięta. Szatniarka wczoraj wprowadziła mnie w błąd. Wracam. Czytam „Magazyn Kulturalny” o Krakowie 1945–49. Zmarnowałem dzień. Te upały – jakby wbrew normie – wytrącają z równowagi, podobnie jak w Szczawnie w maju. Wydaje mi się, że młode dziewczyny mają tu twarze szlachetniejsze niż w Warszawie, rysy delikatniejsze i harmonijne (nawet te nieładne). Jeśli są ludowe – to tą chłopsko-chamską ludowością żony Wyspiańskiego. Nie ma nic wschodniego, mongolskiego – jak w Warszawie. Tam do pustego miasta wtargnął zdegenerowany pierścień podwarszawskiego „ludku” (pod Krakowem była i jest – prawdziwa wieś) i napłynęły także ze wschodu różne męty antropologiczne.

Wracam na Borsuczą: Timoszewicz w Krakowie zatrzymywał się albo u kuzynów Meissnerów na Senackiej, albo na Borsuczej u Jerzego Zegalskiego, z którym był w pewnej konfidencji, a który na ogół pracował „gdzieś w Polsce” i mieszkanie było puste.

24 grudnia 79, poniedziałek, Wigilia

Od rana zamieszanie. Rozmowa ze [Stanisławem] Mossakowskim. Kadry PAN (czyli UB) utraciły nagrodę państwową dla ZR. Udało się ([Kazimierz] Secomski [Jan] Białostocki) wytargować II stopień. W PAN marudzą na opinię Korzenia. Trzeba zmienić część tekstu. Z Markiem na Miączyńskiej. Pisze przy nas tekst. Wracamy do red., ZR już nie ma. Tekst Korzenia znakomity, ale ta banda ćwierćinteligentów-policjantów, która obsiadła PAN nic nie rozumie. Programowo, zgodnie z długofalową polityką Rosjan, tępi się u nas wszelkie wartości. Zwłaszcza naprawdę narodowe. Czy sama góra partyjna nie zdaje sobie sprawy, że proces sowietyzacji zagraża im samym? Trudno uwierzyć, że chodzi im tylko o żłób, daczę, władzę, mercedesy dla dzieci. Groza.

Na Miączyńskiej: numer II, tam mieszkał Bohdan Korzeniewski.

23 lutego 1980 (sobota)

PT z. 2/79 nieźle wyszedł (zdjęcia). Bez opaski. Praca i stosunki w drukarni – okropne. Zgnoili świetnie pracującą instytucję. Wygląda to na celową działalność skurwysyńską. Jakaś agentura sowiecka czy co? Ma być wszędzie burdel, tumiwizm i szczerzenie kłów. Nawet w zupełnie nieistotnych politycznie i gospodarczo miejscach. Byle ludzi rozbić.

9 X 80 czwartek

Nagroda Nobla dla Czesława Miłozza (tel. Raszewskiego przed 18). W TV – na pierwszym miejscu, fragment wiersza mówi autor, sekretarz akademii szwedzkiej oznajmia, życiorys, jednym słowem bicie w dzwony. Wielki dzień. Doczekałem się. 10 lat, co roku czekam. I jak teraz do niego pisać ten list?

30 lat przemilczali go i tępiłi. 35 milionowy naród nawet nie zna nazwiska największego poety. Sienkiewicz, Reymont, Miłozz... I znów muszą żreć zrobione przez siebie gówno.

11 X 80 piątek

W BN sterta zdjęć Miłosza, ciągle telefony z redakcji. Ale zdjęcia tylko z IBLu w b. marnym wyborze. Zamawiam (bo wszystkie odbitki sprzedane) „jeden Miłosz w czapce bez uśmiechu”.

BN – Biblioteka Narodowa
IBL – Instytut Badań Literackich

12 X 80 niedziela

O Miłoszu – [Adam] Ważyk i [Zdzisław] Najder (powiedział, co trzeba!). Pokazał „źle widziane” szare tomy Instytutu Literackiego w Paryżu. W TV! Duża rzecz, znów te parę minut satysfakcji. Wiersze źle wybrane, fatalnie czytali Holoubek i Łapicki.

14 X 80 wtorek

W prasie i TV zapowiedzi wydania Miłosza w „Znaku”, „Czytelniku” i PIW-ie.



PIW zdążył jeszcze w 1980, Czytelnik – w 1981 roku.

5 XI 1980

U ZR. Plan zeszytu 1/1981 (bo niegotowy Szyfman). Na otwarcie: Miłosz prolog (na otwarcie TN).

22 XI 80 sobota

Znalazł się Miłosz – prolog na otwarcie TN.

Miłosz napisał prolog na otwarcie Teatru Narodowego w czasie wojny na zamówienie Tajnej Rady Teatralnej. Przez całe lata tekst uchodził za zaginiony, aż wreszcie odnalazł się u rodziny Edmunda Wiercińskiego. Został wydrukowany w „Pamiętniku Teatralnym” 1981 z. 1–2, s. 3–23, z postłowiem Tadeusza Byrskiego i notą od redakcji autorstwa JT:

Nota od redakcji

Maszynopis *Prologu* z archiwum domowego Marii i Edmunda Wiercińskich, obecnie własność Ewy Wiercińskiej. Liczy 22 nume-

rowane strony (brak s. 5) znormalizowanego papieru maszynowego, tzw. przebitki. Kopia, prawdopodobnie druga lub trzecia – wiele miejsc słabo odbitych.

Nieliczne poprawki autora czarnym atramentem. M.in. dopisany wers na s. 17 i tytuł ostatniego chóru, dodany podział tekstu Chóru (s. 20) na strofy i antystrofy, drobne zmiany tekstu np. „mądrzejszą od miecza” zamiast „silniejszą”. Tekst Chóru ze s. 14 („Upadli w ciemność pogardy”) różni się od drukowanego jako wiersz bez tytułu w tomie *Ocalenie*, Kraków 1945, s. 150.

Liczne ołówkowe adnotacje Wiercińskiego, w większości mające charakter uwag inscenizacyjnych. Czasem bardzo szczegółowe, np. oznaczenie „wejść” i charakteru muzyki oraz znaki i uwagi dotyczące wykonania aktorskiego. Niewielkie skreślenia tekstu. Sporo glos krytycznych i interpretacyjnych.

Zgodnie z okupacyjnymi zwyczajami brak nazwiska autora. Wierciński napisał ołówkiem: „Jan Syruć. R. 1933”. Maria Wiercińska dopisała po wojnie: „Czesław Miłosz, okupacja, data szyfrowana”. Prawdopodobnie tytuł utworu również zaszyfrowany, brzmiał on chyba *Prolog na otwarcie Teatru Narodowego*. Miał poprzedzać *Akropolis* Wyspiańskiego w inscenizacji Leona Schillera, ze scenografią Andrzeja Pronaszki. [...]

Według informacji Bohdana Korzeniowskiego, który przekazywał w imieniu Delegatury Rządu fundusze na cele kulturalne, tekst *Prologu* powstał na zamówienie Konspiracyjnej Rady Teatralnej na początku 1944 roku. Z ramienia Rady, która przygotowywała pierwsze powojenne przedstawienie Teatru Narodowego, z Miłoszem rozmawiał w tej sprawie tylko Edmund Wierciński. Jeden z egzemplarzy *Prologu* ukrył wówczas Korzeniowski w magazynie Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie zapewne spoczywa do dziś. Tylko szczęśliwy przypadek może go ujawnić. Miłosz także wspomina o ukrywaniu tam wydawnictw konspiracyjnych i maszynopisów (*Rodzina Europa*, Paryż 1959, s.195).

J.T.

24 XI 80 poniedziałek

O 9 rano przed księgarnią św. Wojciecha Komitet Samorządowy przyjmował zapisy na Miłosza – było wtedy 1 500 osób.

28 XI 80 piątek

[Olga] Bienka kupiła tomik Miłosza po 5 dniach warowania jako 660 na liście. Na ulicy proponowano jej 500 zł. Za odstąpienie.

10 XII 80 środa

Nobel dla Miłosza. Odebrał to z rąk króla (pierwsza wiadomość w TV). Niezły film o nim w TV (ponad godzina) – właściwie monolog. Mówił tylko nowsze wiersze. Mam poczucie triumfu osobistego. Tyle lat fascynacji – od 1951, i w jak trudnych latach – wszystko czytałem! Prawie wszystko mam! I ten wieczór przy taśmie w Wilnie i potem przez Wilię, promem. Nawet mniej mi już żal tego niedołęstwa mego, że nie napisałem do niego przed Noblem.

Dotychczas mówią twoje usta
Rzecz ludzka nie jest zakończona
Kto dziejów doskonałość uzna
Bezbronną śmiercią niechaj skona.

W filmie – na chwilę – kawałek telegramu od papieża.

19 maja 1981, wtorek, Szczawno

Spacer wśród wielohektarowego pola żółto kwitnącej gryki (?), odurzająco pachnącej. W jarze 20 uli ustawionych na skraju tego pola. Przyczepa campingowa. Pszczoły przewiezione „na wypas”. B. ciepło.

Przyjechałem w piątek, trochę chory (coś z jelitami, katar). W drodze zimno. Tu pięknie. Wszystko naraz kwitnie i pachnie. Biel licznych kasztanów. Różnokolorowe i b. liczne azalie, które widzę w tej ilości pierwszy raz. Cała aleja rododendronów. Zapach. Wiele złotokapów. Dziwnie kwitnące (grona) klony. Ciepło do poniedziałku, wieczorem i całą noc burza. Nazajutrz ciepło, mgliście, parnie. Potem parę dni pochmurnych i chłodniejszych. Od niedzieli – ładniej. Dziś znów upał i to duży.

10 lipca 1984

Przyszło wreszcie pismo z Biura Zamiany Mieszkań ze wstępną zgodą na zamianę. Trudności z meblami. Dopiero zostały przewiezione do Komisu na Tamkę:

- Stół przy którym 43 lata siadała nasza rodzina, wszystkie Wigilie i święta, i ta Wielkanoc 1943, i był zawsze co wieczór 1940–44 założony prasą konspiracyjną, i Mama do ostatnich dni na nim prasowała.
- Lustro od Damskich, którego nie zbił ani odłamek, ani żaden żołdak czy szabrownik i przez 43 lata odbijało życie tej odchodzącej bezpowrotnie i bez śladu dziwnej, do nikogo tu i niczego nie pasującej rodziny, zakorzenionej i obcej, środowiskowo niejasnej, okrakiem na wyznaniach, klasach, przeszłości i już widać nie przyszłości.
- Toaletka prababki Marianny, najstarszy mebel w jej pamięci, która służyła Mamie ponad 15 lat, uwielbiała te szufladki i szufladeczki, starannie układając tam swe skarby. Umarła obok niej.
- Regał czyli zdemolowana przez wandalów po powstaniu biblioteka z „gabinetu” Luśka na Woli, kupionego przez niego w lipcu 1944. Mama mi ją przywiozła na książki gdzieś chyba w połowie lat pięćdziesiątych, może wcześniej? A więc stała lat co najmniej 30!

Po śmierci Matki JT likwidował rodzinne mieszkanie na Kopernika 25, w którym mieszkali od przedwojnia. Mieszkanie kupili przyjaciele Ludka i Maciej Deniszcukowie dla córki Katarzyny.

25 września 1989 (poniedziałek)

Moment historyczny w TV – [Tadeusz] Mazowiecki wprowadza [Andrzeja] Drawicza. Natychmiastowe starcie z [Jerzym] Urbanem (głędzi, że to on wprowadził pluralizm do TV). Smętne miny bonzów telewizyjnych (Koeniga z angina też). Zaraz potem w DTV – [Stefan] Bratkowski z posłaniem do narodu. Spikerzy kwaśni. Pierwszy raz TV i Radio zabrane komunie.

9 listopada 1989 (czwartek)

Przylot [Helmuta] Kohla do Polski. Samolot Luftwaffe, „Deutschland über alles” i „Jeszcze Polska” na lotnisku. Mam

uczucie, że dziś się dla mnie skończyła wojna po 50 latach i dwóch miesiącach. (Pierwszy żołnierz niemiecki w Józefowie – 9 IX 1939).

Późnym wieczorem NRD otwiera granicę i mur. Wydarzenie historyczne.



Upadek muru berlińskiego. Źródło: Wikimedia Commons

28 lutego 1990 (środa) Popielec.

Tel. z „Trybuny” z troską o PT „czy prawda, że likwidują”. Robię wykład o stosunku „Trybuny Ludu” do PT od powstania pisma. Ostatnio nam nawymyślali w 1964. Potem ani słowa informacji. Pytam, czemu interesuje ich nasz pogrzeb a nie działalność żywych.

Groteskowe, ale i groźne dzieje walki „Trybuny Ludu” (a właściwie jej teatralnych recenzentów, Jana Alfreda Szczepańskiego i Romana Szydłowskiego) z „Pamiętnikiem Teatralnym” można prześledzić w historii PT autorstwa Timoszewicza „Pamiętnik Teatralny” XL. 1952–1992, Warszawa 1995.

1 września – 11 września 1991

Rozpad ZSRR. Taka sobie notatka. Litwa, Estonia, Łotwa odzyskują niepodległość. Polska nawiązuje stosunki dyplomatyczne z Litwą. Wizyta ukraińskiego ministra spraw zagranicznych w Warszawie. Ot, tak sobie zapisuję. To nie zblazowanie wścikłym tempem obrotów koła historii. To oszołomienie i brak dystansu. Konflikt polsko-litewski. Oczywiście, już. Chodzi o rozwiązanie tych zsovietyzowanych rad sołecznikowsko-wileńskich.

Rady sołecznikowsko-wileńskie – rejon wileński oraz okręg sołecznicki to tereny, gdzie mniejszość polska na Litwie jest najliczniejsza (w okręgu sołecznickim Polacy stanowią 80% ogółu mieszkańców, w rejonie wileńskim – 60%). W procesie odzyskiwania niepodległości przez Litwę w latach 1989–1991, polscy deputowani do rad tych jednostek administracyjnych – powiązani z komunistyczną nomenklaturą – podejmowali uchwały przeciwko odłączeniu się od Związku Radzieckiego. Uważali, że w ramach ZSRR obwody te mają szansę na uzyskanie autonomii, a tamtejsze prawo gwarantuje lepszą ochronę praw mniejszości polskiej niż może zapewnić niepodległa Litwa. W konsekwencji władze litewskie rozwiązały obydwą samorządy jako prosowieckie, co u nas odebrano, zwłaszcza w środowiskach kresowych, jako akt antypolski. W tłącym się przez wiele miesięcy konflikcie z obu stron nie brakowało działań motywowanych nacjonalistycznie. Choć rząd w Warszawie od początku wspierał dążenia niepodległościowe Litwinów, część środowisk prawicowych sympatyzowała z autonomistami. W efekcie ochłodzenia stosunków ogłoszoną 11 marca 1990 niepodległość Litwy Polska uznała dopiero 27 sierpnia 1991 roku.

Aktorka Reduty – Irena Netto

Listy te to jeszcze jedno świadectwo idei przyświecających założycielom Reduty – ich rozumienia sztuki teatru, stosunku do wykonywanego zawodu. Mowa w nich o służbie sztuce, o indywidualnej pracy w imię wspólnych celów, o tym, że Reduta jest „działaniem przed-osobowym”, które „przez ludzi przepływa tylko” i, że najważniejszy jest proces twórczy, a przedstawienia „przyjdą jako konieczność artystyczna”. To również źródło informacji o warunkach i atmosferze pracy.

W Muzeum Teatralnym w Warszawie przechowywane jest niewielkie archiwum Ireny Netto¹. Składa się nań kilka maszynopisów, w tym niedatowane pismo Ireny Netto skierowane przez nią do Wydziału Kultury i Sztuki we Wrocławiu, pismo z 1950 roku z Państwowego Instytutu Sztuki (prośba o wypełnienie ankiety o Reducie) i z 1962 z Centrali Wynajmu Filmów (prośba o podanie tytułów filmów, w których występowała), kilka kartek od dramatopisarzy i reżyserów z podziękowaniami za role, kilka kopii recenzji z przedstawień, w których brała udział oraz kilkanaście listów od twórców i artystów Reduty: Juliusza Osterwy, Józefa Poremby, Stefana Jaracza, Edmunda Wiercińskiego, aktorek – Marii Serkowskiej (Wiercińskiej) i Haliny Hohendlinger, aktorów – Romana Piotrowskiego i Ryszarda Łacińskiego. Listy te to jeszcze jedno świadectwo idei przyświecających założycielom Reduty – ich rozumienia sztuki teatru, stosunku do wykonywanego zawodu. Mowa w nich o służbie sztuce, o indywidualnej pracy w imię wspólnych celów, o tym, że Reduta jest „działaniem przed-osobowym”, które „przez ludzi przepływa tylko” i, że najważniejszy jest proces twórczy, a przedstawienia „przyjdą jako konieczność artystyczna”. To również źródło informacji o warunkach i atmosferze pracy: o miejscach zakwaterowania w czasie objazdów, skromnych warunkach bytowych, braku pieniędzy na najniezbędniejsze nieraz rzeczy powodującym nieporozumienia w zespole. Mowa w nich też o konkretnych przedstawieniach, na przykład o nowej inscenizacji *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego, o podziale ról w tym i w innych przedstawieniach, o pracy aktora nad rolą. Przynoszą również informacje o autorach listów, ich radościach i troskach, a także o adresatce: artystce wrażliwej, mocno związanej z zespołem i przejętej ideami Reduty.

Irena Netto, urodzona 19 października 1899 w Dąbrowie Górniczej, w 1922 ukończyła Oddział Dramatyczny

przy Konserwatorium Muzycznym w Warszawie, gdzie jednym z jej nauczycieli był Juliusz Osterwa. Chciała kontynuować naukę pod jego kierunkiem w Instytucie Reduty, ale Osterwa doradzał jej praktykowanie i zaangażowanie się do któregoś z teatrów. W razie niepowodzenia gotów był ją jednak przyjąć i polecił zwrócić się w tej sprawie do Józefa Poremby. Tak się też stało. W sezonie 1922/23 została adeptką w Instytucie Reduty w Warszawie, a w 1923/24 należała już do zespołu. Brała udział w pracach artystycznych i wystąpiła w roli Zuśki w *Pomście* Władysława Orkana, Heleny w *Ponad śnieg bielszym się stanę* Stefana Żeromskiego² i *Matki Boskiej* w *Wielkonoce*, misterium Mikołaja z Wilkowiecka w opracowaniu Leona Schillera, granej na zmianę z Ewą Kuniną. Wiadomo też, że pełniła nieraz funkcję inspicjentki, na przykład przy *Przechodniu* Bogdana Katerwy i *Turoniu* Żeromskiego³. W maju 1924 wyruszyła z Redutą w objazd po Ziemiach Wschodnich, od Białegostoku, przez Grodno, Suwałki, Wilno, Lidę, Baranowicze, Nowogródek, Kowel, Łuck, Równe, Krzemieniec, Tarnopol, Stanisławów, Przemyśl, Jarosław, Sandomierz, do Tarnobrzegu. Po powrocie z objazdu, wraz z grupą kilku innych artystów, musiała na pewien czas opuścić zespół z powodu trudnej sytuacji finansowej Reduty. Jak wspominała, trudności materialne skłoniły Juliusza Osterwę do „odesłania młodych, a słabszych fizycznie członków zespołu, na chwilowy urlop⁴. Zaangażował ją do Teatru Miejskiego w Toruniu Karol Benda⁵, aktor Reduty, który w sezonie 1924/25 objął tu dyrekcję. Pracę w Toruniu traktowała jako tymczasową, utrzymywała kontakt z koleżankami i kolegami z zespołu, czekała na ponowne wezwanie. Z listu Haliny Hohendlinger⁶ dowiadujemy się, że pracowała nad rolami Wróżki w *Wyzwoleniu* Wyspiańskiego⁷ i Trędowatej w *Świętym Franciszku*⁸, które miała grać w Reducie. Do Reduty wróciła więc w sezonie 1925/26 i w Wilnie



Wielkanoc Reduty, spektakl 2 lub 3 czerwca 1924 w Nowogródku. Ze zbiorów IT

zagrała Marysię w *Weselu*⁹. Niestety, nieustające kłopoty materialne zespołu spowodowały, że zmuszona była ponownie angażować się do innych teatrów. W latach 1926–1930 grała w Teatrze Polskim w Katowicach, w sezonie 1930/31 znowu w Toruniu, a w roku 1932 w Teatrze im. Stefana Żeromskiego pod dyrekcją Ireny Solskiej w Warszawie.

Z Redutą współpracowała już tylko sporadycznie; w styczniu i lutym 1935 recytowała na poranku poświęconym literaturze romantycznej (obok niej wystąpili między innymi Benda, Ewa Kunina oraz Maria i Edmund Wiercińscy), a 31 października, 1 i 2 listopada 1936 wzięła udział w radiowym nagraniu *Wesela*, przygotowanym w Studium Radiowym Reduty w reżyserii Osterwy; wystąpiła w roli Maryny.

Była więc w zespole Reduty jedynie rok jako adeptka i dwa niepełne sezony jako członkini aktorskiego zespołu. To niewiele na ponad 50 lat pracy na scenie, a jednak w jej życiorysie artystycznym były to najważniejsze lata. Pisała:

Należenie do Reduty w Warszawie i Wilnie jest najważniejszym moim przeżyciem artystycznym. Stąd – od początku i do końca zapewne mojego życia na scenie – będzie wypływał mój stosunek do Sztuki i Teatru¹⁰.

Można oczywiście twierdzić, że najdawniejsze lata młodości, które przypadły na pierwsze lata niepodległego kraju i pierwsze kroki na scenie, zawsze będą tymi, które

wspomina się z największym sentymentem. Jednak nie tylko to uczucie sprawiło, że uznała je za najważniejsze. Z pewnością dla niej i innych młodych artystów przynależność do pierwszego Zespołu Reduty była doświadczeniem formującym. Uczyła się i pracowała z największymi: Osterwą, Jaraczem, Schillerem, Wiercińskim. Nie ma potrzeby, by przedstawiać w tym miejscu idee, metody pracy, rewolucyjny pomysł na sztukę teatru i rolę aktora, jaki mieli twórcy Reduty. Były już tylekroć opisywane¹¹. Postać Ireny Netto, jej praca w teatrze, spisane wspomnienia, są tylko kolejnym świadectwem, jak duży wpływ wywarły idee Reduty na młodych, początkujących artystów, jak silne więzi ich połączyły.

Nie wspominała z takim sentymentem swego pobytu w Teatrze Miejskim w Toruniu, choć Karol Benda, „pod wieloma względami był pod wpływem Osterwy”¹². Prowadził teatr, lawirując między repertuarem ambitnym a popularnym, rozrywkowym, zapelniającym widownię i zapewniającym dochody. W jego i Stanisława Dąbrowskiego reżyserii zagrała Kornelię w *Irydionie* Zygmunta Krasińskiego, Tanię w *Wierze Mircewej* Lwa Urwancowa, Gwinonę w *Lilli Wenedzie* Juliusza Słowackiego, w reżyserii Bendy Matkę w *Hanusi* Gerharta Hauptamna, Arete w *Erosie i Psyche* Juliusza Żuławskiego, a w czasie drugiego pobytu: Gertrudę w *Hamlecie*, Martę w *Romeo i Julii*, role w komediach *Wicek i Wacek* Zygmunta Przybylskiego (Jadwiga), *Koniec i początek* Mariusza Maszyńskiego (Kobieta). Wystąpiła w przedstawieniach w reżyserii



Irena Netto w roli Panny Młodej w *Weselu*.
Ze zbiorów Muzeum Teatralnego

Karola Adwentowicza, w czasie jego gościnnych występów w Toruniu, jako Margret, niania w *Ojcu Augusta Strindberga* i Matka Laury w *Sonacie Kreutzerowskiej* według Lwa Tołstoja. Hanna Małkowska, która należała do zespołu toruńskiego, wspominała Nettównę jako doskonałą aktorkę, jej role w *Hamlecie* i w *Ojcu*, gdzie „znakomicie grała rolę niani, pod dobrotliwym tonem perswazji skrywającą tłumiony ból”¹³.

Z codzienną rzeczywistością teatru spotkała się w Teatrze Polskim w Katowicach (w pierwszym jej sezonie dyrektorem był Kazimierz Biernacki, potem Marian Sobański). I w tym teatrze podstawą repertuaru były komedie i farsy, choć dla podkreślenia związków z naszą kulturą narodową przyłączonego tak niedawno do Polski Śląska, wystawiano utwory z rodzimej klasyki. Nettówna grała więc role w komediach, między innymi: Agatę w *Gwałtu, co się dzieje!* Aleksandra Fredry, Ciotkę w *Urwisie* Bogdana Katerwy, Zofię w *Pani prezesowej* Maurice’a Hennequina i Paula Vébera, Sabinę w *Żołnierzu królowej Madagaskaru* Juliana Tuwima według Stanisława Dobrzańskiego oraz w dramatach: Matkę w *Balladynie* Słowackiego, Niewierną żonę w *Bolesławie Śmiałym* Wyspiańskiego, Wróżkę w *Wyzwoleniu*, Nike spod Cheronei w *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego. Nie wiadomo, z jakim przyjęciem publiczności i opiniami krytyków

spotykały się jej role. Wydaje się, że predyspozycje skłaniały ją do ról dramatycznych, ale talent pozwalał grać też role komediowe. (Sama uważała się za aktorkę „charakterystyczno-tragiczną”.) Wspominała teatr jako „walczący z różnymi trudnościami, tak finansowymi, co się odbijało na naszych aktorskich gażach, jak i z trudnościami politycznymi”, mając na myśli wydarzenia z kwietnia 1929 w Opolu, kiedy to niemieckie bojówki zaatakowały widzów i artystów, po gościnnym spektaklu *Halki* Stanisława Moniuszki. Dodawała: „Pięć lat tej ciężkiej tam pracy zabrało mi dużo sił”¹⁴.

Na początku 1932 poszukujących pracy aktorów przyciągnęła do swego nowo założonego Teatru im. Stefana Żeromskiego Irena Solska. Nettówna znalazła się tu w gronie innych reżyserskich. Wśród nich byli między innymi Benda, Halina Gallowa, Wiktor Arnold, Kazimierz Brodzikowski, Jerzy Block, Eugeniusz Poreda, Stanisław Szablowski. W tym krótko istniejącym teatrze zdążyła zagrać Wielhorską w *Tamtym* Gabrieli Zapolskiej, wystąpić jako Wiara w *Widowisku rybałtowskim* i w niestalonej roli w *Sobowótce* Jadwigi Morawskiej (w reżyserii tego przedstawienia pomagał Osterwa). Zapamiętała pobyt w tym teatrze, w gronie „młodych zapaleńców”, a także ofiarność i zaangażowanie jego założycielki.

W tym czasie przyjęła propozycję współpracy od Kazimierza Biernackiego, który w październiku 1933 otworzył teatrzyk Rozmaitości przy ulicy Kredytowej 14 w Warszawie. Była to współpraca krótkotrwała, bo na początku stycznia 1934 scenę zamknięto, jak pisała Irena Netto „wobec niewypłacalności dyrekcji – przepadły nasze gaże i wszystkie rzeczy, zajęte przez jakiś Wydział Finansowy. Zostaliśmy na bruku i bez dachu nad głową”.

Później podjęła jeszcze jedną próbę powrotu do Reduty, do jej Instytutu działającego przy ulicy Kopernika. Jednak kryzys ekonomiczny kraju i coraz trudniejsze warunki finansowe teatrów, a w Reducie „głodówka i brak mieszkań”, spowodowały, że zdecydowała o odejściu z teatru. Mimo to pewna była, że: „To ciągle nasze borykanie się z nędzą – wytworzyły wśród ludzi Reduty spójnię, która została na zawsze i jest nierozzerwalną naszą nicią”¹⁵.

Przyjęła pracę maszynistki w Straży Granicznej w Warszawie, gdzie, jak wspominała, „ostrzej niż ktokolwiek czuliśmy nieuniknioną zmoję drugiej wojny”. Współpracowała z warszawską rozgłośnią Polskiego Radia, brała na przykład udział w słuchowisku *Krzysztof Kolumb na morzu Sargassowym* Lucjana Szenwalda (1938).

Lata II wojny światowej i okupacji niemieckiej przeżyła w Warszawie, pracowała w fabryce, w szpitalu wojskowym, na tajnych kursach maturalnych uczyła literatury. Aresztowana, uniknęła jednak wywózki do obozu. Po upadku powstania warszawskiego trafiła najpierw do wolnej już Częstochowy, gdzie brała udział w przedstawieniach dla rannych żołnierzy organizowanych w miejscowym teatrze. W sierpniu 1945 otrzymała list od Juliusza Osterwy, przesłany też do innych członków zespołu. Osterwa zawiadamiał o walnym Zebraniu

Reduty 25 sierpnia 1945, pytał swych dawnych współpracowników, czy widzą potrzebę reaktywowania Reduty i jak wyobrażają sobie swój udział w jej dalszych pracach. Nie zachowały się świadectwa jej obecności na tym zebraniu, wiadomo, że do reaktywowania Reduty nie doszło. W 1947, po śmierci Osterwy, odpowiedziała listownie na apel Matyldy Osterwiny i przesłała kilka spisanych wspomnień związanych z Redutą i jej twórcą¹⁶.

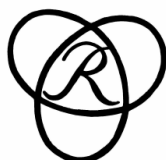
Na sezon 1945/46 zaangażowała się do Teatru dla Młodzieży w Poznaniu, a od 1946/47 znalazła się w zespole Teatrów Dolnośląskich we Wrocławiu (od 1949/50 pod nazwą Teatry Dramatyczne). Wrocław pokochała, choć początki w zrujnowanym mieście były trudne, a wieczorne powroty po przedstawieniu do domu nawet niebezpieczne. Opuściła wrocławską scenę na krótko, by od 1951 do 30 września 1952 grać w Teatrze Ateneum w Warszawie. Po powrocie już miasta nie porzuciła, a teatr wrocławski stał się jej ostatnią przystanią. Spotkała tu ludzi, z którymi nie tylko pracowała, ale także się zaprzyjaźniła. Należeli do nich między innymi scenografowie Jadwiga Przeradzka i Aleksander Jędrzejewski (przez pewien czas mieszkała w ich domu) i aktorka Aleksandra Królikowska. Tu poznała i zaprzyjaźniła się z Leonią Jabłonkówną; w reżyserowanych przez nią przedstawieniach zagrała między innymi Panią Dyndalską (*Damy i huzary* Fredry), Michasiową (*Panna Maliczevska Zapolskiej*) i jedną ze swych najlepszych ról, Matkę w *Dwóch teatrach* Jerzego Szaniawskiego. Nie grała dużo, w pewnych okresach częściej w filmie, ale była jednym z filarów zespołu. Obsadzana w rolach charakterystycznych, w dramatach i komediach, tworzyła niezapomniane postaci także w przedstawieniach w reżyserii Jerzego Waldena, Jakuba Rotbauma, Jerzego Uklei, Artura Młodnickiego, a w ostatnich latach Marii Straszewskiej i Krystyny Skuszanki. Należały do nich: Anielukie (*Pieją koguty* Józefa Bałtuszczyka), Immacolata (*Bieg do Fragalà* według Juliana Strykowskiego), Głumowa (*I koń się potknie* Aleksandra Ostrowskiego), Poncia (*Dom Bernardy Alba* Federika Garcii Lorki), Celina Bełska (*Dom kobiet* Zofii Nałkowskiej), także drugoplanowe: Ksienia (*Bułyczow, Dostigajew i inni* Maksyma Gorkiego), Pani Jang (*Dobry człowiek z Seczuanu* Bertolta Brechta), Matka (*Radość z odzyskanego śmietnika* według Juliusza Kadena Bandrowskiego), Cornelia (*Powrót syna marnotrawnego* Romana Brandstaettera), Salome (*Pierścień wielkiej damy* Cypriana K. Norwida), Salomea (*Sen srebrny Salomei* Słowackiego). Do końca pracy na scenie otwarta na nowe wyzwania, nie wahała się podejmowania zadań aktorskich we współczesnym repertuarze. Doskonale odnajdywała się w dramatach Strykowskiego, Lorki, Bertolta Brechta, Jerzego Krasowskiego, Romana Brandstaettera. Ostatnie role zagrała



Irena Netto w niezidentyfikowanej roli z lat powojennych.
Ze zbiorów IT

w sztukach Witkacego, były to Urszula (*W małym dworku*) i Babcia Julia (*Sonata Belzebuba*). Obdarzona poczuciem humoru, miała wycucie komizmu sytuacji i groteski (świadczą o tym listy do Leonii Jabłonkówny)¹⁷. W życiu prywatnym i na scenie unikała patosu, egzaltacji i górnolotnych stwierdzeń. Jej gra, skupiona i oszczędna w środkach wyrazu, przykuwała uwagę. Także w niezapomnianych, drugoplanowych rolach w filmach Stanisława Różewicza (*Trudna miłość, Wolne miasto*), Wojciecha Hasa (*Pożegnania, Wspólny pokój, Rozstania*), Andrzeja Wajdy (*Samson*).

Zauważana i ceniona przez recenzentów, lubiana przez publiczność, pozostała osobą skromną, życzliwą, serdeczną w kontaktach zawodowych i prywatnych. W ciągu długiego pobytu na scenie nie zmieniła nigdy: stosunku do teatru i swojej w nim obecności, etosu pracy, którą traktowała serio. Pojmowała aktorstwo jako służbę Sztuce i Teatrowi, o których pisała nieraz wielką literą. Listy mistrzów i przyjaciół z Reduty, zachowała.





Zespół Reduty. Ze zbiorów IS PAN

Listy do Ireny Netto

1. od Juliusza Osterwy

[Warszawa], 30 XI 1922

Wyjeżdżam na odpoczynek Panno Ireno, mam wiele spraw do załatwienia, więc tylko w kilku słowach mogę odpowiedzieć. Według mego zdania – wszystkie panie, któreście ukończyły szkołę – obecnie powinnyście praktykować i grać gdziekolwiek. Wybór Pani sceny toruńskiej jest słuszniejszy. Niech Pani się nie lęka niczego, niech Pani silnie wierzy i stara się „za wszelką cenę”. Jeśliby z jakichkolwiek względów to się nie udało, w takim razie trzeba szukać warsztatu gdzie indziej, a jeśli i to będzie niemożliwe (ale starać się trzeba!), to z początkiem września zgłosi się Pani do mego kolegi J. Poremby, sekretarza Reduty – Instytutu. On Panią poinformuje dokładnie o warunkach przyjęcia i – zobaczymy.

Załączam piękne ukłony i serdeczne życzenia.

Juliusz Osterwa

2. od Józefa Poremby

[Warszawa], 28 I 1923,

Pani Ireno!

Przede wszystkim dziękuję za pamięć, za pamięć o Reducie. Zresztą nie dziwiłem się, że tam z oddali, podczas choroby myśli p. Irena o nas wszystkich, o pracy i drodze, którą przemierzam w Reducie w służbie sztuce. Przeżyłem to, gdy raz jeden byłem zmuszony chorobą mej siostry, opuścić Redutę nie w czasie jej odpoczynku, lecz w chwili pracy. Wciąż miałem wrażenie, że tam dzieje się coś, może coś przykrego i niebezpiecznego, jakaś obawa, że grozi coś Reducie. Przyjeżdżam, praca znów

jak przedtem i znów spokój jakiś, poczucie siły do nowej pracy i dalszej drogi.

Gdy myślę o p. Irenie, czuję, że jedno jest konieczne: spokój. Zauważyłem już podczas naszej „rozmowy”, że mamy do czynienia z bardzo wrażliwą osobą. Przez czas trwania pracy Instytutowej umacniałem się na podstawie spostrzeżeń w tym przekonaniu, a utwierdził go udział p. Ireny w *Pomście*. Wrażliwość p. Ireny jest nieosobliwa, jako okaz organizmu duchowego b. rzadki, lecz z drugiej strony wyczerpująca fizycznie. Jestem przekonany, że cała choroba p. Ireny swoje źródło ma w tym właśnie i nikt mi tego nie wytłumaczy. Dlatego też widzę konieczność wewnętrznej pracy nad wydobyciem z siebie spokoju i opanowania. Chwila wymaga odejścia od przeżyć silniejszych. Nawet nadużywania medytacji a raczej zupełnie „lekkomyślnego”, „lekkoduchowego” spojrzenia w siebie i na wszystko. Musi p. Irena w sobie podczas choroby i odpoczynku rozbudzić i żyć nim, aby wypocząć = od – począć (C.N.). Nie waham się powiedzieć, że to intensywne życie głęboko duchowe, które bym chciał w innych w Instytucie obaczyć, bo im brak tego i słabi są w duchu – o tyle p. Irena powinna wypocząć i oddać się spokojnemu odpoczynkowi. Uśmiechać się z beztrudki, zapomnieć o pracy, o obowiązkach, patrząc na drzewa myśleć, że wnet będą zielone i że wiosna już idzie, i będą kwiaty, zapachy, słońce będzie coraz gorętsze, coraz go będzie więcej i więcej.

A i zima tu nie jest straszna, śnieg pada, ale nie bardzo zimny.

Wszystkie niepokoje o tym, że „mnie wyrzucą” itd., proszę precz odpędzić, bo nazwę je egzaltacją i będzie p. Irenie przykro. Zatem, jeżeli p. Irena napisze list jeszcze

do nas – proszę pisać tylko, z czego się naśmiałam, co nabroiłam, jaki mam apetyt (musi być duży!), ile mnie przybyło (ale na pudy!).

Wobec tego jeszcze raz proszę, nie dopuszczać żadnych zmartwień, wierzyć w radości! I proszę „wymawiać bez szacunku piramida egipska i colosseum”.

Pozdrawiam

Józef Poremba

3. od Stefana Jaracza

Warszawa, 22 X 1924

Kochana Pani Ireno!

Za list serdecznie dziękuję. A właściwie za tak tkliwą pamięć. A tej potrzebuję, bo jej coraz mniej.

Jeżeli moja interwencja przydała Ci się na co, jest mi niebawem przyjemnie, bo należysz do tych, w których wierzę, że mają coś do powiedzenia. I jakkolwiek są to czasy, gdzie ci tylko są słyszani, którzy wrzeszczą – to może doczekasz się przecie jakiejś chwili, gdzie i spojrzenie człowieka będzie głośną mową.

Trzeba wierzyć w to, bo inaczej żyć by nie można.

Może będę w tym roku w Toruniu, to się spotkamy¹⁸.

Chciałbym bardzo...

Całuję Cię w rękę
Stefan Jaracz

4. od Edmunda Wiercińskiego

Warszawa, 18 XI 1924

Droga Irko!

W imieniu Reduty ślę Ci najserdeczniejsze pozdrowienia – z nieustannym zapałem i wiarą pracuj dalej w imię wspólnych naszych celów. Zdobycze każdego z nas są zdobyczami ogólnymi oraz stanowią o realnej przyszłości dzieła Reduty.

O Redutę niepokoić się nie trzeba, nie dowierzaj trwożnym wieściom, zawierz swej wierze w Redutę, która przecież jest ideą i działaniem przed-osobowem – przez ludzi przepływa tylko.

Osterwa i Limanowski są z nami – nic więc złego stać się nie może – zresztą wszyscy dzisiaj mądrzejsi jesteśmy – mądrzejsi doświadczeń – przykrych nieraz – o czym wiesz.

Pracę w Instytucie rozpoczęliśmy przed kilku dniami. Zgłosiło się 26 osób, przyjęliśmy 17, 10 mężczyzn i 7 kobiet. Selekcja duża.

Poza pracami wewnętrznymi – artystycznymi, ideowymi i organizacyjnymi – prowadzone będą wykłady publiczne – co niedziela z dziedziny sztuki teatru we wszystkich jej elementach i literatury dramatycznej. Przedstawienia przyjdą jako konieczność artystyczna. Pracujemy nadal nad *Weselem*, ono też będzie prawdopodobnie zrealizowane, i na *Weselu* zejdu się za kilka miesięcy redutowcy, rozproszeni po różnych placówkach¹⁹.

Irko droga! Bądź dobrych myśli – pracuj i nie zapominaj o swoim zdrowiu. Musimy być wszyscy mocni, silni i zdrowi.

Całuję Cię w imieniu wszystkich i od siebie.

Dziunio Wierciński

Serdeczne pozdrowienia dla tych wszystkich,
którzy są naprawdę redutowcami.

5. od Stefana Jaracza

Warszawa, 2 XII 1924

Kochana Irenko!

Za list dziękuję Ci serdecznie i chociaż nie odpisywałem długo, wiedz, że zawsze z dobrem uczuciem myślę sobie o Pani.

Zdrowie moje znacznie lepsze. Samopoczucie także. Stosunki w „Narodowym” zaczynają być coraz lepsze²⁰. Atmosfera zaczyna być możliwa. Kto wie, czy za jakieś 3 lata nie ureguluje się tak, że Teatr zacznie pokazywać swoje jasne oblicze.

Instytut Reduty pracuje. Atmosfera i tutaj jest nie do porównania. Dałby Bóg, żeby już coś świtać zaczęło, bo noc trwa za długo.

Czy grałaś co w ostatnich czasach? Jak Ci się powodzi?²¹

Zapytaj się Bandy, czy nie miałby do mnie interesu około lutego? Będę zdaje się wolny.

Tymczasem kłaniam Ci się pięknie.
Pozdrowienia dla Bandy i Zdzitowieckiego²².
Stefan Jaracz

6. od Haliny Hohendlinger

Wilno, 3 IV 1925

Najdroższa moja Irenko!

Przepraszam, że dopiero dzisiaj odpisuję, ale tyle roboty! Kochana! Więc najpierw co najważniejsze: otóż p. Juliusz prosi, żebyś jeszcze wypoczywała i tymczasem uczyła się Wróżki z *Wyzwolenia*. Będziesz potrzebna w *Świętym Franciszku*, masz cudną postać Trędowatej. Ale to idzie dopiero 4-go października. Tekstu niewiele, ale przyślę Ci, abys mogła wybrać. Zresztą trzeba żebyś najpierw przeczytała sztukę. Oczywiście, że na drogę przesyła Ci się pieniędzy²³. Część zespołu pojechała na objazd: Białystok – Brześć – Pińsk – Łuniniec – Wołkowysk – Lida – Baranowicze – Mołodeczno. Wrócą we środę rano. Pan Juliusz pojechał z nimi. Grają *Przepiórkę*.

Tutaj przygotowujemy *Wyzwolenie*, *Przepiórkę*, *Mały domek* (oczywiście z Wandą, możesz wpłynąć, jak przyjedziesz), *Fircyka*, *Przechodnia* – to już się próbuje. Zabieramy się do *Świętego Franciszka*, *Snu nocy letniej*, *Balwierza*, *Żeglarza* (Szaniawskiego), *Czarnej perty*²⁴ i *Księżniczki Kasi*²⁵.

Pracujemy, jak możemy, dużo smutków ze strony kochanych ludziaszków.

Grać nie wiem kiedy zaczniemy, zdaje się, że będziemy jednak mieszkać w Werkach²⁶.

Piszę tak telegraficznie, bo brak czasu i papieru.

Prywatnie powiem Ci: jestem bardzo szczęśliwa. Urodziło mi się tu w Wilnie cudowne szczęście, oby nie umarło. Opowiem Ci – zresztą sama je zobaczysz jak

przyjedziesz. Teraz nie widzę jesieni, chmur, deszczu, dobrze mi, Kocham wszystkich i modlę się: niech trwa.

Całuje Cię Iruś i mamusi rączki całuje
Twoja Halinka Hohendlinger.

7. od Zespołu Reduty

Wilno, 1 I 1926

Droga Irko!

Dziękujemy Wam sercem za z serca płynące życzenia. Będą one dla nas otuchą w pracy i znakiem widomym przyjaźni. Oddaleni przestrzenią czujemy się bliscy duszą. Imieniem całego Zespołu przesyłamy wam wszystkim najserdeczniejsze życzenia noworoczne wszelkiej pomyślności i owocności w pracy. Przyjmij je i zechciej wyrazić wszystkim podpisanym w depeszy Waszej wraz z najserdeczniejszymi ucałowaniemami.

W imieniu Zespołu
Hulewicz²⁷ Chmielewski²⁸ Hohendlinger

8. od Haliny Hohendlinger

Wilno, 30 I 1926

Moja droga Irenko! Niech Cię nie przeraża, że piszę na maszynie, wygląda to bardzo urzędowo, ale to tylko dlatego, że prędeż, a Ty wiesz, że chronicznie cierpię na brak czasu i uważam, że świetnie mogę zastosować nasze kochane przysłowie polskie: czas to pieniądz. Moja droga, już nie będziesz narzekać na brak kontaktu naszego Zespołu z Tobą, bo zostało postanowione, że wszyscy, którzy jesteście na urlopiach, będziecie otrzymywać regularne biuletyny o tym, co się u nas dzieje. Myślę jednak Irenko, że byłoby dobrze gdybyście w Warszawie utrzymywali między sobą stały kontakt i gdybyście się stale spotykali i mogli się wzajemnie dzielić otrzymywanymi wiadomościami od nas. Więc Irenko droga, przede wszystkim to, co Cię na pewno najbardziej obchodzi: *Wesele*. Otóż (straszenie mi przeszkadzają pisać – nie mogę myśli zebrać) *Wesele* wileńskie jest pod wielu względami inne niż dotychczasowa nasza interpretacja „prowincjonalna”. Przede wszystkim cała scena została podzielona na dwie części jakby niewidzialną linią. Część w głębi została przeznaczona na „życie”, część bliższa „bliź” na teren działania „dramatis personae”. W tej też części na „bliź” jest urządzona jakby druga chata w powiększeniu, stosownie do wielkości wydarzeń tutaj się odbywających. Więc w ścianach kotarowych szarych znajduje się okno = powiększenie okna w chacie, a naprzeciw skrzynia i powiększenie skrzyni rzeczywistej. Na tę też skrzynię wchodzi Chochół w zakończeniu i w to okno spoglądają wszyscy w oczekiwaniu i nasłuchiowaniu. Co do ujęcia, to w chacie obowiązuje najdalej artystycznie idący realizm, a na terenie dramatu najdalej idąca artystyczna wielka prostota. Czy się nam to udało osiągnąć, trudno powiedzieć – wiemy jedno, że w ogóle wrażenie *Wesela* jest duże. W trzecim akcie te osoby, które miały jakiś związek z widmami mogą być na terenie dramatu

– inne raczej na terenie chaty. Krąg, tańcząc, wraca do rzeczywistości. *Wesele* wywołało mnóstwo pro i contra, ale zainteresowało najpoważniejsze umysły tutejsze. Profesorowie Uniwersytetu wałą artykuły, że hej. Świetny artykuł napisał Srebrny²⁹, b. dobry Lutosławski Winc.[enty]³⁰, który również rozpoczął szereg wykładów w Reducie dla nas. Dotąd był jeden wykład o duchu narodowym – z dyskusją. Jest to dobre, bo może nasi redutowcy i -ówki nareszcie zaczną mówić. Na temat *Wesela* miał również odczyt p. Mieczysław³¹, mówił b. pięknie, było pełniutko w teatrze. Czy miałaś sprawozdanie o *Wyzwoleniu*? Bardzo piękne przedstawienie. Pan Juliusz cudowny, ale mnie z tą Hestią jakoś nie wyłazi – nie wiem dlaczego. Ostatnio szedł *Przechodzień* z Dulębą, grała też i Julia³². Piosenki i kolędy były pod psem, już to bez Bronka Rutk. [owskiego]³³ nie ma co marzyć o śpiewnych rzeczach. W poniedziałek mamy *Fircyka* pierwszy raz, we czwartek *Ewę* Szaniawskiego – pierwszy raz. A od *Ewy* za tydzień *Głaz graniczny*. Gram Rózię, choć Zespół obsadził mnie na Felę przeważnie – tak p. Juliusz chce. Będę walczyć z Rózią i wydobywać z siebie mściwość. Felę gra Janka Z.³⁴, Romana – Kazio K.³⁵, Obłąkaną – Dziunia³⁶, Wójtównę – Stasia Zb.[yszewska]³⁷ Cóż jeszcze nowego? Staś Szabl.[owski]³⁸ ożenił się z Dziunią – dlaczego nikt nie wie, zdaje się, że nawet on sam. Ona jedna wie, dlaczego za niego poszła. Roman Z.³⁹ choruje – zresztą mniej więcej wszyscy. Pracy dużo. Tęsknię do Ciebie Irenko i chciałabym Cię już widzieć między nami. Kiedy to nastąpi – nie umiem Ci dać konkretnej odpowiedzi. Pracuję oficjalnie przy Witoldzie⁴⁰ w kierownictwie literackim. Prócz mnie: *Marysia Zarebińska*, Damian⁴¹, Broniek N.⁴² i Jerzy Bujański⁴³. Wkrótce ma zacząć wychodzić nasze piśmko: „Reduta, tygodnik wileński”. Ale jeszcze nie ma na to floty. Resztę do następnego „biuletynu”, tymczasem całuję Cię bardzo serdecznie w imieniu wszystkich.

Halina H.

9. od Ryszarda Łacińskiego⁴⁴ i Romana Piotrowskiego⁴⁵

Wilno, 31 I 1926

Panno Irko!

Lepiej późno niż wcale, powiedział pewien pasażer, co się spóźnił na pociąg pospieszny. Wychodząc z tej zasady, biorę się do pisania, przyznając się zaraz na wstępie, że powinienem był to zrobić już dobre dwa tygodnie temu.

Gramy! Jedni gorzej, drudzy lepiej, ale gramy, dając co tydzień premiery, z którego to powodu jesteśmy dość przemęczeni, a nawet po trosze chorujemy, na szczęście niezbyt poważnie. Wystawiono, jak dotychczas *Wyzwolenie*, *Przepiórkę*, *Mały domek*, *Don Kiszota* (już szedł z repertuaru), *Dom otwarty*, *Przechodnia*, *Wesele*. Jutro premiera *Fircyka*.

Na występach była u nas Dulębianka⁴⁶, grając w *Przechodniu* i *Małym domku*. Prawdziwą rewelacją dla Wilna było wystawienie *Wesela* w prawie zupełnie innej, nowej inscenizacji, po którym w prasie wileńskiej rozpetęła się

istna orgia polemik i recenzji, pisanych mniej lub więcej dorzecznie⁴⁷. Wynikiem było zainicjowane przez Redutę zebranie zespołu, recenzentów i profesorów miejscowego uniwersytetu, zebranie dyskusyjne, na którym niestety nie mogłem być do końca i które nawet nie zostało skończono z powodu braku czasu. Ja, po przepisaniu z *Wesela* i względny podkuciu się siedemnastu ról (niech Pani nie wierzy, było mniej) grałem osiemnastą, mianowicie Widmo i wdychałem, tylko niech Pani nie bierze tego za komplement, że nie Pani jest moją partnerką.

Pomimo dość dużego, zwłaszcza jak na Wilno, powołania, życie nasze prawie w niczym się nie zmieniło. Tak samo skromnie jadamy, tak samo brak pieniędzy na najniezbędniejsze rzeczy, powstające na tym tle małe nieporozumienia i rozgoryczenia zespołu itd., itd. Mieszkamy w tzw. szumnie pałacu reprezentacyjnym, gdzieśmy się rozlokowali w skrzydle, zajmowanym prawdopodobnie kiedyś przez służbę lub oficjalistów. Ale o to mniejsza! Głodni w każdym bądź razie nie jesteśmy i w pokojach mamy ciepło.

Kwestia przyjazdu was wszystkich do Wilna jest w dalszym ciągu w zawieszeniu, chociaż tu i ówdzie zaczynają coś o tym przebąkiwać, dokładnie jednak nic nie wiem, bo staram się nie wtrącać w sprawy zarządzania, siedząc cicho i robiąc w miarę sił i możliwości to, co mnie każe.

Jeżeli mi się tylko uda, postaram się Pani przesłać w dniach najbliższych (naprawdę!) komplet naszych programów, z którego będzie mogła Pani bardziej się zorientować, niż czytając moje niemądre bazgroły.

Z łóżka Pani korzysta Julia Kossowska, sprawy związane w stadium nieokreślonym.

Całuję łapiska i życzę jak najprędszego powrotu.

R. Łaciński.

Co tu gadać – zbieraj manatki i przyjeżdżaj jeśli możesz (i jeśli to ode mnie zależało). Tymczasem całuję paluszki, szczerze oddany

Romek Piotrowski.

10. od Edmunda Wiercińskiego

Wilno, 27 II 1926

Droga Irko!

Przyjeżdżaj – musisz być w Wilnie najpóźniej w czwartek 4/III rano, bo po południu tegoż dnia grasz w *Weselu*.

Pieniądze na drogę będą Ci wysłane.

Całuję Cię mocno.

Dziunio

Przypisy

- 1 Archiwum Ireny Netto, Muzeum Teatralne w Warszawie, sygn. D396 III.
- 2 Premiera *Ponad śnieg bielszym się stanę* Żeromskiego odbyła się 29 listopada 1919 w Warszawie. W roli Heleny wystąpiła wtedy Helena Gromnicka.
- 3 Irena Netto, list do Matyldy Osterwiny, [w]: *Wspomnienia o Reducie*

11. od Haliny Hohendlinger

Wilno, 7 IV 1926

Droga Irenko!

W imieniu całego naszego Zespołu przesyłam Ci gorące podziękowania za pamięć i wzajemnie przesyłam najserdeczniejsze życzenia, obyś jak najprędzej była z nami i przysporzyła Reducie dużo pięknych owoców swej, oddanej i rozmiłowanej w celach naszych, pracy.

Przyjmij od nas wszystkich najserdeczniejsze ucałowania i do zobaczenia.

Halina Hohendlinger

12. od Marii Serkowskiej (Wiercińskiej)

Warszawa, 30 V 1926

Droga Irko!

Otrzymałam w przeszłym tygodniu kartkę Twoją. W imieniu nas wszystkich serdecznie Ci za nią dziękuję. Napisz koniecznie, jak Ci się udało wejść w postać Gwiny. Myślałyśmy z Tobą i posyłałyśmy Ci najserdeczniejsze życzenia. Chciałabym bardzo, abyś częściej do nas pisywała. Musimy koniecznie łączność ze sobą utrzymywać. U nas praca wre jak zwykle w tym roku. Szykujemy się na wyjazd do Wilna.

Czekam listu, wiadomości od Ciebie. Całuję Cię najserdeczniej od wszystkich Twoich dawnych znajomych redutowców, którzy tu pozostali i od siebie.

Myszka Serkowska

13. od Stefana Jaracza⁴⁸

Krynica, 25 XI 1933

Kochana Irko!

Jestem niezdrów. Nerwy. Z wyczerpania. Wszystko odkładam, aż wrócę do sił. To tylko pragnę Ci zakomunikować i, że Ci jestem wdzięczny za ostatni list i proszę, abyś zawsze o mnie nie zapomniała. Poza wszystkim przechodzimy wielkie duchowe przesilenie z tej i z TAMTEJ strony. Taki już los. Te same przesilenia dzieją się i w dziedzinie tęskności w Sztuce. Wbrew wszystkiemu wierzę, że będzie jasno i ciepło.

Serdecznie Cię pozdrawiam.

Stefan Jaracz

i Juliuszu Osterwie. Spisane przez Redutowców w latach 1947–1949, oprac. Ewa Dulna-Rak, Wanda Świątkowska, „Pamiętnik Teatralny” 2017 z. 1–2 s. 226–262.

4 Pismo Ireny Netto do Wydziału Kultury i Sztuki we Wrocławiu, maszynopis z 1965, Archiwum Ireny Netto, Muzeum Teatralne w Warszawie.

- 5 Karol Benda (1893–1942), aktor, reżyser, dyrektor teatru. Od lutego 1919 do 1924 należał do zespołu Teatrów Miejskich w Warszawie, występował w Teatrze Rozmaitości, a od 1920 głównie w Reducie.
- 6 Halina Hohendlinger (1894–1962), aktorka, reżyserka. W 1919–1924 występowała w Teatrze Reduta, w sezonie 1924/25 w Teatrze im. Bogusławskiego, w 1925–1928 w zespole Reduty w Wilnie. W 1928 zrezygnowała z występów w teatrze i zaczęła pracę w wileńskiej rozgłośni Polskiego Radia.
- 7 Premiera *Wyzwolenia* odbyła się 23 grudnia 1925 w Wilnie. Rolę Wróżki grały Stanisława Perzanowska i Maria Serkowska (Wiercińska).
- 8 Zapewne chodzi o *Świętego Franciszka z Assyżu* Wincentego Stroki, utwór sceniczny wydany drukiem w 1926 w Grodnie. Utworu tego nie wystawiono.
- 9 Pierwsza wersja *Wesela* miała premierę w Suwałkach 4 listopada 1925, premiera w Wilnie odbyła się 19 stycznia 1926 i w niej właśnie wystąpiła.
- 10 Pismo Irena Netto, dz. cyt.
- 11 W ostatnich latach, w związku ze stuleciem powstania Reduty, ukazały się między innymi: *Reducie na stulecie. Studia i rozpoznanie*, pod red. Dariusza Kosińskiego i Wandy Świątkowskiej, Warszawa 2019; *Reduta. Źródła i komentarze*, wybór i oprac. Wanda Świątkowska, Warszawa 2022 [wersje cyfrowe dostępne w ETP].
- 12 Stanisław Kwaskowski, *Teatr Miejski w Toruniu 1920–1939*, Gdańsk–Bydgoszcz 1975.
- 13 Hanna Małkowska, *Teatr mojego życia*, Łódź 1976.
- 14 Pismo Irena Netto, dz. cyt.
- 15 Tamże.
- 16 List Ireny Netto do Matyldy Osterwiny, dz. cyt.
- 17 Zob.: Grażyna Chmielewska, *Droga Pani Jelonko! Portret adresatki i obraz środowiska w listach do Leonii (Jelonki) Jabłonkówny. Listy z lat 1945–1987*, Warszawa 2022.
- 18 Stefan Jaracz nie występował w tym sezonie w Toruniu. Gościnnie grał w Teatrze Nowym w Poznaniu.
- 19 Pełną obsadę *Wesela* podaje Rafał Węgrzyniak w *Encyklopedii „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 2001.
- 20 Stefan Jaracz w latach 1924–1927 występował w Teatrze Narodowym w Warszawie.
- 21 Irena Netto grała wówczas w Teatrze Miejskim w Toruniu.
- 22 Witold Zdzitowiecki (1896–1960), aktor, śpiewak, reżyser. W 1920–1924 występował w Teatrze Rozmaitości i Teatrze Reduta, w 1924–1926 w Teatrze Miejskim w Toruniu.
- 23 Irena Netto przebywała wtedy w Grodzisku Mazowieckim, gdzie mieszkała jej matka.
- 24 Stanisław Kazimierczyk: *Czarna perła*, utwór dramatyczny. W Reducie nie wystawiono.
- 25 William B. Yeats: *Księżniczka Kasia*, tłum. Jan Kasproicz. W Reducie nie wystawiono.
- 26 Mowa o Pałacu Arcybiskupim w Werkach, obecnie dzielnica Wilna.
- 27 Witold Hulewicz (1895–1941), poeta, tłumacz, dziennikarz. W 1925/26 był kierownikiem literackim Reduty w Wilnie. Brał udział w pracach nad przygotowaniem sztuk, redagował programy.
- 28 Zygmunt Chmielewski (1894–1978), aktor, reżyser. W 1919–1924 i 1925/26–1928/29 należał do Zespołu Reduty.
- 29 Stefan Srebrny (1890–1962), filolog, tłumacz. Od 1923 wykładał filologię klasyczną na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie. Współpracował z Teatrem Reduta w czasie jego działalności w Wilnie.
- 30 Wincenty Lutosławski (1863–1954), filozof, profesor uniwersytecki. Po I wojnie światowej profesor Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie.
- 31 Mowa o Mieczysławie Limanowskim.
- 32 Julia Kossowska (1899–1968), aktorka. W 1922–1931 należała do Zespołu Reduty.
- 33 Bronisław Rutkowski (1896–1964), kompozytor, dyrygent, pedagog w Konserwatorium Muzycznym. Od 1922 współpracował z Leonem Schillerem przy jego widowiskach muzycznych wystawianych w Teatrze Reduta. W 1923/24 pełnił w Reducie obowiązki kierownika chóru, prowadził z aktorami ćwiczenia wokalne, przygotowywał poranki muzyczne.
- 34 Janina Zielińska (1893–1969), aktorka.
- 35 Kazimierz Wilamowski, właściciel Knobelsdorf (1896–1978), aktor.
- 36 Jadwiga Chojnacka (1900–1992), aktorka, reżyserka, dyrektorka teatru.
- 37 Stanisława Zbyszewska (1904–1961), aktorka.
- 38 Stanisław Szablowski (1900–działał do 1937), aktor. W 1922–1925 był adeptem w Instytucie Reduty, w 1923–1926 występował w przedstawieniach Teatru Reduta.
- 39 Roman Zawistowski (1902–1987), aktor.
- 40 Mowa o Witoldzie Hulewiczu.
- 41 Dobiesław Damiński (1899–1951), aktor, reżyser.
- 42 Bronisław Nycz (1906–1981), aktor.
- 43 Jerzy Ronard Bujański (1904–1986), aktor, reżyser, dyrektor teatru.
- 44 Ryszard Łaciński (1882–1938), aktor. W 1925–1927 występował z zespołem Reduty w Wilnie.
- 45 Roman Piotrowski (działał od 1925 – zm. 1944), aktor. W 1925–1927 należał do zespołu Reduty w Wilnie, w 1927 opuścił zespół z grupą Edmunda Wiercińskiego, w 1928/29 występował znów w Teatrze Reduta w Wilnie.
- 46 Maria Dulęba (1881–1959), aktorka, reżyserka, dyrektorka teatru. W 1926 występowała w przedstawieniach Reduty w Wilnie gościnnie, grała Panią Janę (*Przechodzień*), Marię (*W małym domku*).
- 47 O recenzjach z *Wesela* informacje podaje Maria Stokowa, [w:] *Stanisław Wyspiański. Monografia bibliograficzna*, t.15 vol. III dzieł zebranych Stanisława Wyspiańskiego, Kraków 1968.
- 48 Stefan Jaracz, poróżniwszy się z Leonem Schillerem, odszedł z Teatru Ateneum. W 1933/34 z Marianem Hemarem i Marią Modzelewską zawiązał spółkę aktorską, która prowadziła teatr dramatyczny pod nazwą Nowa Komedia przy ulicy Karowej 18 w Warszawie.

GRAŻYNA CHMIELEWSKA – absolwentka Wydziału Wiedzy o Teatrze PWST w Warszawie. Teatrolog, dokumentalista, kierownik Pracowni Leksykograficznej IS PAN.

ZBIGNIEW MAJCHROWSKI

Esej przy-graniczny

Jerzy Stempowski w autobiograficznym eseju *W dolinie Dniestru*:

Na świat przyszedłem w rodzinie polskiej na Ukrainie w roku 1894. [...] Cała ogromna część Europy, leżąca między Morzem Bałtyckim, Morzem Czarnym i Adriatykiem, była jedną wielką szachownicą ludów, pełną wysp, enklaw i najdziwniejszych kombinacji ludności mieszanej. W wielu miejscach każda wieś, każda grupa społeczna, każdy zawód niemal mówił odmiennym językiem. W mojej ojczystej dolinie średniego Dniestru ziemianie mówili po polsku, włościanie – po ukraińsku, urzędnicy – po rosyjsku z odcieniem odeskim, kupcy – po żydowsku, cieśle i stolarze – jako filiponi i staroobrzędowcy – po rosyjsku z odcieniem nowogrodzkim, kabannicy mówili swym własnym narzeczem. Prócz tego w tej samej okolicy były jeszcze wsie szlachty zagrodowej mówiącej po polsku, także wsie szlachty mówiącej po ukraińsku, wsie mołdowańskie mówiące po rumuńsku; Cyganie mówili po cygańsku, Turków wprawdzie już nie było, ale w Chocimiu po drugiej stronie Dniestru i w Kamieńcu stały jeszcze ich minarety. Przewoźnicy na Dniestrze nazywali jeszcze wciąż brzeg podolski Łaczczyzna i brzeg besarabski Tureczczyzna, jakkolwiek i Polska i Turcja należały tam już do dość odległej przeszłości.

W jarach i lasach mieszkali nadto poza osiedlami tzw. jarowi ludzie, o dzikich brodach i niepewnym spojrzeniu, którzy na pozór nie mówili żadnym językiem. [...]

Wszystkie te odcienie narodowości i języków znajdowały się nadto w stanie częściowo płynnym. Synowie Polaków stawali się nieraz Ukraińcami, synowie Niemców i Francuzów – Polakami. W Odessie działy się rzeczy niezwykle: Grecy stawali się Rosjanami, widziano Polaków wstępujących do Sojusza Ruskawo Naroda. Jeszcze dziwniejsze kombinacje powstawały z małżeństw mieszanych¹.

Przypomnienie Stempowskiego naprowadza na pytanie o pokoleniowe doświadczenie granicy? Pokoleniowo zmienne jej wyobrażenie i odczuwanie – a nie ma innej drogi do rozpoznania pokoleniowych przeżyć jak droga (auto)biografii. Być może dla dzisiejszych internatów granica pozostaje jedynie pojęciem matematycznym

i ewentualnie kategorią filozoficzną. Z pewnością funkcjonuje jeszcze w rozumieniu politycznym, ale raczej bez jakiegoś szczególnego nacechowania. Można przypuszczać, że granica nie organizuje już w takim stopniu wyobraźni najmłodszej generacji Euro-Polaków, jak to było jeszcze naszym – pięćdziesięciolatków – udziałem. Nie chcę młodym niczego *a priori* wmawiać ani przypisywać, podejrzewam jednak, że wyobraźnia pokolenia Internetu ukształtowana jest na podobieństwo sieci, że jest wyobraźnią kłacza (choć może to żmut?). A kłacz jest figurą bez granic, bez progów. Jedynym śladem po granicy wydaje się wymóg gestu „enter” czy „klik”, ale na ekranie słowa te zastępuje przyjazna ikonka z „łapką”. Wszystko jest na wyciągnięcie ręki, spoczywającej na komputerowej myszce. Pokonywanie kolejnych wrót to seria kliknięć. Klik – i mam widok na Fudzijamę (www.sunplus.com/fuji), klik – i jestem w Luwrze (www.louvre.fr), klik – i oglądam żeglugę w Kanale Panamskim (www.panacanal.com), klik – i jestem na stronie domowej Krystyny Jandy... (www.krystynajanda.com). Przekraczam granice prywatnych domów, odmiennych klimatów, obcych kultur bez większego oporu, bez żadnego wysiłku. Z kwiatka na kwiatek, a kresu tej łąki nie widać. Na kolejnej nowej stronie są „linki” (*links*) do następnych nowych stron. I rzeczywiście, idzie to jak po sznurku. Wszystko łączy się ze wszystkim. To chyba nie może pozostawać bez wpływu na kształt metafor, w jakie dziś ujmuje się świat.

Nie ma lepszej drogi do rozpoznania pokoleniowych przeżyć niż droga autobiografii. Niech więc i młodzi wypowiedzą się sami. Nasz (mój) świat był i pozostaje światem podzielonym, rozdzieranym przez granice. W czasach młodości, która upłynęła w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, granica wciąż miała charakter represyjny. Studenci na ulicach Paryża wiosną '68 roku wzniesli barykady, by znieść granice. Toteż takie a nie inne, właśnie antyrepresyjne, były songi mego pokolenia: *The Wall* Pink Floydów, *Mury* Jacka Kaczmarskiego. Takie też okołograniczne były nasze lektury: Karl Jaspers pouczał o sytuacji granicznej, Jurij Łotman o progach..., o wstydzie..., Georges Bataille o transgresji... Ryszard Krynicki pisał w jednym z wierszy o obłokach, które – one jedyne! – przekraczają granice bez paszportu. Alternatywny Teatr Ósmego Dnia zrobił całe przedstawienie o wymyślnych sposobach pokonywania muru berlińskiego. A Maria Janion w Gdańsku prowadziła „transgresyjne” konwersatoria, których efektem stał się kilkutomowy cykl książek „Transgresje”. Granica

¹ Jerzy Stempowski, *W dolinie Dniestru i inne eseje ukraińskie. Listy o Ukrainie*, wybrał, opracował i posłowiem opatrzył Andrzej Stanisław Kowalczyk, LNB, Warszawa 1993, s. 9–16.



była odczuwana w tak nieznośny sposób, że należało ją przekroczyć, zburzyć, unicestwić. Trochę w cieniu, czy raczej w zawieszaniu, pozostawała granica jako ślad aktu porządkującego świat wartości, jako kontur ładu etycznego. A jednak tego ładu etycznego w naszym świecie, jak sądzę, nie brakowało.

Gdy sięgam pamięcią do lat dziecińczych, widzę teraz, że zabawy mojego dzieciństwa miały miejsce właśnie na granicy. Przede wszystkim na brzegu morza, na miejscowej plaży nad Zatoką Gdańską, w Brzeźnie, tej samej plaży, na którą chadzał Joachim Mahlke z opowieści *Kot i mysz* oraz Oskar Matzerath, bohater *Blaszanego bębenka*, a więc musiał tam bywać i sam autor obu książek, Günter Grass (kąpielisko to zdążył sfilmować Volker Schlöndorff, zanim ostatecznie spłonęło). Budowałem swoje zamki z piasku dokładnie na granicy plaży i morza, na pasie zalewanym co rusz przez fale i jednocześnie rozdeptywanym przez spacerujących brzegiem dorosłych. W każdy letni, plażowy dzień po wielokroć przeżywałem swoje zburzenie Kartaginy i po każdej dewastacji uparcie odbudowywałem piaskową warownię. Sztuka budowlana polegała na tym, by przewidzieć kapryśną arytmii fal, by poznać granicę zalewanej plaży: zbyt daleko od wody wał okalający zamkową fosę nie miał czemu stawiać oporu, zbyt blisko – groziło mu całkowite rozmycie. To było ćwiczenie w balansowaniu na granicy, tak przydatne w przyszłym dorosłym życiu, o czym, rzecz jasna, jeszcze nie wiedziałem.

Mój pierwszy w życiu adres: stara dzielnica Gdańska, Wrzeszcz, ulica Konrada Wallenroda (dawniej: Hertastrasse), nieopodal Labesweg, dzisiejszej ulicy Lelewela, przy której przed wojną mieszkał Günter Grass, o czym naturalnie dowiedziałem się wiele lat później. Po dwóch latach moi rodzice otrzymali nowe mieszkanie w centrum Gdańska, w Śródmieściu, pomiędzy Dworcem Głównym a Stoczną Gdańską. W centrum! Dziś tak można powiedzieć, ale wówczas było to jeszcze pole gruzu z na wpeł wyburzonymi, na wpeł ocalałymi ruderami.

Nasz nowo wybudowany blok mieszkalny też stanął na granicy. Jego podwórko graniczyło z ocalałym zakątkiem starego miasta, trójkątem wyznaczonym przez ulice Osiek, Sierocą i Stare Domki (dwa kroki dalej stał budynek przedwojennej Poczty Polskiej). Tu Stanisław Różewicz, brat poety Różewicza, zaledwie dwieście metrów od mojego domu, nakręcił w 1958 roku film *Wolne miasto*, a dwadzieścia lat później w tym samym miejscu niemiecki reżyser Volker Schlöndorff sfilmował sceny do swej ekranizacji powieści Güntera Grassa *Die Blechtrommel* (niemniej zarówno powieść Grassa, jak i film Schlöndorffa pozostawały w Polsce Ludowej na indeksie cenzury). Powiem najkrócej: szlaki wędrówek małego Oskara Matzeratha były mi dobrze znane z autopsji, z własnego dzieciństwa.

Kadr z filmu *Blaszany bębenek* Volkera Schlöndorffa według powieści Güntera Grassa pod tym samym tytułem.

W jakim celu powracam do kraju lat dziecińczych? Próbuję zrekonstruować sztafaż pewnego doświadczenia, które wydaje mi się fundamentalne dla mojego spotkania z dziełem Tadeusza Różewicza i Güntera Grassa – zetknięcia się polskiego dziecka z niemczyzną, z niemieckością, z Niemcami. Przypomnę, że spotkania dzieci z Niemcami w czasie wojny i okupacji są treścią trzech nowel filmowych braci Różewiczów pod wspólnym tytułem kinowym *Świadectwo urodzenia* (film wszedł na ekran w październiku 1961). Niech mi będzie wolno – zachowując oczywiste proporcje – naszkicować mój osobisty epizod już w powojennych okolicznościach, w całkiem więc innej perspektywie.

W moim dzieciństwie większość rzeczy i zjawisk dawała się oswoić przez obserwację: nie dziwiły ani nowoczesne dźwigi budowlane, ani archaiczni domokrądcy z okrzykiem „noooże, noże ostrze!!!”. O tradycyjnie zagadkowe sprawy (na przykład: którą kura znosi jajko?) można było zapytać rodziców albo bardziej doświadczonych kolegów, a niektórych tajemnic nie trzeba było nawet dochodzić, bo ci doświadczeni kole-dzy sami narzucali się ze swoją wiedzą. O jedno wszakże zapytać nie potrafiłem, bo był to ten rodzaj doświadczenia, którego sens rozpoznajemy dopiero po czasie, po wielu latach. Pamiętam to dziwne, tak: dziwne, podszyte jakimś lękiem poczucie wyłączenia, wyobcowania, jakie przeżywałem w pobliskim sklepiku, zastawionym beczkami z kiszoną kapustą, z solonymi śledziami, z kwaszonymi ogórkami i z piwem, z wielkimi kostkami białego smalcu i brunatnej marmolady na ladzie. Dziś mówię o obcości, ale przecież dziecka nie stać na taką problematyzację, na taką samoświadomość. Wówczas to był jedynie lęk, a przecież nikogo nie umiałem się zapytać o powody tego lęku, bo po prostu nie wiedziałem, czego się boję. Bez większego trudu można wszystkich przekonać: boję się chodzić do piwnicy, bo tam jest ciemno, boję się, co się ze mną stanie, gdy zgaśnie świeczka... Można powiedzieć: boję się burzy. Ale jak wytłumaczyć dorosłym: lękam się chodzić do sklepiku, bo tam – co? A ja naprawdę bałem się tych szwargocących starych kobiet, które porozumiewając się ze sobą w niezrozumiały dla mnie sposób – wchodziły do kolejki przede mną. Dziś wiem, że to było moje pierwsze zetknięcie z językiem niemieckim. A ta twardo brzmiąca mowa ustawiała mnie wciąż na końcu kolejki.

Przyznaję, że nie umiałem jeszcze wtedy skojarzyć tego obco brzmiącego gadania ze słowem „Niemcy”, które przecież szybko pojawiło się w kręgu mego dzieciństwa. O Niemcach mówili i rodzice, i dziadkowie, i rówieśnicy. Ale Niemcy (równie często mówiło się „Szkopi”) byli gdzieś TAM. Tam, to znaczy w przeszłości, w latach wojny, zatem dawno, dawno temu przed moim urodzeniem (choć dziś już wiem, że dziesięć lat po wojnie – jakże to musiało być niedawno!) i t a m, to znaczy za granicą, daleko, daleko stąd. Skąd mogło mi przyjść do głowy, że Niemcy byli TU, w „tu i teraz” mego dzieciństwa! A przecież byli tuż obok. Nie chodzi mi jedynie

o te stare gdańszczanki, które gromadziły się w sklepiku i których narodowej tożsamości nie chcę teraz roztrząsać, a wcale nie wiem, czy czuły się Niemkami, i już nigdy tego się nie dowiem. Wiem natomiast, że dziko zarosły park, który ciągnął się po obu stronach lipowej alei, jaka łączyła Śródmieście z Wrzeszczem, gdzie co niedziela jeździliśmy odwiedzić Dziadków, że ten zaniedbany park to był dziczejący cmentarz, który krył groby Niemców. Ale do tej wiedzy dochodziłem długo i fragmentarycznie, gdy raz do roku ten niby park rozświetlały świeczki i znicze. Wtedy to, raz do roku, ta niewidoczna, niewidzialna granica jarzyła się z całą mocą.

Kiedyś ojciec pokazał mi klaser ze znaczkami z podobną Führera w najrozmaitszych kolorach – fioleto, ugru, ochry, indygo. Tych znaczków nie wolno jednak mi było pokazywać kolegom. Przy okazji mówił też coś o Stalinie, o Dzierżyńskim... Z jakąś szczególną emocją wypowiadał słowo Katyń. Rozumiałem tylko tyle, że muszę znać to słowo, ale nie powinienem go nigdzie powtarzać.

Nie widząc ich nigdy na własne oczy, jako dzieci czuliśmy obecność Niemców pośród nas. Pierwsze niemieckie słowa, jakie sobie przyswoiłem, pierwsze i na długi czas jedyne, brzmiały: „*Hände hoch!*”, często słyszane w filmach o wojnie, a innych filmów niż o wojnie albo w ogóle nie pokazywano, albo my nie chcieliśmy oglądać (no bo amerykańskie westerny były tylko w niedzielę, w porze mszy dla dzieci). Powtarzaliśmy „*hände hoch!*” z upodobaniem w zabawach w wojnę przy trzepakach codziennie po sto razy.

Centralnym obiektem podwórka, ważniejszym nawet niż piaskownica czy trzepak, było wyjście ewakuacyjne schronu przeciwatomowego, usytuowane na środku trawnika. Schron był naszą dumą, chełpiliśmy się tym schronem przed chłopcami ze starych kamienic, chociaż wyglądał więcej niż marnie w porównaniu z gigantycznym bunkrem z czasu wojny, który swoją kubaturą przewyższał nawet nasz czteropiętrowy blok mieszkalny. Ołowianego koloru ponury monolit, który służył teraz za magazyn wód gazowanych, wbijał się w oczy, ilekroć szło się do hali targowej czy też w kierunku Kościoła Mariackiego.

Na wyspie Ołowiance, na drugim brzegu Motławy, na szkieletach wypalonych spichlerzy bielił się wielki napis: NIGDY WIĘCEJ WOJNY! Dzięki temu transparentowi, gdy już składałem litery, dowiedziałem się w końcu, czego się boję (choć precyzyjniej należałoby powiedzieć: dowiedziałem się, w co mam wcielić swoje lęki).

Tak, ja po prostu bojąc się wojny, bałem się Niemców, a nasze podwórkowe zabawy w wojnę były nie-uświadomioną próbą rozładowania tego lęku. Tego lęku nie wyniosłem z pewnością z domu, z rodzinnego czy sąsiedzkiego kręgu (sąsiadka straszyla mnie tradycyjnie: Cygankami i kominarzami). Ten lęk był produktem mało wyrafinowanej polityki wewnętrznej Władysława Gomułki. Nie chodzi mi tu wcale o formułowane wprost z trybuny przestrogi przed „odradzającym się niemieckim rewizjonizmem” – bo to dla nas, dziesięciolatków,

były głuche zaklęcia, które niczym nie różniły się od „podnoszenia wydajności z hektara”. Myślę raczej o specyficznych zabiegach edukacyjnych, jakim nas poddawano w szkole. Dzisiaj widzę to z całą jaskrawością. Z naszych szkolnych podręczników, z lektury tak zwanych czytanek wynikało takie oto równanie: Krzyżacy to tyle co Niemcy, to tyle co hitlerowcy. Jeżeli $a = b$ i $b = c$, to $i a = c$. Z czego wynika, że nie ma różnicy między Krzyżakiem, Niemcem i hitlerowcem.

Pamiętam, że od czasu do czasu byliśmy też całymi klasami prowadzeni do kina „Bajka”, gdzie pokazywano nam filmy dokumentalne z obozów masowej zagłady (wtedy jeszcze mówiło się: obozy koncentracyjne). Pierwsze nagie ciała, jakie ujrzałem w swoim życiu na ekranie, w ogóle pierwsze moje zetknięcie z absolutną nagością – to był ten widok: obnażone martwe ciała ofiar, których odkryta ciemna płeć była nieprzyzwoicie wyolbrzymiona przez ogólne wychudzenie. To była pornografia śmierci. Pamiętam, jak dziecięca zachłanna ciekawość walczyła z przerażeniem i jakimś pierwotnym poczuciem zawstydzenia, zażenowania, które nakazywało zamykać oczy mimo pokusy, na jaką wystawiany był właśnie budzący się w nas seksualizm. Mógłbym powiedzieć: miałem dwanaście lat, „widziałem furgony porąbanych ludzi”. Po kilku latach przeczytałem to w wierszu Tadeusza Różewicza. Nie muszę już tłumaczyć, że i wczesna poezja Różewicza, tak sugestywna, została wmanipulowana w tę antyniemiecką edukację, jakiej byłem poddawany wraz z moją klasą, z moją szkołą, z moją generacją.

Rozumieją już Państwo, że cała ta opowieść służyła temu, by zilustrować jedno z podstawowych doświadczeń mego pokolenia: obciążenie kultury niemieckiej (czy wręcz niemieckojęzycznej) polską traumą wojny i okupacji. Byliśmy dziećmi Władysława Gomułki, który próbował rządzić zrusyfikowanym krajem, wywołując antyniemieckie fobie. Ale potajemnie byliśmy też dziećmi Adolfa Hitlera! Coś nam kazało kreślić znak swastyki przy każdej nadarzającej się okazji. Najpierw, na próbę, patykiem na piasku, co można było szybko zamazać butem, a potem już na murach – kredą, węglem, ułamkiem cegły, gulą śniegu. Niektórzy, lepiej wtajemniczeni, znali nawet to zakazane słowo: „*hakenkrojc*” (*Hakenkreuz*). Oglądając się, czy nikt z dorosłych nie widzi, czerpaliśmy satysfakcję z tego wykroczenia, bo że było to wykroczenie, nie mieliśmy wątpliwości. Naszym oczom i uszom narzucały się szkoła, telewizja, gazety, ale nasze ręce posłusznie wykonywały polecenia kogoś całkiem innego. Jeszcze jeden przyczynek do pytania: *Unde malum?*

Dopiero lektura pierwszej książki Günтера Grassa, a była to krótka powieść *Kot i mysz*, odsłoniła mi ukrytą mapę Gdańska. Ta mapa stanowiła palimpsest, jak nawarstwione afisze na starym słupie ogłoszeniowym. Zrozumiałem, że miasto, w którym żyję, moje miasto, ukrywa w sobie inne miasto, nie-moje-miasto. Ułamkowe obrazy zapamiętane z dzieciństwa – gotyckie litery na cmentarnych płytach, wyblakłe szyldy na starych domach, znaczki z Hitlerem – pomału zaczęły się zbiegać w jedno.



Powojenny Gdańsk. Zdjęcia z archiwum autora

Dzieciństwo z reguły stanowi czas intensywnego badania granicy: istnieje interior piaskownicy, a każdy akt jej samowolnego opuszczenia otwiera obszar eksperymentów terytorialnych: oddalenie się z własnego podwórka jest wypróbowywaniem niewidzialnej i niezdefiniowanej granicy pomiędzy „dostatecznie blisko” a „już za daleko”. Co zatem w moim dzieciństwie należało do sfery podobnych „archetypów”, a co wiązało się z czasem historycznym?

Pamiętam stały element nadmorskiego pejzażu – co krok tablica „Strefa przygraniczna”, co dwa kroki: „Teren wojskowy. Wstęp surowo wzbroniony”. Przedwojenne „od morza do morza” zamieniło się w pojałtańskie „od drutów do drutów”. Już płot oddzielający kąpielisko strzeżone od „dzikiej” plaży to były nieomal wojskowe zasieki, które niefortunny wywoływały skojarzenia z „drutami” obozów koncentracyjnych z filmów dokumentalnych, jakich nam, dzieciom, nie szczędzono od początku szkoły podstawowej. W ogóle z dzieciństwa i młodości najlepiej to właśnie pamiętam: wszędzie wokół dużo drutu kolczastego. Otoczone nim były nie tylko tereny wojskowe i strategiczne zakłady pracy, nie tylko port czy składy opałowe, ale także pracownicze ogródki działkowe, a nawet

ogródki jordanowskie. Dziś jeszcze sporo tego pozostało w zaniedbanych rejonach mego miasta

Pojęcie granicy w „państwie obozu socjalistycznego” uwikłane było nie tylko w kolczaste druty, ale w mit „zagranicy”. Z „zagranicy”, konkretnie z Niemiec Zachodnich (wtedy należało jednak pisać: Niemiecka Republika Federalna), przyszła do mnie raz pewnego paczka z czekoladą i kredkami. Czekoladę, przynajmniej, zjadłem, nie pamiętam marki ani nawet opakowania, zdaje się, że było ciemnoszafirowe, ale kredki akwarelowe mam do dzisiaj, bo prawie ich nie używałem. Jedynie co jakiś czas otwierałem wieczko i z zachwytem patrzyłem, jak równym rzędkiem spoczywają w blaszanym pudełeczku (mógłbym, jak pewien literat, opisowi tego pudełeczka poświęcić całą powieść o pojednaniu polsko-niemieckim). Nie ośmieliłbym się ich temperować – po prostu bałem się tak radykalnie przekroczyć tę granicę! Na co dzień granica świata przebiegała w sklepie „Delikatesy”, gdzie było stoisko z ARTYKUŁAMI POCHODZENIA ZAGRANICZNEGO, co oznaczało wówczas świat zachodni. Za szkłem wysokiej lady, w zasięgu wzroku kilkulatka, stały foremne, błyszczące kartoniki papierosów z podobizną wielbłąda na tle piramid. Ech, mur berliński mego dzieciństwa



Tadeusz Różewicz i Günter Grass. Fot. z archiwum autora



Pamiątkowe zdjęcie z Neptunem w tle – Zbigniew Majchrowski i Tadeusz Różewicz. Fot. z archiwum autora

był, jak widzę, całkiem atrakcyjny. Ta szyba była granicą dwóch światów: po tej stronie, w lokalnym sklepiku czy w kiosku „Ruchu”, stały szarobiałe sporty, szarobłękitne żeglarze, szarobure giewonty, które w garściach mężczyzn pijących ćwiartkę nad Motławą czy Radunią zamieniały się w pomięte ogryzki papieru; po TAMTEJ stronie – kolorowe, lśniące celofanem camele. Nigdy zresztą nie zauważyłem, by ktoś je kupował, nigdy nie widziałem, by ktoś je palił. No a skoro nikt nie ośmielał się sięgnąć po te cudowne papierosy, jakże miałem, ot tak, zużywać moje (ale jakby nie moje) cudowne kredki. Ostrzyć tępą żyłką rawa-lux? Ogryzać lakierowane końcówki? Błaznane pudełko niemoich kredek było jak te delikatesowe paczki papierosów – wyznaczało neurotyczną granicę: jednocześnie stanowiło pokusę i budziło lęk. Lęk, który nie pozwalał zawładnąć czymś zagranicznym na równi ze swojskim.

Dziś nie bez zawstydzenia konstatuję, że pudełko nie zawieruszyło się podczas żadnej z czterech przeżytych

przeprowadzek oraz że uchroniłem jego zawartość przed ciekawością moich dzieci, które dawno już opuściły domowe pielesze, a plażą można już iść nieprzerwanie, dopóki starczy sił. By dopełnić historii, muszę jednak zrelacjonować jeszcze jedno zdarzenie.

Jakoś tak na początku nowego tysiąclecia zawiozłem goszczącego w Sopocie Tadeusza Różewicza na Półwsep Helski. Było już po sezonie. Zajrzeliśmy to tu, to tam, wreszcie stanęliśmy na brzegu po stronie Zatoki Puckiej. Wrześniowe słońce odbijało się w spokojnych wodach zatoki w taki sposób, że rozproszony blask zacierał zupełnie horyzont. Widok nie miał początku ani końca. Przypominało to trochę obrazy Williama Turnera, miało jednak większą ostrość. Staliśmy w milczeniu, mrużąc oczy, ale też nie mogąc ich oderwać od tego światła. Po jakimś czasie Poeta swoim zwyczajem powiedział: „Ciekawe, prawda?” Po pauzie dodał: „Wie Pan, to tylko ta chwila, to niedługo zniknie, a tego nie da się opisać”. I znów po pauzie: „Ma granice – nieskończony”.

ZBIGNIEW MAJCHROWSKI (1955–2023) – literaturoznawca i teatrolog, pracował w Instytucie Filologii Polskiej UG. Był członkiem zespołu redakcyjnego serii wydawniczej „Transgresje” pod kierunkiem prof. Marii Janion. W ostatnim czasie opublikował książkę monograficzną *Krypta Gustawa*. W wieloautorskiej monografii *A History of Polish Theatre* (Cambridge University Press, 2022) współautor – z Włodzimierzem Szturcem – rozdziału o teatrze romantycznym. Publikowany esej pochodzi z książki, która ukaże się nakładem wydawnictwa słowo/obraz tearytoria.



Jan Paweł Gawlik. Fot. Wojciech Plewiński

MAGDALENA RASZEWSKA

Przychodzi Gawlik do teatru

Fragment przygotowywanej do publikacji pracy
Jan Paweł Gawlik i dekada Starego Teatru (1970–1980).

Przy bliższym spojrzeniu, po wielu rozmowach z krakowskimi uczestnikami życia kulturalnego, teatralnego, można zaryzykować twierdzenie, że Gawlik funkcjonował w dwóch rozdzielnych planach, dwóch środowiskach: literackim i teatralnym. O ile literaci z grubsza orientowali się, jaki jest jego byt teatralny („recenzent”, „dyrektor teatru”), o tyle w teatrze mało lub nic nie wiadano o jego związkach z „Tygodnikiem Powszechnym”, Klubem Logofagów, Stefanem Kisielewskim, Leopoldem Tyrmandem (lata czterdzieste, wczesne pięćdziesiąte), bliskiej i codziennej znajomości z Kornelem Filipowiczem i Adamem Włodkiem, czyli kręgiem Wisławy Szymborskiej, i z nią samą. Te sprawy nie miały dla aktorów Starego żadnego znaczenia, nie przekładały się na jego ocenę. Że aktorzy się tym nie interesowali, to może nie dziwić, ale zapytani o to w 2020 roku krakowscy historycy teatru wydawali się mocno zaskoczeni (nieco światła rzuciła ostatnio na te związki biografia Szymborskiej Joanny Gromek-Illg¹). W takim układzie w 1970 roku kwalifikacje Gawlika do bycia dyrektorem sceny z ogromnymi tradycjami wydawały się nieco wątpliwe, był w teatrze „człowiekiem znikąd”. Teresa Krzemień pisze wprost: „Obcy. Człowiek stamtąd”². Nikt się nie zastanawiał, kim jest ten człowiek, z jakiej tradycji się wywodzi, co ze sobą wnosi do teatru. Co prawda w 1961 wydał *Powrót do Jamy*, cenioną do dziś monografię słynnego krakowskiego kabaretu w świetnym opracowaniu graficznym Daniela Mroza, dwa lata później ukazały się szkice *Twarze teatru*, a w 1969 zebrał w tomie *Propozycje* pięć swoich sztuk, ale uważany był przede wszystkim za literata i dziennikarza, nawet nie do końca krytyka teatralnego³. W 1967 roku został kierownikiem literackim krakowskiego Teatru Rozmaitości (dzisiejszej Bagateli) i stamtąd awansował na dyrekcję Starego.

Ciekawe, kto go awansował, a przede wszystkim: dlaczego? Kraków miał trochę szczęścia do rozsądnych sekretarzy Komitetu Wojewódzkiego PZPR (choćby Lucjan Motyka w latach 1957–1964), bo to oni mieli głos decydujący, ale w 1970 sekretarzem był jeszcze Czesław Domagała, ten, do którego był zbyt podobny Bolesław Smela w *Kurdeszu Brylla*⁴. Nominacja była tajemnicza,

bo też raczej mimo plotek nie protegował go wówczas z samej góry kierownik Wydziału Kultury KC PZPR Wincenty Kraśko. Stanisław Radwan wspomina, że „był bardzo dobrze widziany i ustosunkowany”⁵. Kontekst plotek spisanych przez Orzechowskiego⁶ pozostaje więc nierozstrzygnięty. Natomiast jest pewne, że tym, który dał Gawlikowi swobodę i możliwości działania (Gawlik sam o tym pisze), zatwierdzał ryzykowny repertuar, był następcą Domagały, Józef Klasa. „Gazeta Wyborcza” trafnie chyba określiła jego miejsce w tych układankach:

PZPR-owski polityk i dyplomata. Służył za wskaźnik aktualnego kursu władz, zwłaszcza wobec dziennikarzy i środowisk artystycznych. Jeżeli szedł „w ambasadorzy” (zwykle do marginalnego dla Polski kraju), to znaczyło, że górą są zamordyści i gospodarczy dogmatycy. Gdy obejmował stanowisko w kraju, oznaczało to „odnowę” i „zielone światło” dla reform. Za Gomułki był ambasadorem na Kubie. W latach 1971–1975 był I sekretarzem Komitetu Wojewódzkiego PZPR w Krakowie i zyskał szacunek również wśród bezpartyjnych. Gdy liberalizm pierwszych lat rządów Gierka zaczął się przerażać w „propagandę sukcesu” – Klasa ponownie trafił na placówkę do Ameryki Łacińskiej, tym razem do Meksyku. W r. 1980 został kierownikiem wydziału KC PZPR ds. prasy, radia i telewizji i opowiadał się za rzeczowym traktowaniem „Solidarności”. Gdy w połowie 1981 roku zorientował się, że jego opcja przegrywa z przygotowaniami do siłowej rozprawy z „Solidarnością”, to podał się do dymisji i trafił na kompletnie nieważną placówkę w Maroku⁷.

To właśnie Klasa zezwolił na *Biesy* – pierwsze z wielkich przedstawień Wajdy, zapewne bez niego nie byłoby i *Szewców* Jarockiego i *Dziadów* Swinarskiego, na które dał Gawlikowi zgodę na jego osobistą odpowiedzialność, zapowiadając „monitorowanie” spektaklu przez „służby”.

Ale – jak się okaże – pupilkim Służb Bezpieczeństwa Gawlik nie był. Nawet nie mieli go „rozpoznanego”, bo pierwszy jego „esbecki portret” został sporządzony dopiero po objęciu dyrekcji Starego, 7 kwietnia 1970, i z punktu widzenia służb był mało pochlebny:

Jest człowiekiem bez skryzalizowanego oblicza politycznego. Dla kariery życiowej i dla pieniędzy jest gotów zawsze zmienić pracę i zainteresowania. W otoczeniu swoim dawał kilkakrotnie wyrazy niezadowolenia z aktualnej polityki partii i rządu. W twórczości swojej ucieka od zajęcia zdecydowanego stanowiska zaangażowania politycznego. Jest żonaty, lubi jednak towarzystwo innych kobiet. Z tej przyczyny prowadzi podwójne życie. Ukrywa przed żoną część swoich dochodów. Alkoholu nie nadużywa⁸.

Prezydium Rady Narodowej, powołując Gawlika na stanowisko, ocenia go odmiennie:

Łączy wykształcenie, zainteresowania, z praktyką swej pracy literackiej i gruntowną wiedzą w dziedzinie teatru. Są to walory szczególnie przydatne na proponowanym stanowisku. Z wykształcenia ekonomista i dziennikarz, a z zawodu pisarz, publicysta i krytyk teatralny. Znaczący polskiego współczesnego teatru, konsultant MKiS w dziedzinie spraw teatralnych. Wybitnie inteligentny, energiczny, posiada duże zdolności pracy z ludźmi⁹.

Zwłaszcza to ostatnie zdanie, o „zdolności pracy z ludźmi”, w świetle późniejszych zarzutów nie świadczy dobrze o orientacji władz w tej sprawie.

Między końcem dyrekcji Zygmunta Hübnera (16 października 1969) a objęciem stanowiska przez Gawlika (1 marca 1970) minęło blisko pięć miesięcy¹⁰. Nagła dymisja, bezkrólewie po odmowie powołania Jana Maciejowskiego i zaskakująca nominacja były burzliwe i szeroko komentowane. Opór był duży a nominacja, jak pokazano, dwuznaczna. Z wykształcenia ekonomista, z zawodu dziennikarz, literat... przecież „na teatrze się nie zna” – jak komentowano. Nie lubili go, pogardzali nim, jak to zazwyczaj aktorzy krytykami; najzłośliwsi, wykorzystując plotki, mówili, że teatr dostał nie dyrektora, lecz dozorcę¹¹.

Należy pamiętać, że początek lat siedemdziesiątych to jeszcze są czasy, w których dyrektorami zostają z zasady reżyserzy (zdecydowanie rzadziej aktorzy) i to już z wyrobionym „nazwiskiem”¹². Tymczasem Gawlik jako autor niegrywanych dramatów i publicysta nieszanowanego „Życia Literackiego” nie jest żadnym autorytetem, a Stary to jednak już wtedy jedna z ważniejszych polskich scen.

Gawlikowi w dodatku pamiętano i wypominano bardzo brutalne wystąpienie przeciwko Jerzemu Grotowskiemu i Ludwikowi Flaszenowi u początku Teatru 13 Rzędów w Opolu, zastanawiając się, „po co mu to było” i sugerując właśnie jakieś tajemnicze uwikłania, „sprzedanie się”, „pisanie na zamówienie”¹³.

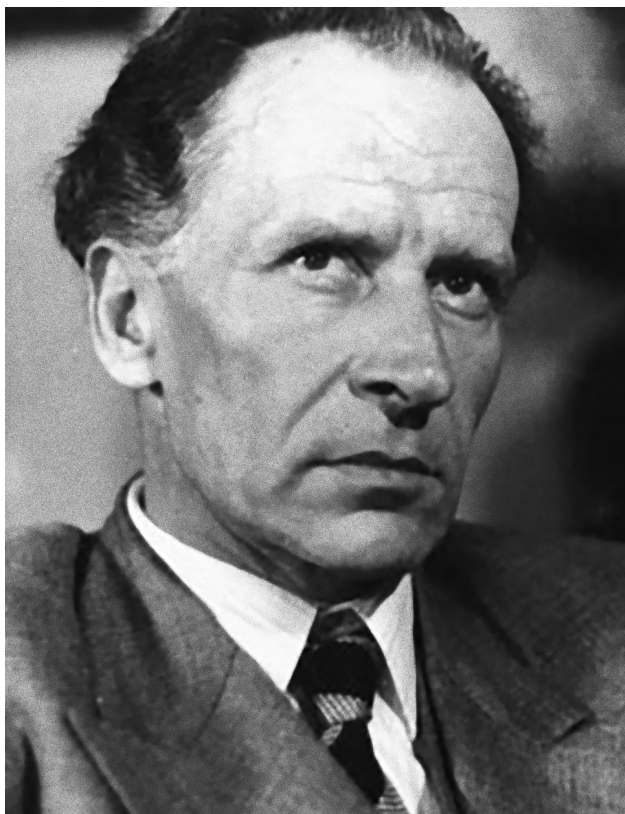
A paradoksalnie, to właśnie ten podobno „nieznający się na teatrze” Gawlik w ciągu kolejnych dziesięciu lat zapewni Staremu Teatrowi bezapelacyjne pierwszeństwo, uznanie za najlepszy teatr w kraju, ale także za jeden z najważniejszych teatralnych adresów w Europie. Dyrekcja Gawlika to, jak wszyscy wspominają, złota era Starego Teatru, najlepsze lata krakowskiej sceny,



Fot. O. Link

Towarzysz Józef KLASA urodził się w 1931 roku w rodzinie małorolnego chłopca we wsi Grobla pow. bocheński, woj. krakowskie. Po wyzwoleniu kraju rozpoczął pracę w spółdzielczości i działalność w ZMW „Wici” w powiecie bocheńskim. Studia wyższe ukończył w 1956 roku i uzyskał dyplom magistra na Wydziale Dyplomatyczno-Konsularnym Szkoły Głównej Służby Zagranicznej. Działał aktywnie w Związku Młodzieży Polskiej. Członek PZPR od 1950 roku. Działacz partyjny i państwowy. Był sekretarzem KD PZPR Warszawa-Śródmieście oraz pełnił szereg funkcji w Ministerstwie Spraw Zagranicznych i służbie dyplomatycznej, m. in. konsula generalnego PRL w Lille w północnej Francji, oraz dyrektora departamentu kadr MSZ. Ostatnio ambasador PRL w Republice Kuby.

Nota biograficzna Józefa Klasy opublikowana przez „Gazetę Krakowską” 18 lutego 1971, po objęciu przez niego funkcji I sekretarza KW PZPR w Krakowie.



Zygmunt Hübner.
www.zygmunthubner.pl



Władysław Krzeziński.
Ze zbiorów IT

tragicznie przełamanej śmiercią Konrada Swinarskiego (1975); legenda dziś żywa i coraz częściej, sentymentalnie (a często i instrumentalnie), przywoływana. Było tak nie bez sprzyjających okoliczności w ogólnopolskim życiu teatralnym – Teatr Narodowy po wyrzuceniu Dejmka cieszył się powodzeniem u publiczności, ale nie był traktowany jako poważna propozycja ideowa (Elżbieta Morawiec określiła go jako „salon z zabawkami dla dorosłych dzieci”). W połowie lat siedemdziesiątych Stary Teatr będzie już powszechnie uważany za właściwy Teatr Narodowy. Przypieczętują to „Drożdże” – nagroda tygodnika „Polityka” przyznana w 1974 dyrektorowi i reżyserom (Jarockiemu, Swinarskiemu i Wajdzie) Starego Teatru „za nowatorską działalność teatralną, która wzbudziła szeroki oddźwięk społeczny”.

Zespół artystyczny Starego Teatru w sezonie 1969/1970 był liczny (28 aktorek i 35 aktorów), zasiedziały, częściowo jeszcze od czasów Państwowych Teatrów Dramatycznych. Secesję scen w 1954 roku, w ramach decentralizacji, przeprowadził Władysław Krzeziński. Został na krótko dyrektorem, potem teatrem kierował Roman Zawistowski. Krzeziński powrócił w 1957 i do końca sezonu 1962/1963 znów pełnił obowiązki dyrektora i kierownika artystycznego¹⁴. Po Krzezińskim na pięć sezonów przyszedł Hübner.

Zasługą Krzezińskiego było zebranie w Starym T. utalantowanego zespołu aktorów, reżyserów i scenografów. Jako

człowiek o zrównoważonym charakterze, umiejący zyskać sympatię otoczenia, pozbawiony tendencji dyktatorskich, dzięki swej kulturze, taktowi i autentycznym talentom organizatorskim skonsolidował zespół, stworzył program teatru, twórczo modyfikowany przez następców. Jego dyrekcja dała początek kolejnej odnowie znaczenia Starego Teatru¹⁵.

Hübner był właśnie tym „twórczym modyfikatorem” i wprowadził Stary Teatr „na salony” – systematycznie organizował gościnne występy w Warszawie, dbał o uczestnictwo w festiwalach. „Utalentowany zespół” wzbogacił o Konrada Swinarskiego i młodych aktorów – Annę Polony, Annę Seniuk, Jana Nowickiego; sięgnął po nowoczesny repertuar, przyciągając na widownię młodą inteligencję.

Z jednej strony Gawlik obejmuje więc teatr uważany za bardzo ciekawy, z drugiej – ma wielkie problemy. W pierwszych wywiadach docenia pracę poprzedników i mówi o niej w superlatywach (wykazuje się tu zresztą sporą erudycją, sięga aż do czasów Kluszewskiego i Mieczysławskiego), ale zaczyna się od skandalu: już w czerwcu w „Echu Krakowa” Bożena Zagórska zarzuca mu marnowanie talentów aktorskich („ci niegrający są porządną solidną średnicą, nagradzaną, odznaczaną”), „niezauważanie” wielu wybitnych aktorek (a angażowanie innych „takich sobie”), obsadzanie „po uważaniu” („grupa 15 osób, która od dwóch lat nie dostała nawet najmniejszej roli. Za to inni, mniej więcej 4 aktorki i 5 aktorów grają w każdej



Sen nocy letniej, reż. Konrad Swinarski, prem. 22 lipca 1969.

Na zdjęciu: Helena Słojewska (Tytania), Stanisław Gronkowski (Spodek). Fot. Wojciech Plewiński, zbiory IT

sztuce”), zgodę na wyjazd do Warszawy „najbardziej uroczej i utalentowanej współtwórczyni sukcesów” – jej dojazdy na dogrywanie najnowszej premiery będą generować koszty „przez co i częstotliwość grania sztuki zapowiadającej się na «kasową» będzie musiała być do niej dostosowana”¹⁶.

Nazwisk w tym dość długim i szczegółowo opisującym sytuację tekście brak, ale napisany jest tak, że „cały Kraków” dokładnie wie, o kogo chodzi. I jeszcze klasyczne pytanie: „co na to SPATiF, POP i Rada Artystyczna?”. Ze SPATiF-em, organizacją partyjną i Radą Zakładową Gawlik będzie skłócony przez całą swoją dyrekcję – ignoruje ich istnienie, nie bierze pod uwagę ich zdania (nawet gdy przepisy gwarantują im prawo głosu), sekretarza Podstawowej Organizacji Partyjnej wyrzuca za drzwi, a pisma – do kosza. Odwdzięczają się pisaniem donosów i sprowadzaniem wszystkich możliwych kontroli, z nadzorem budowlanym i Inspekcją Pracy włącznie; „lokalne władze nieraz mediowały w konfliktach” – notuje donosiciel. Rządzi twardą ręką, sam decyduje o wszystkim¹⁷.

Kilka miesięcy później – ku zdumieniu wszystkich, bo to już forum ogólnopolskie – krakowski dziennikarz Jacek Stwora drukuje w „Polityce” na ten sam temat całostronicowy, ostry, napastliwy tekst, posługuje się czytelnymi inicjałami, a w końcu przyznaje, że „jednym z pokrzywdzonych aktorów jest ktoś mi bliski”¹⁸. Ale to nie tylko prywatne urazy, bo Stwora jest związany z tym samym moczarowskim ugrupowaniem co Konrad Strzelewicz (autor nagonki na Hübnera) czy Ryszard Filipiński; będzie autorem i reżyserem eReF-u. Gawlik trafił tu też pomiędzy walki różnych odłamów partyjnych, co jeszcze kilkakrotnie powróci w tej historii.

Aferę usiłuje wyciszyć w odredakcyjnym tekście branżowy „Teatr”: dziwi się „kolegom z «Polityki»”, że się wdali w sprawę, zapewne bez orientacji, o co chodzi. Usprawiedliwia działania Gawlika, który rzeczywiście dość ostro, nie zważając na teatralne „zawsze tak było”, wysłał sporo starszych i zasłużonych, ale mało już grających, na emeryturę; bo zespół był świetny, lecz zbyt liczny, nieruchawy i lekko już powyżej średniej wiekowej



Wszystko w ogrodzie, reż. Jerzy Jarocki, prem. 24 maja 1970.

Na zdjęciu: Ewa Lassek (Jenny), Margita Dukiet (Cynthia), Marek Walczewski (Ryszard), Andrzej Buszewicz (Chuck), Danuta Maksymowicz (Beryl), Zdzisław Zazula (Perry), Mirosława Dubrawska (Pani Toothe), Jerzy Bińczycki (Gilbert), Barbara Bosak (Luiza). Fot. Wojciech Plewiński, zbiory IT



Zegary, reż. Jerzy Kreczmar, prem. 27 września 1970.

Na zdjęciu Danuta Maksymowicz (Paulinka), Jerzy Nowak (Rożek). Fot. Wojciech Plewiński, zbiory IT

teatrowi potrzebnej¹⁹. Ci, którzy zostali, też nie byli pewni, co się wydarzy: „Nie wiedzieliśmy, co będzie po odejściu ukochanego dyrektora, Hübnera, który musiał zrezygnować z posady ze względu na nieprzychylność ówczesnej władzy. Kiedy dowiedzieliśmy się, że zastąpi go Gawlik, byliśmy najeżeni” – mówi w jednym z wywiadów Anna Polony. – „Znaliśmy go, był krytykiem”²⁰.

Środowisko przygląda się temu z dużą nieufnością, z pewnym zainteresowaniem i coraz większym zaskoczeniem: Gawlik radzi sobie dobrze, coraz lepiej i ciekawiej, a co najważniejsze – niebanalnie. *Sen nocy letniej* Shakespeare’a/Swinarskiego, *Wszystko w ogrodzie* Albeego/Jarockiego, *Zegary* Łubieńskiego/Kreczmar, *Uciekła mi przepióreczka...* Żeromskiego/Minca, *Król Mięsopest* Rymkiewicza/Hussakowskiego; Korzeniewski pracuje nad *Tragicznymi dziejami doktora Fausta* Marlowe’a. W zespole aktorskim pojawiają się młodzi wychowankowie krakowskiej PWST: Anna Dymna, Tadeusz Huk, Wojciech Pszoniak, Jerzy Stuhr, Jerzy Trela, Teresa Budzisz-Krzyżanowska; z protekcji Jarockiego – warszawscy dyplomanci: Joanna Żółkowska i Jerzy Radziwiłowicz. Co ich uskrzydliło? *Sędziowie* i *Kłótnia* Wyspiańskiego/Swinarskiego, pokazywane zachwyconej publiczności już w momencie bezkrólewia na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych? Czy lipcowa (22 lipca 1970) premiera *Snu nocy letniej*? Systematyczna praca Jarockiego? Dość szybko okazało się, że Gawlik nie chce niszczyć tradycji Starego.

Zależało mu na repertuarze, ściągnięciu najlepszych aktorów i najwybitniejszych reżyserów. Na początku nie byłam pewna, jak będzie wyglądał teatr pod kierownictwem Gawlika. Patrzyłam na to wszystko z niepokojem – dodaje Anna Polony. – Gawlik dbał o rangę Teatru. Kontynuował to, co

zaczęli jego poprzednicy – czyli linię krytyczną wobec istniejącej rzeczywistości – podkreśla. Nie burzył tego, co zastał. Potrafił uszanować tradycję – mówi Jerzy Trela. – Zależało mu na repertuarze, na obliczu teatru. Chciał mieć najlepszych reżyserów i aktorów. Angażował nowe pokolenie aktorów. Był krytykiem, więc dobrze znał środowisko, wyłapywał tych bardziej utalentowanych. Sam stworzył część aktorskiej elity tamtych czasów – nie tylko teatralnej, ale także filmowej. Ale także zapewnił teatrowi różnorodnych reżyserów, najlepszych w Polsce. Według Józefa Opalskiego nie bał się nowości i ryzyka, miał świetną intuicję co do artystów, z którymi współpracował²¹.

Stanisław Radwan, uczestnik i świadek kompetentny (aczkolwiek nie zawsze precyzyjny) pisze wprost, że

jako krytyk wiedział, co się dzieje w teatrze. Jeżeli nawet nie do końca wiedział, to był na tyle sprytny, żeby wyczuć, co jest grane. Hołubił linię wyznaczoną przez Hübnera, dobrze wiedział, jaka siła jest w zespole Starego Teatru, i że nie wolno naruszać tej struktury. Do pewnego czasu, według mojej oceny, był świetnym dyrektorem. Naprawdę pozwalała majstrom robić to, co chcieli²².

Zauważmy: mówią to wszystko z perspektywy wielu lat. Krakowski dziennikarz, o dwa pokolenia młodszy, więc raczej nie do końca wtajemniczony w zaszłości i zależności, zauważa zdziwiony (oburzony?) po pogrzebie:

Zmarł człowiek, któremu Stary Teatr zawdzięcza swą najwspanialszą dekadę. A jednak nie znalazło się dlań miejsce w Alei Zasłużonych... Zaskakujące też, a chciałoby się użyć

mocniejszego słowa, że nikt nad jego grobem nie powiedział słowa. I nawet nie myślę o obecnie kierującym narodową sceną, on jej tradycję nadto lekceważy, ale o aktorach (a był nawet lider niegdysiejszej Odnowy), którzy dyrektorowi Gawlikowi tyle zawdzięczają. Cóż, został sam i po śmierci²³.

Tadeusz Nyczek znający tę „złotą dekadę” z autopsji, towarzyszący krakowskiemu teatrowi od kilkudziesięciu lat, zaprzyjaźniony z aktorami, komentuje:

był najbardziej nienawidzonym dyrektorem. Miał świra na punkcie tego teatru, a oni traktowali go źle, choć dawał im wszystko. Zespół wywiózł na taczkach dyrektora, który stworzył znakomity teatr²⁴.

„Pozwalał majstrom robić to, co chcieli” – bo sam się jeszcze na teatrze jako instytucji nie znał. Zupełnie nie miał pojęcia, czego się po tych „majstrach” spodziewać, co mogą zrobić (i z jakim skutkiem)²⁵, ale pokochał ten teatr i dla sukcesu był gotów na wielkie ryzyko – mimo że bał się konsekwencji. Donosiciele SB komentowali, że był gotów na wiele nie dla dobra kultury i sukcesu teatru, lecz dla własnej kariery: „typ karierowicza nieprzebierającego w środkach mogących mu zapewnić pieniądze i uznanie”²⁶. Bo do tej pory ta kariera chyba nie układała się na miarę jego ambicji (z Muzeum Narodowego go zwolniono z powodu redukcji etatów, Machejek w „Życiu Literackim” przeniósł go z etatu „na współpracę”). Jej przedstawiony tu wcześniej przebieg pozwala zrozumieć, kim był Gawlik w momencie obejmowania dyrektury Starego Teatru, co uformowało jego myślenie o świecie (szerzej) i o teatrze (w różnych aspektach). Opisz ten moment po latach ogromnie sentymentalnie:



Król Mięsopest, reż. Bogdan Hussakowski prem. 11 października 1970. Ewa Ciepiela (Rosalinda), Zofia Więclawówna (Florinda), Anna Dziadyk (Kasia; debiut Anny Dymnej, jeszcze studentki PWST). Fot. Wojciech Plewiński, zbiory IT

Wszystko zaś początek wzięło ze sceny Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, gdy grano tam *Pigmaliona* z Niwińską, Kurnakowiczem, Mrożewskim, Dąbrowskim, Nowakowskim, Meresem, Gellą i Brylińską, a *Tysięcem walecznych* Rojewskiego – już nie pamiętam z kim oprócz Jabłońskiego – za dyktacji Henryka Szletyńskiego usiłowano pchnąć polski teatr na nowe tory. Byłem jednym z tego tysiąca! Jednym z tych, co okazali się waleczni, nie pamiętam tylko, w jakiej sprawie! Gdzie więc mogę, piszę i przypominam: grałem – he, he! – z samym Kurnakowiczem²⁷.

Długa droga od statysty w „Słowaku” do dyrektora Starego (a w końcu kariery – i dyrektora „Słowaka”).

Właśnie... Warto może zauważyć, że Kraków wówczas przeżył teatralne trzęsienie ziemi w większym wymiarze. To nie tylko skomplikowany sezon 1969/1970 w Starym Teatrze, nie tylko odejście po pięcioletniej dyktacji Hübnera i zaskakująca nominacja Gawlika, ale także szykowana, dyskutowana przez dwa sezony, zmiana w Teatrze im. Słowackiego: po siedemnastoletniej dyktacji Bronisława Dąbrowskiego teatr objęli od sezonu 1972/1973 Krystyna Skuszanka i Jerzy Krasowski. Gawlik stracił swoją dyktację w Starym 3 grudnia 1980, Krasowscy niecałe pół roku później, 24 kwietnia 1981, również z powodu buntu aktorów. Po latach dominacji (z czasem zresztą coraz słabszej) teatru z pl. św. Ducha ciężar życia teatralnego w latach siedemdziesiątych przeniósł się na pl. Szczępański; teatr Krasowskich nie stał się dla niego twórczym odniesieniem, konkurencją. Przedstawienia, nawet obiektywnie bardzo dobre, ważne, zostawały w cieniu dokonań Starego. Oczywiście oba teatry, obie dyktacje musiały znaleźć jakieś *modus vivendi*, ale zwycięstwo jednej strony i kompleksy drugiej były cały czas czytelne i oczywiste.



Tragiczne dzieje doktora Fausta, reż. Bohdan Korzeniewski, prem. 7 lutego 1971. Jerzy Treła (Korneliusz), Jan Nowicki (Faust), Wojciech Ruskowski (Waldes). Fot. Wojciech Plewiński, zbiory IT

Przypisy

- 1 Joanna Gromek-Illeg, *Szyborska. Znaki szczególne. Biografia wewnętrzna*, dz. cyt.
- 2 *Lubię hazard mówi Jan Paweł Gawlik. Rozmawia Teresa Krzemiń*, „Kierunki” 1973, nr 24, s. 1 i 8.
- 3 Recenzje pisywał systematycznie w kieleckim „Słowie Ludu” i okazjonalnie w „Życiu Literackim”, w którym uprawiał też publicystykę i reportaże; okresowo był tam na etacie.
- 4 Zob. Magdalena Raszewska, *Władza i teatr*, „Pamiętnik Teatralny” 2018, z. 1–2, s. 59–82.
- 5 Zob. Stanisław Radwan, *Zagram ci to kiedyś. Stanisław Radwan w rozmowie z Jerzym Illgiem*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2018, s. 380–383. Formalnie, na stanowisko dyrektora i kierownika artystycznego powołało go Prezydium Rady Narodowej w Krakowie (w porozumieniu z MKiS) uchwałą nr 61711/70 z 2 marca 1970.
- 6 Od redakcji: zob. Krzysztof Orzechowski, *Pro memoria...*, „Dziennik Teatralny” [online], 8 kwietnia 2017, http://www.dziennikteatralny.pl/nowa_grafika/public/artykuly/pro-memoria.html, dostęp: 15 grudnia 2023. Autorka odnosi się bezpośrednio do tego tekstu we wcześniejszej parti swojej pracy.
- 7 *Józef Klasa*, Wyborcza.pl, 3 czerwca 2009, [online], <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,42699,6681559,jozef-klasa.html>, dostęp: 15 grudnia 2020.
- 8 Akta BU IPN. Wątek życia prywatnego będzie się w esbeckich aktach przejawiał zarówno w donosach, jak i podejmowanych akcjach (kontrola korespondencji), także w „charakterystykach sylwetki”, sporządzanych przez prowadzących sprawę.
- 9 Akta w Dziale Rękopisów Biblioteki Uniwersytetu Jagiellońskiego, przybytki 79/18.
- 10 Zawierania wokół tej dyrektorskiej zmiany, jej długotrwałość i dziwne przypadki, opisałam szczegółowo w przywoływanym wyżej tekście. Koryguję teraz tylko datę objęcia dyrekcji przez Gawlika.
- 11 Zmiana nazwiska krążyła po Krakowie jako plotka. Ożyła po jego śmierci, gdy odkryto, że został pochowany na Cmentarzu Rakowickim w grobie nieznanego nikomu Genowefy Dozorcow.
- 12 Pisząc „dyrektorami”, mam na myśli artystów kierujących teatrami, niezależnie od tego, czy pełnili funkcję „dyrektora” czy „kierownika artystycznego”.
- 13 Gawlik wydrukował w „Życiu Literackim” (1959, nr 40) agresywny tekst przeciwko ogłoszonym już planom Grotowskiego i Flaszena, dyskredytujący także Opole jako miejsce tak niestosownych eksperymentów (za małe, za prowincjonalne, za głupie). Podpierał się przy tym tekstem Jana Gałuszki w „Odrze” (1959, nr 40). Opublikowane jednocześnie sprawiały wrażenie zorganizowanej kampanii. Całą sprawę opisuje Agnieszka Wójtowicz w swojej pracy *Od „Orfeusza” do „Studium o Hamlecie”. Teatr 13 Rzędów w Opolu (1959–1964)*, Wrocław 2004. Teatr wziął odwet, wprowadzając do *Orfeusza* Jeana Cocteau postać Komisarza Policji Jana Pawła Gawlika. Po latach Gawlik opowie o tym w wywiadzie Krystynie Nastulance i nazwie ten paszkwil „nieprzebiegającym w słowach pamfletem”, stwierdzając zresztą, że na jego stosunek do teatru wpłynęła w zasadniczym stopniu właśnie doktryna Grotowskiego, mówiąca o dwupodmiotowości teatru, tworzeniu go zarówno przez aktorów, jak i publiczność (*Elitarność dla wszystkich*, „Polityka” 1976, nr 9).
- 14 W latach 1946–1954 Stary Teatr i Teatr im. Juliusza Słowackiego działały pod wspólną dyrekcją, od 1949 jako jedno przedsiębiorstwo państwowe (podobnie jak teatry w Szczecinie, Wrocławiu i Poznaniu).
- 15 *Krzemiński Władysław*, hasło [w:] *Słownik biograficzny teatru polskiego 1900–1980*, t. II, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1994, wersja cyfrowa na: <https://encyklopediateatru.pl/autorzy/665/wladyslaw-krzeminski>.
- 16 Zob. Bożena Zagórska, *Kiedy aktor przychodzi do teatru tylko po myśl*, „Echo Krakowa” z 30 czerwca 1970 (nr 151).
- 17 Wykorzystuję w tekście rozmowy z pracownikami teatru w tamtych latach (zarówno z zespołu aktorskiego, jak i innych), którzy zechcieli pozostać anonimowi, oraz wiedzę z zachowanych w różnych archiwach pism, skarg i donosów.
- 18 Jacek Stwora, *Teatr Stary czy teatr chory*, „Polityka” 1971, nr 14. „Materiał ten był tak absurdalny i maniackalny przy okazji, że niespodziewanie – zyskał mi wielu sojuszników, a nawet przyjaciół. I chociaż nikomu z tej czwórki włos z głowy i nie spadł – zostałem już na zawsze krwawym tyranem” – skomentował po latach Gawlik. Nie wróżyło mu to dobrze, ale zrobiło *publicity*, zwracając na Stary uwagę. Jerzy Timoszewicz zanotował w dzienniku: „4 kwietnia 1971. Lektura czasopism. Idiotyczny, demagogiczny artykuł Stwory w «Polityce» o T. Starym. Nie ocenia działalności artystycznej, wymyśla Gawlikowi od magistrów. Artykuł szkodliwy, bo wprowadza w błąd ludzi spoza środowiska, a poza tym, co za bzdura napadać na T. Stary wobec całkowitej degrengolady scen warszawskich”.
- 19 Zob. niesygnowany artykuł wstępny, „Teatr” 1971, nr 5.
- 20 Katarzyna Kojzer, dz. cyt.
- 21 Tamże.
- 22 Stanisław Radwan, *Zagram ci to kiedyś*, dz. cyt.
- 23 Waclaw Krupiński, *Dyrektor samotny i po śmierci*, „Dziennik Polski” [online] z 1 kwietnia 2017, <https://dziennikpolski24.pl/dyrektor-samotny-i-po-smierci/ar/11942943>, dostęp: 15 grudnia 2023.
- 24 Zob. wypowiedź w panelu *Reducie na stulecie: fenomen zespołu teatralnego*. Zapis dyskusji w Instytucie Teatralnym 25 maja 2019, https://www.youtube.com/watch?v=TYTZF_EltPE, dostęp: 15 grudnia 2023.
- 25 Obrazuje to opowieść Tadeusza Nyczka o premierze *Wesela* w reżyserii Grzegorzewskiego (1977): siedział obok Gawlika i w przerwie usłyszał: „Ja pana bardzo przepraszam za to, co pan tu oglądał”. Zob. przypis 31.
- 26 Akta BU IPN, sprawy obiektowe „Szachownica” i „Arlekin”.
- 27 Jan Paweł Gawlik, *Okolice...*, dz. cyt., s. 62–63.

MAGDALENA RASZEWSKA – profesor, historyk teatru, autorka książek *Teatr Narodowy 1949–2004*, Warszawa 2005, *Dziady Dejmka*, Warszawa 2008, *30 x WST. Warszawskie Spotkania Teatralne 1965–2010*, Warszawa 2011 [wersja cyfrowa], *Ryszarda Hanin. Historia nieoczywista*, Warszawa 2016, *Dejmek*, Warszawa 2021; wykład na Wydziale Scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. ORCID: 0000-0003-3877-9518

ZENON BUTKIEWICZ

Egzamin

Fragment większego tekstu poświęconego dramatom Jana Pawła Gawlika
(w przygotowaniu).

Dlaczego *Egzamin*?

W latach PRL-u na wszystkich szczeblach władzy niepodzielnie rządili sekretarze Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. Jednak „rzeczywistość przedstawiana” w literaturze, filmie czy teatrze rzadko zdradzała ich prawdziwą obecność w życiu społecznym. Realistyczny obraz był praktycznie niemożliwy do pokazania, a politycznie poprawne obrazki nie mogły liczyć na szersze zainteresowanie.

Zdarzył się jednak przypadek, że sztuka teatralna, w której jedną z głównych postaci był sekretarz partii, stała się znaczącym wydarzeniem teatralnym, docenionym przez krytykę, a probowanym przez publiczność, budzącym żywe, autentyczne dyskusje.

Sztuka ta to *Egzamin* Jana Pawła Gawlika, który w drugiej połowie lat siedemdziesiątych przeszedł przez duże i małe sceny polskiego teatru, bijąc rekordy frekwencyjne. Ten fakt zadziwił mnie przed laty i zadziwia do dziś, spróbowałem więc opisać, jak rozwijała się teatralna historia *Egzaminu*, znaleźć odpowiedzi na pytania, spłot jakich okoliczności wyniósł utwór Gawlika na wyżyny zainteresowania i co sprawiło, że *Egzamin*, jak szybko zdobył powodzenie, tak prędko popadł w zapomnienie.

Temat ten stał się, naturalną kolejną rzeczą, okazją do przypomnienia, dramaturgii Jana Pawła Gawlika. Lista inscenizacji jego utworów jest całkiem spora, a ich losy sceniczne ciekawie odbijają historię społeczno-polityczno-teatralną tamtego czasu.

Dzieło

Egzamin powstał w 1964 roku. Treść utworu nie jest skomplikowana, fabuła w pełni realistyczna, język prosty, potoczny. Rzecz dzieje się w niewielkim powiatowym miasteczku. Obserwujemy przebieg obrad Rady Pedagogicznej, oceniającej uczniów klasy maturalnej. Wszystko biegnie utartym torem do momentu, w którym młoda polonistka, Chlebowska, oświadcza, że jedyną z uczennic postawi ocenę niedostateczną, co skutkuje

niedopuszczeniem do matury. Może nie stanowiłoby to wielkiego problem, ale ta uczennica to Malawska, córka miejscowego sekretarza partii. Grono nauczycieli – z dyrektorem na czele – próbuje wszelkimi sposobami wywrzeć nacisk na polonistkę, aby zmieniła ocenę: „Liczą się także okoliczności uboczne i jeśli kiedykolwiek zechce pani być dobrą nauczycielką – musi się pani z nimi liczyć”. Oficjalnie postawa Rady Pedagogicznej wobec nauczycielki jest jednolita, jednak „prywatnie” dość zróżnicowana. Jedni „na boku” zapewniają ją o swoim podziwie: „pani jest bardzo odważna pani Krysiu, moralnie się z panią solidaryzuję”. Inni pragmatycznie doradzają „rozsądne zachowanie”: „dać jej, co tam podłeci, i spokój”. Niektórzy przywołują lokalne uwarunkowania: „żyjemy w małym prowincjonalnym miasteczku, wszyscy się tu znają”. Wyrażane są też cynicznie brzmiące opinie: „Nigdy uczeń na tyle nie może nie umieć, aby przy odrobinie dobrej woli, mądry, doświadczony pedagog nie mógł mu postawić dostatecznego stopnia”. Część z grona zdecydowanie popiera dyrektora, uważając, że postawa Chlebowskiej to zwykłe wicherzycielstwo młodej osoby: „za moich czasów nie do pomyślenia było, aby młoda nauczycielka, praktykantka właściwie, oponowała z takim tupetem”. Padają epitety: „awanturница, rozrabiająca”, „jej działania mogą tylko zaszkodzić szkole”. Osoby wspierające dyrektora mają pod ręką całą paletę demagogicznych argumentów, wśród których pada i taki, że „dwójka” dla Malawskiej to uderzenie w Malawskiego. A jak konstatuje nauczyciel historii: „uderzenie w Malawskiego jest uderzeniem w partię i nic się na to nie poradzi”. Dyrektor wzmacnia jeszcze opinię nauczyciela: „partia nie może sobie pozwolić na takie afronty”. Przywoływany w dyskusji sekretarz Malawski urasta do rozmiarów wszechmogącego, autokratycznego despoty trzęsącego miasteczkiem, któremu człowiek rozsądny nie będzie się, w imię rozsądku właśnie, przeciwstawiał. Krystyna Chlebowska pozostaje nieugięta, zgadza się jedynie na egzamin komisyjny przed całą Radą. W trakcie egzaminu córka sekretarza jawi się jako dość bezczelna nastolatka, przyzwyczajona do taryfy ulgowej, z jaką zawsze



Szkoła podstawowa w latach 1960–1968. Na zdjęciach Szkoła Podstawowa nr 89 im. Stefana Żeromskiego przy ul. Kowelskiej w Warszawie. Fot. Zbyszko Siemaszko, Archiwum Fotograficzne Zbyszka Siemaszki w zbiorach NAC

była traktowana. Egzamin potwierdza w pełni ocenę wystawioną przez polonistkę. Następnego dnia, po kolejnej serii „serdecznych” nacisków koleżeńskich ze strony „życzliwych”, które nadal nie przynoszą skutku, zjawia się w szkole Naczelnik z Wydziału Oświaty, zwierzchnik szkoły. Najpierw szantażem na tle obyczajowym stara się wymusić na nauczycielce zmianę oceny. Kiedy i to nie pomaga, wręcza jej wymówienie z pracy z końcem roku szkolnego. Nauczycielka nadal pozostaje przy swoim. W tym miejscu następuje zwrot akcji. W szkole pojawia się niespodziewanie mityczny sekretarz Malawski, przytulnie witany przez Dyrektora. On jednak chce rozmawiać tylko z nauczycielką. Podczas długiej, spokojnej rozmowy z Chlebowską Malawski okazuje się sympatycznym i przede wszystkim otwartym na argumenty człowiekiem. Najpierw, wykazując ojcowską troskę, stara się przekonać Chlebowską perswazją. Docieka, czy nic naprawdę nie da się zrobić. Chlebowska wytyka mu, że przez dwa lata nie interesował się postęпами córki w szkole. Swoją brak zainteresowania Malawski wyjaśnia w ten sposób, że otrzymywał uspokajające informacje od Dyrektora, że żadnych problemów z nauką córka nie ma. Chlebowska i Malawski nawiązują w rozmowie nic porozumienia. „Zupełnie inaczej sobie pana wyobrażałam” – konstatuje nauczycielka. Malawski odpowiada jej tym samym: „ja też inaczej panią sobie wyobrażałem”. Widząc w nauczycielce partnerkę do poważnej rozmowy, opowiada jej o swojej wizji rozwoju miasta, o planach budowy dużego kompleksu obiektów: „coś na kształt wielkiego domu kultury [...], kto wie może atrakcyjniejszy niż w innych miastach? Pływalnia, boiska, świetlice, zespoły zainteresowań, kluby... Przy tym kawiarnia, kino, osobna, jeśli się uda, sala dla teatru... Mam już obiecane kredyty”. „Buduje pan zamki na lodzie” – powątpiewa Chlebowska. „Gdybym budował fabrykę, uwierzyłaby pani bez słowa” – riposta Malawskiego trafnie oddaje ówczesne realia inwestycji w sferze kultury. „Spotkamy się jeszcze mam nadzieję przy jakiejś okazji?” – żegna się z nauczycielką Malawski. Chlebowska, choć w rękę trzyma wymówienie z pracy, nie wspomina o tym sekretarzowi.

W pokoju nauczycielskim tymczasem rozpoczynają się przygotowania do małej uroczystości z okazji imienin dyrektora. Do szkoły przybywa jednak kolejny gość, tym razem jest to wysłannik z jednostki nadrzędnej – Wizytator z kuratorium. Prosi Chlebowską „na rozmowę”, która odbywa się poza sceną, w gabinecie dyrektora. Kiedy rozmawiają, do szkoły dostarczony zostaje bukiet kwiatów. Dyrektor żywo reaguje, sądząc, iż kwiaty przeznaczone są dla niego. Okazuje się, że są wraz z listem adresowane do Chlebowskiej. Wszyscy przyjmują ten fakt z ulgą, rozumiejąc, że sekretarz pogodził się z oceną niedostateczną córki. Grono pedagogiczne opanowuje uczucie ulgi. „Przekonała partię” – triumfalnie oświadcza historyk, najbardziej oportunistyczna postać wśród nauczycieli. Dyrektor mityguje podwładnego: „Partii nie trzeba było przekonywać, kolego. Wszyscy odnieśliśmy zwycięstwo” – wtóruje mu nauczycielka, która nieśmiało wspierała

Chlebowską. Jednak prawdziwa konsternacja następuje, kiedy po zakończonej rozmowie z wysłannikiem z kuratorium Chlebowska oświadcza nauczycielom, że zdecydowała się zmienić ocenę na dostateczną. „Odchodzę, podpiszę ten stopień, ale czy to coś zmieni, czy da się ukryć prawdę?” – mówi wychodząc. Dyrektor wznosi toast imieninowy, część nauczycieli jednak go nie podejmuje i opuszcza pokój nauczycielski, w którym pojawia się delegacja uczniów z imieninowymi życzeniami. „Żadne z nas nie zapomni” – recytują wyuczone formułki – „tego ładunku rzetelności i powagi, szacunku dla prawdy i poważania dla uczciwej twórczej pracy – jakie wpajałeś nam przez lata naszej nauki swoim słowem, a przede wszystkim – swoim przykładem”. Koniec. Kurtyna.

Chlebowska skapitulowała? przegrała? ugięła się? przekroczyła granice możliwego kompromisu? Czy wprost przeciwnie – jej postawa obnażyła patologie środowiska i być może w ogóle życia społecznego, hipokryzję oponentów, ich tchórzostwo i dwulicowość? – te pytania będą towarzyszyły *Egzaminowi* w drodze przez sceny polskich teatrów.

Obsada *Egzaminu* jest rozbudowana – 16 ról, w tym jedenastoosobowe grono pedagogiczne oraz kilkoro statystów. Osiem ról dla kobiet w różnym wieku to niezaprzeczalny walor z punktu widzenia dyrektora teatru, czyli przydziału zadań dla zespołu artystycznego. Akcję Gawlik konstruuje na zasadzie reportażu scenicznego. Przedstawione zdarzenia trwają dwa dni. Można nawet określić daty dzienne: 7 i 8 maja – imieniny Stanisława – dyrektora szkoły. Posiedzenie grona nauczycielskiego jest przedstawione z zachowaniem realiów możliwych do pokazania w teatrze. W dialogach sprawy zawodowe i prywatne zgrabnie się przeplatają. Ograniczenie akcji do jednego miejsca, krótkiego czasu i jednego wątku jest nawiązaniem do klasycznych trzech jedności. Być może inspirację dla autora stanowił także film Davida Lumeta *Dwunastu gniewnych ludzi*, który wszedł na ekrany polskich kin krótko przed powstaniem *Egzaminu*. Ta inspiracja, zresztą nie do końca oczywista, jest na pewno mniej ważna od tropów, które umieścił autor w samym dramacie. Gawlik wyraźnie je akcentuje. To przede wszystkim Żeromski. W postawie Chlebowskiej odbijają się cechy Judyma, Siłaczki. Bohaterka, odmawiając zmiany oceny, cytuje – wszak jest polonistką – credo Przełęckiego z dramatu *Uciekła mi przepióreczka*: „Takie są moje obyczaje”. Pierwsze pytanie, jakie otrzymuje egzaminowana uczennica, dotyczy właśnie tego tekstu Żeromskiego – uczennica przekręca zresztą tytuł, mówiąc *Uciekła nam przepióreczka*. Na pytanie o wielkiego aktora, dzięki któremu utwór ten zyskał znaczną popularność, odpowiada: Holo-ubek. Oczekowaną odpowiedzią zapewne jest nazwisko Juliusza Osterwy. Dalsze pytania, jednocześnie punkty odniesienia podsufwane przez autora, to pytania o Stanisława Wyspiańskiego i *Wesele*, o wybitne osobowości polskiego oświecenia – Hugona Kołłątaję, Stanisława Staszica, Stanisława Konarskiego, o te postaci uosabiające etos postawy obywatelskiej, której ducha tak bardzo

w gronie bohaterów *Egzaminu* nie dostaje. I jeszcze jedno odniesienie – postawa wizjonera, trochę samotnika, który w służbie społeczeństwu odsuwa na bok wartości życia osobistego. Takim jest wszak sekretarz Malawski. Przełęcki widział wielkie Porębiany, zaś sekretarz rozwija przed Chlebowską wizję z rozmachem pomyślanego osiedla kultury i traci z oczu sprawy osobiste. Mamy zatem finał podobny do *Przepióreczki*. Zarówno Przełęcki, jak i Chlebowska, odchodzą, ale osąd tego, czy przegrali obaj autorzy, pozostawiają widzom. Śmiało i wysoko zatem sięgał Gawlik.

Dziś z pewnością te wszystkie odniesienia są dużo trudniejsze do odczytania niż w czasach, kiedy utwór powstawał, czy dekadę później, kiedy odnosił sukcesy sceniczne. Aczkolwiek w latach siedemdziesiątych sztuka Żeromskiego trafiała jeszcze na sceny teatralne. Sam Gawlik już w pierwszym roku swej dykcji w Starym Teatrze w Krakowie wprowadził *Przepióreczkę* do repertuaru¹. Wystawiono ją między innymi w teatrach, w których grano też *Egzamin*: w Teatrze Ochoty w Warszawie, a także na scenach Sosnowca, Olsztyna, Rzeszowa, Białegostoku i Lublina. Dwukrotnie w tej dekadzie dzieło Żeromskiego pokazano w Teatrze Telewizji z ciekawymi rolami Adolfa Chronickiego i Zbigniewa Zapasiewicza

jako Przełęckiego. Dziś sztuka Żeromskiego i postać Przełęckiego są zapomniani, choć z Żeromskiego w lekturach szkolnych bodaj *Ludzie bezdomni* i *Siłaczka* nadal pozostają.

Afera

W 1965 roku *Egzaminem* zainteresował się dyrektor bydgoskiego Teatru Polskiego Zygmunt Wojdan, który starał się wcześniej i później na małej scenie swojego teatru prezentować współczesną polską dramaturgię. Już w pierwszym sezonie swojej dykcji (1964/1965) wpadł z tego powodu w spore tarapaty. Wojdan postanowił bowiem po raz pierwszy w Bydgoszczy wystawić uznanego już wtedy autora – Sławomira Mrożka. Wybór padł na *Tango*, nową sztukę, wydrukowaną w „Dialogu” w grudniu 1964 roku. Praw do pierwszej realizacji Mroźek, nieformalnie co prawda, udzielił Erwinowi Axerowi i kierowanemu przez niego warszawskiemu Teatrowi Współczesnemu, jednakże termin premiery w Warszawie odsuwał się coraz dalej. „...odkładanie terminów u Ciebie popieram” – pisał Mroźek do Axera – „bo robisz to tylko ze względu na sztukę [...] jeżeli odkładasz, to widocznie tak jest lepiej”². Wojdan uznał, że nie może czekać. Chciał mieć zapewne,



IAN PAWEŁ GAWLIK urodził się we Lwowie 3.V.1924 r. Studiował ekonomię i nauki polityczne. Jest autorem dwóch książek: „Powrotu do jamy” (1961 r.), rzeczy o Zielonym Baloniku i zbioru szkiców krytycznych o współczesnych aktorach polskich pt. „Twarze teatru”, oraz trzech sztuk teatralnych: „Portretu” (1961 r.), „Tani” (1962 r.) i „Pokusy” (1963 r.). Jest współredaktorem krakowskiego „Życia Literackiego”, dorywczo współpracuje także z prasą kulturalną innych środowisk. Obok krytyki teatralnej zajmuje się również publicystyką społeczną. „Pokusy” i „Portret” grane były w Zielonej Górze.

2

Od autora

Gdy pytają mnie o czym traktuje kolejna sztuka — miłą stropioną. Młeczenie to, obok zrozumiałej niechęci do mówienia o sobie inaczej niż poprzez gotowy już, oddalający się właśnie utwór, kryje spora rzetelnej nieświadomości. Nie wiem. Wiem, co chciałem napisać, ale sztyf ten, wpisany w dialog i sytuację, wymaga cierpliwości i dobrej woli — a jako przedmiot gry, jako dodatkowo toczy się jeszcze między sprawcą a odbiorcą, nie powinien być ujawniony zbyt wczesnie. Nie wiadomo ponadto co z niego zostało. Sama czytelność przekazu może okazać się problematyczna, lepiej nie sprzedawać wypadków. Odbiorca mógłby poczuć się zawiedziony, albo wręcz oszukany, a nawet gdyby nie grałby Mu podobne przykości — jest człowiekiem dorosłym i ma niewątpliwe prawo do własnych interpretacji. Autor jako ewentualny suster tych rozważań, postępujący się z zewnątrz językiem z natury rzeczy różniącym się od języka utworu, wydaje się najmniej stosownym przewodnikiem po zamierzeniach i intencjach własnego utworu i to nie tylko dlatego, że autorzy — jako gatunek — mają niebezpieczną skłonność do przecenienia własnego dzieła, ale także dlatego, że często — nie wiele o nim wiedzą. Dramat, powieść, wiersz, ledwie zrodzone w udreće, zaczynają być własnym życiem: ludzie postronni często więcej o nich wiedzą niż ojciec lub matka — co zdarza się zresztą nie tylko w literaturze.

Dlatego mówię „nie wiem”, bo nie zabawiejszego nad autora, wygłaszającego uczone egzegezy rzekomych głębi, zawartych w prezentowanym utworze, których odbiorca mimo najlepszych chęci wytropić nie może. Wolaliby, aby utwór mój nie był jeszcze jedną ilustracją tego schematu i aby wszystko, co ustawałem w nim przekazać, powiedziane zostało raczej wprost — ze sceny. „Egzamin” pragnie być sztuką współczesną o wspólnych nam wszystkim napięciach i niepokojach, gdzie odwaga i słabość, godność i uczciwość, prawda i fałsz uchodzą z sobą w zawite układy uzupełniające się i wypierające nawzajem. Ulegają one skomplikowanemu współzależnościom, żyją r ó w n o c z e ś n i e w sercu człowieka i jedynie wzajemne ich, stale zmieniające się proporcje, decydują o ocenie naszego postępowania w każdej oddzielnej sprawie, w każdej niemal chwili. Życie nie zna zbyt wyraźnych podziałów na „dobre” i „złe”, a jego wspaniałe bogactwo kryje się w idealnym zuzyczeniu wartości.

W jednej tylko sprawie niech mi wolno będzie uczynić wyłom: „Egzamin” — wbrew pozorom — nie jest i nie zamierza być sztuką o pedagogach. Jest sztuką o sprawie, która się między nimi toczy, o postawach, określających stosunek do wartości, konfliktach jakie postawę te wywołują, ale podobne dramaty dzieją się wszędzie, są własnością każdego środowiska i każdego człowieka. Nie jest od nich wolny zarówno piszący te słowa, jak i widz i siedzą zarazem. Nauczyciele, środowiska, szkoła, nie chroniona niczym od ciężaru podobnych rozstrzygnięć — to tylko przykład, niezbędna egzemplifikacja, bez której to, co zamierza się wyrazić, nie obiektywnie się nigdy w życie a bodaj bardziej prawdopodobnie kształty.

JAN PAWEŁ GAWLIK

3

Biogram i wypowiedź Gawlika w „Zeszytach Teatralnych” 1966, nr 6, które pełniły funkcję programu do prapremiery w Lubuskim Teatrze im. Leona Kruczkowskiego w Zielonej Górze.

jak słusznie przypuszczał, głośną prapremierę w swoim teatrze przed dorocznym Festiwalom Teatrów Polski Północnej w Toruniu, by walczyć tam o uznanie i nagrody. Gorączkowa wymiana korespondencji przyniosła połowiczne rezultaty. „Zgodziłem się na premierę w Bydgoszczy” – pisał do autora Axer – „oczywiście, o ile Ty się zgadzasz, bo to moja uczennica”³ [Teresa Żukowska, reżyserka spektaklu – Z.B.]. Autor nie wyraził zgody. „Napisałem do ZAiKS-u, żeby wstrzymali premierę w Bydgoszczy”⁴ – informował Axera. Premiera jednak doszła do skutku i o miesiąc wyprzedziła słynny warszawski spektakl. „Nie mam namiętności do takich wstrzymań” – pisał już po fakcie Mrozek. – „Rozumiem także teatr, na przykład w Bydgoszczy, z ich wszystkimi kompleksami prowincji i kompleksami wobec Ciebie”⁵. Nie trzeba przypominać, że premiera warszawska okazała się sukcesem na miarę największych wydarzeń polskiego teatru lat sześćdziesiątych. Sam Axer także nie miał ochoty wyciągać z tego zdarzenia żadnych konsekwencji. „Bydgoszcz podobno do chrzanu, to zresztą bez znaczenia”⁶ – pisał po sukcesie swojego przedstawienia. Sytuacja odbiła się jednak niemałym i niezbyt korzystnym echem dla bydgoskiego teatru. Spełży na niczym nadzieje związane z udziałem *Tanga* na FTTP w Toruniu. Zapowiadana prezentacja festiwalowa została odwołana. Jednak w czasie trwania festiwalu jego goście wymykali się do nieodległej Bydgoszczy, aby półoficjalnie obejrzeć budzącą zaciekażenie inscenizację.

Dyrektor teatru w latach sześćdziesiątych XX wieku, także wcześniej i później, miał obowiązek uzgadniania repertuaru z nadzorującym go organem administracyjnym. Były to z reguły Wydziały Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej (tak do połowy lat siedemdziesiątych nazywano organ odpowiadającym późniejszym Urzędowi Wojewódzkim). To była droga niezbędna i oficjalna. Teatr przedstawiał plan repertuarowy na sezon, często oczekiwano informacji na temat nazwisk reżyserów i dat premier. Czasem można było zamiast konkretnego tytułu podać jedynie nazwisko autora, co najczęściej miało miejsce w przypadku autorów z kręgu klasyki. Dopuszczano także określenia gatunkowe, na przykład „polska sztuka współczesna”. W miastach wieloteatralnych urzędy pilnowały, aby dwa teatry nie grały w tym samym czasie tego samego tytułu. Bez większego powodzenia starano się natomiast koordynować daty premier. Często władze administracyjne oczekiwały od teatrów tekstów sztuk prapremierowych bądź utworów szerzej niedostępnych (niedrukowanych).

Formalnie zgodę na prapremiery winno wydawać Ministerstwo Kultury, ale wzmóg ten nie zawsze był respektowany, czasem akceptacja czynników lokalnych była wystarczająca. Drugim miejscem uzgadniania repertuaru były miejscowe władze PZPR. Nie miało to charakteru proceduralnego i odbywało się najczęściej za pośrednictwem odpowiedniego Wydziału Kultury, który o planach repertuarowych teatru informował instancje partyjne. Sprzeciw najczęściej oznaczał zmiany

w planach teatru. Ostatnim szczeblem wpływającym na kształt repertuaru był urząd cenzury (używam tu określenia potocznego; Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Warszawie miał odpowiedniki na niższych szczeblach administracji państwowej), gdzie składało się egzemplarz przed rozpoczęciem prób, choć w praktyce dopiero wraz z ich początkiem. Wiązało się to ściśle z praktyczną kwestią. W epoce, w której nie było urządzeń kopiujących, teksty sztuk przepisywały w teatrze maszynistki. Większa liczba przepisanych egzemplarzy powstawała dopiero w momencie, kiedy realizacja wkraczała w fazę prób, wtedy też dostarczano je odpowiednim organom.

Trudno wyrokować, czy to z ostrożności, czy za sugestią władz nadzorujących teatr, dyrektor Wojdan postanowił dodatkowo skonsultować zamiar wystawienia *Egzaminu* w Bydgoszczy z tamtejszym kuratorium oświaty i wychowania. Przesłał egzemplarz na długo przed przystąpieniem do realizacji i poprosił o opinię na temat utworu. Nie był człowiekiem, którym kierował młodzieńczy entuzjazm, nie brakowało mu zawodowego doświadczenia. Mimo krótkiego stażu na stanowisku dyrektora miał wszak za sobą dwudziestoletnie doświadczenie sceniczne jako aktor, reżyser i autor trzech sztuk, które zostały wystawione. W każdym razie wykazał się postawą tak dalece asekuracyjną, że trudno ją wręcz zrozumieć w innych kategoriach niż brak osobistej odwagi.

W piśmie do kuratorium czytamy:

Dyrekcja Teatru Polskiego w Bydgoszczy ze względu na łączące ją ściśle stosunki współpracy z Kuratorium prosi o weryfikację i wypowiedź na temat załączonej sztuki Jana Pawła Gawlika *Egzamin*. Przy niewątpliwym, szlachetnym, odważnym zaangażowaniu posiada ona pewne drażliwości, które jako dotyczące środowiska tak cenionego, jak nauczycielskie, chcielibyśmy uważnie rozpatrzyć i zastanowić nad wszystkimi aspektami jej ewentualnego społecznego oddziaływania. Prosimy o szybką odpowiedź lub zainicjowanie dyskusji na ten temat w ścisłym gronie⁷.

A kuratorium po zapoznaniu się ze sztuką chętnie skorzystało z prawa weta. W odpowiedzi dyrektor bydgoskiego teatru mógł przeczytać:

Główny problem sztuki Gawlika (nacisk środowiska na nauczyciela w sprawie zmiany stopnia wystawionego uczniowi) mógłby, a nawet powinien być poddany pod osąd opinii społecznej, jednak jego ujęcie i przedstawienie budzi poważne zastrzeżenia. Nieprawdziwe są niektóre realia sztuki (konferencja klasyfikacyjna, egzamin komisyjny, zwolnienie nauczycielki z pracy), jak również naiwne, nieprzekonywujące jest ustawienie niektórych sytuacji dramatycznych. Wystawienie sztuki Gawlika w obecnym kształcie byłoby krzywdzące dla środowiska nauczycielskiego i spotkałoby się zapewne z jego strony z energicznym sprzeciwem [...].

Jakby mało było tej argumentacji, pismo kończyło się dość obcesowym żądaniem:

Kuratorium oczekuje na inną, bardziej prawdziwą merytorycznie i psychologicznie, sztukę o tematyce szkolnej.

Wobec takiego stanowiska kuratorium Wojdan napisał do autora, informując z prawdziwym żalem, że:

w związku z tym sprzeciwem rezygnuję z wystawienia *Egzaminu*, obawiając się ujemnych reperkusji wśród młodzieży szkolnej, która mogłaby pojąć sztukę w zbyt „młodzieńczy” sposób. Ponieważ młodzież szkolna jest istotnym naszym stałym abonamentowym odbiorcą, trudno nam sprzeciwić się Kuratorium i stworzyć być może konflikt między Teatrem a cenionym środowiskiem nauczycielskim.

Z kolei autor, nie wiedząc czy rozbawiony kunktatorstwem dyrektora, czy zirytowany niedoszlą prapremierą, podał całą korespondencję do druku w tygodniku „Polityka”. Dodatkowo sprawa została jeszcze opisana w felietonie Krzysztofa Teodora Toeplitza na łamach warszawskiej „Kultury”. Gawlik opatrzył korespondencję swoim komentarzem.

Jak dotąd kuratoria zwracały się do teatrów z prośbami o wystawienie pozycji przewidzianych w lekturach szkolnych. Nigdy natomiast, o ile wiem, nie angażowano oficjalnie swojego autorytetu przeciw jakiegokolwiek pozycji, w dodatku współczesnej i z natury kontrowersyjnej, w trybie zabiegów mających na celu zniszczenie sztuki zanim zdoła ukazać się na scenie przejść przez normalną i zdrową ocenę widowni. Istnieje w Polsce Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, który nie wysunął wobec mojej sztuki żadnych zastrzeżeń. Dublowanie instytucji powołanej do troski o profilaktykę życia publicznego przez drugą instytucję powołaną do administrowania oświatą, a nie do dławienia dramaturgii i jej aktualnych tendencji rozwojowych wydaje się nie tylko grubą przesadą, ale w dodatku smutnym i niebezpiecznym precedensem (cóż z tego, że bezprawnym), na który rad bym zwrócić uwagę⁸.

Po ukazaniu się zacytowanej tu w dużych fragmentach korespondencji odezwał się, również publicznie, Zygmunt Wojdan, który napisał, że treść jego listu do autora była grzecznościową formą zawiadomienia go o odstąpieniu od zamiaru wystawienia *Egzaminu*. Tak, przyznawał dyrektor, ostatecznie zdecydowała opinia kuratorium, ale z uprzejmości wobec autora ten argument wysunięty został na plan pierwszy. Wobec upublicznienia korespondencji dyrektor poczuł się zmuszony do podania i innych powodów, które wpłynęły na jego decyzje. I tu Wojdan przechodzi do ataku, poddając sztukę Gawlika ostrej krytyce. „Dramat obiecuje wiele – pisze Wojdan – stwarza jednak bolesny niedosyt”⁹. Główne zarzuty dotyczą ukazania środowiska nauczycielskiego. Bohaterka atakowana jest prymitywnie przez tchórzliwą i oportunistyczną klikę.

Co więcej, środowisko nauczycielskie przedstawione jest zbyt ryzykownie, składa się bowiem z lizusów i oszustów. W konkluzji szef bydgoskiej sceny stwierdza, że „teatr nie znosi landrynek, ale musi dbać o sens wychowawczy, temat wymaga jednak drapieżnego kunsztu autorskiego”¹⁰, którego – jak już możemy się domyślić – w sztuce zabrakło. Tu należy uzmysłowić sobie fakt, że to teatr sięgnął po sztukę Gawlika, wprowadził do planu repertuarowego, a następnie poddał swój własny, nienarzucony z zewnątrz zamiar miażdżącej krytyce. Zaprawdę przewrotna to argumentacja, pokazująca zarazem, jakie strachy i fobie rządziły teatralnymi przypadkami. W repertuarze sezonu, który ostatecznie przyniósł kilka innych ciekawych premier (między innymi *Zmierzch demonów* Romana Brandstaettera i *Sułkowskiego* Stefana Żeromskiego), miejsce na polską sztukę współczesną wypełnił monodram Tadeusza Różewicza *Śmieszny staruszek*.

Prapremiera

Hałas, jaki wywołała niecodzienna, publiczna wymiana listów pomiędzy autorem a teatrem, padające w niej argumenty, przywoływanie cenzury w roli arbitra (a pamiętajmy, że w tych czasach nawet wzmianka o istnieniu cenzury podlegała cenzurze), musiało wzbudzić zainteresowanie samym utworem. „Sztuka Gawlika zrobiła karierę, zanim ukazała się na scenie” – skwitował sytuację na łamach „Teatru” Andrzej Wróblewski¹¹. Najszybciej zareagował prowadzący teatr w Zielonej Górze reżyser Zbigniew Stok. W lubuskim teatrze kilka lat wcześniej, w okresie kadencji dyrektorskiej Marka Okopińskiego (1960–1963), wystawione zostały dwie inne sztuki Gawlika – *Portret* (prem. 20 stycznia 1962, reż. Jerzy Hoffman) i *Pokusa* (prem. 15 czerwca 1963, reż. Maria Straszewska). W drugim przypadku była to nawet realizacja prapremierowa.

Dla Stoka był to pierwszy sezon w roli dyrektora Teatru im. Leona Kruczkowskiego. Do Zielonej Góry przybył rok wcześniej, obejmując kierownictwo miejscowej „Estrady” i następnie łączył obie te funkcje. Cieszył się opinią rzutkiego dyrektora i należy uznać to określenie za niezwykle trafnie oddające jego osobowość. Miał za sobą bogatą przeszłość wojenną, harcerza-konspiratora, żołnierza AK, więźnia Majdanka, powstańca warszawskiego, żołnierza Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie, studenta relegowanego z uczelni w latach stalinowskich, kierownika zespołu artystycznego działającego pod egidą ZMP, wreszcie aktora, studenta reżyserii, a przy tym wszystkim jeszcze czynnego harcerza w reaktywowanym po 1956 roku Związku Harcerstwa Polskiego, harcmistrza, drużynowego 16. Warszawskiej Drużyny Harcerskiej im. Zawiszy Czarnego. Po ukończeniu studiów reżyserkich Stok pracował w teatrach pozawarszawskich. W Warszawie związał się z teatrami prowadzonymi przez Stołeczną Estradę, by w końcu objąć jej kierownictwo. W tamtym czasie realizował w stolicy duże plenerowe widowiska w parku Agrykola i na Podzamczu. Jako nowy gospodarz zielonogórskiej sceny, Stok postanowił z dużym

rozmachem wprowadzać w życie teatralne miasta akcenty dotąd nieznanne. Na początku reaktywował Małą Scenę *Policją* Mrożka, autora dotąd w Zielonej Górze niewystawianego. Rozwinął impresariat teatralny w postaci Lubuskich Spotkań Teatralnych, na które zapraszał z ciekawym repertuarem renomowane sceny z Poznania, Wrocławia, teatry z Niemiec. Pośród premier sezonu obok Mrożka pojawili się *Fizycy* Friedricha Dürrenmatta, *Łysa śpiewaczka* i *Lekcja* Eugène'a Ioneski, a także *Otello* i *Zemsta*. *Egzamin*, jako rzecz współczesna, otoczona aurą skandalu, mógł do tego zestawu pasować, zwłaszcza, że w poprzednim sezonie, jeszcze gościnnie, Stok wyreżyserował podobną w charakterze sztukę Marka Domańskiego *Ktoś nowy*. Traktowała ona o trudnościach w przewidywaniu oportunistów biurokracji przy wprowadzaniu nowatorskich rozwiązań w zakładzie przemysłowym, w fabryce. Osadzony w środowisku nauczycielskim *Egzamin* współbrzmiał ze sztuką Domańskiego, notabene autora w tamtym czasie, podobnie jak Gawlik, często obecnego na scenach prowincjonalnych teatrów. Ponadto przeciągała się w czasie realizacja *Karabinów* – zapowiadanej prapremiery sztuki Stanisława Grochowiaka¹², wówczas kierownika literackiego teatru. W tej sytuacji inna współczesna sztuka znakomicie wpisywała się w plan repertuarowy i uzupełniała powstałą lukę.

Zbigniew Stok wyciągnął jednak pewne wnioski z doświadczeń bydgoskich. Teatr zaprosił na etapie prób autora, który miał okazję spotkać się z zespołem aktorskim i przekazać swoje uwagi. Sekretarz literacki teatru (zarazem aktor tej sceny) Zdzisław Giżejowski zaaranżował dyskusję osób z kręgu środowiska oświatowego. Jej obszernie fragmenty pojawiły się w „Zeszytach Teatralnych” – wydawnictwie, będącym rozszerzoną wersją programu. Numer z dyskusją wokół *Egzaminu* był jednocześnie programem do dwóch premier: obok sztuki Gawlika do dramatu Witkacego *W małym dworku*. W dyskusji moderowanej przez Giżejowskiego wzięli udział: dyrektor liceum, kierownik Ośrodka Kształcenia Nauczycieli, nauczyciel polonista i publicysta. Kierownik OKN, a więc przedstawiciel nadzoru pedagogicznego, stwierdzał, że sztuka dotyka spraw uznawanych często za nietykalne, że sztuce nie można odmówić trafności obserwacji, przyznał także, że zdarzają się naciski na nauczycieli. Najbardziej krytyczne stanowisko wobec *Egzaminu* zajął kolega po fachu Chlebowskiej, czyli nauczyciel polonista. Stwierdzał, że trudno dziś sobie wyobrazić grono pedagogiczne, takie, jak ukazane w utworze, bez oblicza, zmieniające swe sądy w zależności od sytuacji. Ciekawą uwagę wyraził dyrektor liceum, który zapytał, dlaczego nie identyfikujemy się z postacią pozytywną. „Czyżby strzał był



Obsada prapremierowej inscenizacji.



Egzamin, reż. Zbigniew Stok, Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego w Zielonej Górze, praprem. 26 czerwca 1966.
Od lewej: Leopold Borkowski (Inspektor), Alojzy Makowiecki (sekretarz Malawski), Stanisław Cynarski (dyrektor Mazur),
Alicja Wolska (Krystyna Chlebowska). Fot. Czesław Łuniewicz

celny?” – pytał. „Nie dzieje się zbyt dobrze w szkołach. W szkolnictwie nie mamy w swej masie samych Chlebowskich”¹³. Dziennikarz niezwiązany bezpośrednio z oświatą podkreślał, że sztuka może dziać się nie tylko w środowisku nauczycielskim. Mówił o potrzebie kompromisu i o granicach, poza którymi zamienia się on w oportunizm. „Sztukę może obejrzeć młodzież, uczniowie szkół pedagogicznych. Dobrej szkole ona w niczym nie zaszkodzi”¹⁴ – konkludował kierownik OKN.

Prapremiera *Egzaminu* odbyła się w niedzielę, 26 czerwca 1966 roku. Widzowie zobaczyli minimalistyczną wersję scenografii autorstwa Wandy Fik: w pierwszej części długi stół, „rozdrobiony” w drugiej na kilka mniejszych stolików. Żadnych półek, szafek, rekwizytów szkolnych. Głębię sceny zamykały tafle z przezroczystego, sztucznego tworzywa, pełniące funkcję drzwi, którymi wchodził i wychodził aktorzy. Ponad tym wyeksponowany był duży rozmiarów obraz fotograficzny

przedstawiający nowoczesny budynek. Można domyślać się, że był to projekt ośrodka, o którym mówił sekretarz Malawski. W scenie rady pedagogicznej aktorzy siedzieli za zajmującym całą szerokość sceny stołem. Spowodowało to, że nabrała ona nadmiernie statycznego charakteru i „eksponowała” dłuższy tekst. W drugiej części, kiedy miejsce stołu zajęły pojedyncze stoliki, uzyskano ciekawszą przestrzeń, pozwalającą na bardziej dynamiczne rozwiązania sceny egzaminu, któremu poddawana jest córka Malawskiego, oraz rozmów Chlebowskiej z Inspektorem i Malawskim. Na zachowanym egzemplarzu sztuki nie widać ingerencji cenzury. W spektaklu pominięta została pierwsza scena w internacie szkolnym, co zresztą stało się niemal regułą przy późniejszych inscenizacjach.

Spektakl zrecenzowano na łamach lokalnego periodyku kulturalnego „Nadodrze”, który przez lata bardzo uważnie śledził poczynania rodzimego teatru, oraz

w ogólnopolskim dwutygodniku „Teatr”. Stały recenzent zielonogórskiego teatru Bolesław Soliński podpisujący się (ami) przypominał, że sztuce towarzyszy duże zaciekanie wywołane sporem toczonym na łamach stołecznej prasy, choć jego zdaniem ona sama nie stanowi dalszego kroku na drodze poszukiwań dramaturgicznych Gawlika. Podkreślił jednak, że tytuł sztuki należy traktować szerzej, bardziej metaforycznie, nie odnosząc go li tylko do zdarzeń ukazanych na scenie. Sam spektakl ocenił bardzo krytycznie. „Była to realizacja słaba, spodziewam się, że robiona zbyt pośpiesznie, scenicznie nieporadna i bez inwencji z męczącymi dłużyznami, z naradą rozegraną na siedząco”¹⁵. Zarzucił reżyserowi brak zdecydowania co do stylu spektaklu, który oscylował między komedią a dramatem obyczajowym. Docenił natomiast wykonawców – Alicję Wolską w roli Chlebowskiej i Stanisława Cynarskiego w roli Dyrektora. Równie krytycznie ocenił spektakl często odwiedzający Zieloną Górę recenzent „Teatru” Andrzej Wróblewski. Jednak inaczej położył akcenty w swojej wypowiedzi. Jego zdaniem fabuła *Egzaminu* jest odwróceniem socrealistycznego schematu: młoda nauczycielka z zasadami kontra reszta postaci od oportunistów po kanalie. „Na scenie nie wyszło!” – konstatował Wróblewski – „nie z nieporadności aktorów, nie z winy reżysera, ale ze sztuki samej. Wszystko opływa tam w słowa wielkie, małe i średnie, ale jednakowo puste”¹⁶.

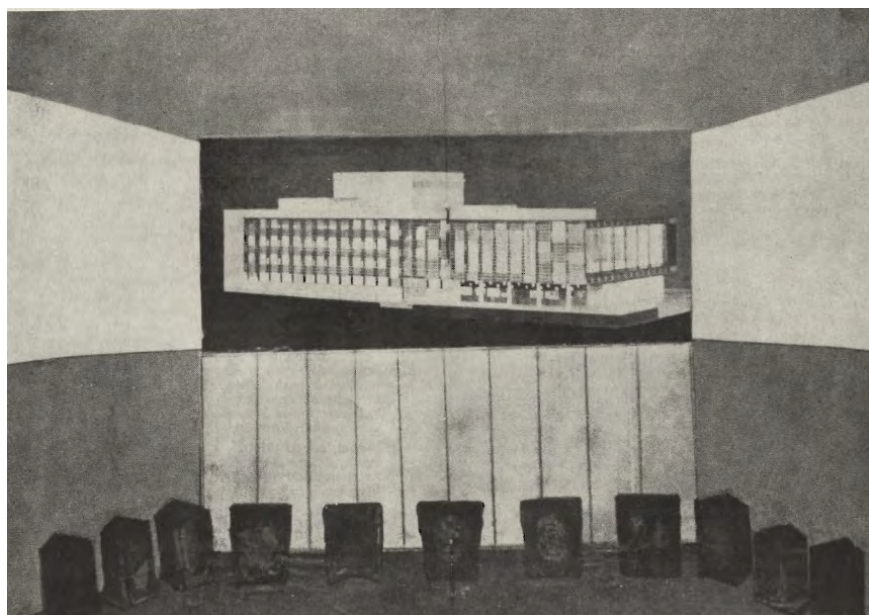
Natomiast, jak wspomina wykonawczynie głównej roli Alicja Wolska, publiczność przyjmowała spektakl entuzjastycznie. Reakcje były bardzo żywe zarówno w trakcie przedstawienia, jak i po zakończeniu. Odczuwało się duże zainteresowanie samą fabułą. Do wymownego zdarzenia doszło podczas spektaklu wyjazdowego w Gorzowie. Aktorka została zaskoczona, w momencie, kiedy Chlebowskiej wręczano kwiaty, przesłane przez sekretarza Malawskiego. Była to zazwyczaj skromna wiązanka przygotowywana przez teatralnego rekwizytora. Tym

razem zamiast owej wiązanki aktorce wręczono ogromny bukiet kwiatów. Jak okazało się po spektaklu, stało się tak na prośbę sekretarza partii w Gorzowie.

Prapremiera *Egzaminu* nie przyniosła teatrowi spodziewanego sukcesu. Bilans był skromny – 6 przedstawień w ciągu dwóch letnich tygodni, 3 w Zielonej Górze, 3 w objeździe i niezbyt przychylne recenzje. Wprawdzie recenzent „Nadodrza” kończył zachętą dla teatru: „Sztuka ta, jak sądzę, wróci chyba na afisz po wakacjach. Radzę ją obejrzeć z nowym rokiem, będzie to nawet wskazane”¹⁷. Jednak po przerwie urlopowej spektaklu nie wznowiono. Dlaczego? Reakcja władz, sądząc po wydarzeniu w Gorzowie, nie budziła niepokoju, publiczność była zainteresowana. Myślę, że zadecydowały o tym względy organizacyjne, twarde realia funkcjonowania teatru w małym mieście (ówcześnie Zielona Góra liczyła 60 tys. mieszkańców). W zespole nastąpiły spore zmiany. Alicja Wolska, wykonawczynie głównej roli, z nowym sezonem przeniosła się do Sosnowca, o czym jednak wiadomo było dużo wcześniej i nie stanowiło to zaskoczenia dla dyrekcji. Z obsady *Egzaminu* jeszcze troje wykonawców zmieniło teatr: Alojzy Makowiecki – Malawski, Leopold Borkowski, który grał Inspektora i wreszcie Elżbieta Eysymont, która wystąpiła w roli córki Malawskiego. Cztery zastępstwa w dużych rolach wymagają solidnej porcji prób. Tymczasem teatr miał w planach jako pierwszą premierę następnego sezonu adresowaną do młodzieży szkolnej adaptację *W pustyni i w puszczy*, angażującą kilkunastu aktorów. Brak czasu, niepewność frekwencji na *Egzaminie*, a równocześnie pewność sukcesu spektaklu według powieści Sienkiewicza przesądziły o losie sztuki Gawlika. Po wakacjach nie wznowiono także sztuki Witkiewicza, która miała premierę jeszcze później niż *Egzamin* i zaprezentowana została ostatecznie tylko raz. Nie można wykluczyć, że jakiś wpływ miały reakcje środowiskowe, które nie znajdują odbicia w dokumentach. Dyrektor Stok



Scena zbiorowa z prapremiery *Egzaminu* Jana Pawła Gawlika w Zielonej Górze.
Fot. Czesław Łuniewicz, reprodukcja z programu



Wanda Fik, szkic dekoracji do *Egzaminu* w Zielonej Górze.
Reprodukcja z programu

nie ukrywał rozczarowania Zieloną Górą. W dyskusji na łamach „Nadodrza” otwarcie narzekał na atmosferę kulturalną miasta. „Przyszedłem tu pełen dobrej woli. I dużo tej dobrej woli straciłem. [...] Środowiska twórcze odrzuciły propozycje współpracy z teatrem”¹⁸ – z goryczą mówił w sierpniu 1966 roku. Zaś słowa: „Jeżeli robimy sztuki kontrowersyjne, chcemy mieć jakiś odzew [...] najgorsze jest dla teatru milczenie i obojętność” – można odnieść do reakcji i na prapremierę *Egzaminu*, sztuk Ioneski czy Witkiewicza, które nie wzbudzały oczekiwanego przez teatr rezonansu. Nie dziwi zatem, że swą kadencję dyrektorską w Zielonej Górze Stok zakończył już w następnym roku. Działalność teatralną kontynuował już poza Polską,

w Niemczech i Szwajcarii, co stanowiło całkiem logiczne dopełnienie jego bogatego, nie tylko teatralnie, życiorysu.

Dekoracje spoczęły w magazynie, egzemplarze w bibliotece, ale czy o *Egzaminie* zupełnie zapomniano? I tak, i nie. Prawdą jest, że przez dziesięć lat nie znalazł się na scenie żadnego teatru, mimo że autor był jedną z ważniejszych postaci życia teatralnego. W 1969 roku Wydawnictwo Poznańskie opublikowało tom dramatów Gawlika zatytułowany *Propozycje* zawierający też *Egzamin*. Z tej okazji wspomniano o sztuce, podkreślając jej walory na łamach „Teatru” i „Życia Literackiego”. Tekst był zatem dostępny na wyciągnięcie ręki. Ale przez kilka najbliższych lat nikt jej nie wyciągnął w jego stronę.

Przypisy

- 1 Prem. 20 listopada 1970, reż. Tadeusz Minc, w roli Przełęckiego wystąpił Marek Walczewski.
- 2 Erwin Axer, Sławomir Mrozek, *Listy 1965 – 1996*, Kraków 2011, s. 23–36.
- 3 Tamże.
- 4 Tamże.
- 5 Tamże.
- 6 Tamże.
- 7 Cyt. za: „Polityka” 1966, nr 17.
- 8 Tamże.
- 9 Cyt. za „Polityka”, 1966, nr 21.
- 10 Tamże.

- 11 Andrzej Wróblewski, *Co nam zostało z tych lat*, „Teatr” 1966, nr 17.
- 12 Prapremiera *Karabinów* miała miejsce 9 maja 1972 w Teatrze Nowym w Łodzi, reż. Andrzej May.
- 13 Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego w Zielonej Górze, *Nasz przyczynek do dyskusji*, „Zeszyty Teatralne” 1966, nr 6.
- 14 Tamże.
- 15 (ami), *Zapiski teatralne „Egzamin”*, „Nadodrza” 1966, nr 15.
- 16 Andrzej Wróblewski, *Co nam zostało z tych lat*, dz. cyt.
- 17 (ami), *Zapiski teatralne „Egzamin”*, dz. cyt.
- 18 *Środowiska, kultura masowa, perspektywy czyli przedkongresowe rozmowy – dyskusja redakcyjna*, „Nadodrza” 1966, nr 18.

ZENON BUTKIEWICZ – teatrolog, dyrektor teatrów, organizator festiwalu teatralnych. W latach 1982–84 kierownik literacki Teatru Ziemi Pomorskiej w Grudziądzu, w latach 1990–93 wicedyrektor Teatru im. Horzycy w Toruniu, w latach 1993–2008 dyrektor Teatru Współczesnego w Szczecinie, w roku 2009 zastępca dyrektora Teatru Powszechnego w Warszawie. W latach 2009–2016 dyrektor Departamentu Narodowych Instytucji Kultury w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Współtwórca projektu „Teatroteka”, realizowanego od 2013 roku przez WFDiF w Warszawie.

Zbigniew Majchrowski

5 lipca 1955 – 21 grudnia 2023

ARTUR NOWACZEWSKI

Profesor Zbigniew Majchrowski

[...]
widzę byle jakie działanie
przed byle jakim myśleniem

byle jaki Gustaw
przemienia się
w byle jakiego Konrada

byle jaki felietonista
w byle jakiego moralistę

słyszę
jak byle kto mówi byle co
do byle kogo

bylejącość ogarnia masy i elity
ale to dopiero początek

Tadeusz Różewicz,
Przyszli żeby zobaczyć poetę

Tak pisał, przywoływany tu już dzisiaj, przyjaciel Profesora Zbyszka Majchrowskiego, Tadeusz Różewicz w ponurych depresyjnych latach stanu wojennego. Wielu z nas, gdy myśli o Zbigniewie Majchrowskim, widzi, że nie pasuje on do takiego krajobrazu – nie pasuje, bo nigdy mu się nie poddał, nie poddawał się rzeczywistości, która premiowała opisaną przez Różewicza bylejącość, wtórność, konformizm. Dlatego, gdy już coś robił – wykladał, pisał – były to wykłady ponadprzeciętne, były to książki ważne, obejmujące obszar najważniejszych dla niego autorów, lektur i spektakli. Sam wymagał od siebie, więc wymagał też od innych. Jako nauczyciel nie miał być może mocy zmieniania uczniów byle jakich, bo bylejącość, o której pisał Różewicz, wynikała z bylejąkości osobowości. Ale kto miał szczęście spotkać na swojej drodze Majchrowskiego-Profesora, kto tylko chciał, kto potrafił czerpać z jego doświadczeń, jego erudycji i błyskotliwości, z przeciętnego studenta zmieniał się w dobrego, z dobrego przeistaczał się w bardzo dobrego. Zbigniew



Pogrzeb Zbigniewa Majchrowskiego. Cmentarz Srebrzysko w Gdańsku, 29 grudnia 2023. Fot. Krzysztof Mystkowski / KFP



Słowo pożegnania wygłasza wiceprezydent Gdańska Piotr Kryszewski. Fot. Krzysztof Mystkowski / KFP

Majchrowski, dla kolegów Zbyszek, czy Majcher jak mówili o nim studenci – zawdzięczał to nie tylko swoim mistrzom, Marii Janion i Tadeuszowi Różewiczowi, o których zajmująco opowiadał, nie tylko Mickiewiczowi czy Gombrowiczowi, czy innemu pisarzom, których twórczo czytał i interpretował. Zawdzięczał to także sobie, swojemu talentowi, swojej pracy, wreszcie – swojej charyzmie. Dla młodszej generacji, kilku generacji jego studentów – Różewicz czy Janion, nie tyle byli ciekawi i fascynujący

od początku, oni tacy się stawali, bo opowiadał o nich Majchrowski, on był przewodnikiem młodych, gdańskich polonistów w drodze do czytania wielkiej literatury. Pomimo olbrzymiego szacunku dla poprzedników, zawsze dodawał od siebie to coś, co było niewidoczne na pierwszy rzut oka, a co jest jasne dla tych, którzy pod jego kierunkiem czy z nim pracowali. To coś zasadało się na twórczym stosunku do tradycji, podglądania jak współczesność zamienia się w mit. Badał, chciał rozpoznać ten mit z pomocą różnych humanistycznych perspektyw. Trafił na przełomowe w lata w Gdańsku, historia wkroczyła do jego życia, tak jak ulica w Różewiczowskiej *Kartotece* – jako uczeń gdańskiej jedyнки był świadkiem Grudnia 1970 roku, a jako młody naukowiec – Sierpnia 1980. W jednym ze swoich pierwszych tekstów krytycznych, pod koniec lat siedemdziesiątych pisał:

Być może istnieją nawet generacje zmierzające do przekształcenia całej tradycji w zbiór epitafiów oraz generacje nastawione na krytyczne podjęcie testamentu przeszłości. [...] Po prostu jedni dążą do epitafium (to na ogół bezpieczniejsze), drudzy drżą o testament (to zwykle ryzykowne, niepewne). [...] W kulturze epitafiów wybór tradycji staje się już tylko

iluzoryczny. Epitafia zawsze są na swój sposób ocenzone, gdyż stanowią domenę stylizacji: mimo hiperboli, którą chętnie się posługują, faktycznie są nieuchronnie uboższe od tego, kogo mają rzekomo reprezentować. Usiłują narzucić swojemu bohaterowi jedną pozę, jeden gest, jeden grymas twarzy.

– to napisał młody mężczyzna, 24-letni, który zrozumiał już wtedy, jaką postawę można przyjąć wobec kultury, w której się urodził. W tych słowach ukryty jest jego własny program, jego postawa życiowa – wybierał trudniejszą drogę, podejmował wyzwania swojego czasu, zamiast stróżowania przy muzealnych gablotach. Wybór tradycji nie był dla niego wyborem na pokaz, przebieraniem się w kostium – niczym w rekonstrukcji historycznej, bo to nie pozór, łatwy efekt, czy powtórzenie – były dla niego istotne. Pozostawał tym samym nieuchwytny i przez to prawdziwy. Nie daje się zamknąć w jednej pozie, geście, czy w jednym wyrazie twarzy, czy też w jednej fotografii – i taki, niepowtarzalny, niedopowiedziany, pozostaje w naszej pamięci.

Słowa wypowiedziane podczas pogrzebu Zbigniewa Majchrowskiego 29 grudnia 2023 roku na cmentarzu Srebrzysko w Gdańsku.

ZBIGNIEW MAJCHROWSKI

L.

Pisze dobre wiersze
Niekiedy bardzo
bardzo bo ważne
cóż z tego
skoro mądrość przykrywa poezję
a poezja podgryza mądrość
co począć

słyszę w telefonie (kiedyś mawiało się w słuchawce telefonu, bo telefony miały słuchawki, obrotowe tarcze i długie kable, którymi na ekranie bawiły się gwiazdy Hollywoodu; to dygresja, z przecinkiem, może niepotrzebna, ale przecinek przecież potrzebny na pewno)

a zatem
słyszę trzask zapalniczki
a może ślizg zapalki
po chwili
charakterystyczny oddech palacza

Ludwiku
Mnie mimo wszystko
szybciej wiatr rozwieje

Wiersz umieszczony na FB 13 grudnia 2023

LUDWIK JANION

odpowieź

Jestem jak mgła,
w milionach cząstek,
a każda boli.
W języku rozumu,
w języku poezji
i tym, którego nie pojmuję,
ale wiem, że jest.
To komu mam nakazać,
by nam Ciebie oddał?
I pytam dlaczego?
I pytam, bo tak trzeba.
A dlaczego?
– A dlatego.

I to wszystko,
Panie Zbyszku...
I to wszystko,
Panie Ludku...

Najważniejszy był przecinek.

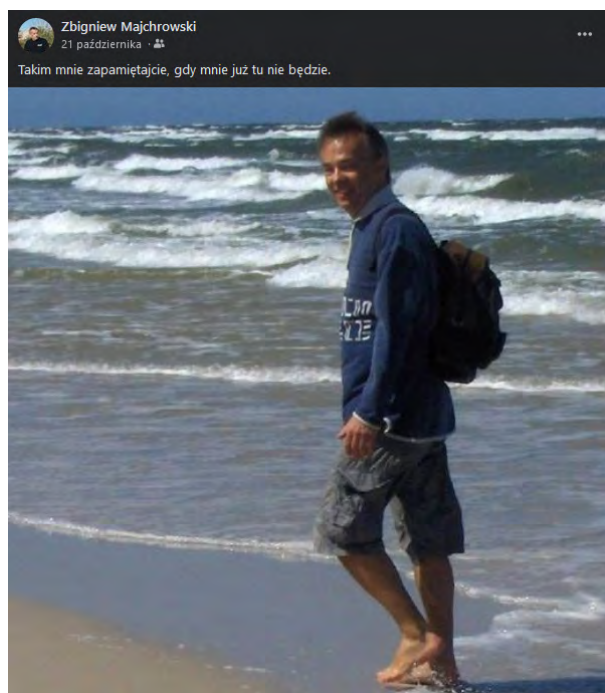
ANNA CZEKANOWICZ

jezu mówię

Zbyszkowi Majchrowskiemu
na pożegnanie nie

jezu mówię a chciałam
zbyszk
jak wy tam z różewiczem
teraz nad wodą chodzicie
czy on w garniturze
a ty w bermudach
i sny opowiadacie
że nad wodą jasną i czystą
no tak woda była wielka nie czysta
więcej was jest mówisz
wiesz że nie wierzę
a ty nic nie mówisz

12 stycznia 2024



Wpis Zbigniewa Majchrowskiego na FB, 21 października 2023.

Izabella Cywińska

25 marca 1935 – 23 grudnia 2023

WOJCIECH ZIEMILSKI Ciotka i patronka

Ciotka

Ciocia Iza. Nie „ciotunia”, „cioteczka”. Niezła ciotka. Twarda, konkretna, serdeczna, ceremonialna, trochę snobistyczna, wrażliwa, oddana, skupiona.

Nie cierpiała *small talku*. Wiecie państwo, takich konwencjonalnych rozmówek i innych zapychaczy. Przechodziła od razu do meritum, a kiedy nie było o czym rozmawiać, z gracją i niebywałą prędkością kończyła rozmowę. Ceniła swój czas i czas innych. To nie jest łatwe dziedzictwo, ale postaram się dziś być mu wiernym.

Co było dla niej ważne?

Małgosia Adamska zauważyła, że Iza praktykowała uważność i mindfulness, zanim to było modne. Rzeczywiście, było to wyjątkowe: łączyła ogromną pobudliwość z niezwykłym skupieniem. Jak ona to robiła?! Czy można się tego nauczyć? Czy też jest to przykład, którego nie da się naśladować? Co się w ogóle da naśladować?

Na przykład: jest coś, o czym większość z Państwa nie wie. Iza miała swoją metodę na podejmowanie decyzji. Gdy pojawiała się nowa okazja, zadawała sobie pytanie: czy to będzie na plus? Czy to będzie plusikiem, choćby małym, w jej życiu, w jej ścieżce, ale i w świecie? Jak można coś dodać? Można powiedzieć, że o to nietrudno, skoro była taka żywotna, pełna energii, zdeterminowana.

Taką też ją będę pamiętać.

Ale chcę też zapamiętać ciotkę Izę taką, jaka była przez ostatnich kilka lat: schorowaną, cierpiącą potworny ból. Ledwo zipiącą. To też była Iza. To też była moja Iza.



Pogrzeb Izabelli Cywińskiej. Fot. PAP / Mateusz Marek

Niedawno opowiedziałem jej o swoich ostatnich lekturach, o niepełnosprawności.

Znalazłem takie sformułowanie: żyjemy wśród osób tymczasowo pełnosprawnych. I to się Izie bardzo spodobało. Tymczasowa pełnosprawność. Faktycznie, jeśli dobrze pójdzie, każda z osób tu zebranych, ja, pani marszałek, pan minister, dosłownie każdy z nas, będzie doświadczać niepełnosprawności. Wiele z nas już należy do tego grona.

Przyglądałem się Izie z tą jej niepełnosprawnością. Z koszmarnym bólem. Jak znaleźć w takim stanie cokolwiek dla siebie? Jakiś plusik?

A Iza nie wierzyła w duchową wartość cierpienia.

Znalazłem napisane przez nią króciutkie opowiadanie, w którym spotyka nieznanego, a on ją pyta: czy z takim bólem myśli się inaczej? Zastanawiała się nad tym.

Ale ból, jak pocieszał nas Epikur, nie trwa wiecznie. I ciocia Iza korzystała z każdej chwili, kiedy ustawał, żeby być w świecie.

Na przykład strasznie dużo rozmawiała przez telefon. Ale nie gadała. Rozmawiała. Była ciekawa wszystkiego. Jej mąż, wuj Janusz Michałowski, powiedział mi kilka dni temu: Iza była niesamowita z wielu powodów, ale też dlatego, że angażowała się w państwo (tak to określił). I Janusz dodał, że nie chodzi mu o czas, kiedy była ministrem. Tylko o całe jej życie. Przeżywała, co się dzieje wokół niej, zastanawiała się, co można zrobić. Cieszyła



Wojtek Ziemilski. Zdjęcie profilowe na FB.

się, że dożyła końca rządów PiS. Nie boję się mówić o polityce, właśnie tu, właśnie teraz. Bo Iza nie miała z tym problemu. Było dla niej oczywiste, że świat, który nas otacza, jest ważny. I że jej udział w nim jest ważny.

Pełnosprawność dla Izy oznaczała sprawczość. Udział w sprawach świata. I zwłaszcza pod koniec, kiedy sprawczość nie była już tymczasowa, tylko chwilowa. C h w i l o w a s p r a w c z o ś ć. Iza budowała sobie te chwile sprawczości. Nie miała na to żadnej magicznej różdżki. Nie była zawsze chętna i gotowa, żeby w tym świecie coś zrobić. Miała za to wytrwałość i cierpliwość. Kiedy wiedziała, że nie daje rady, że jest za słaba, zbyt obolała albo bezradna, czy po prostu zwyczajnie bez mocy, nie traciła czasu na uzalanie się. Przeczekiwała, odpoczywała, przygotowywała się.

Znalazłem jej notatki o takiej chwili z innej epoki. Chyba chodziło o czas, kiedy miała zdecydować, czy przyjąć propozycję Tadeusza Mazowieckiego i zostać ministrami kultury:

I teraz stałam przed pytaniem CO dalej? Ale naprawdę CO? Czy ja mam talent? Do rządzenia ludźmi mam, ale czy wiem, dlaczego chcę nimi rządzić? Czy mam im coś do zaoferowania, do powiedzenia? Tę ostatniego pytania bałam się sobie zadać i dopiero wyszło w rozmowie z Teresą Jonkajtys,

starszą, mądrzejszą ode mnie, która wiele przeżyła i wiele od świata oczekiwała. Pamiętam taką noc w piwnicy na Żoliborzu, gdzie mieszkał Marian, jej brat. Piliśmy we trójkę bimbler i gadali do rana. Gdyśmy kończyli, był świt, mżawka i kałuże na wyboistej uliczce, na której była ta Mańkowa piwnica. Szłam sama wzdłuż torów, pieszo aż do Wilanowskiej, gdzie od pewnego czasu wynajmowałam pokój. Szary był ranek, szaro miałam w środku i szary był ten mój pokój. Położyłam się do łóżka, nakryłam z głową kocem i czekałam. Na co? Tak przeleżałam dzień, a jak wstałam, to byłam już zdecydowana.

Każdemu zdarzają się takie dni, kiedy szaro ma w środku. I kładzie się do łóżka, nakrywa głowę kocem i nie wie, na co czeka.

Izo, dałaś mi lekcję tego, że sprawność, sprawczość, to nie są cechy stałe. Traktowałaś je jako coś, co jest w pobliżu. I kiedy, przy dobrych wiatrach, się pojawia, można wstać i być już zdecydowanym.

Dziękuję ci, ciociu.

Słowa wypowiedziane podczas pogrzebu Izabelii Cywińskiej 9 stycznia 2024 roku w Kościele Środowisk Twórczych w Warszawie przy pl. Teatralnym.



Augustów, 1989. Z archiwum domowego artystki

Patronka

Tak się złożyło, że zostałem reżyserem teatralnym. Jak ciocia Iza, ale też jak moja babcia, Halina Dzieduszycka. Choć jeśli ktoś myśli, że w związku z tym moje wychowanie było harmonijnym przekazywaniem wiedzy i wrażliwości z pokolenia na pokolenie, to grubo się myli.

Wyrastałem w poczuciu inności, bo niezmiernie rzadko podobało mi się to, co oglądałem. Moje dorastanie to była w dużej mierze ucieczka od teatru. Jak widać, wyjątkowo nieskuteczna.

Do tej porażki ciocia Iza przyczyniła się jak nikt inny.

Gdy dorosłem na tyle, żeby być świadomym widzem, rozdartym między fascynacją i irytacją, Iza zaczęła zabierać mnie na kolejne premiery: Miśkiewicz, Brzoza, Warlikowski, Lupa... Potem z ogromną wyrozumiałością słuchała moich często mocno krytycznych opinii. Ale kto znał Izę, ten wie, że nie pozwoliłaby mi zwyczajnie krytykować. W przeciwieństwie do mnie sama posiadała niezwykły dar, błogosławieństwo **przenikliwego zachwyty**, czerpała pełnymi garściami z tego teatralnego świata. Co więcej, nasze rozmowy po spektaklach, to nie były po prostu zderzenia różnych gustów. Słuchała z uwagą, a potem kontrowała, wytykała leniwe patrzenie, pokazywała, dlaczego się ze mną nie zgadza, czego jej zdaniem nie dostrzegłem, jaka wartość pozostała dla mnie ukryta. Te dyskusje były dla mnie poważnymi sprawdzianami, na których uczyłem się empatii, zmiany zdania, ale i integralności, zrozumienia własnej pozycji. Dziś wydaje mi



„To zdjęcie przysłali mi koledzy do internatu, płakałam”
– takim podpisem Izabella Cywińska opatrzyła tę fotografię zachowaną w domowym archiwum.

się oczywiście, że dla Izy to też nie mogło być łatwe – ten młokos ciągle się czegoś czepiał, wciąż mu było w tym świecie niewygodnie, nie pozwalała zwyczajnie nacieszyć się swoim doświadczeniem. A jednak nie odpuszczała. Lubiła dyskusje, wymiany zdań, odkrywanie perspektywy kogoś innego było jej żywiołem.

Teraz, będąc częścią naszego teatralnego uniwersum, myślę sobie, że nasze spotkania były świadectwem pewnej konkretnej cechy Izy, którą posiadała również reżyserując, i która szczególnie w naszych czasach jest na wagę złota. Choćby nie wiem jak ostro dyskutowała, Iza zawsze tak traktowała tę sytuację, żeby następnym razem móc mnie ponownie zaprosić. W świecie, w którym różnice zdań skutkują nieodwracalnymi konsekwencjami, to lekcja fundamentalna. Iza taka była, robiąc teatr i robiąc politykę: sprzeczała się, dyskutowała, była ostra i twarda, przekonana do swoich racji i czasem w krytyce nieprzyjemna. Ale zawsze chroniąca relację, która pozwalała jej potem zaprosić cię na następny spektakl, spotkanie czy

próbę. Myślę sobie, że poza kunsztem, techniką, warszatem, które przecież się zmieniają, to jest Izy ponadczasowe dziedzictwo dla teatru instytucjonalnego. Bo, być może w przeciwieństwie do projektów niezależnych, które mogą być za każdym razem redefiniowane od nowa, mówienie, że instytucja to ludzie ma daleko idące konsekwencje: po każdym spektaklu nadchodzi następny. Ci sami ludzie spotkają się zaraz ponownie. Rytm kolejnych spotkań buduje ciągłość, co jest naszym skromnym odpowiednikiem trwałości. Tak buduje się teatr, tak buduje się instytucję, tak buduje się społeczeństwo... I jako reżyserka, i dyrektorka, Iza wiedziała, że największy konflikt artystyczny nie powinien zakłócić tej podstawowej wartości: kolejnego spotkania. Czego wszystkim nam życzę.

Słowa wypowiedziane 25 marca 2024 roku podczas uroczystości nadania imienia Izabelli Cywińskiej Teatrowi Nowemu w Poznaniu.

WOJCIECH ZIEMILSKI – reżyser teatralny, artysta wizualny pracujący na pograniczu sztuki.



DIANA POSKUTA-WŁODEK

*Brzmienia Wyspiańskiego*Maria Prussak, *Brzmienia Wyspiańskiego*,
Wydawnictwo Żywosławie, Kraków 2022

Tom zatytułowany *Brzmienia Wyspiańskiego* Marii Prussak to dzieło monumentalne, by nie rzec – ogromne. Nie dlatego, że liczy 662 strony. A nawet nie dlatego, że zawiera 34 obszernie rozdziały-artykuły, w tym eseje, recenzje i inne, napisane i opublikowane przez Autorkę w ciągu ponad ćwierćwiecza, co bez wątpienia stanowi swego rodzaju podsumowanie całej epoki pracy badawczej.

Najstarsze teksty spośród przedrukowanych w tomie pochodzą ze znanej tu wszystkim książki z 1993 roku „Po ogniu szum wiatru cichego”. *Wyspiański i mesjanizm* (IBL PAN, Warszawa). Najnowszy artykuł zamieszczony w tomie to *Gry z przestrzenią w wybranych dramatach Stanisława Wyspiańskiego* zaczerpnięty z jubileuszowej publikacji dedykowanej profesor Lidii Kuchtównie *Światła na wszystkie strony* pod redakcją Ewy Partygi i Joanny Stacewicz-Podlipskiej z roku 2019 (IS PAN, Warszawa).

Monumentalność publikacji nie wynika z liczby stron i rozdziałów, lecz z ciężaru gatunkowego fundamentalnych, a pod wieloma względami kanonicznych już ustaleń. Książka oczywiście stanowi wybór, a nie zbiór tekstów autorki. Pod względem kompozycyjnym pomyślana jest z matematyczną precyzją. Zaczyna się od serii artykułów poświęconych poszukiwaniu tropów i znaków szczególnych języka Wyspiańskiego – rozumianego jako wielokrotnie skomplikowany, niemal tragicznie nierozwiązywalny węzeł współzależności literatury i teatru. Zadane na początku, otwierające pogłębioną refleksję pytania, są zarazem przestrożą przed pochopnym i zwodniczym rozumieniem Wyspiańskiego poprzez zbyt ufną lekturę jego pozornie łatwo dostępnych utworów. Pytania zawarte w tytułach rozdziałów brzmią na przykład: *Jakiego Wyspiańskiego czytamy?, Ile dramatów o Lelewelu napisał Wyspiański?*

Budują one skrypt autorskich metadanych, ujawnianych w miarę wciągania czytelnika w tok wielowątkowej hipernarracji, w sposób fascynujący, jak przy rozszyfrowywaniu jakiejś literacko-teatralnej Enigmy. Stawiane pytania są pozornie proste, ale wymagają niemałej wprawy w użyciu, wynikają z warsztatu badawczego, warunkującego niekiedy zaskakujące, ale zawsze porażająco logiczne, rozwiązania. Ów warsztat nie jest tajemnicą, autorka ujawnia jego założenia z charakterystyczną dla siebie, bezpretensjonalną otwartością: *Filolog w bibliotece teatralnej* – tak brzmi tytuł kolejnego rozdziału.

To tam, przy stole zawałonym egzemplarzami druków i rękopiśmiennych na ogół scenariuszy, opisanych i określonych przez suflerów, inspicjentów, reżyserów, zawierających korekty odautorskie i uwagi inscenizacyjne, zaczyna się poszukiwanie brzmień Wyspiańskiego. To tam wreszcie, przy stole w bibliotece teatralnej, zaczynają się wszelkie pytania o różne wersje i przekształcenia tekstów. O nawarstwianie i kontrastowanie znaczeń, o nieuchwytny kształt historycznych inscenizacji, a nawet o ambiwalencję przekazu idei i racji, niestrudzenie, wciąż na nowo, modelowanego przez autora *Wesela* na każdym etapie tworzenia. Dodać należy: wszystkich utworów i wszystkich tekstów Wyspiańskiego, który nigdy – nawet po ujawnieniu ich w druku czy na scenie – nie zaprzestawał pracy nad ich kształtem i wymową. Maria Prussak dowodzi tego między innymi na przykładach *Warszawianki*, *Legionu*, *Legendy*, *Wesela*, *Akropolis* ale też na przykładzie inscenizacji Mickiewiczowskich *Dziadów*. Nie muszę dodawać, że dotarła do wszystkich, absolutnie wszystkich zachowanych źródeł.

Pamiętają Państwo to wspomnienie Adolfa Walewskiego o Wyspiańskim szkicującym plan ruchu scenicznego w pierwszym akcie *Wesela*¹. Trudno mi się oprzeć wrażeniu, że podobną metodą Maria Prussak szkicuje konstelację znaczeń u Wyspiańskiego. Jego teksty w jej odczytaniu nigdy nie są oczywiste. Odnalezione znaczenia pozornie krążą i zderzają się jak wolne elektrony, naprawdę jednak ich ruch i sensy są ściśle kontrolowane. Konteksty, tropy, dychotomie odnalezione u Wyspiańskiego błędzą, ewoluują, przekształcają się, niekiedy znoszą nawzajem. Nie chodzi tu jednak o formę dzieła otwartego – to byłoby zbyt banalne. Bo poruszając się w tym chaosie, Maria Prussak, zestawiając tekst z tekstem, wers

¹ Adam Grzymała-Siedlecki, *U kolebki „Wesela”*, „Pamiętnik Teatralny” 1953, z. 4, s. 191.

z wersem, słowo ze słowem, intencję z intencją, pokazuje i tłumaczy z precyzją wykładowcy fizyki teoretycznej objaśniającego splątanie kwantowe, z jak skomplikowaną strukturą mamy do czynienia. Pisze Prussak:

Jeśli patrzeć na [...] dramaty z perspektywy autora, oczywiście wydają się dwa twierdzenia. Po pierwsze – każda kolejna redakcja nie tyle unieważnia poprzednią, co jest jej dialogicznym przekształceniem. Po drugie jednak, nawet ostatni opublikowany tekst nie jest ostateczną redakcją utworu, chyba że Wyspiański zupełnie przestał się nim interesować [s. 50].

To na poziomie literackim. Maria Prussak oczywiście z nim nie pozostaje. W innym miejscu zauważa:

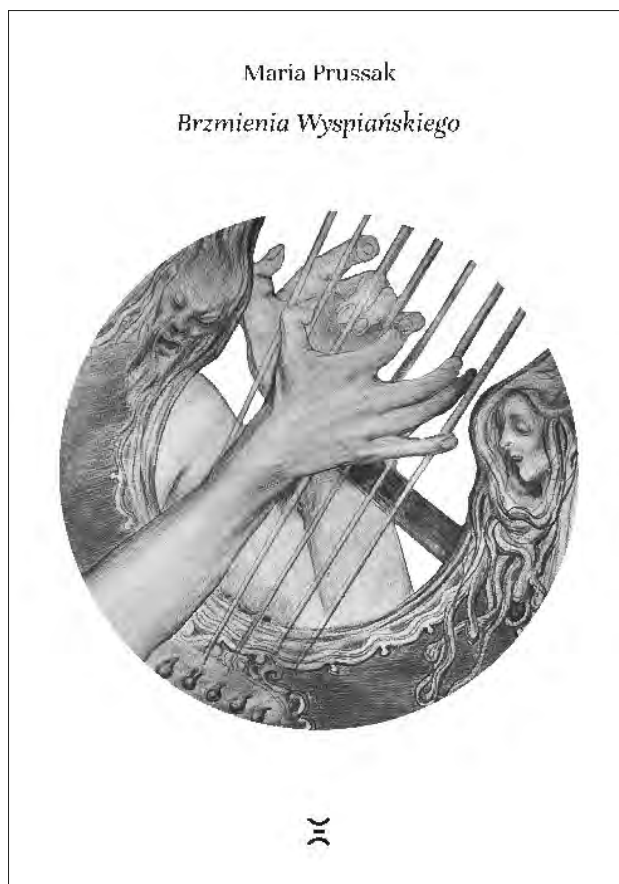
Wyspiański traktował opublikowany tekst trochę tak, jak przedstawienie, nadal poprawiane i zmieniane po premierze. Wprowadzał więc poprawki [...]. Nanosił zmiany w egzemplarzach teatralnych, czasem dyktował je reżyserowi [s. 51].

Dodatkową komplikację stanowi „perspektywa historia teatru, którego interesuje tekst wypowiedziany ze sceny” [s. 51]. Czyli – jedno z najważniejszych brzmień Wyspiańskiego.

Autorka pisze, choć omija ten termin, o Wyspiańskim – performerze tekstów i scenicznych wizji. Pisze o jego afektywnych związkach z bohaterami dramatów, z tożsamością przestrzeni Krakowa, Wawelu i teatru krakowskiego, z publicznością, także o jego koncepcji widowiska. Polemizuje z wykładnią Wyspiańskiego teatru monumentalnego Leona Schillera. Pisze o tych zjawiskach własnym, wyważonym i precyzyjnym językiem, pozostając przy sprawdzonych metodach, nadając im ostrość lancetu. W sposób tak naturalny, że aż pozornie łatwy, obraca się w kręgu klasycznych i współczesnych opracowań i teorii, w sposób zawsze mocno udokumentowany redefiniując niektóre z nich. Korzysta z prawa badaczki do wyboru metody i terminologii najbardziej skutecznej, niezmiennie wydobywając ze splątania znaczeń Wyspiańskiego jego zaskakująco racjonalne i logiczne uwikłania w absurdalne mechanizmy historii, kulturowe konteksty, aluzje i zapożyczenia (choćby w tekstach *Między Fredrą a Słowackim*; *Wyspiański, Grecy i my*; *Wyspiański – słowa żywe, słowa wykradzione*).

Wreszcie: brzmienia Wyspiańskiego...

Zagłębiając się w lekturę tomu, momentami można odczuć lekki niepokój. No bo niby gdzie, w tej teatralnej bibliotece, filolog odnajdzie brzmienia? Okaze się niebawem, że nie tylko odnajdzie, ale i przywoła, sprawi, że zostaną usłyszane. Bo, jak pisze Prussak: „Egzemplarze teatralne pozwalają choćby w niewielkim stopniu obserwować, jak wyglądał mechanizm komponowania tej melodyki” [s. 94]. To dopiero początek. Dalej,



porzucając ciężar komparatystyki wielokrotnych wariantów Wyspiańskiego, autorka rozumie, że trzeba wyjść na scenę i „wyteńczyć słuch”. Dopiero wówczas brzmienie wypełni przestrzeń. Pisał o tym Włodzimierz Szturc, wie o tym Maria Prussak.

Dopiero w przestrzeni sceny i w całej rozszerzonej, częściowo realnej, częściowo wyśnionej przestrzeni za kulisami teatru, brzmienia Wyspiańskiego znaczą: sensy Wyspiańskiego. To dlatego, po serii przenikliwych analiz edytorskich, filologicznych i historyczno-teatralnych, po serii mistrzowskich tekstów interpretacyjnych (jak chociażby fenomenalnie erudycyjna analiza *Akropolis*), autorka zamieszcza w książce swoje recenzje-omówienia inscenizacji Wyspiańskiego, ze szczególnym uwzględnieniem interpretacji Jerzego Grzegorzewskiego w Teatrze Narodowym. Przenosząc czytelnika we współczesność, przywołuje brzmienia Wyspiańskiego razem ze Stanisławem Radwanem – tom jest spuwentowany rozmową z tym wybitnym kompozytorem. W pewnym momencie, rozważając czytanie Wyspiańskiego przez Grzegorzewskiego, Prussak wypowiada słowa: „...nie jest tak, że rytm wiersza jest decydujący”.

„Nie – wyjaśnia Radwan – o wiele istotniejsza jest fraza, właśnie fraza muzyczna. I jeżeli się jej nie czuje, sensy giną” [s. 610].

EWA WĄCHOCKA

Obecność Witkacego

Janusz Degler, *Obecność Witkacego. Szkice i materiały do dziejów recepcji*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2023.

Po szczęśliwym ukończeniu edycji *Dzieł zebranych Witkacego*, po wydaniu tomu rozpraw i materiałów biograficznych *Witkacego portret wielokrotny*, w ubiegłym roku prof. Janusz Degler opublikował książkę *Obecność Witkacego. Szkice i materiały do dziejów recepcji*, kolejny, ważny głos w witkacologicznej debacie.

Jego najnowsza książka to galaktyka, której „środek masy” stanowi oczywiście dzieło Witkiewicza, samo w sobie będące galaktyką, splatającą wielość form i dziedzin sztuki oraz filozofię. W galaktyce nakreślonej i eksplorowanej przez Janusza Deglera poruszamy się po ogromnych obszarach czasu i przestrzeni. Trajektorie, którymi prowadzi nas autor, są dłuższe i krótsze, nieraz w miarę proste, częściej jednak dość zawiłe. To podróż niemal po całym świecie, chyba z wyjątkiem Afryki i Antarktydy zaglądamy na wszystkie kontynenty. Podróż w czasie daleko wykracza poza lata życia Witkiewicza oraz recepcji jego twórczości doprowadzonej do dzisiaj. Wielowątkowa narracja w połączeniu z pieczołowicie sporządzonymi przypisami odsyła często głęboko w przeszłość, do wieku XIX, a czasem i dalej.

Książka składa się z artykułów przekrojowych oraz – w większości – różnego rodzaju zbliżeń. Teksty przekrojowe przedstawiają dzieje recepcji Witkacego w Polsce i na świecie, recepcję zarówno teatralną, jak i badawczo-krytyczną, w tym prace edytorskie i przekładowe. Analiza obecności w polskiej kulturze obejmuje rzecz jasna okres międzywojenny, ale Degler śledzi przede wszystkim dramatyczne, pełne napięcie i nieoczekiwanych zwrotów losy jego twórczości w latach powojennych. Kariera na Zachodzie, zapoczątkowana dzięki odkryciu, jakim było przygotowane przez Konstantego Puzyńkę wydanie dramatów w 1962 roku, szybko nabiera tempa i rozmachu. Obie perspektywy – polska i światowa – jasno pokazują, że Witkacy z artysty zapomnianego, niedocenianego, niewygodnego, pomawianego o najróżniejsze „grzechy” przeciwko sztuce, albo po prostu nieznanego, urósł do rangi jednego z najważniejszych pisarzy XX wieku i ma dziś niekwestionowaną pozycję klasyka – klasyka, który nie zajmuje miejsca w gabinecie figur, lecz wciąż niepokoi i potrafi prowokować. Nie daje się też właściwie poznać w pełni. Jeden z sumarycznych tekstów, w nawiązaniu do znanego *Portretu wielokrotnego*, kończy znamieną refleksją:



Odkrywamy raz po raz odbicia Witkiewicza, ale jego prawdziwa twarz ciągle jest tajemnicą. Kto wie, czy gdyby przypadkiem się odwrócił i zobaczył nasze starania o to, by mu spojrzeć w twarz, nie pokazałby nam języka, tak jak to czyni jego postać przedstawiona na plakacie Waldemara Świerzego, reklamującym obchody Roku Witkacego pod patronatem UNESCO... [s. 39].

Równie istotne w książce Janusza Deglera jest pytanie:

Kim Witkacy jest dla nas dzisiaj? Czy na pewno wpisuje się we współczesną rzeczywistość i pozwala lepiej ją zrozumieć? [s. 44].

O niespodziankach, jakie kryje jeszcze Witkiewicz, o wyzwaniach, jakie rzuca badaczom, przekonuje seria zbliżeń, które układają się w kilka konstelacji. Pierwszy krąg to jego życie, zatem również rodzina, przyjaciele i znajomi. W świetle odnalezionych dokumentów odsłaniają się nieznanne wcześniej fakty – cenne uzupełnienia do biografii – bądź wyłaniają się nowe tropy. Wokół tych odkryć Degler buduje fascynujące opowieści, znakomicie łącząc badawczą rzetelność ze zmysłem dramaturgii. To relacje o przyjaźniach – z Heleną Modrzejewską, Tadeuszem Langierem, rzeźbiarzem Augustem Zamoyskim, ale także kapitalny suplement do burzliwego związku artysty z Czesławą Oknińską-Korzeniowską, w efekcie czego Muzeum Śląskie weszło w posiadanie kilkudziesięciu prac plastycznych Witkacego. To wreszcie wnikliwa analiza jego podejścia do spraw higieny, a w szerszej perspektywie – zawartego w *Niemitych duszach* programu edukacji rodaków.

Kolejną konstelację tworzą teksty dotyczące twórczości i jej odbioru w dwudziestoleciu międzywojennym. Wybór zagadnień jest zróżnicowany, a przez to niezwykle ciekawy – od dziecięcych dramatów, przez intertekstualne odniesienia *W małym dworku*, genealogię postaci Gnębona Puczymordy z *Szewców*, zagadkę prologu do jednego z zaginionych dramatów po doświadczenia autora reżyserującego własny utwór. Wyrzyskiej barwy dodaje tej odsłonie aktywność Witkacego w życiu kulturalnym epoki, zwłaszcza batalie z krytykami i prasą, między innymi próby założenia pisma awangardowej sztuki, reakcje krytyki na jego malarstwo czy (odłożona w czasie) polemika z recenzentami *Pożegnania jesieni*.

Trzecia konstelacja to świadectwa skomplikowanej powojennej recepcji. Janusz Degler wydobywa tu nowe wątki witkacowskie w działalności Grotowskiego i literackiej szkole Mrożka, a także opisuje starania Jerzego Giedroycia o tłumaczenie utworów Witkiewicza. Ale osią tej części książki są problemy związane z edycją jego pism w kraju oraz teatralną recepcją dramatów. Złożone uwarunkowania interpretacji scenicznych najlepiej widać na przykładzie *Szewców*, którzy stali się tyleż barometrem, co zwierciadłem politycznych zwrotów w powojennej historii Polski. Szczególną wartością rozdziałów poświęconych sprawom edytorskim jest dokumentacja procesu przywracania Witkacego naszej kulturze: mając dziś do dyspozycji „gotowe” dzieła, widzimy wieloletni, żmudny, najeżony różnymi trudnościami proces



18. Autoportret w paradnym mundurze i czaku Pawłowskiemu Pułku Lejbguardii, 19 IX 1917

Witkacy w mundurze lejbgwardii – strona 54 książki.

dochodzenia do tych rezultatów. Ilustrują go dzieje opracowania i wydania listów Witkacego do żony, jak i dzieje publikacji dramatów (z uwzględnieniem tytułów sztuk zaginionych oraz zachowanych fragmentów), zwłaszcza jednak „trudna droga” do *Dzieł zebranych*, odtworzona na podstawie korespondencji Anny Micińskiej do Profesora. Omawianym przez Deglera problemom teatralnym i wydawniczym towarzyszą jak cień perypetie z cenzurą. Te kłopoty dawały o sobie znać już w międzywojniu, ale czymże one były wobec – gruntownie zrelacjonowanych przez autora – poczynąń PRL-owskiej cenzury.

Książka Janusza Deglera oddaje aktualny stan wiedzy witkacologicznej, pokazuje ponadto jeszcze jeden jej wymiar – witkacologię w działaniu i od kulis. A pięknym dopełnieniem są portrety blisko współpracujących z Deglerem badaczy – Konstantego Puzyny, Jana Błońskiego i Anny Micińskiej. Zebrane w tomie teksty ukazywały się od 2010 roku, ale w istocie daje on obraz blisko sześćdziesięciu lat pracy nad spuścizną Witkacego. Jest podsumowaniem nadzwyczaj owocnych badań autora, choć zapewne – miejmy nadzieję – nie zamknięciem.

DOROTA FOX

Teatr, który nadchodzi?

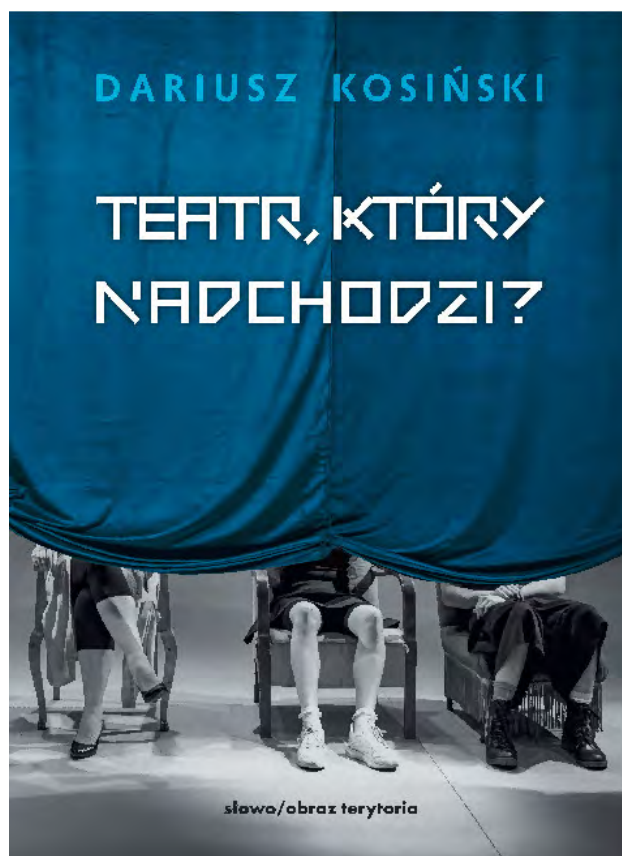
Dariusz Kosiński, *Teatr, który nadchodzi?*
słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2023.

Książka Dariusza Kosińskiego *Teatr, który nadchodzi?* jest nie tylko interesująca, ale także niezwykle potrzebna, bo prowokująca do dyskusji nad współczesnym teatrem, jego niezbędnością i społeczną rolą, wręcz zachęcająca do współmyślenia o nim.

Jest też, można rzec, dobrze skrojona, co jest o tyle ważne, że składa się z tekstów już publikowanych, wygłoszonych na konferencjach naukowych, włączonych do tomów zbiorowych, częściowo także będących rozbudowanymi lub skróconymi fragmentami autorskich monografii, choć dodać należy, że poddanych uaktualniającemu retuszowi. Ich wybór z imponującego dorobku (Kosiński jest autorem, przypomnę, 16 monografii, ponad 100 artykułów, nie licząc recenzji teatralnych i głosów polemicznych) nie był rzeczą łatwą. Nie tylko ze względu na liczbę tekstów, poruszane w nich wątki, rozległe tematy, ale również z innego powodu – konieczności wybrania odpowiedniej ramy, stworzenia szkieletu, na którym można by je osadzić, a jednocześnie wykorzystać do spojrzenia na współczesny polski teatr przez pryzmat istotnych w jego dziejach zjawisk, wyznaczanych mu funkcji, zgłaszanych przez publiczność i krytyków potrzeb, wreszcie, co istotne, własnych teatru tego ograniczeń i kierunków poszukiwań.

Nie sposób było tego dokonać bez pogłębionej refleksji nad specyfiką teatru jako medium, dystansowanego co prawda od wielu dziesięcioleci przez inne, nowe media, nadal jednak odgrywającego niebagatelną rolę w regulowaniu życia społecznego, będąc tego życia swoistym metakomentarzem. I to właśnie ten styk teatru (sztuki o określonych konwencjach, także instytucji publicznej) i jego otoczenia zdaje się najbardziej interesować autora, pozwalając uporządkować teksty w książce pomieszczone. Nie można w tym miejscu nie wspomnieć o komplementarnej wobec tekstów bogatej ikonografii, co jest zasługą oddanych i współmyślących z autorem redaktorów. Różnego rodzaju fotografie nie tyle zdobią tekst, najczęściej są jego dopełnieniem, ciekawą pointą.

Obiektem badań, analiz i interpretacji Kosińskiego jest teatr widziany jako „dramatyczny autoportret epoki”. A że teksty te pochodzą z różnych okresów i dotyczą teatru różnych epok, tworzą w nich obraz, a raczej obrazy, zmieniają się zgodnie z przyjętą perspektywą badacza, proponowanym wykadrowaniem, wreszcie czasową ramą. Nie mamy zatem w przypadku tekstów



do czynienia z przysłowiową „klęską urodzaju”. Raczej z konsekwentnym poszukiwaniem przez autora odpowiedzi na zasadnicze pytania: „po co teatr?”, „dlaczego właśnie teatr?” i „jaki teatr?” Te pytania, które stawiali sobie Jerzy Grotowski i Konstanty Puzyra kilkadziesiąt lat wcześniej na spotkaniu zorganizowanym na Wawelu, a przywołanym w otwierającej książkę ekspozycji, Kosiński stawia i sobie, one wyznaczają kierunek jego refleksji, są impulsem naukowych dociekań. Zdają się mu towarzyszyć w kolejnych trzech częściach książki, w których zestrzaja trzy porządki czasowe, ujęte w krótkie, otwarte

formuły: Było? Jest? Będzie? – w teatrze. Przywołując historię teatru, wskazuje na dokonujące się na współczesnych scenach zmiany i przemiany wychylone w przyszłość. To wiąże się z paradoksem krótkiego, a zarazem długiego trwania teatru, w konsekwencji zaś umożliwia zniesienie utrwalonych cezur i podziałów, zestawienie zjawisk dawnych ze współczesnymi w znaczącym historycznym *continuum* tej sztuki. Forma pytająca rozdziałów jest również znacząca, wskazuje na pokorę badacza, który nie rości sobie prawa do ostatecznych rozstrzygnięć poruszanych kwestii, raczej próbuje je rozpoznać z określonych pozycji, świadom swojego usytuowania, poszukuje odpowiedzi własnej, prowokującej do dyskusji, ożywczej. Kosińskiego interesuje bowiem teatr ujmowany zarówno jako praktyka artystyczna i społeczna, instytucja, dzisiaj powiedzielibyśmy kultury, jak i narzędzie o określonych zmiennych historycznie funkcjach, „lustro uczące i rozbajające” rzeczywistość, obraz współczesnego teatrowi świata, trudny do odczytania, ale, jak konsekwentnie dowodzi autor w każdej części, poddający się uważnej lekturze i wiele mówiący o sobie, choć chyba o wiele więcej o człowieku i jego postawach.

Przemysłne uporządkowanie poruszanych kwestii, ujęcie w znaczące ramy, nie tylko nadaje książce walor spójności, ale służy udratyzowaniu procesu myślenia i pisania, którego impulsem była potrzeba poznania teatru dawnego, by lepiej zrozumieć teatr współczesny i diagnozować przyszły. To swoiste *soliloquium* badacza teatru / widza / aktywnego uczestnika życia teatralnego, realizującego się w różnych rolach: krytyka, dyrektora instytucji teatralnych, takich jak Instytut Teatralny, założyciela i redaktora pisma teatralnego „Performer”. Pobrzmiewają w kolejnych tekstach różne tony, splatają się różne style (naukowy, publicystyczny, polemiczny,) zdradzając temperament i zaangażowanie autora, nieustannie poszukującego odpowiedzi na pytanie o sens uprawiania i oglądania teatru i sens jego badania. Książka – zbiór, nie tracąc nic z dramatyczności, układa się w niezwykle ciekawą narrację, nazwałabym ją teatroopisywaniem i teatropoznawaniem współczesnego świata. Jaki świat, zdaje się pytać Kosiński, odbija lustro sceny: czy to weneckie lustro, czy też krzywe zwierciadło? Wreszcie czy przedstawienie to widowisko, performans, czy także rodzaj społecznej debaty, laboratorium międzyludzkich relacji, uprzedzeń i lęków, miejsce konfrontacji własnych wyobrażeń o świecie z wyobrażeniami Innych.

Przystępując do lektury, podzielałam obawy autora ujawnione w słowie wstępnym, czy aby jest sens tworzyć wybór tekstów rozproszonych, powstałych na przestrzeni dwóch ostatnich dekad, na arenie różnych zdarzeń rozgrywających się w określonych okolicznościach zewnętrznych. Po lekturze uważam, że są bezzasadne. Autor stara się w proponowanym układzie tekstów, w ich zderzeniach, uchwycić życie teatru w ruchu, którego trajektorie są trudne do przewidzenia, co każe mu przyjąć różne perspektywy opisu, łączyć kompetencje historyka teatru i performatyka, dociekać natury zjawiska

w oparciu o antropologię i studia kulturowe. Ta umiejętność łączenia wielu perspektyw wspiera potrzebę pokazania złożoności teatralnych praktyk dzięki nakreślonym ze znanstwem kontekstom: historycznoteatralnym, kulturowym, filozoficznym. Także trafnie wyzyskany koncepcjom (na przykład Pierre’a Bourdieu – klasyka jako habitus zachodniego teatru, Jürgena Habermasa – teatr jako element sfery publicznej, poligon rezonowania opinii publicznej i Alaina Badiou – teatr jako narzędzie myślenia). To popis przechwytywania ich na użytek własnych analiz i interpretacji, które zyskują nowy sens, są na swój sposób odkrywczym. Umożliwiają także zrealizowanie celu, który sprawia, że rekontekstualizacja, rekonfiguracja nadają historii teatru i tradycji teatralnej walor dodatkowy – żywej obecności we współczesnym teatrze poprzez jej kontynuację, dziedziczenie, a nawet znaczące odtrącenie. Dzięki temu można powiedzieć, że wilk syty i owca cała: uprawianie historii teatru, jak pokazuje w swej książce Kosiński, jest uzasadnione i godne wsparcia właśnie dlatego, że pozwala lepiej zrozumieć nam teraźniejszość i teatru, i świata, w którym żyjemy.

Jestem pełna podziwu dla autora, który potrafi odkrywać w – zdawałoby się już rozpoznanych – obszarach wiedzy o teatrze, klasycznych interpretacjach dramatów, miejsca „niezagospodarowane”, lub trącające nieco myszką, poddać je refleksji i odkryć nowe znaczenia i sensy. Ba, więcej – potrafi dzięki żywemu stylowi wciągnąć czytelnika w zawile sprawy, spory, polemiki i przekonać do własnych racji. Kosiński znany z praktyki przedstawiania, w(y)prowadzania, nowego ustawiania dotychczasowych badań, rozpoznań zastosował tę strategię tym razem do własnych przemyśleń i ustaleń, co zaowocowało koniecznością wprowadzenia do poszczególnych części autokomentarza. Pojawia się on także w przypisach jako efekt autokorekty lub dopowiedzenia, co umożliwił dopiero czasowy dystans, jaki zyskał badacz, bacznie i na bieżąco obserwując współczesne życie teatralne.

W efekcie książka Kosińskiego przedstawia krajobraz polskiego teatru, który autor proponuje, oferując czytelnikowi kilka wież widokowych. Z pierwszej roztacza się obraz TKM czyli Teatru Kulturalnego Miasta z powidokami dziewiętnastowiecznego teatru iluzji, teatru „tradycyjnego”, edukacyjnego, spełniającego doniosłą rolę „cywilizacyjną” z kluczowym dlań medium aktora i dwuznacznością jego pozycji; z drugiej wieży widok Polski dramatycznej i teatru dramokracji oraz demokracji performatywnej; z trzeciej można rzucić okiem na post-teatr i upolitycznienie przekazów teatralnych. Oczywiście nie sposób przedstawić całego bogactwa poruszanych w książce zagadnień. Wiele z nich jest efektem pogłębionych analiz zjawisk dla teatru kluczowych, takich jak iluzyjność, cielesność aktora, reprezentacja, rola widza, reżysera i dramaturga, performatyczna siła przedstawień, oczekiwania publiczności oraz społeczne funkcje teatru.

Szczególną uwagę zwraca w toku lektury dialogiczność wpisana w każdy umieszczony w książce tekst. Autor, często analizując klasyczne teksty o teatrze, manifesty,



Rozkładówki ze stron 228–229, 450–451.

recenzje krytyczne, rozmowy, wypowiedzi innych, wyraźnie plasuje się na pozycji nie tylko uważnego słuchacza, ale aktywnego współrozmówcy, wrażliwego widza. Pytając o teatr, stawia pytanie o człowieka i jego świat, o sens teatru i tego, co poza nim.

Chylę czoło przed erudycją, wiedzą autora, podziwiam odwagą spojrzenie na swój dorobek krytycznie i naukowo,

w sposób porządkujący go w ciekawe i spójne kręgi tematów przedstawionych nie w formie wykładu akademickiego, lecz w formie niemal dramatycznej, pełnej zwrotów i nawrotów, w rzeczy samej służącej wskazaniu teatralnych poszukiwań współczesnego człowieka – różnych jego doświadczeń i aporii decydujących o kondycji teatru i jego przyszłości.

PAWEŁ PŁOSKI

To. Biografia Jerzego Grzegorzewskiego

Maryla Zielińska, *To. Biografia Jerzego Grzegorzewskiego*,
Teatr Narodowy, Warszawa 2023.

Książka-laureatka Nagrody Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych
za rok 2023.

1.

Myślę, że pół wieku temu żaden z ówczesnych luminarzy polskiego teatru nie przypuszczał, że to, co wydawało się wówczas marginesem – docenianym, ale jednak marginesem – w efekcie zdominuje naszą pamięć, zdominuje półki biblioteczne. Margines, ale... – można powtórzyć za Różewiczem i tytułem jego rubryki w „Odrze”.

Publikacje o działalności Jerzego Grotowskiego czy Tadeusza Kantora dawno przekroczyły metr bieżący na regałach. Wyraźnie widać, że Jerzy Grzegorzewski też całkiem nieźle wypada w tej konkurencji. Tytułów o nim wciąż przybywa. A na pewno publikacje o reżyserze biją rekordy, jeżeli chodzi o gabaryty – seria scenariuszy czy *Inwentaryzacja* wymagają mocnej półki. Nieźle jak na reżysera, który wybrał dla siebie „skrywaną obecność”.

Książka Maryli Zielińskiej *To. Biografia Jerzego Grzegorzewskiego* wydana w dwóch tomach przez Teatr Narodowy w Warszawie wydłuża listę publikacji. A i pod względem rozmiarów też stanowi ewenement.

2.

Jedna uwaga powtarza się w rozmaitych recenzjach i myślę, że i tu ją trzeba powtórzyć – takiej biografii człowieka teatru jeszcze nie było. Ta uwaga podkreśla rozmach przedsięwzięcia. Widać ją w szczegółach.

Ujmuje mnie docieklivość Maryli Zielińskiej, która zaprowadziła ją do Muzeum Niepodległości, gdzie skrywa się obraz Grzegorzewskiego nadesłany na konkurs „Lenin w Polsce”. A już zupełnie spadłem z krzesła, gdy opisała, jak Waldemar Dąbrowski stworzył w Teatrze Studio biuro paszportowe w ramach Impresariatu Teatru Studio i ustanowił realną konkurencję dla osławionego PAGART-u.

W swej pracowitości Maryla Zielińska zapuściła się w rejony, w które rzadko docierają badacze.

Przekopła archiwa radiowe i telewizyjne – niby wiemy, że są, ale trudno dostępne, wymagające nakładu sił i środków finansowych, by do pochowanych skarbów dotrzeć. I znalazła tam różne, czasem zaskakujące,



Dwutomowa książka Maryli Zielińskiej dostępna jest w księgarniach w komplecie z albumem *Jerzy Grzegorzewski 1939–2005*.

wyznania reżysera, których w autoryzowanych wywiadach trudno szukać.

Natomiast rzeczą nie do pojęcia jest skala „wytwarzania źródeł” z pomocą wywiadów przeprowadzanych z ludźmi towarzyszącymi Grzegorzewskiemu na każdym etapie życia. Takiego materiału nie znalazłem w żadnej książce biograficznej. I trzeba przyznać, że autorka wybrała drogę ryzykowną – decydując się na obfite cytowanie zebranych wypowiedzi. Jednak myślę, że nie chodzi tu o popis, zasypanie czytelnika ogromem materiału. Odczytuję to raczej jako próbę wykorzystania różnorodności wspomnień, różnorodności rejestrów, w których są wypowiedziane, wreszcie detali, których nie da się bez straty skomasaować w opisowym akapicie czy przetrząsnąć do przypisu.

Myślę, że w tych obfitych cytatach chodzi też o zachowanie aury, ocalenie nastroju, tonu poszczególnych rozmówców i rozmówców. „Niech każdy do każdego się

dostraja” – powtarzał często Grzegorzewski. Może w tym duchu Maryla Zielińska opracowywała swoją książkę. To czyni jej konstrukcję dość wyjątkową. Co więcej, czuć w tym ogromie dyscyplinę i dzięki temu długa lektura nie niecierpliwi.

Szczególnie ulubiłem sobie zestaw nazwisk na stronach 314–315 w tomie pierwszym. Taka sekwencja – najpierw cytaty z Andrzeja Falkiewicza (przypomnienie tego krytyka jest dodatkowym smakiem tej książki), następnie wspomnienie prof. Janusza Deglera, a jako puenta zdanie Leszka Olko, długoletniego kierowcy dyrekcji Teatru Narodowego. I wszystko stroi!

A jeśli pojawiają się dźwięki drażniące – tu mam na myśli wrogów teatru Grzegorzewskiego – to mam wrażenie, że może nawet zbyt delikatnie potraktowała Maryla Zielińska tych recenzentów, którzy z Grzegorzewskiego uczynili sobie bęben, w który walili bez opamiętania. Sam pamiętam, jak w dziale literackim Teatru Narodowego Grzegorzewski wybierał możliwie najgorsze recenzje na potrzeby gali Nagrody Norwida i pamiętam lekko beznamętne uwagi nad lekturą tychże – „to kretyn, to cymbał”.

Roman Pawłowski na własnej skórze przeżył krytykę i krach teatru, który dwie dekady wcześniej forsował w opozycji do Grzegorzewskiego. Koło się obróciło... Inni niczego się nie nauczyli i niczego nie zapomnieli. Janusz R. Kowalczyk jest tak zapamiętały w niechęci, że w opublikowanym niedawno w „Wiadomościach” ZAIKS-u pożegnaniu Stanisława Radwana pośród licznie przypominanych współpracowników, jakoś nie udało mu się pomieścić Grzegorzewskiego.

3.

Wspominałem na początku o tym, że działalność Grzegorzewskiego była traktowana jako swoisty margines – margines w działalności teatrów repertuarowych – ciekawy, zauważany, nagradzany. Grzegorzewski tworzył arcydzieła, które nie spotykały się z nadzwyczajnym odbiorem publiczności.

Nie ma co kryć – miał szczęście do rozumiejących i wielbiących dyrektorów i wicedyrektorów. Miał szczęście do rozumiejących i wielbiących współpracowników – we wszystkich działach teatru. (Czy ta czysto ludzka sympatia do Grzegorzewskiego nie wpływa na sposób funkcjonowania pamięci i upamiętnień – przypadek reżyserów o trudnym charakterze, jak Jarocki czy Szajna, pokazuje, że być może coś jest na rzeczy).

Dziś, gdy teatr progresywny stoi w centrum tego, co uznaje się za teatr właściwy i pożądany (przez środowisko/władze/krytykę, natomiast przez publiczność w stopniu raczej ograniczonym) – trudno wyobrazić sobie skalę trudności Grzegorzewskiego w funkcjonowaniu na własnych zasadach, z tak szokująco odmienną estetyką i stylistyką przedstawień, w realiach teatralnych przedsiębiorstw państwowych. Dzięki książce *To* możemy przyjrzeć się, jak Grzegorzewski przecierał szlak dla teatrów, gdzie liczba granych przedstawień i liczba widzów nie jest jedynym wskaźnikiem znaczenia



Grzegorzewski ukrył w nim kolejną swoją słabość – do Gustawa Holoubka, ale nikt z recenzentów nie zwrócił na to uwagi.

WIESAWA NIEMYSKA:

Ewa Kozłowska, grając Puka, w niektórych scenach naśladowała Gustawa Holoubka (był u szczytu popularności), jego sposób mówienia, dykcję. To, co zaproponowała, było wspaniałe, dowcipne i Jurka bardzo bawiło (nawiasem mówiąc, genialnie parodiował Gucia).

Jerzy Koenig napisał – jakby z ulgą – „wracamy do dobrego teatru”, pochwalili umieszczenie sztuki w przestrzeni lustrzanych odbić-wymiarów i postawił wśród trzech najlepszych realizacji szekspirowskich ostatnich sezonów⁹⁹.

IZABELLA CYWIŃSKA:

Gdy Grzegorzewski po studiach pojechał do Olsztyna reżyserować *Snu nocy letniej*, na swój sposób przysłużyłam się mu. Namówiłam Jerzego Koeniga,

⁹⁹ (kg) Jerzy Koenig, *Ostatni „Snu nocy letniej”*, „Współczesność” 1966 nr 13 jako trzeci po *Snie śnie letniej* Lidii Zankow w Nowej Hucie i *Jak wam się podobą* Krystyny Skananki we Wrocławiu.

Rysunki Grzegorzewskiego do programu *Snu nocy letniej* (1966).
Strona 232 pierwszego tomu książki.

działalności (wówczas był niemal jedyny). Choć przecież i jemu zależało na publiczności i sukcesie – trochę w starszym stylu.

Maryla Zielińska pokazuje tę drogę, te fascynujące zmagania, niezwieńczone właściwie jednoznacznym sukcesem. We wrocławskim Teatrze Polskim – rozczarowanie. W Teatrze Studio – koegzystencja z efektywnymi/efekciarskimi pomysłami dyrektora Dąbrowskiego, w Teatrze Narodowym zderzenie z mediami.

Książka Maryli Zielińskiej jest pełnokrwistą opowieścią o człowieku teatru, o teatrze, o robieniu teatru. Odsłania trochę ten proces. Opisuje jego przemiany. (Zafascynował mnie choćby moment, gdy Grzegorzewski zmienił biel swych przedstawień na głęboką czerń). Bez ogródek prezentuje zmagania, kłopoty, rozmaite gry i pozy, własne niemożności reżysera – od zazdrości o sukcesy innych począwszy.

Ta lektura jest tak fascynująca, bo razem z Grzegorzewskim – dzięki rekonstrukcji Zielińskiej – bierzemy udział w poszukiwaniu tego czegoś. Czego? – tu powstrzymam chęć mnożenia nasuwających się cytatów z Becketta, Audena. Tytułowy zaimek wskazujący TO wielokrotnie przewija się w książce. W tekstach i cytowanych wypowiedziach. Wciąż krążymy wokół próby wyjaśnienia, czym było TO. Mi przy lekturze wciąż towarzyszyło Różewiczowskie TO. Na nim położę akcent:

a więc to tylko tyle
tylko tyle
więc to jest całe życie
tak całe życie

ANNA MAJEWSKA

Tort Marcello

Agata Łuksza, *Tort Marcello. Kultury fanowskie w teatrze XIX wieku*,
Uniwersitas, Kraków 2023.

Tort Marcello czyta się całym ciałem. Agata Łuksza pisze o przeszłości
w taki sposób, że można poczuć jej dotyk, zapach, smak.

Historia dziewiętnastowiecznych fanów teatralnych staje się zrozumiała dzięki doświadczeniom zmysłowym, które uruchamia w nas lektura. W *Tortie Marcello* przeszłość nie jest pasywnym i abstrakcyjnym przedmiotem badań, ale konkretnym, materialnym, aktywnym bytem, z którym autorka współmyśli i współodczuwa. Jej żywa, mięsista narracja skłania czytelniczkę do myślenia nie tylko głową, ale całym ciałem. Negocjując z konwencjami akademickiego pisania, autorka włącza do dyskursu naukowego wiedzę ucieleśnioną. Łuksza nie tylko rekonstruuje i analizuje doświadczenia dawnych widzów teatru, ale też sprawia, że stają się nam bliskie. *Tort Marcello* to badawcza opowieść o afektach, która została zarazem napisana w afektywny sposób – co jest nie lada sztuką. W tej pięknej książce język teorii nie staje na drodze ucieleśnionemu poznaniu, ale pozwala mu zaistnieć.

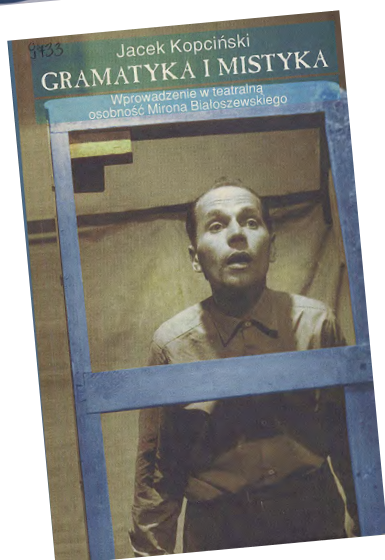
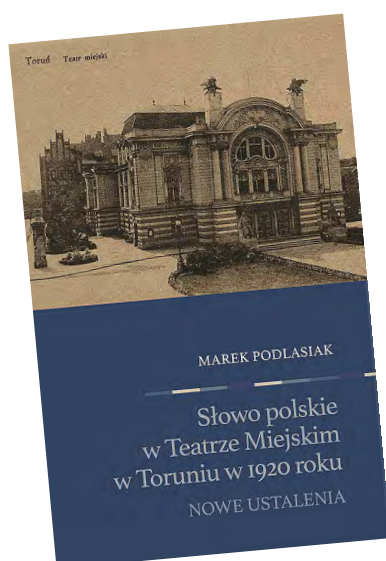
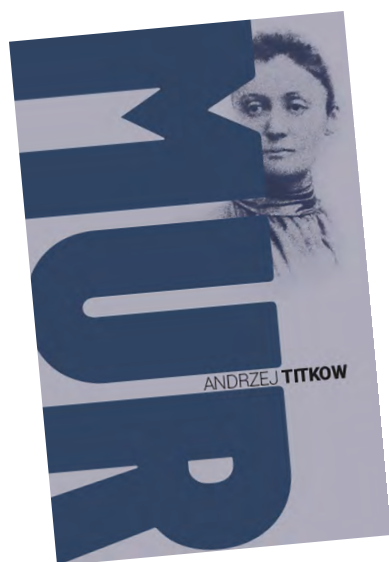
Wielką wartością, jaką *Tort Marcello* wnosi do polskiej teatrologii, jest pogłębiony namysł nad doświadczeniem widzek i widzów teatralnych. W naszych praktykach naukowych brakuje badań publiczności – zarówno dawnych, jak i współczesnych – więc książka Łukszy wypełnia ogromną lukę. Autorka zwraca wzrok w stronę tych obszarów dawnej kultury teatralnej, które nie doczekały się bogatych opracowań i nie zostawiły po sobie wielu śladów w archiwach. *Tort Marcello* ujawnia zatem mechanizm ustanawiania podziału na to, co w badaniach nad teatrem uznaje się za godne uwagi, a co spycha się na margines jako wstydlive, nieważne i niepoważne. Lektura tej książki pozwala nie tylko dostrzec luki w dyskursie na temat przeszłości, ale skłania też do refleksji nad badaniem współczesnej kultury teatralnej. Czytając *Tort Marcello*, zastanawiałam się, dlaczego wciąż tak rzadko zajmujemy się badaniami publiczności, skoro – jak pokazuje Łuksza – pozwalają one w złożony sposób opowiadać o rzeczywistości politycznej danego czasu. Dlaczego zaniedbujemy sferę doświadczeń odbiorczych,



skoro może kryć się w nich tak wiele nowych sposobów współodczuwania i współbycia? Mam wielką nadzieję, że *Tort Marcello* zachęci nas wszystkich – badaczki i badaczy teatru – do szukania politycznych potencjalności nie tylko na scenie, ale też na widowni.

NAJNOWSZE NABYTKI CZYTELNI ETP

- Andrzej Titkow, *Mur*
- Marek Podlasiak, *Słowo polskie w Teatrze Miejskim w Toruniu w 1920 roku. Nowe ustalenia*
- Zbigniew Majchrowski, *Krypta Gustawa*
- Jacek Kopciński, *Gramatyka i mistyka: wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*
- *Zabawa w teatr / Playing with theatre*, pod red. Doroty Buchwald, Ewy Dąbek-Derdy, Jerzego Juka Kowarskiego



Na półce Nominacje do nagrody PTBT znalazły się wszystkie nominowane książki wydane w 2023 roku – w całości dostępny jest tom Dariusza Kosińskiego *Teatr, który nadchodzi?*, pozostałe – w obszernych fragmentach.

Nasza okładka

Lektura u Diderota – według obrazu Ernesta Meissoniera (1815-1891) rytował Louis Monziès (1849–1930), wydała drukarnia Petit Georges w Paryżu w 1888 roku. Drukarnia mieściła się przy rue Godot de Mauroy 12. Biografka Samuela Becketta odnotowała historię powtarzaną przez przyjaciół pisarza, jakoby nazwa tej właśnie ulicy inspirowała go przy pisaniu *Czekając na Godota* (zob. Derdier Bair, *Samuel Beckett: A Biography*, 1978, p. 382).



© Copyright by Instytut Teatralny
im. Zbigniewa Raszewskiego,
Warszawa 2024

ISSN 2956-431X

R E D A K C J A

Dorota Buchwald
Wojciech Dudzik
Dariusz Kosiński
Janusz Legoń

Projekt graficzny
Janusz Legoń

Adres do kontaktu
monitor@encyklopediateatru.pl



ENCYKLOPEDIA
TEATRU
POLSKIEGO